



**IdIHCS** | Instituto de Investigaciones en  
Humanidades y Ciencias Sociales

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

## Eje 8

### Teorías y producciones artístico-estéticas Coordinadoras Laura Villasol y Virginia Bonatto

Más allá del concepto de representación.  
Una genealogía de las críticas a esta noción desde los estudios de cine y género

A gustina Pérez Rial y María Florencia Gasparin

#### Introducción

*El filme es más que la imposible fotografía integral de la realidad*  
Christian Metz<sup>1</sup>

El cine como dispositivo fue desde sus comienzos celebrado por su capacidad mimética para reproducir el mundo, una capacidad que contribuyó a la creencia de la transparencia del medio. Pero como señala Casetti "en la pantalla no se trata de cosas sino de signos" (1994: 254), y todo lo que aparece en los films responde - más allá de la indicialidad del dispositivo- a una configuración de tipo simbólico.

El realismo cinematográfico no es resultado de una adecuación a una realidad extra-discursiva, sino del *efecto de verdad* configurado a través de juegos de lenguaje específicos. Es aquello a lo que Christian Metz (2002) hace referencia cuando señala que una de las particularidades del texto fílmico es que el film construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido en la ficción, fuertemente sostenido por el sistema de verosímil.

El cine fue concebido históricamente desde ciertas aproximaciones como un vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma, y siguiendo a autores como Aumont *et al* puede entenderse como una manifestación cultural que *ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos* de otros tiempos (Cfr. 2008: 98-99). Sólo en sus inicios el cine era concebido como un espacio de presentación o *mostración* como señalan Gaudreault y Jost (1990). Cuando la reflexión sobre el medio avanzó, el carácter siempre construido, siempre representado de la imagen se volvió una evidencia, un punto de partida. En este sentido, se buscó profundizar en el estudio de los mecanismos propios de la puesta en discurso fílmica a través del análisis de las distintas modalidades y modulaciones en su lenguaje<sup>1</sup>.

Entendiendo que la relación entre cine y realidad está mediada a su vez por la *experiencia de la imagen*, inseparable de cualquier reflexión sobre la enunciación, es que en este recorrido nos proponemos avanzar en una periodización de algunos de los principales momentos de desarrollo y crítica vinculados al concepto de representación desde los estudios de cine y género.

¿En la intersección de qué disciplinas surgen los estudios de género y cine? ¿Cuáles son sus principales exponentes y formulaciones en sus más de cuarenta años de historia? ¿Cómo se ha ido modificando el campo desde sus inicios hasta la actualidad?, Y en este contexto, nos interesa reflexionar en particular sobre la centralidad que adquieren las impugnaciones al concepto de representación desde el nacimiento de la *feminist*

*film theory* (Casetti, 1994), para concluir con algunos interrogantes que abren los desarrollos más actuales en el campo de los estudios de género y dejar esbozadas potenciales líneas de trabajo a futuro.

#### '60-'70: Estereotipos y cine de mujeres

Establecida como una *teoría de campo*<sup>1</sup> (Casetti, 1994), que se nutrió en su desarrollo de distintas disciplinas: la historiografía, el psicoanálisis, la semiótica, entre otras, la *teoría fílmica feminista* o *teoría feminista sobre la imagen* plantea una serie de preguntas generales sobre el cine como medio, dispositivo y lenguaje. En sus inicios en los años setenta, se conjugan activismo feminista y reflexión sobre el discurso fílmico, que se enmarcan a su vez en un proceso de politización de la sexualidad (Cfr. Colaizzi, 2007)

Los estudios sobre cine y género así surgidos en el marco del feminismo estadounidense y británico se abocaron en sus inicios a dos tareas complementarias. Por un lado, desmontar, desde una labor historiográfica, los olvidos y silencios acerca de las pocas mujeres que intervenían en el desarrollo de la industria y, por el otro, elaborar extensos análisis sobre los estereotipos femeninos que las películas proponían. Así, los primeros estudios de la crítica cinematográfica feminista analizaron el carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres, sobre todo en el cine *hollywoodense*<sup>1</sup>.

El tema de la representación fue central. Ya sea para denunciar los estereotipos negativos (traidoras, putas, asesinas, histéricas) como los positivos (vírgenes, esposas entregadas, amas de casa felices), de una forma u otra estas formas de poner en escena a la mujer que la demonizaban, infantilizaban o convertían en objeto sexual, es decir, que la estigmatizaban, fueron objeto de la crítica y el análisis de los estudios de cine y género. Sin embargo, estos primeros desarrollos que pensaban la representación en vinculación estrecha a la construcción y crítica de los estereotipos, fueron desplazados progresivamente por análisis que desde el psicoanálisis y la semiótica se centraron en la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto fílmico partiendo de una reflexión sobre el dispositivo.

De manera paralela al desarrollo de trabajos analíticos y críticos, teóricas y cineastas feministas incursionaron en el campo de la producción cinematográfica. Entre ellas se destacó Chantal Akerman, que con su film *Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), una película sobre la rutina de una ama de casa de clase media, puso en escena: "...las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada...", despreciando el *placer narrativo* de los grandes relatos, para centrar las más de tres horas que dura el film en "los pequeños errores en la rutina de Jeanne, pequeños olvidos, vacilaciones entre gestos reales como pelar patatas, lavar platos o hacer café y luego no tomarlo" (de Lauretis en Comp. Navarro y Stimpson, 2002: 210, cursivas de la autora)<sup>1</sup>.

La búsqueda singular en la construcción temática, retórica y enunciativa de las producciones de Akerman, fue un aspecto que caracterizó no sólo sus films, sino los de diversas directoras que con sus películas partieron de un cuestionamiento al concepto mismo de representación, al que la teoría fílmica feminista ya había combatido desde distintos frentes. Este cine de mujeres se convirtió en muchos casos en un *contra-cine*, un proyecto crítico al que Giulia Colaizzi denominó *des/estética cinematográfica* y que no implicaría la *sexualización de la imagen o de la política*, sino la *politización de la sexualidad*" (Cfr. 2007)

Con este propósito estas mujeres -cineastas y teóricas- no sólo buscaron dismantelar la noción clásica de narratividad sino también la fetichización del cuerpo femenino presente en estos films. Un caso que da cuenta desde la producción fílmica de esta crítica a la construcción mediática del cuerpo femenino es el cortometraje *Réponse de femmes* (1975) de Agnès Varda, en el que la cineasta belga indaga en algunas de las respuestas posibles a la pregunta *¿Qué es una mujer?*<sup>1</sup>.

Esta pregunta constituirá un elemento central para los cuestionamientos que los trabajos posteriores formularán a la noción de *diferencia sexual* (de Lauretis, [1989] 1996, 1985; hooks, 1992; Smith, 1997, Haraway, [1989] 1999, [1991] 1995). La profundización en el análisis de las *diferencias* hará que este interrogante no pueda mantener la potencialidad crítica de su planteo inicial, ya que, como se advertirá, el "marco conceptual de una oposición sexual universal (...) hace muy difícil, si no imposible, articular las diferencias de las mujeres respecto de la Mujer, es decir, las diferencias entre las mujeres o (...) las **diferencias dentro de las mujeres**" (de Lauretis, [1989] 1996: 8, destacado de la autora ) (Volveremos sobre esta cuestión más adelante)

#### '70- '80: La espectadora

Ya desde el clásico texto de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo", surgido de la confluencia entre marxismo, estructuralismo y psicoanálisis, la reflexión sobre cine y representación, aparecía indisoluble de la economía escópica del texto fílmico. Mulvey se convierte de esta manera en la precursora en introducir la reflexión pragmática en la teoría fílmica feminista. El análisis de la teórica británica, buscaba poner en evidencia la centralidad del lugar de la mirada en el cine, señalando que "...el código cinematográfico

[nosotras preferiríamos hablar de lenguaje] crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo" ([1975] 2001:376-377).

Descentrando así un análisis que se focalizaba en criticar la construcción que los textos fílmicos hacían del significativo "mujer" desde un abordaje que se centraba en el contenido de las películas<sup>1</sup>, y que había caracterizado a los primeros trabajos de la *teoría fílmica feminista*, a partir de los desarrollos de Mulvey, comienza a ponerse en práctica una reflexión sobre la práctica social y de consumo asociada al cine como dispositivo, que busca indagar en los mecanismos que el *cine narrativo ilusionista* despliega en su manipulación del *placer visual*<sup>1</sup>.

En los años ochenta la teoría y crítica fílmica feminista centrará sus análisis en el abordaje de la figura de espectadora. Para ello, estructurará sus análisis bajo dos modelos epistemológicos: la espectadora se analiza como un efecto del discurso, una posición, un lugar hipotético construido por el discurso fílmico, o como una mujer real perteneciente a la audiencia que cuando va a ver un film está marcada por una identidad histórica y social particular.

Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine* ([1981] 1992) reflexiona sobre la paradoja que constituye la situación de la mujer, colocada *entre* la mirada de la cámara (la representación masculina) y la imagen de la pantalla (la fijación especular de la representación femenina). A bordar los problemas vinculados a la representación para estos desarrollos ya no sólo implica deconstruir los modelos de feminidad hegemónicos que aparecen en los films, sino también problematizar la situación de expectación, clave para comprender las relaciones y caracterizar ese *entre* a ser analizado y explicado.

En la serie de problemas abiertos por esta línea de reflexión, podemos ubicar los trabajos posteriores de Teresa de Lauretis ([1989] 1996, 1985), abocados al análisis del cine como dispositivo productor de subjetividad y las potencialidades de este *aparato* para la producción de nuevas formas de visión y *otras* subjetividades sociales. Nos ocuparemos de estos abordajes en el siguiente apartado.

#### '80-'90: Profundización del debate teórico alrededor del concepto de género

En su artículo *La tecnología del género*<sup>1</sup>, Teresa de Lauretis ([1989] 1996) problematiza el concepto de representación centrando su análisis en los procesos de subjetivación. Propone entender la subjetividad como el efecto de variados dispositivos semiótico-discursivos, a los que -recuperando la formulación foucaultiana-, denomina *tecnologías del género*. En este marco, el cine, en tanto aparato cinematográfico, es caracterizado como una de las *tecnologías* productoras de representaciones de género y de subjetividades *generizadas*, engendradas en/por esas mismas representaciones.<sup>1</sup> Su definición del género como producto de una *tecnología política compleja* efectúa un desplazamiento con respecto a la noción de diferencia sexual, habilitando el desarrollo de una concepción del sujeto como *en-gendrado* en una multiplicidad de representaciones lingüísticas y culturales que involucran no sólo la experiencia sexual, sino también las experiencias raciales y de clase. A tendiendo especialmente al modo en que esta problemática se articula en el discurso fílmico, de Lauretis (1985) propone el término *des-estética* para describir las producciones cinematográficas que *de-construyen* los cánones tradicionales de representación en los que se articula el *placer visual* -tempranamente problematizado por Mulvey ([1975] 2001). Esta particular forma de producción cinematográfica es caracterizada como una representación que emplaza la subjetividad social femenina en su heterogeneidad - como sitio de intersección conflictiva y simultánea de diferencias sexuales, raciales, económicas y culturales-, quebrando en la expectación toda posibilidad de identificación fija con la Mujer (entendida como esencia inherente a todas las mujeres y como diferencia con respecto de la masculinidad).

Para de Lauretis, la *des-estética* constituye un proyecto de cambio radical, en el que la representación no funciona como un mecanismo de reproducción de las subjetividades dominantes, sino como el espacio de emergencia de nuevas subjetividades posibles, configurando las potencialidades del cine feminista para producir "otra visión: para construir otros sujetos y objetos de visión, y para formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social" (nuestra traducción).<sup>1</sup> En términos de Colaizzi<sup>1</sup> (2007), se trata de:

*una práctica en la que la subjetividad no es simplemente reproducida sino cuestionada y desplazada -resignificada-(...) no sólo una práctica diferente de hacer filmes sino también un modo distinto de concebir al objeto «arte» en cuanto tal, nuestra relación con la imagen y, finalmente -lo cual es lo mismo- el mundo en que vivimos (p. 20)*

En esta perspectiva, preocupada por las relaciones entre el cine y las diferencias *entre* y *en* las mujeres, se inscriben obras como *Black Looks* de bell hooks (1992) y *Representing Blackness: issues in film and video*, compilación a cargo de Barbara Smith (1997). Ambas proponen reflexiones críticas en torno a las complejas intersecciones entre género y raza en las producciones audiovisuales, así como también sobre las potencialidades desplegadas por el cine para la apertura de espacios que permitan criticar, cuestionar o subvertir las posiciones género-raciales dominantes.

*Interrogantes presentes, líneas de trabajo futuras*

En el horizonte de problemas que dejan planteadas estas preocupaciones, podemos ubicar el trabajo de Donna Haraway ([1989] 1999, [1991] 1995). Esta autora, comprometida con la elaboración de una epistemología feminista, reformula el problema de la mirada, en una propuesta teórico-política que apuesta a la producción de conocimiento situado desde formas de visión parciales y encarnadas, opuestas al punto de vista desde ningún lugar de los discursos y prácticas científicas dominantes.

Preocupada por las formas de representación de la diferencia como la *diferencia crítica interna*, Haraway ([1989] 1999) recurre a la noción de *difracción*<sup>1</sup>, a la que define como una forma particular de representación que permite la emergencia de *posiciones de sujeto cyborg*<sup>1</sup>: posiciones de sujeto *no esencialistas*, situadas en lo local y en la multiplicidad, articuladas en “redes de actores multiculturales, étnicos, raciales, nacionales y sexuales” (p. 125). El *cyborg* constituye para Haraway el sitio desde el cual deconstruir los dualismos de género, para imaginar y construir un *mundo monstruoso sin géneros*, una “salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas”<sup>1</sup> ([1991] 1995: 311)

La noción de *cyborg* nos permite advertir el modo en que ha sido desplazada la pregunta *¿Qué es una mujer?*, apuntada al referirnos a la obra de la cineasta Agnès Varda. Los términos en los que podía ser formulada se han visto alterados profundamente, ya que los interrogantes que quedan abiertos en estas nuevas teorizaciones no se vinculan con la diferencia sexual, sino con las posibilidades de deconstrucción del dualismo de género.

La deconstrucción del binarismo de género como sitio de producción normativa de las subjetividades sociales constituye una problemática que también ha sido abordada (extensamente) en la obra de la filósofa J. Butler ([1990]2007, [1993] 2002).

En esta producción teórica resulta central la noción de género como *performatividad*. Entendida como la capacidad del discurso para producir aquello que nombra en la reiteración de normas sociales que nunca logran repetirse idénticas a sí mismas, la noción de *performatividad* constituye una vía de acceso a los modos en que son efectuadas tanto la reproducción de las regulaciones sociales como sus posibles alteraciones.

En este marco, la potencialidad transformadora del discurso fílmico radicaría en su capacidad para producir apropiaciones de la cultura dominante que traspasen *los términos de la dominación*. Traspaso que constituye en sí mismo “una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y a veces lo logra.” ([1993] 2002: 199)

Teniendo en cuenta estas formulaciones y a modo guía para futuras indagaciones, nos preguntamos: ¿cuáles son las formas en que estas perspectivas teóricas han podido ser reapropiadas y reelaboradas por la producción fílmica? Y, en particular, ¿cómo se articula en el discurso fílmico una representación *difractaria* que permita *deconstruir* los dualismos de género? ¿Bajo qué condiciones el discurso fílmico es capaz de alterar las normas que regulan el binarismo de género?

En este escenario teórico renovado, pensar la representación fílmica como instancia de articulación de cuestionamientos o formas de subversión a los dualismos de género y de impugnaciones a la heterosexualidad normativa, constituye un desafío aún abierto a la reflexión teórica y al análisis cinematográfico y es objeto de estudio en renovadas producciones elaboradas desde el campo de la *teoría queer* (Cfr. Gever et al., 1993; Benschhoff y Griffin Sean, 2004; Barrios Richard, 2003) La indagación en estas producciones constituye una deuda a saldar en futuros abordajes.

## **Bibliografía**

Aumont, Jacques et al. ([1983] 2008): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Argentina, Editorial Paidós.

Barrios Richard (2003). *Screened out: playing gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, New York: Routledge.

Barthes, Roland (1970): “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Benschhoff, Harry M. y Griffin Sean (2004): *Queer cinema: the film reader*, New York: Routledge.

Butler, Judith ([1990] 2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* Barcelona: Paidós

----- ([1993] 2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós

Casetti, Francesco (1994): *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Editorial Cátedra.

Colaizzi, Giulia (2007): *La pasión del significante*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

de Lauretis, Teresa ([1981] 1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Editorial Cátedra.

----- (1985) “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema” en: *New German Critique*, 34, Duke University Press, pp. 154-175.

----- ([1985]2002): "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista" en Navarro y Stimpson (comp.), *Nuevas direcciones*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica, Págs. 203-231.

----- ([1987] 1996) "La tecnología del género" en *Revista Mora*, 2, Buenos Aires, pp. 6-34.

Gever Martha, Parmar Pratibha, Greyson John (1993): *Queer looks: perspectives on lesbian and gay film and video*, Routledge: Great Britain

Haraway, Donna ([1991] 1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra:

----- ([1991] 1999): "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles" en: *Política y Sociedad*, 30, Madrid, pp. 121-163.

hooks, bell (1992): *Black looks: Race and Representation*, Boston: South End Press.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*, España, Editorial Cátedra.

Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I y II*, España, Editorial Paidós.

Mulvey, Laura ([1975] 2001): "Placer visual y cine narrativo" en *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*, Madrid, Editorial Akal.

----- (1989) "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", en *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 29-38.

Nancy, Jean-Luc (2005): *La representación prohibida*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu.

Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Argentina, Editorial Manantial.

Smith, Barbara (1997): *Representing Blackness: issues in film and video*, New Jersey: Rutgers.