

LA CRÍTICA FÍLMICA FEMINISTA Y EL CINE DE MUJERES

Abileny Soto Arguedas

*Máster en Artes con énfasis en cinematografía, Universida de Essex.
Bachiller en Filosofía y docente de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.
abileny.sotoarguedas@ucr.ac.cr*

RECIBIDO: 31-7-13 • APROBADO: 20-08-13

RESUMEN

Este artículo presenta algunos de los asuntos teóricos más importantes concernientes a la crítica de cine feminista y a los conceptos *cine de mujeres* y *filmes de mujeres*, desarrollados por las teóricas Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Alison Butler. El artículo examina la teoría fílmica feminista anglosajona respecto de sus alcances y reivindicaciones.

Palabras claves: cine, cine de mujeres, filmes de mujeres, feminismo, crítica fílmica feminista, cine menor.

ABSTRACT

This article outlines the most important theoretical issues concerning feminist film criticism and the concepts of *women's cinema* and *women's films*, developed by theorists Laura Mulvey, Teresa de Lauretis and Alison Butler. The article examines anglo feminist film theory regarding its scope and claims.

Keywords: cinema, women's cinema, women's films, feminism, feminist film theory, minor cinema.

Aspectos preliminares

Las mujeres han sido parte de la industria del cine desde sus inicios; han trabajado como actrices, directoras y en cuestiones relativas a las áreas técnicas de la producción cinematográfica. Sin embargo, el papel y las representaciones de las mujeres en la historia del cine han estado siempre bajo la lógica y la sensibilidad de los hombres. Por mucho tiempo la historia del cine ha sido una historia de construcción

de estereotipos de mujeres como, por ejemplo: la buena (la virgen y la madre) y la mala (la prostituta y la *femme fatale*), la virtuosa (la acompañante fiel) y la viciosa (quien aparece como presa fácil de cualquier hombre). Como en otras áreas del arte y la vida social, esta "normalidad" ha sido cuestionada por muchos críticos del arte, la cultura y la sociedad. Como es de suponer, la crítica de cine no es la excepción. Desde principios de la década del 70,

aparecieron algunas de las más prominentes críticas de cine feminista, que han cuestionado la imagen de la mujer en esta industria.

El presente artículo busca poner de relieve algunos de los asuntos más significativos de la crítica de cine feminista y del *cine de mujeres*. En primer lugar se expone el análisis de Laura Mulvey sobre la mirada en el cine comercial de Hollywood. Posteriormente se examina con cierto detalle la propuesta de Teresa de Lauretis y Alison Butler sobre lo que consideran *cine de mujeres*, en contraste con los filmes de mujeres o melodramas. Se expondrá y examinará cada una de las propuestas de estas tres teóricas con el fin de mostrar la relevancia de su andamiaje conceptual para el análisis de las producciones cinematográficas clásicas y contemporáneas.

Feminismo, crítica de cine y la mirada masculina

En una breve definición, la crítica de cine se reconoce como el estudio y evaluación de las películas en el marco de un contexto socio-cultural crítico. El feminismo, por otro lado, se entiende generalmente como un movimiento político y un discurso teórico concerniente a las diferencias de género y no sólo a las diferencias sexuales.

La historia del feminismo se suele presentar en momentos u olas. La primera se ubica a finales del siglo XIX y principios del XX, y se relaciona principalmente con la lucha por el derecho de las mujeres al sufragio. Por lo general, se identifica con la publicación de la obra *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft.

La segunda ola tuvo lugar durante la década de 1960, se identifica mayormente con la obra Simone de Beauvoir *El Segundo Sexo* (1949). Esta segunda etapa se caracteriza por ser un esfuerzo teórico relacionado no sólo con las luchas por la participación política, sino también por la construcción de la identidad de las mujeres, su reivindicación cultural y social, e implicó una crítica más

profunda a la sociedad patriarcal. Como bien lo expresa Shonini Chaudhuri:

Con el lema "lo personal es lo político", la segunda ola llamó la atención a dominios de la experiencia de las mujeres que hasta ahora se consideraban no políticos y reveló las estructuras de poder ocultas que trabajan en ellas, incluso en el hogar y la familia, la reproducción, el uso del lenguaje, la moda, y la apariencia" (2006, p. 6)¹.

La segunda ola del feminismo fue la inspiradora de la crítica feminista del cine. En la década de 1970, los críticos de cine empezaron a usar las ideas feministas para analizar las películas. La teoría fílmica feminista es un trabajo teórico que ha crecido en importancia desde su aparición y consiste, básicamente, en una mirada crítica y profunda a las propuestas culturales de la industria del cine. "El cine es tomado por las feministas como una práctica cultural que representa los mitos sobre la mujer y la feminidad, tanto como a los hombres y la masculinidad" (Smelik en Cook, 2007 p. 49). Las críticas feministas de cine analizan la representación de la mujer en el cine, utilizando sobre todo marcos teóricos del estructuralismo y particularmente la teoría semiótica y el psicoanálisis. Al principio, el énfasis se dirigió a demostrar el estereotipo de la mujer en el cine comercial de Hollywood. Pero pronto, las críticas feministas fueron más allá, al afirmar que estas imágenes tienen una influencia profunda y negativa en las espectadoras. Por lo que su trabajo fue orientado no sólo a criticar esas imágenes negativas, sino también a señalar la complejidad que caracteriza las identidades de las mujeres.

Uno de los mejores ejemplos de tan ambiciosa tarea, es la obra de la británica Laura Mulvey. Esta teórica de cine puso de relieve las cuestiones más sobresalientes de la teoría fílmica feminista. El trabajo de Mulvey, en particular *Visual Pleasure and Narrative Cinema*², es considerado un punto de partida en la historia de la crítica de cine feminista.

Fundamentalmente, la tesis que Mulvey desarrolla en este ensayo es que la mirada en el cine comercial de Hollywood es masculina. Se identifica este cine con el discurso patriarcal y afirma que las

mujeres son utilizadas como meros objetos. Mediante el uso de la teoría psicoanalítica freudiana, Mulvey explica cómo el cine comercial de Hollywood ofrece y manipula el placer visual para los espectadores. Mulvey llama la atención sobre uno de los placeres en particular: el placer de la *escopofilia*, que básicamente significa 'placer de mirar'. La escopofilia implica la estimulación sexual, ya que alude a la utilización de otra persona como un objeto erótico. En el psicoanálisis freudiano, la escopofilia activa se asocia con las actividades voyeristas. Además, la escopofilia tiene



otra faceta: la narcisista. Mulvey afirma que "El cine satisface un deseo primordial el placer de mirar, pero va más allá desarrollando la escopofilia en su aspecto narcisista" (1989, p. 17). Esta afirmación lleva a Mulvey a desarrollar dos temas importantes que constituyen su crítica al cine: la masculinización del espectador y la transformación de las mujeres en objetos.

En lo que respecta a la masculinización del espectador, en el contexto del psicoanálisis, Mulvey imagina al espectador de cine como masculino, independientemente de su sexo. Explica que el espectador experimenta una especie de identificación psicológica con el héroe masculino. Esta identificación está relacionada con el tema narcisista. El espectador se ve obligado a identificarse con el héroe masculino porque este está en control de las acciones y la mirada. Así el personaje principal masculino se identifica con el poder y la acción, en contraste con el papel pasivo de las mujeres.

Mulvey fue cuestionada por otras críticas de cine feministas en relación con esta teoría porque implica la negación de la mujer como espectadora. Al respecto, ella replicó que las mujeres aceptaban una "masculinización" temporal (mientras ven la pelícu-

la); es decir, que las mujeres sufren una especie de identificación "travesti" (1989). Al dar este tipo de respuesta, Mulvey dejaba claro que su enfoque crítico se reduce a la diferencia fisiológica. En contraste, otra teórica feminista crítica del cine, Teresa de Lauretis, (de quien me ocuparé más adelante en este trabajo) afirma que los espectadores se identifican con una película, sus protagonistas, su trama, etc., no tanto por motivos psicológicos (una identificación relacionada con voyerismo y actividades narcisistas), sino por motivos socio-históricos; es decir, se identifican como sujetos socialmente construidos. La identificación del espectador está sobre todo relacionada con el reconocimiento de un sujeto construido históricamente. Siguiendo a de Lauretis, la masculinización del espectador es, de hecho, un aspecto psicológico importante, pero debemos tener en cuenta que esa "identificación travesti" es también el efecto de un proceso de socialización.

El segundo tema desarrollado por Mulvey es la afirmación de que, en el cine comercial de Hollywood, la mujer es meramente un objeto. Según Mulvey, debido a las actividades voyeristas y narcisistas, "La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, la cual es estilizada de acuerdo a esta" (1989, p. 37); continúa explicando

que “en su tradicional rol exhibicionista las mujeres son simultáneamente miradas y mostradas, su apariencia es codificada para-ser-miradas [to-be-looked-at-ness]” (1989, p. 19). Usando la teoría psicoanalítica freudiana, Mulvey explica que las mujeres se asumen castradas. Para los hombres, esta “condición” de las mujeres representa una amenaza de castración y en consecuencia de dolor o de ausencia de placer. Para sobrevivir, los hombres deben superar su ansiedad y lo hacen de dos formas: practicando voyerismo, investigando a la mujer, desmitificando su misterio y castigando o salvando el *objeto culpa*. El segundo mecanismo, es convertir a las mujeres en un fetiche. Como fetiche las mujeres son objetos confiables *para-ser-miradas* (Mulvey, 1989). El enfoque teórico de Mulvey puede resumirse de la siguiente manera:

Las mujeres representan, en la cultura patriarcal, un significante para el otro masculino, obligadas a un orden simbólico en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio de la lengua, imponiéndoles las imágenes mudas de la mujer que todavía está atada a su lugar de portadora, no de constructora de significado (1989, p. 15).

En general, para Mulvey, la misión del *cine de mujeres* es la destrucción de la narración y el placer visual que expone a las mujeres y al cuerpo de la mujer como objetos *para-ser-mirados*. El *cine de mujeres* está destinado a ser un cine de contracultura.

En este punto es importante distinguir entre los *filmes de mujeres* o melodramas [women's films] y el cine de mujeres [women's cinema]. El *cine de mujeres* es una tendencia, mientras que los filmes de mujeres son productos específicos (un conjunto simple de producciones que no conforman una tendencia). El término *filmes de mujeres* se refiere a las producciones de Hollywood supuestamente diseñadas para el público femenino. Este género fue muy popular durante la década de 1930, 40 y 50. Los filmes de mujeres están tipificados como melodramas, en la medida en que la trama, los personajes y muchos elementos estéticos, son presentados en términos de las tradicionales y conservadoras concepciones de las mujeres y su posición en la sociedad. María Laplace lo explica de la siguiente manera:



Simone de Beauvoir.

Los filmes de mujeres se distinguen por su protagonista femenina, el punto de vista femenino y su narrativa, la cual casi siempre gira alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico, lo romántico, aquellos campos donde el amor, la emoción y las relaciones tienen prioridad sobre la acción y los eventos (2002, p. 139).

Uno de los más populares tipos de filmes de mujeres es el melodrama maternal. E. Ann Kaplan, en su artículo "Mothering Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Women's Film, 1910-1940", explica cómo se producen estas películas. En general, el melodrama maternal invoca tanto al espectador masculino como al femenino, pero no de la misma manera. Por un lado, para los espectadores masculinos, la madre se presenta como una mujer adorable y hermosa.

Kaplan explica:

En las películas, la madre a menudo da a luz fuera del matrimonio, se sacrifica a sí misma por el bienestar de su [...] hijo, buscando elevarlo en sociedad o para retornarlo a su noble linaje (a través de su padre), mientras se degrada y desaparece ella misma (2002, p. 124).

La madre se sacrifica por ellos (siempre hombres), para satisfacer sus necesidades. La Madre desaparece como persona y aparece como un medio para satisfacer las necesidades y expectativas de las personas reales, estos serían los hombres. Por otro lado, para las espectadoras femeninas el "mensaje" se da en términos de la falta y de cómo se podría reemplazar su "in-completitud". La identificación de la mujer, según Kaplan:

... es edípica en otra dirección, como si fuera y se basara en la internalización femenina del patriarcado. Permite la fantasía edípica de reemplazar el pene perdido con el hijo y además varias identificaciones con una figura-materna idealizada en la que las mujeres, como sujetos históricos en el cine, nunca pueden estar a la altura (2002, p. 124).

Teresa de Lauretis: La Mujer y las mujeres

La noción de género, como una diferencia sexual, fue central para la teoría feminista en los años 1960 y 1970. Teresa de Lauretis ha hecho una fuerte crítica a esa identificación por considerarla acrítica y engañosa. La autora afirma que "el género como diferencia sexual y sus nociones derivadas —la cultura de las mujeres, la maternidad, la escritura femenina, la feminidad, etc.— se han convertido en una limitación, una responsabilidad para el pensamiento feminista" (1989, p. 1).

De una manera muy instructiva, de Lauretis señala los problemas de esta concepción metafísica. El principal problema se refiere a la conceptualización de una idea universalizada de la mujer y el hombre en el pensamiento crítico feminista. De Lauretis subraya que la idea de la oposición sexual universal "... hace muy difícil, sino imposible articular las diferencias de las mujeres [women] y La Mujer

[Woman], es decir, las diferencias entre las mujeres, o quizás más exactamente, las diferencias dentro de las mujeres" (1989, p. 2). Como consecuencia, la teoría feminista sería simplemente un discurso metafísico más; esta característica esencialista hace que sea insostenible. Nótese la diferencia que de Lauretis hace con respecto a las mujeres [women] escrito en minúscula y La Mujer [Woman] escrito en letra mayúscula. Como se explica más adelante, *las mujeres* se refiere a la identidad de las mujeres vistas como individuos históricos sociales, mientras que *La Mujer es*, básicamente, la falsa representación que se ha creado en las formas tradicionales de producción cultural.

Esta falsa representación puede ser vista también como una limitación epistemológica que la dominación masculina fomenta; es decir, la no distinción entre género y sexo, las mujeres y La Mujer (y yo añadiría los hombres y El Hombre). Una crítica a la reducción del género a la sexualidad también es una crítica que arroja luz sobre la pluralidad de mujeres en la vida cultural y social. Teresa de Lauretis afirma que "un sujeto es constituido en género, sin duda, no solo por la diferencia sexual, sino más bien a través de lenguajes y representaciones culturales" (1989, p. 2).

El proyecto teórico de de Lauretis es criticar la conceptualización del género como diferencia sexual y ofrecer una concepción más amplia de género y de la identidad de la mujer. Para ello, adopta la teoría de Michel Foucault sobre la sexualidad como una "tecnología del sexo". La teoría de Foucault afirma que la sexualidad no existe originalmente en los seres humanos, sino que es el efecto de "una compleja tecnología política" (de Lauretis, 1989, p. 2). Se trata de una construcción hecha por los modelos en la cultura dominante. Usando los argumentos de Foucault en relación con la sexualidad, de Lauretis propone que "el género también, ambos como representación y auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales, tales como el cine, y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, tanto como las prácticas de la vida diaria" (1989, p. 2).

De Lauretis sostiene que el género es una representación que constituye un proceso, más que un simple "objeto": explica que "El género es una representación —lo cual no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos—" (1989, p. 3). El género no se define simplemente por el sexo. Se trata de una posición social dentro de una compleja dinámica social. El género "representa no un individuo sino una relación, y una relación social; en otras palabras representa un individuo de una clase" (de Lauretis, 1989, p. 5).

Junto a la afirmación anterior, el género es visto por de Lauretis como su construcción que se expresa en todas las esferas de la vida social. Afirma que la construcción del género no es sólo una consecuencia de los "Aparatos Ideológicos del Estado", sino que:

... también continúa hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo el cine) y discursos institucionales (por ejemplo la teoría) con poder para controlar el campo de la significación social y así producir, promover e implantar la representación de género (1989, p. 18).

Por último, y en virtud de los puntos anteriores, el género es también el objeto de deconstrucción. Ella lo expresa de la siguiente manera: "la construcción del género también es efectuada por su deconstrucción; es decir, por cualquier discurso, feminista o no, que lo deseché como falsedad ideológica" (1989, p. 4).

Estas consideraciones sobre el género son relevantes para poner en contexto la distinción de de Lauretis entre la mujer y La Mujer, que es crucial para la comprensión y el análisis del *cine de mujeres*.

El cine de mujeres

En su artículo "Rethinking Women's Cinema", de Lauretis evalúa la estética del cine de mujeres de los años 1970 y 1980. De Lauretis examina la

teoría de Mulvey, así como las de otras teóricas feministas, como Claire Johnston, que sitúan la cultura fílmica feminista en el marco del paradigma teórico de la diferencia sexual. Sostiene que este paradigma se basa en la tradición platónica; de Lauretis, instructivamente, señala que "la creación humana y todo lo humano —la mente, el espíritu, la historia, el lenguaje, el arte o la capacidad simbólica— está definida en contradicción al caos sin forma, *physis* o naturaleza, a algo que es femenino, matriz y materia" (1989, p. 130).

Teresa de Lauretis considera que la cuestión de la existencia de una estética femenina es incorrecta.

Explica que:

... preguntarse si hay una estética femenina o de mujer, o un lenguaje específico para el cine de mujeres, es permanecer cautivo en la casa del amo y ahí, tal y como la sugestiva metáfora de Audre Lorde nos advierte, se legitiman las agendas ocultas de la cultura que tanto necesitamos cambiar (1989, p. 131).

Esta es una afirmación relevante, que centra la atención sobre lo que realmente importa en el cine y el arte en general, desde el punto de vista de la crítica feminista; es decir, para romper realmente el paradigma tradicional que nutre el entendimiento, la sensibilidad y la comprensión de vidas socio históricamente construidas.

Como se mencionó anteriormente, de Lauretis sugiere que las cuestiones sobre el cine de mujeres deben poner el énfasis en la idea del cine como una tecnología social, más que en asuntos como el artista detrás de la cámara, la mirada o el texto. Esto significa que la tarea del cine de mujeres es una tarea proactiva, se trata de traer lo que tradicionalmente ha sido anulado: el punto de vista femenino:

El proyecto del *cine de mujeres*, por lo tanto, ya no es más el de destruir o alterar la visión centrada en el hombre mediante la representación de sus puntos ciegos, sus lagunas, o sus represiones. El esfuerzo y el reto ahora es cómo llevar a cabo otra visión: construir otros objetos y sujetos y formular condiciones de representatividad de otro sujeto social (de Lauretis, 1989, p. 135).

Esta consideración sobre el cine como una tecnología social, nos presenta otro punto igualmente

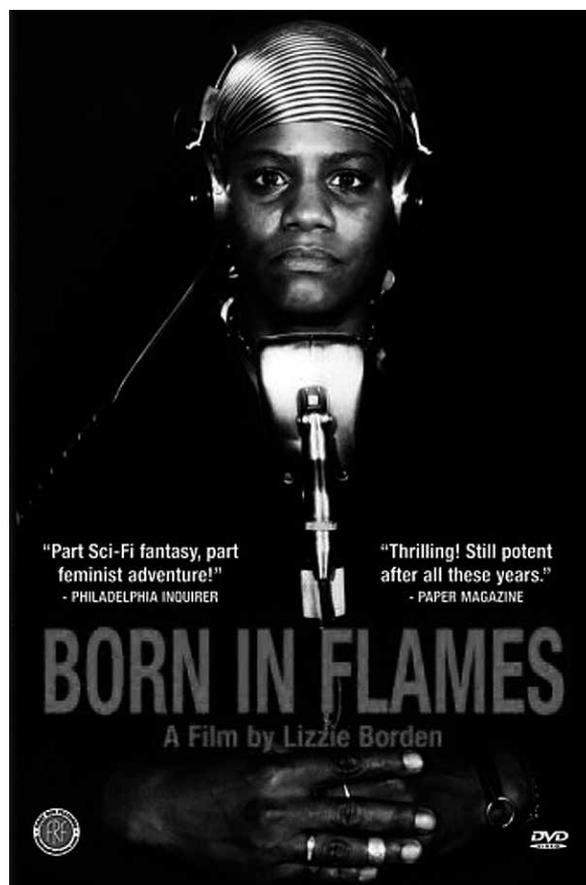
relevante; esto es: el tema del espectador como mujer. Teresa de Lauretis sostiene firmemente que:

... la idea de que una película pueda dirigirse al espectador como mujer, antes que dibujar positiva o negativamente a las mujeres, parece más importante para mí, en el entendido crítico de caracterizar el *cine de mujeres* como un cine por y no solo para mujeres (1989, p. 135).

Esto es importante en el sentido de que la tensión no es tanto acerca de las mujeres en contraposición a los hombres, sino sobre el reconocimiento de las mujeres y la distinción entre las mujeres y La Mujer (representadas como madres, prostitutas y vírgenes en el cine). Teresa de Lauretis afirma que el trabajo feminista tiene que tener en cuenta no sólo la "diferencia sexual", sino también que "Cambios radicales requieren una delineación y un mejor entendimiento de la diferencia entre las mujeres (como sujetos sociales) y La Mujer, lo que quiere decir también, *las diferencias entre las mujeres*" (1989, p. 136).

Analizando *Born in Flames* (1983), un film realizado por Lizzie Borden, de Lauretis nos da un ejemplo de lo que, piensa, es una película que trata al espectador como mujer. Explica que en esta película las mujeres se presentan como sujetos sociales que expresan diferencias "entre" y "en" las mujeres. No existe una identidad fija de una mujer. No hay una reducción de las mujeres a La Mujer e, incluso, el feminismo no se presenta como una imagen coherente y realizable (1989).

Lo que de Lauretis afirma sobre esta película, pensada como ejemplo de *cine de mujeres*, es que este film presupone "una particular concepción de la audiencia, que ahora se prevé en su heterogeneidad y su alteridad desde el texto" (1989, p. 141). Esta heterogeneidad hace posible la identificación del público con los personajes. Sin embargo, lo que es más interesante y diferente de otras películas —no en el sentido de la identificación psicológica (mecanismo narcisista) como "protagonista privilegiado"— es que:



Portada del DVD "Born in Flames" de Lizzie Borden. 1983.

el espectador es tratado como mujer en género, y múltiple o heterogéneo en raza y clase; es decir, todos los puntos de identificación son femeninos o feministas, pero antes que "dos lógicas" del personaje y el director [...] pone en primer plano sus diferentes discursos (de Lauretis, 1989, p. 144).

En resumen, *cine de mujeres* en términos de de Lauretis se refiere a un cine dirigido a un espectador imaginado como una mujer-sujeto social. Lo que implica que este sujeto ha sido engendrado y definido por múltiples relaciones sociales de clase, raza, sexualidad, edad, etc.

Alison Butler: cine de mujeres, cine menor

Alison Butler explora la historia y la teoría sobre el cine de mujeres a la luz de la teoría de algunas críticas de cine feminista como Claire Johnston, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. Según Butler:

... [el] *cine de mujeres* es una compleja construcción crítica, teórica, e institucional, traída a la existencia por audiencias, directoras, periodistas, curadores y académicos y se mantiene solo por su continuo interés: un concepto híbrido, derivado de una serie de discursos y prácticas solapadas y sujeto a una cantidad desconcertante de definiciones (2002, pp. 1-2).

Después de revisar diferentes propuestas de críticas de cine feminista, Butler afirma que actualmente el cine de mujeres es más un "cine menor" que un cine de oposición (2002). La idea de llamar "menor" a este tipo de cine la toma del concepto de "literatura menor" de Deleuze y Guattari, para quienes "una literatura menor es la literatura de una minoría o de un grupo marginalizado, escrito no en un lenguaje menor, sino en uno mayor, al igual que Kafka un judío checo que escribió en alemán" (Butler, 2002, p. 19). Es producida por un grupo marginal, pero no es una literatura marginal.

Butler sostiene que la analogía entre "cine menor" y el concepto de "literatura menor" es posible porque el cine de mujeres encierra las tres principales características de este concepto descritas por Deleuze y Guattari. Bastante más significativo es el hecho de que incluso sugiere que la actividad feminista comparte las mismas características de la "literatura menor". Las tres cualidades comunes son: "[1:] el desplazamiento, despojo, o, como ellos lo llaman, la desterritorialización; [2:] un sentimiento de que todo es político; y [3:] una tendencia a que todo tome un valor colectivo" (Butler, 1989, p. 20).

La segunda y la tercera característica son resultado de la primera. La idea es que el desplazamiento o despojo de una minoría o grupo tiene el efecto de que su producción resulta ser política en la medida en que se utiliza para recuperar el sentido y la potencialidad de las comunidades específicas.



Wollstonecraft-right-of-woman.

Desde el punto de vista de Butler el cine de mujeres no es pensado como un cine de oposición. No es un cine alternativo, ni un género, y no corresponde con un periodo determinado. El cine de mujeres es un cine hecho por mujeres en el marco de la cultura dominante y pretende reivindicar a una minoría; sin embargo, no es necesariamente una oposición a la actual industria del cine en general. Butler lo explica así: "Llamar al *cine de mujeres* un cine menor, es pues liberarlo de los binarismos (popular/elitista, avant-garde/mainstream, positivo/negativo) que son el resultado de imaginarlo como un cine paralelo o de oposición" (2002, p. 22).

La idea parece ser el uso de un *lenguaje mayor* que se enfrenta desde el interior. En el caso que nos ocupa, es la idea de la utilización del lenguaje cinematográfico enfrentado a las principales tradiciones cinematográficas. En consonancia con esto, Butler afirma que "El carácter distintivo de las mujeres cineastas no está por lo tanto basado en una concepción esencialista de la subjetividad de género sino en la posición —o posiciones— de las mujeres en la cultura contemporánea" (2002, p. 22).

Otro de los temas importantes, desarrollados por Butler, es la idea sugerente de "la política de lo local" [politics of location]. En el tercer capítulo de *Women's Cinema: the Contested Screen*, Butler analiza el cine de mujeres en términos de identidad cultural. Usa el concepto de "la política de lo local"³, que se refiere a la idea de que "las feministas deben abandonar sus aspiraciones a la universalidad [...] con el fin de reconocer las diferencias culturales y las desigualdades que existen entre las mujeres" (A. Rich, 1986, citada en A. Butler, 2002, p. 89). Al abandonar la pretensión de universalidad en la construcción de la identidad de las mujeres y en el reconocimiento de los derechos fundamentales de "determinación" de la pluralidad de culturas, la idea de "la política de lo local" plantea un elemento muy convincente acerca de la diversidad y la identidad que se refleja especialmente en el arte de América Latina y en la producción cinematográfica.

La idea de "la política de lo local" no es conservadora, no se trata de pasar los estándares y valores occidentales blancos a otras formas de producción cinematográfica. La idea es más bien un planteamiento progresista. Se trata del reconocimiento de las diferencias y la diversidad no sólo de determinadas identidades colectivas, tales como las identidades nacionales, sino también de la diversidad de la identidad de la mujer:

En el *cine de mujeres*, una política de lo local feminista se articula mediante esas películas que sitúan la identidad femenina en situaciones históricas dinámicas, para mostrar la imbricación de las tecnologías de género con el poder local, nacional e internacional (Butler, 2002, p. 91).

La noción de *cine menor* considera la idea de "la política de lo local". El cine de mujeres comprendido como un "cine menor" permite analizar las contribuciones de las mujeres cineastas al cine de mujeres, a géneros en particular y a cines nacionales. En general, dicha aproximación crítica se

muestra pertinente y necesaria en relación con el debate sobre la clasificación de *cine de mujeres* y el "lugar" que este tipo de producción tiene en el contexto de una industria cinematográfica más amplia.

Conclusión

En este artículo se han examinado las teorías de cine feministas de las teóricas anglosajonas: Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Alison Butler. Se ha señalado, con Mulvey, que en el cine clásico de Hollywood la mujer ha sido representada como un objeto. Aunque Mulvey hace su análisis desde la idea de la diferencia fisiológica entre hombres y mujeres, otra autora, Teresa de Lauretis, ofrece un marco teórico para interpretar lo que puede concebirse como *cine de mujeres*, pensando a las mujeres como sujetos sociales definidos por relaciones de clase, raza, sexualidad, etc. Finalmente, la idea de Alison Butler del *cine de mujeres* como un "cine menor", permite ubicar políticamente este cine sin clasificarlo en una escala o formato fijo que lo haga perder sus múltiples posibilidades estéticas.

Teorizar alrededor del *cine de mujeres* debería entenderse como una tarea impostergable, como una condición necesaria para aproximarse críticamente al análisis de las producciones cinematográficas que representan a la mujer como objeto y deseo de la mirada masculina, y para visibilizar aquellas que proponen una mirada alternativa.

Notas

1. Todas las traducciones de los textos en inglés son de la autora.
2. "Placer visual y cine narrativo", Un famoso ensayo escrito en 1973 y publicado en 1975 en la revista de cine *Screen*.
3. El término "política de lo local" [politics of location] fue acuñado por la escritora feminista Adrienne Rich.

Bibliografía

- Butler, Alison. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London and New York: Wallflower.
- Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist Film Theorists Laura Muvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London and New York: Routledge.
- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan
- _____. (2003). Guerrilla in the midst: women's cinema in the 80's. *Screen*. 31 (1), 6-25
- Kaplan, E. Ann. (2002). Mothering Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Women's Film, 1910-1940. In Christine Gledhill (ed.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing.
- Laplace, María. (2002). Producing and Consuming the Woman's film: Discursive Struggle in Now, Voyager. In Christine Gledhill (ed.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing.
- Martin, Angela. (2003). Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In Jacqueline Levitin et al (ed.) *Women Filmmakers: Refocusing*. Canada, Vancouver: UBC Press.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Ramanathan, Geetha. (2006). *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*. London & New York: Wallflower.
- Silverman, Kaja. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Smelik, Anneke. (2007). Feminist Film Theory. In Pam Cook (ed.). *The Cinema Book*. 3 ed. London: BFI Publishing.
- Soto, Abileny. (2011). *Women's Cinema and Women's Identity in Latin America: From the Swamp to the Dance Hall*. Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing.