estudios poscoloniales y los *cultural studies*, apuntan hacia la dirección de una bien lograda interdisciplinariedad y, una vez más, juntan conciencia política y compromiso con el feminismo y la crítica social, crítica cada vez más necesaria, en nuestra opinión, para intentar comprender la complejidad de la vida contemporánea, cada vez más desarticulada, fragmentada y desigual bajo la costra superficial y aparente de la globalización. Son una prueba más del hecho de que el conjunto de textos que surgen del trabajo feminista y de la teoría fílmica feminista constituyen una crítica radical de los modelos hegemónicos de producción y representación de los cuales ponen en cuestión el carácter supuestamente natural, necesario y transhistórico. Historizan el sujeto moderno, fundado sobre la pretensión abstracta y universalista del *cogito*, investigando las bases materiales y concretas de su producción para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas y como productos específicos de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones. En este sentido, la atención teórica al cine como práctica significante, como modo de representación y como espejo que en vez de reflejar, refracta luces o imágenes y produce nuestro imaginario social, abre un campo de intervención y cambio. Puede determinar una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida sino cuestionada y desplazada, y en la que la noción misma de objeto de estudio desafía al paradigma que lo constituye. Dicha práctica, basada en lo que hemos denominado «des-estética feminista», sería al mismo tiempo no sólo una práctica diferente de hacer filmes sino también un modo distinto de concebir el objeto «arte» en cuanto tal, las categorías mismas de la teoría e historia del cine y, finalmente, el mundo en que vivimos.

Giulia Colaizzi es profesora del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Es autora, entre otros, de *Womanizing Film*, de la colección Eutopías (2.ª época, vol 12); de *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid, Cátedra, 1991); y de *The Cyborguesque: Subjectivity in the Electronic Age* (Eutopías, 2.ª época, vol. 102).

La Mostra. Diez años de película

Eulàlia Lledó

Me han pedido que hable de la Mostra y me han dicho que, sobre todo, no haga ni una apología, ni un panegírico.

Nunca hubiera osado: no lo necesita en absoluto.

Ahora bien, me parece de estricta justicia hacer constar que, desde hace diez años, la Mostra, en su modestia y en su buen hacer, honesto, tenaz, riguroso, contribuye, al igual que otras iniciativas de este tipo (más, por cierto, que algunos foros erráticos, cocidos en despachos e implementados a golpe de talonario), a que Barcelona sea en esta época de mercado esclavo y supuesta, presunta, sospechosísima liberalización, una ciudad un poco más amable, risueña, luminosa, abierta al Mediterráneo y a todos los vientos, por lejanos que sean, que la enriquecen y la fecundan (de México, Camerún, Brasil, Rusia, Burkina-Faso, India, África, Irán, Taiwan, Filipinas, Australia, Finlandia, Chile, Etiopía, China, Japón, Canadá...).

Porque el aspecto más representativo de la Mostra es su capacidad de poner al alcance de la mano, de visualizar, la enorme variedad de intereses artísticos, personales y políticos de las directoras, el gran caudal de sus producciones, siempre teniendo en cuenta que las cineastas tanto operan en Cataluña o en Europa como en las Antípodas.

Para mostrarlo, me permitiré hacer un repaso quizá desordenado y descompensado (ya que me dedicaré sobre todo a alguna de las ediciones), pero espero que no desabrido, de estas nueve primaveras de festival de imágenes, de feria de verdades y de edu-

desnaturalización de la imagen. Se trata de un conjunto heterogéneo, marcado por matices distintos y su propio desarrollo interno, que Francesco Casetti (1993) ha llamado, sintomáticamente, «feminist film theory», dejando la definición en inglés para remarcar su estrecha conexión con el mundo académico anglosajón. Surgido de los movimientos de protesta de los años sesenta y de los debates sobre política sexual llevados a cabo en el movimiento de las mujeres especialmente en la década posterior, la reflexión feminista sobre la imagen se desarrolla de manera incipiente en los países no anglófonos en los cuales el feminismo ha incidido como práctica y movimiento social o que cuentan con una tradición de estudios feministas en otros campos. Resulta casi redundante remarcar la importancia de dicha reflexión para una sociedad como la contemporánea, cada vez más visual y globalizada, y en la cual los medios de comunicación constituyen ya no el «cuarto poder», sino el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social. Vivimos rodeados de imágenes, en todo momento, lugar y etapa de nuestra vida. Hoy más que nunca es necesario, yo diría incluso vital, aprender a leerlas, entender su naturaleza construida, su carácter de pseudonaturalidad. De la misma manera, es importante reconocer el trabajo hecho —que es mucho, en muchos sitios y países—, mirar el camino recorrido, tomar conciencia de una historia ya construida, de un esfuerzo colectivo que, en varios lugares y en maneras distintas, configura un patrimonio crítico común, marcado por la misma exigencia de desenmascarar relaciones de poder que construyen y tienden a perpetuar desigualdades, realidades supuestamente naturales, experiencias.

El conjunto de discursos críticos que, ya sin reticencia, podemos llamar teoría fílmica feminista, ha marcado una pauta en la reflexión sobre la imagen, el cine y el discurso desde la conciencia de la íntima relación entre teoría y práctica y de lo mucho que está en juego en nuestra relación con la imagen. Se ha establecido como una «teoría de campo» (Casetti 1993) entre otras que, como tal, plantea preguntas generales: ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural. Su punto de partida es la conciencia de la interdependencia entre historia, práctica y teoría: si las dos primeras no pueden hacerse sin evaluaciones autorreflexivas de sus propios materiales y operaciones, la tercera debe aceptar, históricamente, las limitaciones internas de sus hallazgos, su propia implicación e imbricación con el poder y con el poder/saber que plasma el imaginario y produce, ubica y desplaza cuerpos y diferencias, sujetos y objetos. Su objetivo es incidir en la política cultural contemporánea y en nuestras vidas, contribuir a determinar una práctica que pueda apuntar a modos distintos y plurales para producir y leer las imágenes, nuestro imaginario y, finalmente, el mundo.

Conciencia y práctica política, preocupación social y enfoque sociológico marcan los primeros trabajos críticos sobre el cine de los años setenta que conjugan activismo feminista y reflexión sobre el discurso fílmico. Se trata de textos que se enmarcan en el proceso de politización de la sexualidad que caracteriza el movimiento de las mujeres en esta época a partir del reconocimiento de que las relaciones de poder de un orden social dado configuran tanto la producción cultural como la dimensión más íntima y personal de los sujetos históricos —relaciones interpersonales, estructura psíquica y orden sexuado del individuo—, y desde el cual surgen, en esos mismos años, libros muy influyentes como *The Feminine Mystique* de Betty Friedan (1963), *La dialéctica del sexo* de Shulamith Firestone (1970), *Sexual Politics* de Kate Millett (1970), *Beyond God the Father* de Mary Daly (1973) y *Of Woman Born* de Adrienne Rich (1976).

Preocupados por reflexionar sobre los modelos de feminidad propuestos por el cine clásico y comercial, textos como *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen (1973), *From Reverence to Rape* de Molly Haskell (1974) y *Women and Sexuality in the New Film* de Joan Mellen (1974) llevan a cabo un estudio sobre las imágenes de las mujeres en los textos fílmicos a partir de una experiencia de desasosiego respecto de la condición femenina y de la pro-

ducción cinematográfica hasta la fecha. Apuntan al hecho que el tratamiento de las mujeres en el discurso fílmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: son, fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de «ángel del hogar», y atrapados por su propia sexualidad en la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/*femme fatale*, virgen/puta. Haskell traza críticamente el trayecto sintetizado en el título de su libro, un camino que lleva la imagen de la mujer desde la reverencia hacia el sexo femenino que encontramos típicamente en el *woman's film* de los años treinta y cuarenta hacia formas cada vez menos sutiles de menosprecio, hasta la violencia explícita de la producción cinematográfica de los sesenta y primeros años setenta. La idea de que la diferencia sexual es un elemento clave de la organización social y, como tal, tiene que ser asumida en el análisis cultural, lleva a la autora a descubrir la función ideológica del melodrama y, con ella, más en general, la función productiva del discurso fílmico respecto del sujeto espectatorial:

> En el nivel más bajo, como culebrón, el cine para la mujer [*woman's film*] satisface una necesidad masturbatoria, es pornografía emocional, *soft-core*, para el ama de casa frustrada. Se fundamenta en una estética falsamente aristotélica y políticamente conservadora según la cual no la piedad y el miedo, sino la piedad de sí misma y las lágrimas empujan a la espectadora a aceptar su sino en lugar de rehusarlo (154-155, la traducción es mía).

Tales películas proveen el referente visual del modelo burgués de la feminidad como renuncia y pasividad, promoviendo y facilitando así su naturalización, aceptación y perpetuación.

En la misma época la investigación toma rápidamente un sesgo historiográfico. Frente a la reiterada ausencia de realizadoras de las historias del medio y empujadas por el deseo de alimentar los incipientes festivales de cine de mujeres, como el de Edimburgo, Nueva York (1972) y Sceaux (1979, luego trasladado a

Creteil), las investigadoras buscan en los archivos de museos y filmotecas, donde descubren decenas de nombres olvidados, mujeres activas en la industria desde finales del siglo XIX como Alice Guy, y pioneras en la industria nacional de sus respectivos países, como Lois Weber y Dorothy Arzner (Estados Unidos), Elizabeta Svilova y Olga Preobrazenskaya (Unión Soviética), Anna Hofman-Uddgren (Suecia), Dinah Shurey y Elinor Glyn (Gran Bretaña), Elvira Notari (Italia), Rosario Pi (España), Adela Sequeyro y Matilde Landeta (México) o Wanda Jakubowska (Polonia), por citar sólo algunos nombres. El libro *Women Who Make Movies* de Sharon Smith (1975), por ejemplo, ofrece un panorama de mujeres activas en la industria cinematográfica en Estados Unidos y Europa (empezando en 1986, con Alice Guy para llegar a las «nuevas realizadoras») y en países alejados del contexto occidental como Egipto, Camerún o India, además de un directorio de distribuidoras y de organizaciones que trabajan sobre el audiovisual.

Análisis crítico del *mainstream* y trabajo en los archivos marcan esta primera producción crítica, fundada sobre la noción de género como diferencia sexual, que permite la articulación de un nuevo objeto teórico, el «cine de mujeres». La elaboración de dicho concepto es un hecho reivindicativo que tiene, como tal, sus límites y limitaciones y, como hemos observado en otro lugar (Colaizzi 1997), tiene que ser entendido en su función estratégica: no pretende apuntar a una cualidad intrínseca al hecho de ser mujer que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino que pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural. Es, al mismo tiempo, un concepto relevante desde el punto de vista historiográfico y teórico, porque aporta materiales «nuevos» a la investigación —textos ignorados desde un punto de vista crítico-analítico— y apunta a la parcialidad intrínseca de cada Historia y discurso, que hacen legibles aquellos materiales que corresponden a criterios y parámetros previamente establecidos, legitimados y reconocidos, favoreciendo así su circulación y fruición social.

Desde un punto de vista más estrictamente cinematográfico, la posibilidad de hablar de un «cine de mujeres» reconoce implícitamente que el cine ha funcionado como un mecanismo de exclusión, una industria abierta (relativamente) a las mujeres en las primeras décadas del siglo (en el caso del cine norteamericano) hasta el momento en que el medio se configuró como discurso reconocido y legitimado socialmente y con el sistema capitalista de los grandes estudios. En este sentido no es nada casual que, después de la introducción del sonoro, las decenas de nombres que se pueden citar en la producción hollywoodiense antes de 1929 (véase SMITH) desaparecen, con la única excepción de Dorothy Arzner, activa en la industria hasta 1943. Un proceso parecido se dará, varias décadas más tarde, en la práctica videográfica, que fue, en sus comienzos en los años sesenta, una práctica feminizada por falta de prestigio y reconocimiento oficial.

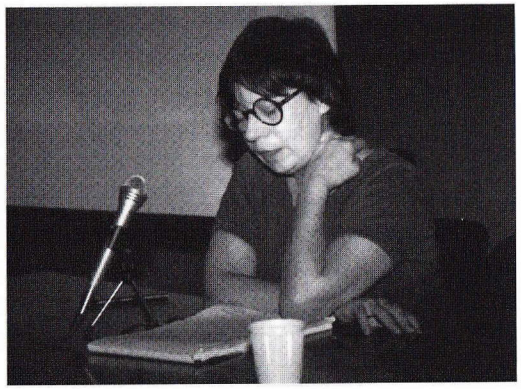
El concepto de «cine de mujeres» como estrátegicamente válido y necesario queda plasmado, también en los primeros años setenta, en el texto *Notes on Women's Cinema* de Claire Johnston (véase también JOHNSTON, 1975). En él la autora plantea la noción de cine de mujeres como «contracine», en tanto práctica que nace de la confrontación necesaria con los modelos establecidos —modelos narrativos y de feminidad— para desnaturalizarlos mediante estrategias de extrañamiento que enseñen su naturaleza construida, artificial y artificiosa, producto de un sistema que persigue sus intereses económico-sociales e ideológicos. Johnston constata el carácter repetitivo, rígido y limitado de los modelos de feminidad que el cine clásico propone —reducibles al blanco y negro de los arquetipos denunciados por Haskell— y los explica con la necesidad por parte del orden social de instalar la feminidad en la ahistoricidad del mito, como modelos sin historia, naturales y, por lo tanto, no susceptibles de cambio. Recurriendo al método de lectura sintomática propuesto por *Cahiers du Cinéma*, la autora apunta a posibles estrategias feministas para el análisis de textos fílmicos del *mainstream* y para la práctica cinematográfica de las mujeres. Para Johnston, si bien es verdad que en las películas hollywoodienses la feminidad está encorsetada en la inmovilidad del mito, construida como objeto, y la sexualidad femenina

aparece bajo el signo de la represión, dicha represión nunca puede lograrse totalmente, porque está destinada a crear conflictos en el interior del texto que el análisis puede detectar y poner de relieve, deshaciendo así la aparente coherencia lógica de la línea argumental y mostrando las contradicciones ideológicas del texto. Los estereotipos recargados de feminidad presentes en las películas de Dorothy Arzner, las rupturas narrativas, los saltos y los puntos de resistencia que la irrupción del discurso y el punto de vista de la mujer introduce en sus filmes son estrategias posibles para hacer estallar el mito desde dentro y desnaturalizar la imagen femenina desde el interior de la lógica patriarcal de la industria. El conjunto de la obra de Arzner, para Johnston, es ejemplar del cine de mujeres que ella propone (véase también JOHNSTON, 1974) y también de la posibilidad de acción y de crítica a llevar a cabo dentro y fuera de la industria cultural. Propone que las mujeres trabajen en esa dirección de atravesamiento, de confrontación con el mito para lograr su puesta en cuestión, mostrar el carácter de construcción de dichas imágenes, para finalmente lograr la concreción y liberación de las fantasías colectivas de las mujeres y dejar al descubierto las premisas socioculturales del arte burgués, es decir, «la ideología sexista y burguesa del capitalismo».

La reflexión de Johnston, que conjuga compromiso político-social, teoría y propuestas concretas para prácticas contestatarias, es ejemplar de la vitalidad del discurso feminista de esos años. Las intervenciones teóricas se desarrollan rápidamente y desplazan el énfasis crítico de la visibilización de lo invisible a la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico, y al análisis del dispositivo que conecta el espectador con la imagen en la pantalla.

En este sentido, el texto de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* (1975), probablemente uno de los ensayos más antologizados en inglés de las últimas dos décadas, marca un hito en la reflexión sobre el cine y la representación y puede entenderse como texto emblemático de una reflexión que ya no entiende el género sólo como diferencia sexual, sino como una tecnología en sí, un dispositivo de producción cultural inserto en un

sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de feminidad y masculinidad. Surgido de la confluencia de marxismo, estructuralismo y psicoanálisis que caracteriza la revista *Screen* en la cual se publicó por primera vez, el texto entiende el cine como discurso y como industria, producto de relaciones de producción históricamente específicas. Desde este punto de vista, el texto cinematográfico es considerado como un objeto que reproduce en su interior la división del trabajo propia de la sociedad capitalista de la que surge. Para Mulvey, tanto la forma del discurso narrativo como la economía escópica del texto fílmico están marcadas por tal división, que funcionaliza la diferencia sexual a las exigencias de nuestra sociedad capitalista, patriarcal y sexista. El cine clásico alinea la feminidad con la reproducción y la pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción, ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas, mientras su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera.



Laura Mulvey

La representación clásica hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia, lo configura y lo sustantiviza como *to-be-looked-at-ness*: algo expuesto a la mirada, aislado, embellecido, a la espera del desenlace, el cierre final. Lugar paradójico de la castración y, a la vez, de la denegación de la castración mediante su transformación en fetiche, el cuerpo de la mujer sirve para erotizar la representación: sostiene en el espacio de la diégesis fílmica, y traslada al lugar espectatorial, procesos psicológicos básicos como la escoptofilia, el narcisismo y el vouyerismo. Los procesos de identificación espectatorial —facilitados por los movimientos de cámara y el montaje invisible— y el juego de las miradas (de los personajes entre sí, del espectador a la pantalla), que siempre excluye la cuarta pared, la posibilidad de penetrar en el espacio extradiegético —el lugar de la cámara y de todo el aparato técnico-industrial desde el cual se construye la representación— proporcionan al espectador la satisfacción de una subjetividad plena y activa que crea la acción, controla la mirada y desconoce la castración. Entre las estrategias para llevar a cabo este desconocimiento, Mulvey apunta al vouyerismo sádico de Hitchcock, que hace de los personajes femeninos de sus filmes las depositarias de un secreto inconfesable o una culpa que el héroe (y el relato) tiene que descubrir o hacerle admitir, y el fetichismo de Sternberg, que convierte partes del cuerpo o el cuerpo entero de la mujer en fetiche, objeto embellecido y erotizado para producir catexis en función, podemos decir, apotropaica. La diferencia sexual y una cierta representación de la feminidad son, por lo tanto, elementos cruciales para la estructuración misma del relato clásico, considerado por Mulvey como un dispositivo que hace del espectador masculino el receptor ideal de su discurso; entre sus objetivos, la consecución del placer por parte del espectador, al cual se proporciona la experiencia de una subjetividad omnisciente y omnipotente, que confirma y reproduce las estructuras fundamentales del psiquismo occidental y patriarcal.

El ensayo de Mulvey sienta las bases y las coordenadas para el debate teórico de la siguiente década y se convierte en elemento central de reflexión e intervenciones, porque plantea problemas que se convierten en centrales para el feminismo y para la teoría fílmica: la cuestión del placer, de la recepción fílmica y del lugar espectatorial. Será ampliamente apreciado, citado y criticado a la vez: el monográfico de *Camera Obscura* dedicado a la espectadora —«The Spectatrix», editado por Janet Bergstrom y

Mary Ann Doane en 1989— presenta alrededor de cincuenta reacciones distintas al texto. Mientras en «Afterthoughts on *Visual Pleasure*» (1981) la misma autora matizaba y aclaraba el carácter aparentemente absoluto y monolítico de su lectura tanto del texto clásico como de los efectos que el dispositivo ejerce sobre la espectadora (forzada a identificarse como cuerpo castrado, según su razonamiento), la teoría feminista se abría decididamente a las herramientas ofrecidas por el psicoanálisis (utilizado declaradamente por Mulvey como «arma política» en su proyecto de destrucción del placer institucional) para el análisis de la imagen en varios frentes.

A este respecto, Teresa de Lauretis, que junta magistralmente en su *Alicia ya no* (1984) feminismo, psicoanálisis y semiótica, critica el proyecto de Mulvey para destruir la belleza y el placer y los mecanismos de identificaciones que su análisis implica. La negación y destrucción del placer negaría a las mujeres, según De Lauretis, el pequeño placer al que tienen acceso en la sociedad patriarcal y deja sin problematizar el hecho de que las mujeres, que siguen yendo al cine, lo hacen porque la experiencia cinematográfica implica un cierto tipo de placer para ellas, placer que no se puede reducir a puro y simple masoquismo (identificación exclusiva con la castración, la pasividad y la impotencia). De esta experiencia placentera se debe dar cuenta, en opinión de De Lauretis, pese a que la mujer ha sido colocada en lo que ella define como «una situación paradójica»: entre la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen en la pantalla (la fijación especular de la representación femenina). Ese «entre» se tiene que ser analizado y explicado, y lo podemos hacer si no olvidamos la multiplicidad de identificaciones posibles, en general, desde el lugar espectatorial, que no se reducen a la proyección/identificación con el personaje del mismo sexo, ni necesaria o exclusivamente con un personaje. De ahí que De Lauretis atribuya el placer que la experiencia cinematográfica implica para las mujeres a un «carácter específico de la subjetividad femenina» que determina a la mujer como un espacio múltiple y discontinuo. Este carácter específico es rastreable en los escritos de Freud sobre la sexualidad femenina como la alternancia entre dos posiciones de deseo

—la masculina (activa) y la femenina (pasiva)— permitida a las mujeres por la represión nunca completamente acontecida de la fase preedípica.

En los años ochenta asistimos, en general, a una profundización del discurso psicoanalítico-semiótico aplicado al cine mediante análisis de las estrategias de identificación y de los procesos identitarios que el texto clásico hace posible en su construcción de la feminidad. Mary Ann Doane utiliza la noción de «mascarada de la feminidad» de Joan Riviere para hablar de un travestismo intrínseco a la condición femenina: las mujeres —dentro y fuera de la sala cinematográfica— serían inducidas a identificarse con ciertos rasgos y papeles (de víctimas, objetos sexuales, seductoras, o como incapaces de llevar a cabo ciertas tareas) por las expectativas sociales hacia la posición femenina («seduced into femeninity», diría De Lauretis). En *The Desire to Desire* (1987) la autora analiza el *woman's film* como género, individualizando en él tres subgéneros, el maternal, el médico y el paranoico, y apuntando a cómo la modalidad general del deseo femenino ahí configurada, reducible a la fórmula «desear el deseo», se queda articulada y resuelta en las formas, respectivamente, del deseo maternal, del narcisimo y de la ansiedad. La vertiente lacaniana del discurso psicoanalítico es especialmente utilizada por Kaja Silverman en *The Acoustic Mirror* (1988), texto que adelanta la atención que la teoría fílmica prestará en los años noventa ya no sólo al elemento específicamente visual de la imagen, sino también a su dimensión acústica como determinante para la construcción del significante fílmico. La noción lacaniana de «castración simbólica» y la utilización crítica de la reflexión de Luce Irigaray y de Julia Kristeva, entre otras, sirven a Silverman para desligar el cuerpo femenino de una relación esencial, biológica y anatómica con la falta y para afirmar que la construcción de la feminidad como castración tiene una función social en nuestro imaginario social: sirve como desplazamiento de la carencia inherente a la subjetividad humana en cuanto tal y permite preservar la idea (la ilusión) de una subjetividad entera, intacta y poderosa, identificada con la masculinidad. El cuerpo femenino y la feminidad, tan reiteradamente representados en el cine como marcados

por la insuficiencia, la impotencia, la imposibilidad de acción, la inarticulación del grito, se hacen cargo, por lo tanto, de una castración que, en tanto simbólica —estructurada en y por el lenguaje—, atañe, de hecho, tanto al hombre como a la mujer.

Hacia finales de los ochenta la teoría fílmica feminista goza de un desarrollo espectacular, impulsado por la existencia en el mundo académico anglosajón de unos *film studies* y *women's studies* ya institucionalizados y articulados, que favorecen la publicación y circulación de trabajos críticos en revistas, en *readers* y colecciones específicas. El pase de los setenta a los ochenta implica, desde un punto de vista teórico, un pase de la politización de la sexualidad —basada en el reconocimiento de la diferencia sexual como elemento determinante del imaginario social— a la crítica de la representación (véase Colaizzi, 2001) para la cual la desnaturalización de la imagen va pareja a la deconstrucción de la feminidad y, más en general, a la deconstrucción del género como representación. En estos años se lleva a cabo un trabajo complejo, rico y articulado de análisis de microtextos y macrotextos fílmicos: se revisan y se hacen lecturas interpretativas de películas individuales, partes o secuencias de filmes, épocas históricas, géneros cinematográficos, cinematografías nacionales, obras de realizadores más o menos reconocidos, identificados con el *mainstream* o que trabajan fuera de él, se lleva a cabo una evaluación crítica de películas hechas por realizadoras, bien para reivindicar su derecho a la existencia, bien para averiguar si y cómo dichos textos son legibles desde los parámetros establecidos o plantean desafíos a la economía escópica, a los modelos narrativos y de género hegemónicos (Kaplan, Kuhn).

Con el paso de los ochenta a los noventa asistimos a un asentamiento, una profundización y ampliación del debate teórico general alrededor del concepto de género, impulsado por textos teóricos importantes como *The Technology of Gender* de Teresa de Lauretis (1987), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990) y *Epistemology of the Closet* de Eve Kosofsky Sedgwick (1990). Los conceptos de género como tecnología —en tanto tecnología en sí y, a la vez, contenido de otras tecnologías sociales como el cine— y como acto performativo desarrollados en los dos primeros textos respectivamente permite la reformulación teórica más contundente del debate sobre las determinaciones socioculturales de los papeles sexuales abordados por los análisis anteriores (resumidos en la noción «sistema sexo género» acuñada por Gayle Rubin en 1975). Considerar el género como «instancia de la ideología» (De Lauretis) o como «estilización del cuerpo» (Butler) a partir de una relectura de textos clásicos del estructuralismo filosófico-semiótico y del postestructuralismo (Peirce, Althusser, Benveniste, Foucault, Derrida, Lacan, Kristeva, entre otros) permite articular el discurso del feminismo como una verdadera teoría general de la sociedad, de la producción cultural y de la subjetividad. Ello implica en primer lugar entender a la mujer en tanto sujeto no unitario sino múltiple, constituido a través del lenguaje, las representaciones culturales, las múltiples relaciones, experiencias y contradicciones (de raza, clase, preferencias sexuales, religión, etc.) que nos marcan en tanto sujetos históricos. En segundo lugar, implica ir más allá de la noción de género concebido sólo como diferencia sexual, que opone a las mujeres y los hombres en el *aut/aut* del binarismo sexual establecido, y entender que los papeles sexuales y las identificaciones genéricas tienen que ser anclados necesariamente en el ámbito de la producción y de la reproducción social, en la estructura socioeconómica e ideológica que funcionaliza los sujetos históricos que llamamos «hombres» y «mujeres» a sus intereses y su propia perpetuación.

Este movimiento hacia la resocialización de la diferencia sexual conlleva una radical desbiolologización de la noción de género y de los conceptos de feminidad y masculinidad, concebidos no como esencias sino como posiciones en un marco normativo. El reconocimiento del carácter espúreo de la subjetividad y de las posiciones femenina y masculina se articula teóricamente en estudios que plantean la cuestión de cuál es el sujeto del feminismo y recogen la noción de «posfeminismo», como *Men in feminism* de Paul Smith y Alice Jardine (1988) y *Feminism without women* de Tanya Modelsky (1991), y que llevan a cabo un trabajo de deconstrucción de la masculinidad y de puesta en cuestión de su carácter supuestamente monolítico. Entre éstos, *Male subjectivity at the margins* de Kaja Silverman (1992), que analiza un conjunto de

textos fílmicos en los cuales la masculinidad aparece como desligada de su relación supuestamente íntima, natural e inevitable con el falo y el poder, con especial atención a la producción de Rainer W. Fassbinder, y el volumen editado por Constance Penley y Sharon Willis *Male Trouble* (1993), en el cual se abordan aspectos distintos de la cuestión, como las relaciones entre masculinidad y masoquismo en el cine, histeria masculina y cine de los orígenes y la desestabilización de los roles de género que caracterizó un programa televisivo como *Pee-wee's Playhouse* (antes del escándalo que lo borró del mapa).

El nuevo impulso teórico encuentra concreción institucional con el desarrollo de los *gender studies* y los *gay and lesbian studies*, desde los cuales se configura la incipiente *queer theory* y se apunta a la naturaleza compleja y espúrea del deseo, a la represión del deseo homoerótico en nuestras culturas y al carácter de travestismo (*drag*) intrínseco que tiene el género como representación. Además de los textos arriba mencionados de Sedgwick, Butler y De Lauretis, es oportuno recordar *Tendencies* (1993), *Bodies that matter* (1993) y *The practice of love* (1994; véase DE LAURETIS, 1995) de las mismas autoras respectivamente, que plantean cuestiones teóricas generales e intervenciones puntuales en el campo de la producción cinematográfica, y *Feminism meets queer theory* de Elizabeth Weed y Naomi Schor, entre otros. En el campo del discurso más específico sobre el cine y aspectos relacionados con él —discurso que cuenta con los trabajos pioneros *Mother camp* de Esther Newton (1972) y *The gelluloid closet* (1981) de Vito Russo— apuntamos a textos como *Drag* de Roger Barker (1994), *Masked Men* de Steven Cohan (1997), *Too Much of a Good thing: Mae West as a cultural Icon* de Ramona Curry (1996), *Skin Shows* de Judith Halberstam (1998), *Out Takes* de Ellis Hanson (1999), *The fruit machine* de Thomas Waugh (2000) y, más cerca del contexto español, *Desire unlimited* (1994) de Paul J. Smith, un análisis del cine de Pedro Almodóvar, e *Hispanism and Homosexualies* de Silvia Moloy y Robert McKey (1998).

El desarrollo crítico-teórico de los últimos veinte años configura una noción más comprensiva de la subjetividad y del imaginario social, entendidos como productos de un marco normativo

en el cual otros factores cruciales, además del género, entran en juego para definir la ubicación social de los individuos y su valoración correlativa. La desencialización del género y la redefinición del sujeto en términos de «posiciones de sujeto» impide identificar a las mujeres como totalidad con el «otro» radical y esencial de nuestras sociedades, como víctimas por definición, y nos fuerza a tomar conciencia de los privilegios que las mujeres blancas, occidentales burguesas y heterosexuales, por ejemplo, han tenido respecto de las mujeres y los hombres de otros colores y clases, no europeos y/o homosexuales. La Razón moderna, con su propia lógica de poder en cuyo interior la etnia, la raza, la clase, la religión, son factores definitorios, discriminante y discriminatorios, ha creado múltiples otros. En la producción de los últimos años, es importante reconocer el papel de la teoría fílmica feminista en la elaboración de estas cuestiones que la historia más reciente ha vuelto a poner en el tapete tan dolorosamente, tanto en España o Italia como en Estados Unidos y en Oriente Próximo. A este respecto cabe recordar no sólo el trabajo pionero de Audre Lord con su *Sister Outsider* (1984), sino también *Invisibility Blues* de Michelle Wallace (1990) y *Black Looks* (1992) de bell hooks; *Representing Blackness* (1997) de Valerie Smith, sobre la discriminación y marginalización de la gente de color y su representación como «otro» en la cultura popular; *Woman, Native, Other* de la realizadora Trinh T. Minh-ha (1989), que tanto en el libro como en su filme *Reassemblage* trabaja sobre formas de organización del espacio, del relato y de la experiencia, como las de África, que son «otras» respecto de la occidental, y sobre el concepto de hibridación; *Women and Chinese modernity* de Rey Chow (véase CHOW, 1995), un estudio de las relaciones de género y la identidad nacional en el contexto del cine chino; *They Must be Represented* de Paula Rabinowitz, que aborda especialmente la discriminación de clase y el cine etnográfico (véase RABINOWITZ, 1995) y *Looking for the Other* de E. Ann Kaplan (1998), sobre el posible encuentro, o desencuentro, entre la «mirada imperial» del cine norteamericano y los contextos que surgen del universo poscolonial.

Estos trabajos, impulsados en parte por el desarrollo de los

estudios poscoloniales y los *cultural studies*, apuntan hacia la dirección de una bien lograda interdisciplinariedad y, una vez más, juntan conciencia política y compromiso con el feminismo y la crítica social, crítica cada vez más necesaria, en nuestra opinión, para intentar comprender la complejidad de la vida contemporánea, cada vez más desarticulada, fragmentada y desigual bajo la costra superficial y aparente de la globalización. Son una prueba más del hecho de que el conjunto de textos que surgen del trabajo feminista y de la teoría fílmica feminista constituyen una crítica radical de los modelos hegemónicos de producción y representación de los cuales ponen en cuestión el carácter supuestamente natural, necesario y transhistórico. Historizan el sujeto moderno, fundado sobre la pretensión abstracta y universalista del *cogito*, investigando las bases materiales y concretas de su producción para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas y como productos específicos de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones. En este sentido, la atención teórica al cine como práctica significante, como modo de representación y como espejo que en vez de reflejar, refracta luces o imágenes y produce nuestro imaginario social, abre un campo de intervención y cambio. Puede determinar una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida sino cuestionada y desplazada, y en la que la noción misma de objeto de estudio desafía al paradigma que lo constituye. Dicha práctica, basada en lo que hemos denominado «des-estética feminista», sería al mismo tiempo no sólo una práctica diferente de hacer filmes sino también un modo distinto de concebir el objeto «arte» en cuanto tal, las categorías mismas de la teoría e historia del cine y, finalmente, el mundo en que vivimos.

Giulia Colaizzi es profesora del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Es autora, entre otros, de *Womanizing Film*, de la colección Eutopías (2.ª época, vol 12); de *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid, Cátedra, 1991); y de *The Cyborguesque: Subjectivity in the Electronic Age* (Eutopías, 2.ª época, vol. 102).

La Mostra. Diez años de película

Eulàlia Lledó

Me han pedido que hable de la Mostra y me han dicho que, sobre todo, no haga ni una apología, ni un panegírico.

Nunca hubiera osado: no lo necesita en absoluto.

Ahora bien, me parece de estricta justicia hacer constar que, desde hace diez años, la Mostra, en su modestia y en su buen hacer, honesto, tenaz, riguroso, contribuye, al igual que otras iniciativas de este tipo (más, por cierto, que algunos foros erráticos, cocidos en despachos e implementados a golpe de talonario), a que Barcelona sea en esta época de mercado esclavo y supuesta, presunta, sospechosísima liberalización, una ciudad un poco más amable, risueña, luminosa, abierta al Mediterráneo y a todos los vientos, por lejanos que sean, que la enriquecen y la fecundan (de México, Camerún, Brasil, Rusia, Burkina-Faso, India, África, Irán, Taiwan, Filipinas, Australia, Finlandia, Chile, Etiopía, China, Japón, Canadá...).

Porque el aspecto más representativo de la Mostra es su capacidad de poner al alcance de la mano, de visualizar, la enorme variedad de intereses artísticos, personales y políticos de las directoras, el gran caudal de sus producciones, siempre teniendo en cuenta que las cineastas tanto operan en Cataluña o en Europa como en las Antípodas.

Para mostrarlo, me permitiré hacer un repaso quizá desordenado y descompensado (ya que me dedicaré sobre todo a alguna de las ediciones), pero espero que no desabrido, de estas nueve primaveras de festival de imágenes, de feria de verdades y de edu-