

Ley paterna— sino también en su incorporación de los procesos de negación y fetichismo, mediante los cuales el espectador es consciente del carácter ilusorio de la imagen cinematográfica y aun así sigue creyendo en la imagen. Esta creencia, además, tiene como premisa que el espectador esté situado a una distancia segura, y en este sentido se basa en el voyeurismo (con resonancias sádicas). No hay duda de que el cine se fundó sobre el placer de mirar, y fue concebido desde sus orígenes como un lugar desde donde se podía «espiar» a los demás. Lo que Freud denominaba «escopofilia», el impulso de convertir al otro en objeto de una mirada curiosa, es uno de los elementos primordiales en la seducción cinematográfica. En efecto, algunos títulos de las primeras películas certifican esta fascinación: *As Seen Through a Telescope* (1900), *Ce que l'on voit de mon sixième* (1901), *Through the Keyhole* (1900) y *Peeping Tom in the Dressing Room* (1905). El dispositivo cinematográfico combina, para Metz, la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física; necesita de un espectador secreto e inmóvil que lo absorbe todo a través de sus ojos. El mecanismo preciso de gratificación «se basa en que sabemos que los objetos que miramos no saben que los estamos mirando» (Metz, 1977). El *voyeur* mantiene una escrupulosa distancia entre el objeto y el ojo. La invisibilidad del *voyeur* produce la visibilidad de los objetos de su mirada. El desmoronamiento de esos procesos, la destrucción de la distancia voyeurística ilusoria, es lo que Hitchcock escenifica alegóricamente en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), donde el protagonista es sorprendido *in fraganti* mediante una serie de inversiones escópicas que le convierten en objeto de la mirada. El psicoanálisis, como veremos más tarde, reapareció en muchos de los movimientos posteriores como el feminismo cinematográfico y el poscolonialismo, e influyó claramente en la obra de figuras posteriores como Kaja Silverman, Joan Copjec y Slavoj Žižek.

## La intervención feminista

En su momento álgido, el ala izquierda de la teoría semiótica del cine aspiraba a cristalizar una amalgama creativa de los proyectos de la «Santísima Trinidad» (o el Triunvirato Siniestro, según el punto de vista) formada por Althusser, Saussure y Lacan. En una amistosa división del trabajo, el marxismo suministraría la teoría de la sociedad y de la ideología; la semiótica, la teoría del significado; el psicoanálisis, la teoría del sujeto. Pero lo cierto es que no era nada fácil sintetizar el psicoanálisis freudiano con la sociología marxista, o el materialismo histórico con un estructuralismo en gran medida ahistórico. Además, el período posterior a Mayo del 68 se vio marcado por el declive generalizado del prestigio del marxismo en favor del surgimiento de la nueva política de movimientos sociales como el feminismo, la liberación *gay*, la ecología y el apoyo a las minorías. El declive del marxismo se debió no sólo a la transparente crisis de las sociedades socialistas (un punto en ocasiones explotado para ocultar el hecho de que el capitalismo global también estaba en crisis), sino también a un creciente escepticismo res-

pecto a las teorías totalizadoras. Paulatinamente, el centro de atención de las teorías cinematográficas radicales se desplazó lejos de las cuestiones de clase e ideología hacia otros ámbitos.

El alejamiento respecto al marxismo no significó necesariamente el abandono de la política opositora; lo que sucedió es que el impulso opositor se trasladó a otra serie de prácticas e inquietudes. Si en los años sesenta la clase y la ideología habían dominado el análisis, en los años setenta y ochenta ambas empezaron a dejarse a un lado en favor de un «mantra» de raza, género<sup>1</sup> y sexualidad, más limitado (ya que no incluye categorías de clase) y al mismo tiempo más amplio. Gran parte de la discusión giró, a partir de entonces, en torno a cuestiones feministas. El objetivo del feminismo era explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal, con el propósito de transformar, en última instancia, no sólo la teoría y la crítica cinematográfica sino también toda forma de relación social cuya jerarquía esté basada en el género. En este sentido, el feminismo en el cine estaba vinculado al activismo de los grupos de concienciación y a un repertorio de prácticas tales como conferencias temáticas y campañas políticas centradas en temas de especial importancia para la mujer: las violaciones, el abuso marital, las atenciones a la infancia, el derecho al aborto, entre otros, todo ello sumido en una atmósfera en la que «lo personal es político».

La teoría feminista, como se ha señalado con frecuencia, no es única sino plural. El feminismo tiene raíces milenarias que se remontan a figuras míticas como Lilith, las guerreras Amazonas y obras clásicas como *Lisístrata*. Pero durante el siglo del cine se han producido, como mínimo, dos oleadas de activismo feminista (en Occidente), la primera de ellas vinculada a la lucha por el sufragio universal y la segunda surgida de los movimientos políticos de liberación en los años sesenta. El movimiento de la «Women's Liberation» tomó su nombre en dicha década por analogía con el movimiento de la «Black Liberation», del mismo modo que el término «sexismo» se acuñó siguiendo el modelo de «racismo». (Las mujeres de color de los movimientos de liberación de los negros y de los movimientos anticolonialistas también se sumaron a las filas del feminismo, pero no necesariamente en el contexto de la teoría del cine.) Muchas feministas elaboraron sus análisis del sexismo basándose en anteriores conceptualizaciones del racismo, fenómeno que remite al paralelismo establecido décadas antes entre la primera oleada de crítica feminista del paternalismo y la crítica abolicionista de la esclavitud.

1. Se entiende que, a lo largo del presente capítulo, el término «género» (en inglés, *gender*), así como su derivado «genérico», se emplea —si el contexto no indica lo contrario— en el sentido de «género sexual» y no en el de «género» cinematográfico (en inglés, *genre*). [N. del T.]

vidud. El feminismo cinematográfico, como el feminismo en general, partió de textos «protofeministas» como *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, y *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. El título de Simone de Beauvoir suponía un rechazo del monismo sexual de Freud, la idea de que toda sexualidad estaba definida por una única libido de carácter esencialmente masculino. De Beauvoir entendía que tanto las mujeres como los negros estaban en proceso de emancipación de un paternalismo que hasta entonces les mantenía en su «lugar» (la formulación no contemplaba el hecho de que algunas de las mujeres eran negras). Las mujeres, afirmó, «no nacen, se hacen»; el poder patriarcal emplea el mero hecho de la diferencia biológica para fabricar y jerarquizar la diferencia entre géneros. No existe ningún «problema de las mujeres» sino tan sólo un problema de los hombres, del mismo modo que no hay un «problema de los negros» sino que éste es de los blancos. (Tres clásicos feministas de finales de los años sesenta, *Amazon Odyssey*, de Ti-Grace Atkinson, *Dialectic of Sex*, de Shulamith Firestone y *Sexual Politics*, de Kate Millett, estaban dedicados a de Beauvoir.) El feminismo también se basó en *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, y en la obra de feministas posteriores como Nancy Chodorow, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Adrienne Rich, Audre Lorde, Kate Millett, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Fueron también acontecimientos clave la creación en Estados Unidos de la National Organization of Women, en 1966, y de la revista *Ms.* en 1972.

La tendencia feminista en los estudios sobre cine se vio defendida por vez primera en los emergentes festivales de cine de mujeres (Nueva York y Edimburgo) celebrados en 1972, así como en libros muy populares publicados a principios de los setenta como *From Reverence to Rape*, de Molly Haskell, *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen y *Women and Sexuality in the New Film*, de Joan Mellon. El libro de Molly Haskell, cautelosamente feminista, rechazaba el supuesto progreso de las mujeres en el cine, trazando a su vez la errática trayectoria desde la «reverencia» caballerescas del cine mudo a la «violación» en el Hollywood de los años setenta, cuyo cenit lo constituían las atrevidas heroínas de las comedias *screwball* de los años treinta. Haskell criticaba tanto el reaccionarismo antifeminista de Hollywood como el falocentrismo del cine de arte y ensayo europeo, y sólo salvaba al «woman's picture» por erigirse en ocasional portavoz del sufrimiento femenino bajo el patriarcado. Todas estas obras hacían hincapié, en general, en temas de representación de la mujer, especialmente a través de estereotipos negativos —vírgenes, putas, vampiresas, descerebradas, *bollycaos*, cazafortunas, institutrices, chismosas, juguetes eróticos— que infantilizaban a las mujeres o las demonizaban o las convertían en exuberantes objetos sexuales. Demostraban que el sexismo en el cine, como sucede con el sexismo en el mun-



do tridimensional, era proteico: podía presentarse como idealización de la mujer en tanto ser moralmente superior, como denigración de ésta por castrada y asexual, como hipócrisis que la convierte en *femme fatale* dotada de un terrorífico poder, como envidia de sus capacidades reproductivas o como temor ante la mujer como encarnación de la naturaleza, el envejecimiento y la muerte. El cine dejaba a las mujeres en un callejón sin salida. Como escribió la novelista Angela Carter: «En el cine, ese prostíbulo de celuloide donde la mercancía puede contemplarse eternamente sin poder comprarse jamás, la tensión entre la belleza de las mujeres, que es admirable, y la negación de la sexualidad, que es el origen mismo de esa belleza pero que es al mismo tiempo inmoral, alcanza un *impasse* perfecto» (Carter, 1978, pág. 60).

El feminismo ofrece unas coordenadas metodológicas y teóricas a gran escala cuyas implicaciones alcanzan todas las facetas del pensamiento cinematográfico. Por lo que respecta al cine de autor, la teoría feminista del cine criticó su masculinismo, propio de un club para hombres, propiciando a su vez la recuperación «arqueológica» de autoras como Alice Guy-Blache (posiblemente la primera cineasta profesional del mundo), Lois Weber y Anita Loos en Estados Unidos, Aziza Amir en Egipto, María Landeta en México, así como Gilda de Abreu y Carmen Santos en Brasil. La teoría revisó, por tanto, la cuestión del cine de autor desde una perspectiva feminista. Sandy Flitterman-Lewis (1990) exploró el proceso de «búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de expresar el deseo femenino», encarnado en autoras como Germaine Dulac y Agnes Varda. La teoría feminista del cine también suscitó nuevas ideas sobre el estilo (la cuestión de la *écriture féminine*), las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres a trabajos como el montaje, similar a la «costura» y las tareas de *scriptgirl*, similar a «ordenar la casa»), y sobre las teorías del espectador (la mirada femenina, el masoquismo, el disfraz).

El feminismo cinematográfico, en una primera etapa, se centró en objetivos prácticos tales como la concienciación, la denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación, junto a cuestiones de carácter más teórico. Como afirmaba el «Womanifesto» de la Conference of Feminists in the Media celebrada en Nueva York en 1975: «No aceptamos la actual estructura de poder y tenemos el compromiso de cambiarla mediante el contenido y la estructura de nuestras imágenes y por la forma en que nos relacionamos entre nosotras en nuestros trabajos y con nuestro público» (Rich, 1998, pág. 73). Adaptando y reformando en parte la preexistente amalgama de marxismo, semiótica y psicoanálisis empleada por críticos anteriores (en su mayoría hombres), teóricas como Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coward, Jacqueline Rose, Kaja Silverman, Mary Ann Doa-

ne, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, Parveen Adams, Teresa de Lauretis, entre muchas otras, criticaron el esencialismo ingenuo de los primeros años del feminismo y abandonaron el tema de la identidad sexual biológica, considerada como algo vinculado a la «naturaleza», en favor del concepto de «género», considerado como constructo social modelado por la contingencia cultural e histórica, variable y por lo tanto susceptible de reconstrucción. En lugar de centrarse en la «imagen» de la mujer, la teoría feminista desvió su atención hacia el carácter genérico de la propia visión y al papel que desempeñaban el voyeurismo, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión masculinista de la mujer. Esta discusión llevó los debates más allá de la mera tarea correctiva de señalar las representaciones erróneas y los estereotipos, a fin de examinar la manera en que el cine dominante crea a su propio espectador. En «Women's Cinema as Counter Cinema» —ensayo escrito por primera vez para el *Women's Event* del Festival de Cine de Edimburgo de 1976—, Claire Johnston reivindicaba que el análisis debía centrarse no sólo en la imagen sino también en las operaciones iconográficas y narrativas del texto que emplazan a la mujer en posiciones subordinadas. Los personajes masculinos del cine, señaló Johnston, tienden a ser figuras activas, muy individualizadas, mientras que las figuras femeninas parecen entidades abstractas surgidas del mundo intemporal del mito. Al mismo tiempo, Johnston abogaba por un cine femenino que combinase el distanciamiento reflexivo con la escenificación del deseo femenino.<sup>2</sup>

Teóricas como Johnston y publicaciones como *Camera Obscura* pedían la deconstrucción radical del cine patriarcal de Hollywood y el desarrollo de un cine feminista de vanguardia ejemplificado por la obra de Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan y Chantal Akerman. El feminismo cinematográfico fue especialmente pujante en Gran Bretaña, Estados Unidos y en el norte de Europa. (Pese a la importancia de la teoría feminista en Francia —Cixous, Irigaray, Wittig— y pese a la importancia de las cineastas francesas, la teoría feminista del cine no fue una fuerza relevante en ese país.)

El feminismo también se hizo eco de diversas corrientes psicoanalíticas. En *Psychoanalysis and Feminism* (1974), Juliet Mitchell sostuvo que aunque Freud reflejó indudablemente las actitudes patriarcales de su época también ofreció los instrumentos teóricos para trascenderlas al mostrar cómo el patriarcado afectaba a sus pacientes. El texto inaugural de la teoría feminista del cine, como mínimo en su modalidad psicoanalítica, fue el ensayo fundacional de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema», publi-

2. Claire Johnston, «Women's Cinema as Counter Cinema», en Nichols (1985).



cado en 1975. El ensayo embarcaba a Lacan (que no era feminista) y a Althusser (que tampoco lo era) en el proyecto feminista de postular el carácter genérico de la narrativa y del punto de vista en el cine clásico de Hollywood. Para Mulvey, el cine coreografía tres tipos de «mirada»: la de la cámara, la de los personajes que se miran entre sí y la del espectador, a quien se induce a identificarse voyeurísticamente con una mirada masculinista a la mujer. El cine dominante asume las convenciones patriarcales al privilegiar al hombre en la narración y el espectáculo. Para Mulvey, la «interpelación» tiene género. Al hombre se le convierte en sujeto activo de la narración y la mujer pasa a ser objeto pasivo de una mirada espectacular definida como masculina. El hombre es el conductor del vehículo de la narración, la mujer queda como pasajera. El placer visual en el cine reproduce, por tanto, la estructura de una mirada masculina y una «cualidad de ser mirada» (*to-be-looked-at-ness*) de la mujer, estructura binaria que refleja las asimétricas relaciones de poder que presiden el mundo social real. Las espectadoras no tienen otra elección que identificarse con el activo protagonista o con la victimizada y pasiva antagonista. El cine podía ser voyeurístico a lo Hitchcock —donde el espectador se identifica con la mirada masculina sobre una mujer objetivizada— o fetichista a lo Sternberg, donde la belleza del cuerpo femenino se despliega a fin de frenar el flujo de la narración en unos primeros planos que irradian poder mágico y erótico. Si Claire Johnston abogaba por la liberación de las fantasías colectivas de las mujeres, Mulvey abogaba por el rechazo estratégico del placer fílmico.

Mulvey fue posteriormente criticada (y se criticó ella misma) por encajar a las espectadoras en un molde masculinizado. En 1978, Christine Gledhill cuestionó el carácter exclusivamente textual del feminismo cinematográfico: «Bajo la insistencia de la producción semiótica de significado, corre el peligro de desaparecer la efectividad de la práctica social, económica y política» (Gledhill, en Doane y otros, 1984). Elizabeth Cowie, en «Fantasía» (1984) reivindicaba identificaciones múltiples que traspasaran las barreras entre géneros. David Rodowick (1991) afirmó que la teoría de Mulvey no dejaba margen para la variabilidad histórica. Un número especial de *Camera Obscura* (1989) incluía unas cincuenta réplicas al ensayo de Mulvey. El modelo de Mulvey se consideraba excesivamente determinista, incapaz de reparar en las distintas formas en que las mujeres podían subvertir, redirigir o socavar la mirada masculina.

Muchas feministas señalaron las limitaciones ideológicas del freudismo, que al privilegiar el falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico no dejaba prácticamente espacio para la subjetividad femenina; estaba bastante alejado, sin duda, de conceptos sutilmente genéricos como la «neutralidad analítica». Se dijo que Freud sólo se interesaba por la trayectoria

edípica del niño varón. Mary Ann Doane sostuvo que la ineludible presencia de su propio cuerpo femenino impide a la mujer establecer la distancia necesaria respecto a la imagen para el placer y el control voyeurísticos. El concepto del fetichismo, señaló Doane, poco tiene que ver en conjunto con una espectadora «para quien la castración no puede suponer amenaza alguna» (véase Doane, en Doane y otros, 1984, pág. 79). Además, existen otras opciones. Para Doane, la espectadora puede identificarse, de forma travestida, con la mirada masculina, con lo que se produce la paradoja de que ella adquiere poder arrebatándose, al mismo tiempo, a su propio género; o bien puede identificarse de manera masoquista con su propia estigmatización como carencia (*ibíd.*). En su estudio del *woman's film*, Doane (1987) distinguió tres subgéneros —el maternal, el médico y el paranoico— encarnados en guiones de masoquismo e histeria.

En su estudio del *woman's film*, *The Desire to Desire* (1987), Doane sostiene que tales películas, aun manteniendo en un primer plano a los personajes femeninos, en última instancia limitan y frustran su deseo, dejándolos en una situación en la que su única opción es «desear desear». Los diversos subgéneros que componen esta categoría trabajan en paralelo pero de distintas maneras para conseguir este efecto. En las películas cuyo tema es la enfermedad, el deseo femenino se reabsorbe en la relación institucional entre doctor y paciente. En los melodramas familiares, se sublima en la maternidad. En la comedia romántica, se canaliza a través del narcisismo. Y en las películas de terror gótico, el deseo queda anulado por la ansiedad.

Gaylyn Studlar, por su parte, rebatió a Mulvey (junto a Baudry y a Metz) al sugerir que la clave del acto espectacular podría radicar no tanto en el voyeurismo y el fetichismo como en un masoquismo enraizado en la memoria arcaica de una madre poderosa. La reacción masculina ante el espectáculo de la diferencia sexual, por ejemplo, podría ser más masoquista que sádica: «El dispositivo cinematográfico y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias para espectadores y espectadoras que reintegran la bisexualidad psíquica, ofrecen los sensuales placeres de la sexualidad polimorfa y funden en uno al hombre y a la mujer en su identificación con la madre preedípica y el deseo que sienten por ésta» (Studlar, 1988, pág. 192). Monografías como *Men, Women and Chain Saws*, de Carol Clover, cambiaron el terreno de debate al sugerir que las posiciones espectatoriales pueden oscilar entre actividad y pasividad, sadismo y masoquismo. Las películas contemporáneas de terror, sugirió, no sitúan al espectador masculino en una posición sádica; más bien le incitan a identificarse con la víctima femenina (Clover, 1992). Rhona J. Berenstein (1995) añadió complejidad al análisis del espectador en el cine de terror al proponer una visión de dicho género cinematográfico como actuación (*performance*): un género marcado por la in-



interpretación de roles y por el disfraz, en el que los espectadores adoptan y descartan géneros y roles sexuales fijos. Teresa de Lauretis, por su parte, sostuvo que la espectadora adoptaba una posición bisexual, puesto que la hija nunca renuncia del todo a su deseo por la madre. Reclamando un «Oedipus Interruptus» que abandonase los modelos masculinistas, de Lauretis sugirió que el cine debía ir más allá de la diferencia sexual para explorar las diferencias entre mujeres. Para de Lauretis (1989), el género estaba creado por varias tecnologías sociales, entre las que se cuenta el cine. Las tecnologías sociales complejas —instituciones, representaciones, procesos— modelan a los individuos, les asignan un papel, una función y un lugar. Las tecnologías requieren cosas distintas de hombres y mujeres, y tanto los hombres como las mujeres tienen intereses en conflicto en los discursos y las prácticas de la sexualidad.

Tras las críticas recibidas, Mulvey elaboró una suerte de autocritica en «Afterthoughts on Visual Pleasure», donde reconoció que había obviado dos temas importantes: el melodrama y la «mujer entre el público». En las últimas obras de la estudiosa, el hibridismo bajtiniano ofrece una salida a los binomios del lacanismo. Kaja Silverman (1992), por su parte, dirigió su atención a las masculinidades «perversas», no fálicas y paraedípicas que dicen «no» al poder, y sostuvo que el concepto de ideología seguía siendo «una herramienta indispensable no sólo para los estudios marxistas sino también para los estudios feministas y de los homosexuales». El feminismo psicoanalítico abogaba por una comprensión de la feminidad y la masculinidad como constructos culturales, resultantes de procesos de producción y diferenciación discursiva y cultural. La identificación, que antes se consideraba un fenómeno monolítico, se dispersó a lo largo y ancho de un extenso y cambiante campo de posicionamientos. La atención exclusiva que en un primer momento se prestó a las diferencias sexuales dio paso a una creciente ramificación de las diferencias entre mujeres. De Lauretis hablaba de la «heterogeneidad productiva del feminismo» y pedía a las feministas que pensasen en temas de enunciación e interpelación: «¿Quién hace películas para quién, quién está mirando y hablando, cómo, dónde y a quién?».

La era de la teoría feminista del cine ha coincidido con el apogeo del cine realizado por mujeres. En un intento de esquematizar esta heterogénea producción, Ruby Rich (1998) propuso una taxonomía experimental de categorías descriptivas:

3. Teresa de Lauretis, «Rethinking Women's Cinema: Aesthetic and Feminist Theory», en Erens (1990).

- 1 Validativa (películas legitimadoras de la lucha de las mujeres, como, por ejemplo, *Union Maids* [1976]).
- 2 Correspondencia (películas de vanguardia como *Film About a Woman Who...* [1974], que inscriben a su autora en el interior del texto).
- 3 Reconstructiva (películas formalmente experimentales como *Thriller* [1979], de Sally Potter, que remodelan géneros cinematográficos convencionales).
- 4 Medusiana (filmes como *La novia del pirata* [La Fiancée du pirate, 1969], de Nelly Kaplan, que celebran el potencial de los textos feministas para «hacer saltar la ley por los aires»).
- 5 Realismo correctivo (largometrajes feministas dirigidos al gran público, como *Das Zweite Erwachen der Christa Klages* [1978], de von Trotta).

Muchas de las películas realizadas por mujeres se inscriben en la línea del feminismo teórico, como sucede en los filmes de Laura Mulvey y Peter Wollen, Yvonne Rainer, Marleen Gooris, Su Friedrich, Sally Potter, Julie Dash, Chantal Akerman, Jane Campion, Mira Nair, Lizzie Borden, entre otros casos.

Al mismo tiempo, en los años ochenta y noventa las feministas empezaron a mostrarse más respetuosas con los placeres del cine mayoritario. En *The Women Who Knew Too Much*, Tania Modleski señaló la notable ambivalencia de la mirada de Hitchcock sobre / para las mujeres, afirmando que los personajes masculinos de su obra proyectan su propio sufrimiento sobre los femeninos en una «dialéctica de identificación y temor». Las feministas también prestaron atención a los géneros cinematográficos populares, como en la antología del cine negro elaborada por Kaplan (1998) y en el libro de Christine Gledhill (1987) sobre el melodrama. Algunas feministas alabaron las encarnaciones carnales de la «mujer rebelde», que orgullosamente hace de sí misma un espectáculo a fin de superar su invisibilidad en la esfera pública. Partiendo de Bajtin y Mary Douglas, Kathleen Rowe (1995) se lamentó de la gran atención dispensada al melodrama y a la victimización feminista, y alababa en cambio las transgresiones en forma de comedia protagonizadas por mujeres excesivas —«demasiado gordas, demasiado divertidas, demasiado ruidosas, demasiado viejas, demasiado rebeldes»— que desestabilizan las jerarquías sociales. (Molly Haskell había anticipado en parte esta actitud en su celebración de las batalladoras heroínas de las comedias *screwball*.)

La teoría feminista del cine también fue criticada por ser normativamente «blanca» y por marginar a las lesbianas y a las mujeres de color. Alice Walker consideró que el término «feminismo» no resultaba atrayente para los negros y acuñó el adjetivo «womanist» para designar la literatura y

la crítica elaborada por mujeres negras. Las feministas negras se quejaron de que la formulación de «la mujer como negro» no tenía en cuenta que esos «negros» también podían ser mujeres. Como señaló Barbara Christian: «Si se la define en tanto miembro del colectivo negro, se suele negar el hecho de que es mujer; si se la define como mujer, se suele ignorar que es negra; si se la define como miembro de la clase trabajadora, su género y raza pasan a ocupar un segundo plano» (citado en Young-Bruhl, 1996, pág. 514).

La poetisa Adrienne Rich (1979) hizo mención de esta crítica censurando a ese «solipsismo blanco», la «visión de túnel que es incapaz de ver la experiencia o la existencia de quienes no son blancos como algo precioso o significativo, si no es a través de espasmódicos reflejos de culpabilización del todo impotentes, con poca o ninguna continuidad o utilidad política». Ella Shohat señaló en «Gender and the Culture of Empire» la presencia de un subtexto colonialista en algunos escritos de Freud<sup>4</sup> y también deploró las limitaciones del análisis feminista convencional al tratar películas eurocolonialistas como *Narciso negro* (Black Narcissus, 1946), que otorgan provisionalmente el poder de la mirada a personajes femeninos pero sólo como parte de una misión colonial civilizadora (Shohat, en Bernstein y Studlar, 1996). Jane Gaines también hizo hincapié en el etnocentrismo de parte de la teoría feminista. Bell Hooks sostuvo que las espectadoras de raza negra eran opositoras casi por necesidad, de un modo que iba más allá de la mirada crítica de los espectadores negros (véase Hooks, 1992, págs. 115-131).

Los logros de la teoría feminista del cine expusieron retroactivamente el sustrato masculinista de la teoría cinematográfica: la misoginia erotizada de los surrealistas; el masculinismo heroico (edípico) de la teoría del autor, la supuesta «objetividad» exenta de género de la semiótica. El feminismo detectó sexismo en las metáforas subliminales de las que se nutrían dichas teorías. Tania Modleski describió el modo en que la Escuela de Frankfurt, por ejemplo, feminizó a la cultura de masas vinculándola a cualidades estereotípicamente asociadas con las mujeres, como la pasividad y la sentimentalidad. En una división genérica del trabajo simbólico, a las mujeres se las culpabiliza de los perniciosos efectos de la cultura de masas consumista, mientras que los varones cargan con la responsabilidad de generar una cultura elevada y crítica con la sociedad.<sup>5</sup>

4. Véase Shohat (1991).

5. Tania Modleski, «Femininity and Mas(s)querade, a Feminist Approach to Mass-Culture», en McCabe (1986).

## La mutación postestructuralista

A finales de los años sesenta, el modelo saussuriano y la semiótica estructuralista derivada de éste empezaron a ser objeto de ataques, especialmente por parte de la deconstrucción derridiana, en un proceso que desembocaría en el surgimiento del postestructuralismo. El movimiento postestructuralista comparte con aquéllos la premisa estructuralista del papel determinante y constitutivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero rechaza el «sueño de cientificismo» estructuralista, las esperanzas de estabilizar el juego de las diferencias en el interior de un gran sistema general que englobe todos los aspectos de la cultura.

A partir de la obra de Friedrich Nietzsche y de la fenomenología de Husserl y Heidegger, el postestructuralismo vio que al impulso sistematizador propio del estructuralismo debía contraponérsele todo aquello que dicho impulso excluye y reprime. Muchos de los textos fundamentales del postestructuralismo (por ejemplo, *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia* y *El fenómeno del discurso*, de Derrida, todos ellos publicados originalmen-