

CINE, FEMINISMO Y VANGUARDIA

por Laura Mulvey¹

Sólo recientemente ha sido posible una conjunción entre feminismo y cine. La conciencia política de las mujeres, bajo el impulso del movimiento feminista, ha reparado ahora críticamente en el cine y, a pesar del breve espacio de tiempo transcurrido, la historia del cine ya puede ser analizada desde un punto de vista feminista. Por primera vez, poseemos la conciencia y hemos acopiado trabajo suficiente. La heterogeneidad del cine como institución se refleja en su primer encuentro con el feminismo. Ha habido campañas en contra del sexismo dentro de la industria, análisis del sexismo en la representación, se ha usado el cine con propósitos propagandísticos y realizado debates en torno a la política cultural. "La mujer y el cine" y "la mujer en el cine" llevan existiendo como conceptos críticos una década aproximadamente. Parece que se ha atravesado una primera fase de pensamiento. Ahora es posible realizar algunas tentativas de valoración respecto a la crítica feminista de cine, encontrar alguna perspectiva sobre el pasado y discutir direcciones para el futuro.

La confluencia entre feminismo y cine es parte de una más amplia aproximación explosiva entre el feminismo y la cultura patriarcal. Desde muy pronto, el movimiento feminista llamó la atención sobre la importancia política de la cultura: sobre la ausencia de mujeres en la creación del arte y la literatura dominantes como un aspecto esencial de la opresión. A partir de esta óptica, otros debates sobre política y estética adquirieron una nueva vida. Fue (no exclusivamente, pero de manera significativa) el feminismo el que dio un nuevo empuje a las políticas culturales y dirigió la atención hacia las conexiones entre la opresión y el dominio del lenguaje. Excluidas en gran medida de las tradiciones creativas, sometidas a la ideología patriarcal dentro de la literatura, el arte popular y la representación visual, las mujeres necesitaban articular una oposición al sexismo cultural y descubrir un medio de expresión que rompiera con un ar-



te que, para existir, había dependido de una concepción exclusivamente masculina de la creatividad.

¿Cómo tendría que ser la práctica cultural de las mujeres? ¿Cómo tendrían que ser el arte y la literatura dentro de una ideología que no oprimiera a las mujeres? El debate ha girado en espiral en torno a estas preguntas. Por un lado, existe un deseo de explorar el significado suprimido de la femineidad, de reivindicar un lenguaje de las mujeres como una bofetada en el rostro del patriarcado, combinando la polémica con el placer de descubrirnos a nosotras mismas. Por otro, existe el impulso de forjar una estética que ataque al lenguaje y a la representación, no como algo que estuviera ligado de forma natural a lo masculino, sino más bien como algo que absorbe ideología dominante, como la esponja absorbe agua.

En este punto es necesario encarar un problema crucial. ¿Puede lo nuevo encontrarse como si fuera una veta de oro en un jardín? ¿O lo nuevo surge únicamente a partir de un trabajo de confrontación? ¿Es que la acción misma de oposición a la estética tradicional y el cuestionamiento de un lenguaje dominado por lo masculino generan un nuevo lenguaje y portan consigo una estética? Es aquí donde las femi-

¹ Escrito como ponencia para el ciclo "Mujeres y literatura", organizado por el Oxford Women's Studies Committee en 1978 y publicado en la antología del ciclo *Women Writing and Writing about Women*, editado por Mary Jacobus. Traducimos la versión del texto que aparece en *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989. Agradecemos a Laura Mulvey su permiso para traducir y publicar el texto. La traducción es de Aurelio Sainz Pezonaga.

nistas han visto recientemente que la vanguardia modernista era relevante para su lucha en pos del desarrollo de una aproximación radical al arte. Por el momento es todavía una aproximación llena de cautelas, explicable por las dudas que las feministas experimentan necesariamente respecto de cualquier aspecto de una cultura dominada por los varones. Pero, la vanguardia plantea ciertas cuestiones que entran necesariamente en conflicto con la práctica tradicional; impulsada a menudo por una motivación política, trabaja sobre las formas de alterar los modos de representación y las expectativas de consumo. Estos problemas son los mismos que les surgen a las mujeres que están motivadas por una historia de opresión y empeñadas en cambiarla. De cualquier manera, el sendero que conduce incluso sólo a este punto de vista es retorcido. En este artículo quiero trazar los momentos decisivos, momentos de replanteamiento y de influencias externas, para mostrar cómo la práctica cinematográfica feminista ha llegado a interesarse en la vanguardia radical hasta casi alcanzar un alianza objetiva con ella.

Como preámbulo y antes de tratar específicamente la cuestión del cine, quiero delinear los principales argumentos acerca del lugar de la mujer en la cultura del pasado. Detrás de todos los argumentos, se esconde una fascinación con la historia no escrita de las mujeres que se ha convertido en algo misterioso al no haber sido recogida por los cronistas y haber sido descuidada por los historiadores. Y hay una necesidad, que se corresponde con esta ausencia, de fantasear una tradición, una línea de trabajo, un contexto cultural femenino, aunque sea endeble, como homenaje a la banalización soportada por las mujeres en el pasado.

En primer lugar, particularmente en los tempranos días del movimiento feminista, pero todavía presente, existe la esperanza de que las mujeres hayan de hecho producido una parte mayor de la cultura dominante de lo que se les ha reconocido. La investigación descubrió por lo menos algunos puñados de



artistas mujeres y escritoras cuyo trabajo había sido pasado por alto y devaluado. En segundo, en contraposición a esta presencia redescubierta encontramos el énfasis en la ausencia, la insistencia por parte de algunas feministas en que unas pocas mujeres excepcionales, destacadas, no suavizan el cuadro general de discriminación. Tercero, en la misma proporción en la que las mujeres han sido excluidas de la participación cultural, se les ha robado su imagen y se ha explotado sus cuerpos. Finalmente, se ha producido una importante reactivación del interés en las artes menores y en los oficios, donde, según les asignaba la división del trabajo, la mujeres “hilaban” su tarea cotidiana, y se ha llamado igualmente la atención sobre el modo en que las mujeres han trabajado juntas, sin reclamar autoría o genialidad. Una colisión se anuncia aquí entre la celebración del pasado y las pautas a seguir en el futuro. Hay que diferenciar entre el interés en las tradiciones de las mujeres –los logros individuales o colectivos que las mujeres pueden considerar como propios, a pesar del ambiente hostil– y la creencia en una sensibilidad femenina, vinculada a lo doméstico y liberada únicamente cuando el arte recibe una orientación similar.

Estos temas generales han encontrado espacio en los debates que las mujeres han sostenido en torno al cine. Quiero trazar el modo en que estos debates se desarrollaron y cómo cada línea argumentativa al mismo tiempo hizo que avanzará y bloqueó el crecimiento de la cultura cinematográfica feminista. Las feministas, por tanto, tienen que ser más ambiciosas, exigir más. Estos desarrollos los discutiré en la segunda parte del artículo, en “En busca de una teoría” y en “En busca de una práctica”, describiendo las alianzas y las influencias que han colaborado para producir una estética que todavía se encuentra en su infancia.

En 1972, *Women and Film*, la primera revista de crítica feminista de cine, apareció en California, y se organizaron los dos primeros festivales de cine de mujeres (en Nueva York y en Edimburgo). Estos acontecimientos respondían en términos cinematográficos a la temprana atención prestada por el movimiento feminista a las políticas de la representación. Muy pronto comenzó a bosquejarse una historia de las mujeres en el cine.

INVESTIGANDO EL PASADO

En los primeros días de investigación en torno al lugar de las mujeres en la historia del cine, quedó establecido muy pronto el hecho de que las mujeres habían sido excluidas de la producción y realización de películas posiblemente en proporción inversa a su conocida explotación como objetos sexuales en la pantalla. Los festivales de cine de mujeres mostraron

los resultados de esta meticulosa investigación: los hallazgos inesperados de mujeres directoras podían contarse con los dedos de muy pocas manos. En una visión general, la historia del cine mostraba un cuadro particularmente deprimente de discriminación y marginalización de las mujeres. En los primeros tiempos del cine de un solo rollo, antes de que la industria cinematográfica atrajera grandes capitales, algunas mujeres dirigieron en efecto películas en Hollywood. La llegada del sistema de los estudios y, todavía más, la reorganización económica que supuso la entrada del sonoro, implicaron inversiones en gran escala por parte de los bancos y la industria electrónica. El dinero y la jerarquía de los estudios cerraron las puertas de manera tan hermética que Dorothy Arzner e Ida Lupino fueron literalmente las únicas mujeres que dirigieron películas regularmente en Hollywood hasta los años setenta. Ambas se abrieron camino a través de trabajos considerados aceptables para las mujeres: Arzner era montadora, Lupino, actriz. Son las excepciones que confirman la regla. El trabajo de las directoras de los primeros tiempos se ha perdido casi por completo. Queda algo de las películas de Lois Weber y de Alice Guy, las directoras que destacan en el periodo previo a la Primera Guerra Mundial. Leni Riefenstahl, realizadora de documentales fascistas en los años treinta, es irónicamente la única directora cuyo nombre es familiar. Leontine Sagan, la brillante directora de *Mädchen in Uniform* (Alemania, 1931) todavía se mantiene en el olvido, a pesar del interés que su película despertó en los festivales de mujeres. En la Europa de los años cincuenta, con unas industrias cinematográficas empobrecidas y desorganizadas a causa de la guerra y eclipsadas por las importaciones americanas, unas pocas mujeres comenzaron a hacer películas: Mai Zetterling, de nuevo una actriz que se convierte en directora; Agnes Varda, fotógrafa; y en la Europa del este, Marta Meszaros y Vera Chytilova. Y además existía la tradición vanguardista. Aquí, lejos de la desconfianza en las mujeres que es endémica en el cine comercial, marginadas en una esfera marginada del cine, las mujeres tuvieron un mayor impacto. Al menos, fueron reconocidas y recordadas. Germaine Dulac aparece en los libros de historia, aunque sólo sea a través de la denuncia de Artaud a *La coquille et le clergymán*. El trabajo pionero que Maya Deren realizó en los Estados Unidos durante los años cuarenta ha hecho que se ganara el nombre de “Madre de la vanguardia”. Pero la mezcla de movimiento cinemá-

tico y conciencia interior propia de ambas directoras interesó tanto a las feministas como a los artistas de vanguardia. Y fue esta tradición la que llegó a alimentar con un mayor dinamismo el trabajo contemporáneo de las mujeres.

Detrás del trabajo de investigación que se desarrolló en estos festivales, descansaba la esperanza de que, una vez redescubiertas, las películas hechas por mujeres revelarían una estética coherente. La experiencia de la opresión, la conciencia de la explotación de las mujeres en la imagen, actuaría como un elemento unificador de las directoras, por muy diferentes que fueran sus orígenes. El análisis cuidadoso mostraría cómo las luchas asociadas con el hecho de ser mujer bajo la dominación masculina habían encontrado una expresión que unificaba todo tipo de diversidad. En efecto, las películas hechas por mujeres trataban en su mayoría acerca de mujeres, sea porque así se eligiera o por ser este otro aspecto de la marginalización. Pero comenzó a aparecer cada vez como más incierto que pudiera trazarse una tradición unificada más allá del nivel superficial de que las películas hablaban de mujeres. En su estudio sobre Dorothy Arzner, Claire Johnston y Pam Cook llevaron la cuestión más lejos. Argumentaron que Arzner conseguía poner en crisis los códigos y los presupuestos masculinos dominantes en Hollywood, subvirtiéndolos y mostrando sus contradicciones.

En general, en las películas de Arzner, la mujer determina su propia identidad a través de la transgresión y el deseo. A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de otros directores de Hollywood... en el de Arzner el discurso de la mujer... es lo que da coherencia estructural al sistema del texto al tiempo que muestra el discurso de los varones fragmentado e incoherente. Las protagonistas femeninas reaccionan contra el discurso masculino que las atrapa y, de ese modo, lo transgreden. Estas mujeres no se desprenden del orden existente y encuentran un nuevo orden femenino de lenguaje. Más bien, hacen valer su propio discurso frente al masculino: lo quiebran, lo subvierten y, en cierto sentido, lo re-escriben².

Este argumento hizo que el debate avanzara más allá de la simple esperanza en una tradición unificada hacia un análisis cuidadoso, detallado del lenguaje y los códigos usados por una directora sola en un mundo que en todo lo demás pertenece exclusivamente a los

² Pam Cook y Claire Johnston, “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, en Claire Johnston (ed.), *Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema*, Londres, BFI, 1975.



varones. Este tipo de trabajo supuso un avance crucial en la crítica feminista de cine, los primeros ladrillos con los que ir levantando una teoría. Claire Johnston continúa: “Nunca nos excederemos enfatizando la necesidad de que la gente oprimida escriba su propia historia. La memoria, una comprensión de las luchas del pasado y un sentido de la propia historia constituyen la dinámica vital de cualquier lucha”.

El ataque al sexismo

Ciertas convenciones estilísticas han crecido de la mano del cine narrativo. El lenguaje de la forma no debe interrumpir o eclipsar el flujo libre de la trama y debe permitir que el contenido ocupe el primer plano. En sus primeros pasos, la crítica feminista de cine aceptaba estas convenciones. Se centraba en el *contenido* sexista de la narrativa cinematográfica y la explotación de las mujeres como imágenes. Esta era en efecto una polémica necesaria (similar políticamente a las campañas contra el sexismo en la publicidad o contra la indoctrinación de roles en los libros infantiles) en la que se exponía y se protestaba contra el modo en el que los roles activo y pasivo en la narrativa cinematográfica se distribuyen entre los sexos. En este punto (los primeros números de *Woman and Film*, los números especiales de mujeres de *The Velvet Light Trap* (Otoño 1972) y *Take One* (Febrero 1972)), la principal exigencia consistía en reemplazar un modelo femenino por otro más fuerte y más independiente. O encontrar imágenes de mujeres que fueran realistas y relevantes para su experiencia vital. Ambas exigencias asumen que la identificación es el problema fundamental del cine, que las películas feministas ofrecerían alternativas –la optimista en la fantasía o la pesimista en la realidad– vividas a través de los protagonistas en la pantalla.

Indudablemente, denunciar el sexismo es importante. Pero, en tanto que estas exigencias se dirigen primeramente al cine popular y comercial, implican además una confrontación con la naturaleza sexista de la propia industria y su discriminación de las mujeres. La respuesta inmediata que Hollywood ofreció al movimiento feminista consistió en replegarse en lo que Molly Haskell en *From Reverence to Rape* describe como “las pelis de colegas”, lo que es muestra del largo viaje que esta campaña tenía todavía que realizar desde que comenzara a finales de los sesenta y principios de los setenta³. El cine comercial no iba a cambiar de la noche a la mañana en ninguna de sus actitudes fundamentales respecto de las mujeres. Es más, un cambio que sólo afectase al contenido, que descansase en la inversión de los roles sexuales, no podía hacer otra cosa que reproducir con un nuevo giro las convenciones establecidas por la producción explotadora dominada por los varones, y este giro podía fácilmente degenerar en una fantasía fetichista masculina acerca de una fascinante mujer fálica. De cualquier manera, la tradición del melodrama, el viejo género hollywoodiense acerca de los problemas de las mujeres y los traumas de familia, ha resurgido dotando a las estrellas femeninas de vehículos –una precondition siempre necesaria para que una película de Hollywood que trate de mujeres se convierta en una mercancía lucrativa.

Primeras películas feministas

Las condiciones para que las mujeres pudieran realizar películas surgieron por vez primera con los cambios técnicos y económicos que permitieron el desarrollo de un cine con una base económica alternativa al producto comercial de 35 mm. En lo que afecta a las mujeres, estos cambios les permitieron entrar en el mundo del cine en número considerablemente mayor a las previas gotas en el océano. Observando el aspecto productivo de la industria del cine, parece que existe una correlación inversa entre el tamaño de la inversión y la participación de las mujeres. Cuanto mayor es la cantidad, más difícil es que ese dinero se confíe a una mujer. Shirley Clarke describe su experiencia en Hollywood a los largo de una entrevista aparecida en *Take One*:

No tenía medio alguno de conseguir dinero. Puede que tenga que ver con el hecho de que la gente con dinero no habla de dinero con las mujeres. Es una cosa que quedó patente en mis tratos con

³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, pág. 362.



Hollywood. Todo el mundo decía: “Fantástico. Haz algo para nosotros. Pero no esperes mucho. Siendo una mujer va a ser difícil”. Así que cuando conseguí colarme allí, ya tenían al hombre que iba a ser mi productor. Y él me diría cómo hacer mi película. A los hombres no les gusta hablar de dinero con las mujeres –eso es todo⁴.

El primer atisbo de un mundo alternativo apareció, apenas reconocido, en los años cuarenta. Maya Deren hizo *Meshes of the Afternoon* en 1941 con un equipo de 16 mm. y sin sonido. Después de la guerra, los equipos de 16 mm. que habían sido usados para realizar los noticiarios de guerra acabaron en los mercados de segunda mano de los Estados Unidos y aportaron la base de lo que acabará llamándose “cine underground”. Estos desarrollos abrieron la posibilidad de realizar películas a gente que se movía fuera de la industria y permitieron el surgimiento no de uno sino de varios nuevos cines. El equipo es más pequeño, más barato tanto en sí mismo cuanto en costos de almacenaje y de laboratorio. Pero hasta comienzos de los años sesenta, con la invención de la cámara Eclair Coutant en Francia y la cinta de grabación Nagra en Suiza, el sonido sincronizado no pudo grabarse con facilidad. En términos culturales, estos desarrollos produjeron dos fecundaciones cruzadas distintas. El cine pasó a ser un medio accesible para los artistas, tanto para los implicados en las artes visuales como para los que se dedicaban a la danza. En el cine de los sesenta pudo ser usado por los activistas políticos para realizar películas de propaganda o a favor de determinadas campañas. La asociación particular de los 16 mm. con el *cinéma-vérité* le dio la

aparición de ser un instrumento de la verdad misma, que capturaba lo real sin estar mediado por la ideología. El cine parecía liberarse de su servidumbre histórica al producto comercial.

Volviendo atrás la mirada a la crítica feminista de cine y a los festivales de los primeros años setenta, es obvio que la primera ola unificada de películas producidas por mujeres provenía directamente del movimiento feminista, un mezcla de concienciación y propaganda. El cine se usaba para rodar a mujeres hablando y así dirigir la discusión, de modo que las mujeres en la película podían interactuar con las experiencias e ideas de las mujeres en una reunión. Estas películas producían un entusiasmo particular. Por primera vez, había películas hechas exclusivamente por mujeres, acerca de las mujeres y de la política feminista, para otras mujeres. Susan Rice en el primer número de *Women and Film* comenta la película *Three Lives* de Kate Millet:

Three Lives es una producción del cine para la liberación de las mujeres, y es el único largometraje que conozco que no sólo trata acerca de mujeres, sino que está producido, dirigido, rodado, grabado, iluminado y montado por mujeres. Y lo que hace que esto sea algo más que un señuelo es la complicidad que este equipo de mujeres parece haber obtenido de sus protagonistas. El elemento más convincente que encuentro en la película es que captura el tono y la calidad de las relaciones y las conversaciones significativas de las mujeres. Si la película pudiera fallar en todos los demás niveles, éste se alzaría como un logro destacable⁵.

O Dora Kaplan en el siguiente número escribe de “este nuevo movimiento de mujeres que hacen películas políticas políticamente” que:

El compromiso por educar, cambiar la conciencia y la sensibilidad aparecía desalienado; esto es, abarcaba el proceso mismo de producción de la película; un equipo que trabaja colectivamente sin jerarquía ni especialización; un equipo que trabaja en condiciones de igualdad con el “sujeto” en la toma de decisiones y en la producción; y un equipo que reconoce que la distribución del producto es una parte integral del proceso⁶.

Aunque resulta difícil sobrestimar el vigor y la inmediatez de algunas de estas películas, están ligadas

⁴ Shirley Clarke, “Image and Images”, *Take One*, III, 2, 1972.

⁵ Susan Rice, “Three Lives”, *Women and Film*, I, 1, 1972.

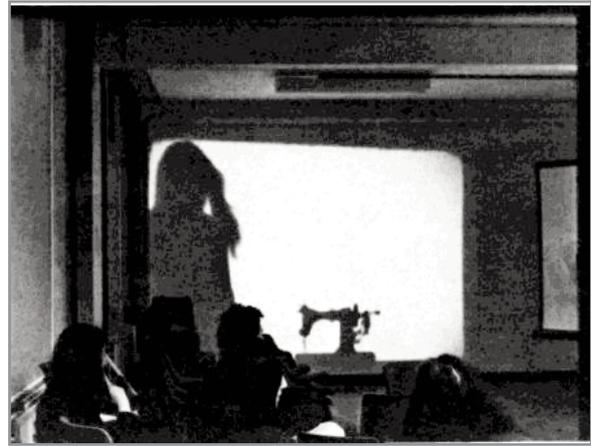
⁶ Dora Kaplan, “Selected Short Subjects”, *Women and Film*, I, 2, 1972.

fuertemente a la ideología de la concienciación y la agitación en torno a algunos asuntos feministas particulares. Esa es su fuerza; su debilidad reside en las limitaciones de la tradición del *cinéma-vérité*. Al tiempo que pueden tener un uso inmediatamente político como documentos, su estética se vincula a una concepción del cine como un medio transparente, reproduciéndola en lugar de problematizarla, un proyecto que reduce la cámara a un instrumento mágico. Ahí actúa una presunción más importante, que la cámara, por su propia naturaleza y las buenas intenciones del operador, puede captar verdades esenciales y al grabar típicas experiencias compartidas puede crear unidad política a través de un proceso de identificación. De ese modo, la política se restringe a la emoción y el cine permanece atrapado en la vieja búsqueda interminable del otro yo en la pantalla.

Resumen

Hasta aquí, he usado la crítica feminista de cine en torno a 1972 para señalar una fase particular del desarrollo consciente y para mostrar la necesidad de un salto teórico hacia adelante. Pero no podía concebirse ningún salto hacia adelante sin este primer trampolín: la conciencia de la explotación sexista y de la opresión cultural, y la recuperación de las mujeres que han luchado para poder hacer películas en el pasado. Sin embargo, el paso hacia adelante parecía bloqueado. Las respuestas que se ofrecieron durante este periodo no satisficieron las necesidades de una cultura de cine feminista. Las exigencias de identificación, de que las películas de mujeres sacaran provecho de los procesos de identificación, seguían sometidas tanto a las tradiciones formales cinematográficas que exhalan explotación sexual, como al cine de dominación masculina. Los cambios dentro de la industria sólo podían proceder de una agitación extendida en el tiempo y de la actividad por parte de las mujeres que desean trabajar en ella, y desde fuera, en una erosión gradual a través de las transformaciones de la ideología. Cuando el cine de 16 mm. empezó a cuajar, pero la discriminación siguió prevaleciendo en la industria, comenzó a resultar obvio que el sector independiente vería nacer una práctica cinematográfica específicamente feminista. ¿Cómo sería este cine?

El deseo de romper con el pasado es racional y apasionante. Es tanto una huida instintiva de las formas asociadas con la opresión como un impulso consciente por encontrar un terreno no contaminado sobre el que construir una estética feminista. Las cuestiones estéticas y teóricas que se plantean al cartografiar este nuevo terreno ensanchan, entonces, la brecha con el pasado. ¿Basta, pues, con romper únicamente con el contenido sexista? El cine dominante ha privilegiado el contenido, ya sea en las películas



de ficción o en los documentales, al que ha subordinado el mismo proceso cinematográfico formal. La identificación del espectador con el protagonista cierra las brechas residuales o necesarias entre la forma y el contenido. (Por ejemplo, Hitchcock reconcilia su uso extravagante e inusual del cine con las exigencias convencionales envolviendo al espectador a través del suspense). Con vistas a construir un nuevo lenguaje del cine, por tanto, se presentó como prioritario el romper esta unidad artística omnipresente. Al mismo tiempo, no se podía esperar que un lenguaje cinematográfico alternativo, completamente desarrollado y predigerido cayera limpiamente del cielo en el momento en el que se lo necesitaba. Tal expectativa asume que el cine de mujeres poseía una tradición desarrollada serpenteando como un hilo invisible a través de la historia oficial del cine o que el simple hecho de ser feminista y hacer películas fuera en sí mismo la respuesta. Ninguna de las dos posiciones se podía sostener. La primera ignora el alcance de la opresión del pasado, la segunda afirma que la intención individual trasciende el lenguaje y la estética del cine. Un lenguaje debe poseer una existencia colectiva, de lo contrario las formas de expresión dominantes regresan se quiera o no e invaden toda relación intuitiva entre el espectador y el creador, y entonces lo menos malo que puede pasar es que todo quede en un tanteo inconsistente.

De este modo, los primeros pasos constructivos hacia la cultura de cine feminista han comenzado a girar en la dirección de la materia del lenguaje del cine, explorando la dislocación entre la forma cinematográfica y el material representado e investigando diversas maneras de resquebrajar el espacio cerrado entre la pantalla y el espectador. Dado que se había misticado el lugar de la mujer en la representación cinematográfica del pasado, que era al mismo tiempo un eje del placer visual y una afirmación de la dominación masculina, ahora las feministas han quedado fascinadas con los misterios de la representación cinematográfica, ocultados por medio de la forma fantástica de la mu-

jer sexualizada: se ha rasgado el velo, pero detrás de él no se escondía ninguna respuesta preparada. La ausencia de respuestas, combinada con la fascinación con el proceso cinematográfico, conduce al desarrollo de un formalismo feminista. Políticamente, un formalismo feminista descansa en el rechazo del pasado y en priorizar el desafío al lugar del espectador en el cine. Desde un punto de vista estético, el espacio y el tiempo de la estética realista o ilusionista suponen grandes limitaciones: no pueden satisfacer los complejos deslizamientos que la imaginería feminista desea. Las brechas en el signo cinematográfico permiten que las ideas interactúen con la ficción y el pensamiento con la fantasía. Al mismo tiempo, la *tabula rasa* es placentera. Las estructuras se visibilizan y los huesos desnudos del proceso cinematográfico se impulsan hacia adelante. Finalmente, desde un punto de vista teórico, es esencial analizar y comprender el funcionamiento del lenguaje cinematográfico antes de poder exigir un nuevo lenguaje del cine.

A finales de mayo de 1978, tres mujeres que pertenecían al colectivo de la única revista en inglés de teoría feminista del cine –*Camera Obscura* (publicada en Berkeley, California)– presentaron su trabajo en la Cooperativa de Realizadores de Londres, con el fin de discutir con los realizadores ingleses (varones y mujeres) y con las feministas interesadas en el cine. Las tres habían participado en el colectivo editorial de *Women and Film*, la revista pionera de crítica feminista de cine. Rompieron con *Women and Film* porque pensaban que el feminismo debía moverse más allá del primer impulso –la crítica básica del sexismo y la afirmación de la tradición perdida de las mujeres– y buscar nuevas imágenes. La nueva revista, *Camera Obscura*, está concebida sobre dos frentes conectados. Primero, investigar los mecanismos por los que el sentido se produce en el cine:

Es importante saber dónde localizar la ideología y el patriarcado dentro del modo de representación con el fin de intervenir en la sociedad y transformarla, para definir una praxis de cambio. Es crucial para la lucha feminista advertir que cualquier teoría acerca de cómo cambiar la conciencia requiere saber cómo se forma ésta, de qué cambio se trata y cómo se produce.

Y después la revista aborda textos particulares, hasta ahora sólo películas realizadas por mujeres, en tanto

que “contribuyen al desarrollo de un contra-cine feminista, tanto porque adopta como tema central una problemática feminista como porque lleva a cabo desafíos específicos a los códigos cinematográficos y a las convenciones narrativas del cine ilusionista”⁷.

Una nueva teoría y una nueva práctica. Ese fin de semana en la Cooperativa quedé sorprendida por las semejanzas entre los análisis de *Camera Obscura* y las ideas que estaba desarrollando para este artículo. Quedé sorprendida igualmente por la conjunción histórica entre la teoría de cine feminista, la presentación de *Camera Obscura*, y la Cooperativa, hogar de la práctica de cine de vanguardia. Sentí que era un encuentro que no podía haber ocurrido hasta hace muy poco. Parecía ser una indicación concreta, o reconocimiento mutuo, de un tráfico creciente en doble sentido. Por parte de las teóricas feministas, hay una concienciación creciente de la tradición vanguardista; y por parte de la vanguardia, entre cineastas varones y mujeres, una sensación de la relevancia del desafío feminista.

EN BUSCA DE UNA TEORÍA

Tanto la teoría cinematográfica como el feminismo, unidos por un interés común en la política de las imágenes y en los problemas del lenguaje estético, se han visto influidos por debates intelectuales recientes en torno a la naturaleza escindida del signo (semiótica) y la irrupción del inconsciente en la representación (psicoanálisis). Se ha dado asimismo una influencia evidente de la filosofía marxista de Louis Althusser, especialmente de su artículo “Ideología y aparatos ideológicos de estado”⁸.

La importancia que, para el funcionamiento de la ideología burguesa, Althusser atribuye a los procesos de identificación, a la representación imaginaria del sujeto y a la ilusión de realidad ofreció un nuevo sentido de seriedad política a los debates estéticos entre los realizadores de vanguardia y los teóricos del cine. La estética realista utilizaba medios para entrapar al espectador similares a los usados por la ideología burguesa. Una, por tanto, no podía enfrentarse a la otra. Pam Cook (en su artículo sobre Dorothy Arzner) defiende que el sistema de representaciones generado por el cine clásico de Hollywood sujeta al espectador en una relación cerrada específica, eliminando la posibilidad de experimentar la contradicción⁹. Este tipo

⁷ “Feminism and Film. Critical Approaches”, *Camera Obscura*, 1, 1976.

⁸ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Review, 1971.

⁹ Claire Johnston parafraseando a Pam Cook, “Approaching the Work of Dorothy Arzner”, Johnston, *Dorothy Arzner*, pág. 2.

de argumento alimentó un reforzado anti-realismo, lo que a su vez ofreció el terreno para que se establecieran conexiones teóricas entre los vanguardistas que se oponían al ilusionismo y los cineastas políticos que se oponían a la ideología burguesa. Más adelante, el debate continuó en torno a la naturaleza del aparato cinematográfico: ¿cómo liberar de la simple grabación, que coincide con la visión perspectiva natural del ojo humano, el destino del proceso fotográfico? El formalismo proporcionaba una respuesta: al poner en primer plano el proceso cinematográfico, privilegiando el significante, se desbarata la unidad estética y se desplaza la atención del espectador hacia los medios de producción de sentido. *Camera Obscura* (en su primer editorial) subrayaba que

Como la cámara oscura, el aparato cinematográfico no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva. La idea de que la "realidad" pueda ser reflejada en el cine niega toda conciencia de la intervención, de la mediación del aparato cinematográfico. La impresión de realidad en el cine no se debe a su capacidad de conseguir verosimilitud, a su habilidad para reproducir fielmente una copia de un objeto, sino más bien al proceso complejo del aparato cinematográfico de base, que en su totalidad incluye al espectador¹⁰.

Un área de lucha crucial, desde un punto de vista feminista, se desarrolla contra la ideología o en ella. La ideología patriarcal está constituida de presupuestos, "verdades" acerca del sentido de la diferencia sexual, del lugar de las mujeres en la sociedad, del misterio de la feminidad, etc. Desde el punto de vista político, la teoría feminista del cine ha continuado el debate estético. De cualquier manera, la ideología –ya sea patriarcal o burguesa– ni es omniabarcante ni una totalidad eterna y es crucial para el feminismo ser consciente de las contradicciones que contiene.

El siglo XX ha sido testigo del crecimiento de una estética oposicional bajo diferentes enseñanzas y movimientos de vanguardia. Aunque aquí las mujeres tampoco han participado excepto de manera marginal, una búsqueda de la teoría no puede dejar de lado el tipo de cuestionamiento y las confrontaciones que sostienen otros movimientos estéticos radicales.

Quiero mencionar sólo un aspecto de las relaciones entre semiótica y vanguardia que afectan a las

mujeres. Julia Kristeva, en su obra sobre la poética modernista, ha vinculado la crisis que produjo el lenguaje del modernismo con "lo femenino"¹¹. Kristeva considera que la feminidad es lo reprimido del orden patriarcal y aquello que se mantiene en una relación problemática con él. La irrupción de un exceso lingüístico subvierte la tradición comprometiendo el placer y "lo femenino" en una oposición directa respecto al lenguaje lógico y la represión endémica del patriarcado. Un problema sigue sin resolver: la mujer, en estos términos, sólo representa lo reprimido, y es la relación del poeta varón con la feminidad lo que irrumpe en su uso del lenguaje poético. Desde una perspectiva feminista, el siguiente paso tendrá que llevarnos más allá de la *mujer* callada, un significante del "otro" del patriarcado, hacia un punto en el que las *mujeres* puedan hablar por sí mismas, más allá de una definición de la "feminidad" acuñada por el patriarcado, hacia un lenguaje poético hecho también por las mujeres y por su inteligencia. Pero el punto importante de Kristeva es este: la trasgresión se practica a través del mismo lenguaje. La ruptura con el pasado tiene que funcionar a través de los propios medios con los que se produce el sentido, subvirtiendo sus normas y rechazando su, de otro modo, totalidad imperturbable. Aquí, por extensión, se muestra enteramente la importancia para el feminismo del sector cinematográfico independiente: la experimentación feminista puede darse fuera de las limitaciones del cine comercial, en debate con el lenguaje del contra-cine. La semiótica pone en primer plano al lenguaje y enfatiza tanto la importancia crucial del significante (por mucho tiempo desatendido y subor-



¹⁰ "Feminism and Film; Critical Approaches", op. cit.

¹¹ Julia Kristeva, "Signifying Practice and Means of Production", *Edimburg '76 Magazine; Psychoanalysis, Cinema and Avant-Garde*, 1976.

dinado al significado) y de la doble naturaleza del signo, sugiriendo así el rendimiento estético que puede lograrse jugando con la separación entre sus dos aspectos. Para las feministas, esta división posee una triple atracción: la fascinación estética con las discontinuidades, el placer que se consigue trastornando la unidad tradicional del signo y el avance teórico que se logra investigando el lenguaje y la producción de sentido.

Una de las contribuciones fundamentales aportadas por el psicoanálisis freudiano consiste en señalar el carácter problemático que la feminidad tiene para una sociedad organizada por la dominación masculina. La sexualidad femenina, y también lo femenino en la sexualidad masculina, se cierne como un conjunto de elementos difíciles y potencialmente incontestables, reprimidos o que irrumpen en forma de síntomas neuróticos. Aquí igualmente, se da una división, sobre la que Freud insiste, entre una apariencia (ya sea un síntoma, un hábito o un lapsus) y el sentido que se esconde tras él. Al plantear la existencia de un inconsciente cuyo funcionamiento no podría encontrar una vía de expresión consciente directa, Freud mostró cómo, psicoanalíticamente, rara vez las cosas pueden ser lo que parecen. De este modo, la imagen de la mujer en la representación patriarcal remite primeramente a connotaciones propias del inconsciente masculino, a sus miedos y fantasías. Como dice Claire Johnston en su estudio sobre las mujeres en las películas de Raoul Walsh:

Para el héroe varón la protagonista femenina se convierte en un agente dentro del texto de la película a través del cual su secreto oculto puede salir a la luz, ya que la falta se localiza en la mujer. Ella representa al mismo tiempo la memoria distante de la plenitud maternal y el objeto fetichizado de su fantasía de castración –un sustituto fálico y, por ello, una amenaza¹².

He argumentado en otro lugar (“Placer visual y cine narrativo”) que el psicoanálisis puede usarse para mostrar el modo en que las convenciones del cine narrativo se adaptan al deseo masculino dominante –que el placer voyeurístico va incorporado en la manera en que el espectador lee la película.

Es el lugar de la mirada lo que define al cine, la posibilidad de variarla y de revelarla. Esto es lo que hace que el cine sea totalmente diferente de,

por ejemplo, el *strip-tease*, el teatro, las variedades, etc. Más allá de resaltar la exponibilidad de la mujer a la mirada (*woman's to-be-look-at-ness*), el cine construye el modo en que ha de ser mirada en el interior del espectáculo¹³.

Polémicamente, esta proposición conduce a la necesidad, para el contra-cine, de exponer la fuerza del placer inherente a la experiencia cinemática en tanto que se organiza en torno al privilegio erótico masculino y reposa sobre una asimetría entre masculino / femenino, activo / pasivo.

EN BUSCA DE UNA PRÁCTICA

Los elementos dispares que he reunido bajo el título de “En busca de una teoría” no se conforman como un todo coherente. Es más, me he concentrado en aquellas influencias recibidas por la teoría feminista del cine que tienen consecuencias para la práctica cinematográfica, influencias que apuntan, todas ellas, tanto a un deseo como a una necesidad de romper con las formas de representación homogéneas, cerradas. El psicoanálisis disuelve el barniz de los sentidos superficiales; la semiótica destaca la naturaleza dividida del signo y el mismo lenguaje como un espacio de transformación; la confrontación con la ideología avanza el tema de la identificación, de cómo un texto “sitúa” al espectador. Ahora quisiera comentar las influencias recibidas de la tradición vanguardista y los modos en los que la práctica cinematográfica feminista se ha posicionado con respecto a ella.

A lo largo de este ensayo, me he referido a la persistente dificultad de articular los medios por los que

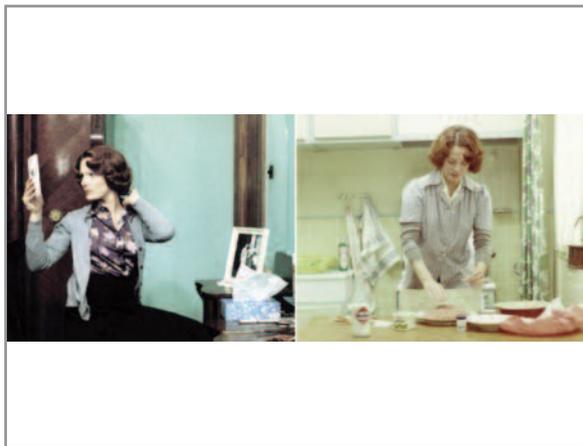


¹² Claire Johnston, “The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh”, en P. Hardy (ed.), *Raoul Walsh*, Edimburgo, 1974, pág. 45.

¹³ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, XVI, 3, 1975 (trad. esp.: *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988, pág. 20, traducción modificada)

una ruptura estética puede encontrar expresión formal. ¿Cómo evoluciona una estética independiente a partir de la confrontación con una dominante? Un aspecto importante de la estética vanguardista es la negación: una obra se forma, o encuentra una posición, gracias al código mismo de la tradición dominante a la que se opone. Estas obras, entonces, tienen que leerse, y alcanzan sentido, a la luz reflejada de la estética que niegan. Un aspecto de los problemas implícitos en la formulación desde cero de una nueva estética es sorteada de este modo. Las formas tradicionales son conocidas y reconocidas, y el espectador puede reconocer y leer su negación. En términos cinematográficos, la estética ilusionista tradicional ha privilegiado el significado, organizando el texto de modo que su mecánica se aprecie lo menos posible. Una respuesta influyente y crucial dentro de la estética vanguardista ha sido promovida por el nuevo cine americano de los sesenta, que enfatiza el lugar del significante, dando a ver la complejidad del proceso cinemático (como señala Annette Michelson en la introducción a *New Forms in Film*, “la afirmación del fotograma que compone la cinta, la afirmación a través del parpadeo del medio como proyección de luz, la afirmación de la naturaleza de la proyección a través del uso del sonido...”¹⁴).

El énfasis en la importancia del significante ha puesto en crisis el lugar del significado. Por ejemplo, Peter Gidal, un destacado realizador inglés de vanguardia, ha rechazado todo contenido y toda narrativa tanto en su trabajo como en su posicionamiento estético. En su introducción a *Structural Film*



Anthology, escribe: “la película estructuralista / materialista debe minimizar el contenido en su sentido abrumador, imaginísticamente seductor, en un esfuerzo por atravesar este área miasmática de la “experiencia” y abordar la película como película”¹⁵.

Para las realizadoras feministas es importante el modo en que estos argumentos ensalzan el significante. Hay una conexión con esos aspectos de la teoría feminista del cine que exigen un regreso a la *tabula rasa* y cuestionan el modo en que se construye el sentido. Pero las mujeres no pueden satisfacerse con una estética que reduce el contra-cine a un trabajo únicamente sobre la forma. El feminismo está unido a su política, su experimentación no puede excluir el trabajo con el contenido. Peter Wollen (en su artículo “The Two Avant-Gardes”) traza una línea de desarrollo donde la exigencia de una nueva política conecta inseparablemente problemas de forma y de contenido. Regresando a Eisenstein y a Vertov, influenciada por Brecht, resurgiendo en las últimas obras de Godard, esta tradición ha demolido las rígidas demarcaciones entre el hecho y la ficción y ha asentado la base necesaria para la experimentación con la narrativa¹⁶.

Todavía es difícil hablar de una práctica feminista de la realización de películas. Todavía existen pocas realizadoras y entre ellas hay poca proximidad, sus influencias no son necesariamente coherentes. En lugar de generalizar, es preferible ejemplificar tendencias y movimientos entre las directoras de cine. Por ejemplo, Annabel Nicolson (una veterana de la Cooperativa de Londres) ha usado la antigua tradición de las artes aplicadas de las mujeres para experimentar con la película como material. En su pieza expandida *Reel Time* (1973), resalta la relación entre el proyector y la máquina de coser, repite una secuencia que la muestra cosiendo película con una máquina de coser, luego la pasa por el proyector hasta que la película se rompe y comienza a deslizarse. Joyce Wieland en su primera película *Handtinting* (realizada en Nueva York en los años sesenta) traslada al cine sus experimentos anteriores con el acolchado, perfora la cinta con agujas y tiñe el celuloide. Hay además un aspecto de su trabajo que se desarrolla en miniatura, a escala de la película casera: describe *Rat Life and Diet in North America* como “una película hecha en la mesa de la cocina” y, usando sus jerbos como personajes, crea una versión narrativa de un bodegón doméstico¹⁷.

¹⁴ Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, *New Forms in Film*, Montreaux, 1974, pág. 15.

¹⁵ Peter Gidal, “Theory and Definition of the Structuralist/Materialist Film”, *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976.

¹⁶ Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes”, *Studio International*, 190, 1978, noviembre / diciembre, 1975.

¹⁷ “Kay Armatage Interviews Joyce Wieland”, *Take One*, XIII, 2, 1972.

Yvonne Rainer llegó al cine desde la danza (Maya Deren y Shirley Clarke comenzaron también sus carreras como danzarinas –un lugar en el arte en el que las mujeres tienden a sufrir una menor discriminación y opresión). Rainer ha llevado a cabo fundamentalmente un trabajo de gran importancia con la narrativa, explorando sus posibilidades radicales. Describe su manera de trabajar:

Un novelista quizás se reiría de mi pérdida de tiempo improvisada con la narración de la historia. Para mí la historia es un marco vacío sobre el que cuelgo imágenes y pensamientos que necesitan un apoyo. No me siento obligada a dar cuerpo a este armazón con detalles creíbles de tiempo y lugar... Me interesaba mucho más entrelazar el contenido psicológico y formal, esto es, imágenes que se cargan de sentido o se vacían con las lecturas o su ausencia, texto e imagen ilustrados en varios grados... Esto conduce a una situación en la que la historia viene y se va, llegando a veces a desaparecer completamente cuando se prolongan hasta el extremo ciertas imágenes sin sonido... Acumulo material de mis propios escritos, párrafos, frases, borradores, fotogramas de películas anteriores, fotografías. En última instancia, el proceso de ordenación me fuerza a organizarlo y hacer que las partes concuerden de alguna manera¹⁸.

Rainer cambia la narración de su historia y ofrece un comentario irónico sobre su desarrollo por medio de títulos escritos, interrumpiendo el flujo de imágenes, utilizando el cliché en las palabras y las situaciones, deteniéndose en la emoción y en la actuación y en la relación que las mujeres tienen con ellas como modos tradicionales de expresión. Como conclusión lógica, quizás, de esta combinación de intereses, invoca al melodrama, pero también otras formas de comunicación consideradas propias de las mujeres (diarios, cartas, conversaciones íntimas, confidencias), todo ello distanciado por un tratamiento irónico de la vacilación y el autocuestionamiento familiares.

En mis propias películas (co-dirigidas con Peter Wollen), *Penthesilea* (1974) y *Riddles of the Sphinx* (1977), así como en las películas de Chantal Akerman, se da un encuentro entre la tradición melodramática y el psicoanálisis. *Jeanne Dielman* de Akerman, por ejemplo, muestra la vida de una mujer durante tres días, insistiendo minuciosamente en

las repeticiones diarias y los detalles domésticos. Una vez que su rutina se sale de su cauce, los pequeños deslices se acumulan, conduciendo casi imperceptiblemente hacia un erupción cataclísmica al final. Por su parte, *News from Home* de Akerman utiliza las cartas dirigidas por una madre angustiada a su hija como banda sonora sobre la imagen de largos planos estáticos de Nueva York, el sonido y la imagen se separan para crear acción. *Riddles of the Sphinx* trata con los dilemas de la maternidad tal como se viven dentro de una sociedad patriarcal; la historia de una mujer (primero casada, realizando las tareas de la casa, después separada y trabajando fuera) con una hija de dos años se aloja en el centro de otras aproximaciones a la cuestión, ya sean directas, visuales o poéticas. Lo que en conjunto se repite es un retorno constante a la mujer, no en efecto como imagen visual, sino como sujeto a investigar, un contenido que no puede ser abordado en el marco de las líneas estéticas trazadas por la práctica cinematográfica tradicional. El placer y la implicación no son el resultado de la identificación, la tensión narrativa o la feminidad erotizada, sino que surgen de un uso sorprendente y excesivo de la cámara, del encuadre inusual de las escenas y del cuerpo humano, de la exigencia que se hace al espectador para que reúna los elementos dispares. La historia, los temas visuales y las ideas no conjuntan coherentemente unos con otros, y piden ser leídos en términos de relaciones en desarrollo entre el feminismo, el cine experimental y el psicoanálisis.

Comencé señalando el modo en que, dentro de la breve historia del cine, sólo recientemente el feminismo había tenido algún impacto. Incluso ahora, la esfera en la que el impacto se ha dejado sentir es extremadamente reducida. Los recientes desarrollos tecnológicos permiten el crecimiento del cine fuera de la industria, pero sin unas bases económicas sólidas. El futuro hacia el que se dirigen las producciones en 16 mm. y el cine experimental es incierto, pero el encuentro entre su crecimiento y la irrupción histórica de las políticas feministas no tiene precedente en la historia de las artes. En esto al menos las exigencias de las mujeres pueden tener un efecto determinante sobre la estética, en la medida en que el trabajo de las teóricas feministas de cine y las realizadoras gana fuerza e influencia dentro de la esfera experimental.

¹⁸ "Yvonne Rainer: Interview", *Camera Obscura*, 1, 1976.