

HACIA UNA INSERCIÓN DE LA MUJER EN EL DISCURSO (FÍLMICO)

Ángeles Cruzado Rodríguez

Universidad de Sevilla

Tradicionalmente el discurso filosófico patriarcal ha tratado de separar, como esencias totalmente diferentes, lo femenino y lo masculino, en su afán por perpetuar la discriminación a la que está sometida la mitad del género humano. Ya Aristóteles hallaba en la denominación latina de la madre, “mater”, su vínculo con la materia; como consecuencia de su esencia material, la mujer se caracterizaría por la pasividad y la alogicidad, frente al hombre, que sería forma, actividad e inteligibilidad.

En la Ilustración la razón se convierte en el principio supremo que rige la organización social, por oposición a la naturaleza, a la que debe transformar y domesticar. Se identifica a la mujer con la naturaleza, por su función reproductiva, y al hombre con la cultura. Sin embargo, parece que ese supuesto carácter natural se debe más bien a “la situación universal de marginación y de opresión [...] en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se define [...] como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos.” (Amorós, 1985: 34)

Kant considera que las facultades del hombre son por naturaleza superiores a las de la mujer, por lo que ésta debe ser dominada. En ello se fundamenta, según el filósofo alemán, la coexistencia de igualdad jurídica entre hombres y mujeres y desigualdad en la práctica. Otros filósofos, como Hegel, ni siquiera conceden a la mujer la posibilidad de ser sujeto, por hallarse la esencia femenina en un bloque genérico compacto que anula la individualidad.

Así pues, la idea de feminidad en el pensamiento occidental aparece ligada a un gran número de estereotipos que tratan de definir una supuesta esencia femenina. Se trata, por tanto, de una noción cultural -no biológica-, apoyada en las relaciones de parentesco que, mediante la institución capitalista de la familia nuclear, justifican el intercambio de mujeres entre los hombres por medio de pactos, y convierten a la mujer, siguiendo a Betty Friedan, en símbolo de estatus social. Podemos citar como ejemplo el filme *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999), en el que aparecen perfectamente delimitados los roles femenino y masculino dentro de la pareja; la esposa, interpretada por Nicole Kidman, es objetivizada y fetichizada, y vemos cómo su marido la exhibe en sociedad como símbolo de su posición.

El cine clásico es uno de los medios más potentes con los que cuenta actualmente el sistema patriarcal para transmitir su ideología. Colabora activamente en la construcción de esas imágenes de mujer que para nada se corresponden con la realidad, pero que la mujer asimila inconscientemente hasta considerarlas naturales. Al sistema patriarcal le resulta “particularmente eficaz enseñar a la mujer a concebir su propia subordinación como algo ‘natural’. [...] Los valores del ‘corazón’: la sensibilidad, el sentimiento, la espontaneidad y el amor son exaltados frente a la Razón, pero la mujer, que está del lado de aquellos valores, no es exaltada sino para proclamar su subordinación al hombre.” (Amorós, 1985: 36)

Por tanto, el camino para terminar con la opresión femenina no pasa por el terreno de la biología, sino por la actuación en el orden cultural para promover otro tipo de modelos que no construyan a la mujer “como psicología oprimida y deprimida.” (Amorós, 1985: 71) Sin embargo, dado que la noción de ‘femenino’ que conocemos ha sido elaborada por el discurso masculino para someter a la mujer, el discurso de las mujeres sobre sí mismas no tiene cabida en este sistema, aparece como alienado.

Toril Moi distingue entre dos ideas de feminidad que, en lengua inglesa, pueden expresarse con dos vocablos distintos: *female* se refiere a la feminidad supuestamente natural y *feminine* a la feminidad culturalmente construida por el sistema machista dominante, con la intención de imponerla como natural a todas las mujeres. Corresponde a las feministas terminar con la confusión y dejar claro que, si bien todas las mujeres somos *female*, en el sentido de hembras, no todas tenemos que ser necesariamente *feminine*.

Todavía hoy está el debate abierto sobre la idea de dos naturalezas o esencias diferenciadas, lo masculino y lo femenino, así como sobre el carácter falocéntrico y sexista del lenguaje.

Ya en 1949 Simone de Beauvoir apunta que, históricamente, la mujer ha sido lo Otro, un objeto del hombre, sin subjetividad propia. Asimismo, rechaza toda concepción esencialista de la mujer pues, según ella, “no se nace mujer; llega una a serlo”.

Teóricas francesas posteriores, como Luce Irigaray y Hélène Cixous, dan una idea del sujeto mujer fuertemente estereotipada, muy cerca de la concepción patriarcal de los roles sexuales, que es precisamente la que ellas quieren criticar.

Para Hélène Cixous, la filosofía y el pensamiento occidental están dominados por el falocentrismo y sujetos a una serie de oposiciones binarias, en las que siempre corresponde a lo femenino el polo negativo y a lo masculino el positivo, que suele ser el

término vencedor en la lucha que se establece entre ambos polos. Así, al hombre se le adjudican los siguientes atributos: “actividad, sol, cultura, día, padre, cabeza, inteligible, *logos*, historia, arte, mente y acción”, y a la mujer sus opuestos, que son respectivamente: “pasividad, luna, naturaleza, noche, madre, corazón, sensible, *pathos*, naturaleza, naturaleza, naturaleza y pasión”. La mujer, por tanto, es la oscuridad, el continente negro. La escritora apuesta por la multiplicidad y la heterogeneidad frente a esos esquemas binarios reductores.

Cixous entiende que el hombre anula a la mujer como tal y sólo la admite si ésta adopta para sí el discurso patriarcal y piensa como un hombre. Sin embargo, cree posible hallar fisuras en el sistema dominante que permitan dejar paso a la existencia de un verdadero discurso femenino. Aboga por una nueva historia que implicaría una transformación de las ancestrales estructuras políticas, ideológicas, educativas y culturales que determinan la diferencia sexual y conllevaría la aparición de nuevos conceptos de ‘femenino’ y ‘masculino’.

Sin embargo, la autora cae en la misma bipolaridad que critica, cuando distingue entre el reino de lo Propio y el de lo Regalado. El primero lo asocia a la masculinidad, por el afán de identificación, clasificación y jerarquización propio del hombre, y el segundo a la feminidad, por el carácter generoso de la mujer, que se da y se convierte en fuente de placer y de valor añadido para el hombre, se *des-apropia* sin pedir nada a cambio.

A ella corresponde la noción de bisexualidad definida por Cixous: “localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo.” (Cixous, 1995: 44-45) Sólo la mujer se inscribe en esta idea de bisexualidad, pues el hombre ha sido llevado por la ideología falocrática a afirmar su monosexualidad basada en el falo, y a desarrollar un rechazo hacia la homosexualidad y hacia lo femenino.

La mujer es vista por Freud como un espejo en el que se refleja la masculinidad. Ella no tiene derecho a autorrepresentarse; está privada del placer que ello conlleva, de cualquier placer típicamente femenino. A la mujer sólo le queda, pues, el silencio o su autorrepresentación como hombre inferior. Luce Irigaray se muestra contraria a estas teorías freudianas que sitúan a la mujer fuera de la representación y la definen en función de su supuesta invisibilidad.

Entre las estrategias empleadas por esta autora para desmontar la lógica machista está la imitación del discurso masculino, a modo de irónica parodia. Entre líneas

podemos leer el discurso femenino. Irigaray apuesta por la creación de un simbólico o identidad femenina, una feminidad múltiple y plural; sin embargo, la autora pasa por alto las condiciones materiales, históricas y económicas que motivan la opresión femenina por parte del poder machista, y ello, unido a las contradicciones ideológicas en las que incurre, la lleva a elaborar precisamente el tipo de concepción metafísica de la mujer del que trata de huir.

También desde Francia, Julia Kristeva define la feminidad como lo no representable ni nombrable. No cree en una esencia femenina fundamentada biológicamente. Lo femenino es lo marginado por el orden simbólico machista dominante, en función de la posición más que de la esencia. La autora propone distinguir entre el término ‘mujeres’, para las representaciones de la mujer y ésta como constructo de la sociedad patriarcal, y el término ‘mujer’, para lo que no está socialmente construido ni representado.

Por su parte, las feministas norteamericanas y británicas aluden a diferencias no biológicas, sino sociales y educativas, como causantes de la marginación de la mujer y de la diferencia entre géneros.

Manuel Angel Vázquez Medel apunta la importancia del imaginario social a la hora de determinar lo femenino y lo masculino y señala que “ser mujer en un momento y en un lugar determinados significa también participar de un conjunto de posibilidades, prescripciones y limitaciones sociales” (Vázquez Medel, 1999: 91).

Rossana Rossanda entiende también la feminidad como un constructo cultural y considera que, ante esta situación, se presentan dos opciones a la mujer: puede permanecer al margen e identificarse con el tipo de feminidad que desde siempre se le ha impuesto o identificarse con los valores masculinos. Los únicos elementos con que la mujer puede pensar su diferencia son los que le proporciona el sistema patriarcal. Como mucho, puede invertirlos o contradecirlos.

Celia Amorós propone hacer del feminismo de la diferencia un feminismo de la sospecha, que ponga en duda los llamados ‘valores femeninos’ definidos por la cultura patriarcal. Así, para alcanzar su subjetividad la mujer debe adoptar una actitud subversiva y revolucionaria similar a la del proletariado frente a la opresión capitalista.

Sin embargo, esta autora alerta sobre el peligro que entraña la reivindicación de los valores considerados femeninos, pues puede dar lugar a la asunción por parte de las mujeres de las mismas bases ideológicas en las que se sustenta su opresión. Así, apuesta

por una razón crítica y privilegia la diferencia entre individuos por encima de la distinción entre sexos.

¿EXISTE UN LENGUAJE FEMENINO?

Tampoco está libre de polémica el debate acerca de si existe un lenguaje femenino, así como unas prácticas artísticas –literatura, pintura, cine, etc.- que puedan considerarse femeninas y, como tales, estudiarse separadamente.

Manuel Ángel Vázquez Medel afirma que el lenguaje, dado su carácter modelizante, es el “primer espacio en el que se manifiesta la prevalencia de lo masculino” (Vázquez Medel, 1999). De la misma manera, la lingüística anglo-americana entiende el lenguaje como estructura que ensalza la masculinidad en detrimento de la feminidad.

Julia Kristeva critica esta postura, pues considera el lenguaje como “proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos hablantes” (Moi, 1988: 162) y propone, por tanto, entender el lenguaje como discurso, no como lengua universal. Esta autora considera de vital importancia el estudio del contexto a la hora de acercarse a una obra concreta, así como la intertextualidad. Si se tiene en cuenta este factor, así como las distintas interpretaciones que hombres y mujeres dan al habla, la solución parece estar en que el lenguaje es el mismo para todos, sólo que cada uno o cada una lo emplea para servir a intereses distintos. Así, cada signo goza de una polisemia, fruto de una lucha de poderes que termina con la imposición por parte del grupo dominante de un significado a un signo en un momento determinado, lo que no implica que se trate de un significado cerrado, puesto que la lucha se mantiene abierta.

La posibilidad de dar nombres a las cosas conlleva poder transformar la realidad. De hecho, a las mujeres se las ha privado de esa capacidad de nombrar, por lo que muchas experiencias femeninas carecen aún de denominación. Así, Hélène Cixous entiende que las mujeres “desde sus cuerpos en los que han sido encerradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar [...] tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad”. (Cixous, 1995: 57) Sin embargo, hay feministas, como las francesas, que se muestran contrarias a las etiquetas, por considerarlas limitadoras, fruto de una tendencia masculina a organizarlo y sistematizarlo todo.

Sonia Bernardini Asenjo también se opone a las teorías que afirman el carácter masculino del lenguaje así como la necesidad de crear un lenguaje femenino. Según ella, lo que es machista no es lenguaje en sí, sino el contexto, el uso que se hace de él. Bernardini apunta además que las mujeres usan el lenguaje para expresar sus

sentimientos, e incluso para criticar el uso machista del mismo. No hay que inventar, por tanto, un lenguaje nuevo, sino usar el que tenemos de un modo distinto, más libre.

Según Kramer, Thorne y Henley, pocas conclusiones se deducen de los estudios empíricos realizados sobre las diferencias de uso del lenguaje por parte de hombres y mujeres. Estos autores apuntan que “un empleo del lenguaje similar en el sexo masculino y en el sexo femenino, se percibe de forma diferente [...] y se analiza, por tanto, de formas distintas.” (Moi, 1988: 161) El comportamiento de las mujeres siempre da idea de inferioridad, por lo que esas diferencias en el uso del lenguaje por ambos sexos parecen cuestionables.

En opinión de Toril Moi, muchos investigadores caen en el esencialismo, al definir lo masculino y lo femenino como esencias fijas e inamovibles. Consideran que la mujer forma parte de un grupo sometido, y de ahí su diferente relación con el lenguaje. El error está en pensar estos dos grupos como estructuras invariables.

Elena Barroso y María Jesús Orozco también cuestionan la existencia de un lenguaje femenino, ante la ausencia de rasgos que marquen su diferencia respecto al masculino. Para esta última, la existencia de un lenguaje diferente “implicaría admitir la presencia de una naturaleza distinta a la masculina”, algo que no se sostiene, “puesto que hombre y mujer tienen las mismas capacidades cuando se enfrentan a la realización de una obra de arte.” (Orozco Vera, 1995)

En la misma línea, Elaine Showalter considera que el problema está en que a las mujeres se les ha impedido usar el lenguaje y por eso se han visto forzadas a guardar silencio, o a recurrir al eufemismo, las perífrasis y los circunloquios.

Para Sandy Flitterman y Judith Barry, si existiera una supuesta esencia artística femenina habría que identificarla con la Maternidad, y ellas prefieren considerar a las mujeres portadoras de la cultura, aunque sea alternativa.

A pesar de las críticas expresadas por teóricas como las citadas más arriba, las feministas han seguido estudiando la posibilidad de un ‘lenguaje femenino’, caracterizado por la subjetividad y la emocionalidad.

HACIA UN LENGUAJE Y UNA ESCRITURA FEMENINOS

Elaine Showalter entiende la literatura escrita por mujeres como una subcultura literaria, que ha pasado por tres fases: una primera, de imitación e interiorización de los modelos masculinos, una segunda, de protesta contra dichos valores y de defensa de los propios y por último, una tercera fase de autodescubrimiento y liberación. Toril Moi

denomina a estas tres fases, respectivamente: femenina, feminista y de la mujer, y éstas pueden aplicarse, no sólo a la literatura, sino a todas las manifestaciones artísticas.

La idea de una escritura femenina no va necesariamente ligada al sexo del autor o autora. Hélène Cixous apuesta por un lenguaje femenino nuevo, que supere los esquemas binarios machistas y opresores, que rompa las reglas. Relaciona la feminidad, la “libido del otro”, con la escritura. Es consciente de la imposibilidad de definir una escritura femenina, pero esa falta de teorización, codificación, no implica su inexistencia. Esa escritura “siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico”. (Cixous, 1995: 54)

La autora es una de las principales defensoras de una *écriture féminine* o escritura femenina, que trata de la diferencia –en el sentido derridiano–, en contra del falocentrismo y de las oposiciones binarias limitadoras; Cixous defiende una escritura más abierta, que implica un goce. Para huir del binarismo de la oposición entre masculino y femenino, Cixous se refiere a una “‘escritura que llaman femenina’ (o masculina), o más recientemente, ‘de una feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino’”. (Moi, 1988: 118) Importa más el estilo del autor que su sexo, que no hay que confundir con el de sus obras.

La feminidad se expresa mediante la fusión de voz y escritura, cuerpo y voz. La mujer alcanza la palabra oral sólo como desgarró. Cuando habla en público realiza un acto transgresor, expresa sus pensamientos mediante su cuerpo. Cixous sitúa a la mujer escritora/habladora en un lugar atemporal, fuera de reglas sintácticas y etiquetas, lejos del silencio, lugar que le tiene reservado lo simbólico. La escritura le otorga poder, libertad, seguridad y protección. La mujer ha sido siempre un significante en el discurso del hombre, y ya es hora de que dé el golpe de estado y se apodere de él, lo aprehenda, no para dominarlo, sino para destruir las barreras y crear “una escritura nueva, insurrecta”, que haga posible su liberación mediante la ruptura y transformación de su historia. En el plano individual, ello le permitirá volver a su cuerpo, que le había sido confiscado, censurado. “Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino”. (Cixous, 1995: 62)

Luce Irigaray hace referencia al concepto de lenguaje femenino, como opuesto al discurso dominante en el mundo occidental, que es de carácter masculino, por su cerrazón y su limitación de los significados posibles, mediante el establecimiento de un sistema fijo de valores del que no se puede salir.

Todo acercamiento femenino al lenguaje constituye una subversión de la ideología que el orden patriarcal nos quiere imponer como universal; al contrario que el lenguaje dominante, es abierto y ofrece una gran variedad de significados. Para Irigaray, el “*parler femme*” o ‘habla mujer’ se caracteriza por la espontaneidad de la conversación entre mujeres, siempre que no haya hombres presentes, porque entonces desaparece.

Al hablar de lo femenino no lo hacemos en el sentido biológico del término, sino como posición del individuo. El lenguaje femenino no es un tipo de escritura en particular, sino un modo de relacionarse el sujeto con el texto, que consiste en salir de esa estructura marcada por el sistema dominante y acercarse a los textos de forma activa, dinámica.

El texto femenino, según Kristeva, crea significados de manera radical, y no posee una forma fija, preestablecida, ya que donde verdaderamente se constituye es en el proceso de recepción, momento en que los lectores entablan una relación con el texto, dentro de un contexto, en un lugar y un tiempo determinados. Por su priorización del proceso de construcción del significado, para Kristeva el texto femenino es poético.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO FEMENINO

El feminismo, cuando se enfrenta al cine clásico, trata de dejar atrás el binarismo hombre/mujer, y prefiere ver lo que de masculino y femenino hay en cada sujeto. Así, rechaza el esencialismo a la hora de referirse a lo femenino en contraposición con el sistema patriarcal; no hay que entender la esencia femenina como algo fijo e invariable independientemente de las distintas épocas y sociedades. Pam Cook y Claire Johnston “fomenta[n] la creencia en que, una vez liberada de las constricciones patriarcales, la feminidad podrá finalmente asumir su forma incontaminada y natural.” (Penley, 2001)

Yvonne Rainer propone una transformación de la narrativa filmica, de modo que sirva o, al menos, tenga en cuenta a las mujeres: “La narrativa ya no tiene que ser el espejo del deseo edípico -o blanco, si vamos a eso-, de la misma manera que el lenguaje o la mirada no tienen por qué ser identificados con la masculinidad. Tanto el lenguaje como la narrativa han sido utilizados para dominar a la gente de color, a las mujeres, a los *gays* y a las lesbianas, y han sido institucionalizados de manera aparentemente insoluble. Debemos utilizar el lenguaje y la narrativa de manera que sean los apropiados para luchas específicas.” (Rainer, 1995)

Puesto que el significado de un texto no viene determinado sólo por el autor, podemos afirmar que no es lo mismo necesariamente un texto femenino que un texto

feminista. El lenguaje femenino busca crear nuevas formas de significación opuestas a las del discurso dominante. Constituye relaciones subjetivas diferentes entre texto y espectador, que se caracterizan por su feminidad y por la producción de formas de placer distintas de las producidas por el discurso patriarcal, es decir, que ya no están basadas en la escopofilia, el fetichismo o el narcisismo, sino en otro tipo de relaciones psíquicas.

Las formas de interpelación del lenguaje cinematográfico femenino establecen una diferencia sexual, no crean una subjetividad unificada para todo tipo de espectadores; se caracterizan por la existencia de una voz femenina, ya sea como mirada, punto de vista, perspectiva, narración o subjetividad.

Este tipo de lenguaje emplea la autobiografía, pero en un modo crítico, mezclando realidad y ficción; usa la voz en off, mezcla distintos tipos de discursos, ficción y mundo real, y no privilegia un punto de vista determinado (evita el uso de primeros planos, planos subjetivos, contraplanos...) para impedir la identificación del espectador. El texto femenino se caracteriza por su apertura, en contraposición a la estructura de enigma y resolución final propia del cine clásico; presenta lagunas, constituidas por elipsis y digresiones, que dan lugar a nuevas formas de placer, como el de unir las distintas piezas de un rompecabezas o el de la mera contemplación, totalmente libre, al no existir ningún punto de vista privilegiado. Este tipo de películas “plantean la posibilidad de un lenguaje femenino en el cine, al ofrecer formas desacostumbradas de placer creadas por discursos gobernados -casi literalmente- o por una voz femenina o por un discurso femenino que se expresa a través de otros significantes cinematográficos.” (Kuhn, 1991)

El texto feminista no tiene unas características fijas, pero sí se opone al tipo de lenguaje femenino, abierto. El lenguaje feminista se parece al discurso dominante por su carácter cerrado, tendencioso, que trata de restringir la posible interpretación de las obras. La autora feminista puede, o crear su texto de manera normal y esperar que los receptores perciban el significado que ella ha querido darle, o bien limitar los significados posibles del texto, dirigiéndose a un público específico o refiriéndose a un asunto sobre el que existen posturas claras en la sociedad y posicionándose abiertamente en una de ellas.

DESARROLLO Y FUNCIONES DE LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA

La teoría fílmica feminista nace entre finales de los años 60 y principios de los 70, simultáneamente en Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque en un primer momento

los Estados Unidos se sitúan un paso por delante respecto a Europa en lo que a estos estudios se refiere, debido a las especiales condiciones socio-políticas y culturales del país, donde al desarrollo del movimiento feminista hay que unir la aparición de un cine alternativo y el auge del post-estructuralismo, que aboga por deconstruir las formas de representación clásicas.

Ya en una primera fase se aprecian diferencias a ambos lados del Atlántico. Las teóricas norteamericanas consideran el cine como un mero vehículo transmisor de significados preexistentes, y apuestan por métodos de trabajo que privilegian la descripción en detrimento del análisis. Se acercan a los textos para realizar un tipo de crítica socio-cultural, que analiza los roles femeninos que se dan en los filmes y los compara con un modelo ideal de mujer independiente. Surgen varias obras que estudian los estereotipos femeninos en el cine. Como conclusión, estas feministas constatan la insuficiencia de los roles e imágenes de mujeres en el cine clásico, lo que las lleva a demandar representaciones femeninas más positivas.

Por su parte, las teóricas británicas desde un primer momento consideran esencial la creación de un cuerpo teórico consistente, que les permita conocer con precisión el medio cinematográfico desde una perspectiva feminista. Acuden a la semiótica, al estructuralismo y al psicoanálisis en busca de fundamentos para realizar su estudio de los textos, en los que se crea el significado. Su intención es desenmascarar el funcionamiento de la ideología patriarcal, que trata de transmitir, por medio de los filmes, de manera oculta, ciertos valores culturales como algo natural e inevitable. Asimismo, esas imágenes femeninas que nos llegan a través del cine no son sino un constructo patriarcal.

No durará mucho esa primera fase, pues a mediados de los 70 empiezan a surgir conflictos entre las feministas norteamericanas, a causa de su ingenuidad teórica, y terminan acercándose a los escritos de teóricos franceses como Metz o Bellow, algo que ya habían hecho las británicas. Ambas ramas se unifican, tanto teórica como metodológicamente, y se centran en estudiar cómo se construye la diferencia sexual en el cine, y qué papel desempeña el espectador, que interactúa con el texto para crear el significado. El hecho de que el significado de un texto no dependa sólo de las intenciones del autor no quiere decir que todas las interpretaciones sean válidas. El placer de la mirada surge de la contemplación de imágenes femeninas, que no son más que meros significantes al servicio de la ideología dominante.

Las feministas –tanto británicas como estadounidenses- reciben con entusiasmo las teorías psicoanalíticas que vienen de Francia, y que a ellas les van a servir para profundizar en el tema de la diferencia sexual como construcción socio-simbólica, creada para perpetuar la opresión de la mujer.

Una vez descartado el sociológico, se acudirá a otros métodos de análisis textual. El estructural funciona de manera deductiva y trata de establecer un paradigma general de estructura, previa a todos los filmes. Este método entiende a la mujer como estructura organizadora del relato. El método explicativo sería una combinación del sociológico y el estructural. Un paso más allá se sitúa el post-estructuralista, que consiste en el estudio minucioso de detalles concretos del texto para llegar a desentrañar el funcionamiento de códigos abstractos. Equivale a realizar un psicoanálisis al filme, como si de un sueño se tratase, con el objetivo de descubrir lo que se oculta en su ‘inconsciente’, las represiones del texto, que suelen estar basadas en lo femenino.

Esa mirada psicoanalítica al cine se considera fundamental para desmontar la estructura interna de los filmes y desentrañar el funcionamiento de la ideología patriarcal subyacente. Aunque los teóricos varones como Heath o Bellour, afirman que el cine clásico, narrativo y homogéneo, no permite la existencia del deseo, el discurso o la mirada femenina, las feministas tratan de encontrar en esos textos huecos y fisuras que permitan entrever de alguna manera una presencia de mujer. Al centrarse sobre todo en los aspectos formales, en la construcción del significado mediante el uso de técnicas que provoquen una sensación de realidad y transparencia, el análisis semiótico permite ver cómo los filmes predisponen a ciertas interpretaciones, y cómo “el ‘lenguaje’ del ‘cine dominante’ contribuye a la opresión de las mujeres”. (Byars, 1991) Las teóricas feministas apuestan por la formulación de teorías alternativas y por la introducción de la experiencia femenina en los filmes.

A finales de los 70 los métodos empleados a ambos lados del Atlántico son los mismos. Sin embargo, la influencia social de los estudios feministas sobre cine es mayor en Gran Bretaña, por su carácter marginal, frente a la institucionalización de los mismos en Estados Unidos. La década de los 80 supone una ruptura respecto a la anterior. Se reformula la teoría filmica feminista, que presta una atención especial a la espectadoriedad e inicia una relectura de la historia del cine dominante. Hay una apertura hacia las historias locales del cine, así como a otros periodos y a ciertas minorías. En los últimos años los esfuerzos han ido encaminados principalmente a terminar con el tipo de narratividad clásica. Se ha producido un acercamiento a los

aspectos más problemáticos del sujeto femenino, para ver quién lo ha construido así y por qué. Las feministas ven los filmes, no sólo en un sentido estético, sino también como armas críticas y políticas. Se privilegia, por tanto, una contemplación activa, que aporte un conocimiento nuevo al espectador y establezca un diálogo o interacción entre éste, el filme y el mundo real.

Una de las funciones principales de la teoría filmica feminista, en opinión de Giuliana Bruno y Maria Nadotti, es la de constituirse como lenguaje –crítico y teórico, pero a la vez asequible- y método de estudio para analizar el modo en que se construye la diferencia social por medio de la representación.

Judith Mayne destaca también “la desmitificación de las imágenes ‘negativas’ de Hollywood y el elogio de las ‘positivas’ propuestas por las directoras feministas”. (Mayne, 1991) Se pone en duda la noción de feminidad construida por el cine clásico y se trata de ofrecer alternativas.

La crítica feminista trata de dar nuevas interpretaciones de películas pertenecientes al sistema dominante, para ponerlas al servicio de los intereses del feminismo. Busca en el cine clásico pruebas de la exclusión y victimización de la mujer, y presta atención a las contradicciones que aparecen en dichos filmes. Según el funcionamiento de la ideología, se distinguen dos tipos de filmes: unos en los que la mujer funciona como significante transmisor de significados preestablecidos por el sistema dominante, que le niega su voz y la convierte en ausencia, y otros, que presentan algún tipo de ruptura en forma de contradicciones internas de esa ideología dominante. En este segundo caso es más fácil realizar un acercamiento crítico, puesto que el espectador se siente menos identificado y se sitúa a una cierta distancia de los textos. Un tipo de contradicción, por ejemplo, puede ser la introducción de un personaje femenino transgresor en cuanto a su rol narrativo, pero caracterizado como objeto-fetiché, para hacerle perder su potencial amenazador para el hombre. (P. ej., la protagonista del filme *Erin Brockovich*, Steven Soderbergh, 2000).

Pam Cook y Claire Johnston entienden que el trabajo de la crítica de cine feminista debe centrarse en la “desnaturalización: un cuestionamiento de la unidad del texto; en verlo como una interacción contradictoria de diferentes códigos; en trazar sus ‘ausencias estructuradoras’”. (Cook y Johnston, 1988)

También es importante reescribir la historia del cine para dar a conocer la contribución de numerosas mujeres, que hasta ahora no han gozado del merecido reconocimiento, así como lanzarse a la creación de obras cinematográficas que

propongan nuevas imágenes femeninas. Esto no significa que toda la producción artística hecha por mujeres sea de carácter feminista, y no impide que creaciones masculinas sí puedan serlo.

Las feministas abogan por romper el canon y construir nuevos paradigmas que permitan recuperar las voces femeninas silenciadas por la Historia tradicional, escrita por los hombres. En opinión de Claire Pajaczkowka, lejos de mitificar a las pocas heroínas que existen, la solución está en potenciar la ‘historia subjetiva’, la ‘memoria personal’, esto es, un nuevo concepto de historia, no lineal, que introduce un nuevo concepto de tiempo y sociedad, y deja un final abierto, porque lo que interesa es hacerse preguntas, no buscar las respuestas.

En opinión de Judith Mayne, la teoría cinematográfica de las mujeres ha nacido de la tensión entre el cine clásico y sus alternativas, puesto que “las reglas del cine dominante son invasoras, y [...] las alternativas nunca son ni simples ni obvias. [...] La inevitable influencia del cine dominante ha condenado a la irrelevancia a aquellas películas o métodos de recepción que no se comprenden necesariamente de la mejor manera si la referencia constante es el modelo de Hollywood.” (Mayne, 1991)

Frente al cine clásico, por tanto, las feministas deben buscar una alternativa. Algunas crean desde dentro del sistema, con la intención de transgredir el modo de representación tradicional. Hay quienes apuestan por un cine femenino, que parte de una crítica al lenguaje fílmico convencional. Ese cine alternativo, en opinión de Claire Johnston, no tiene que ser necesariamente contrario al cine clásico; se pueden realizar filmes que a la vez sean políticos y capaces de divertir.

En los años 80, la filtración de un cierto feminismo cultural en el sistema hollywoodiense da lugar a la producción de ‘bubby movies’ protagonizadas también por mujeres. Surge, al mismo tiempo, un cine independiente femenino, realista, que ofrece asistencia a las mujeres al enseñarlas, por ejemplo, a formar grupos de ayuda para las víctimas de malos tratos. En esa época, las directoras feministas optan fundamentalmente por el género documental, como forma de oponerse a las imágenes femeninas estereotipadas. Esto sucede en los Estados Unidos, mientras las feministas británicas prefieren un tipo de cine experimental abstracto.

En suma, se trata de crear filmes que contradigan las reglas y categorías tradicionales, para demostrar el carácter de construcción, manipulación y falta de unicidad que subyace a todo texto fílmico, todo ello unido a la creación de figuras femeninas que sean un reflejo de la sociedad y del momento histórico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- BARROSO VILLAR, E., “Mujer, espacio narrativo e identidad”, *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios* (AAVV), Actas del IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, Alfar, 2001.
- BERNARDINI ASENJO, S., “El discurso literario femenino: diferencias en lenguaje y contenido”, *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- BRUNO, G. y NADOTTI, M., “‘Feminist Film Theory’: istruzioni per l’uso”, *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg y Sellier, 1991.
- BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa*, Barcelona, Antropos, 1995.
- COLAIZZI, G. (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- COOK, P. y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- FAUSTO-STERLING, A., *Myths of Gender: Biological Themes about Men and Women*.
- KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*, London / New York, Routledge, 1983, traducido: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women’s cinema*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- MAYNE, J., “Teoría e crítica cinematográfica feminista: una panorámica”, *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

- MULVEY, L., “Cambiamienti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- MULVEY, L., “Placer visual y cine narrativo”, *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- OROZCO VERA, M. J., *La narrativa femenina chilena (1923-1980): Escritura y enajenación*, Zaragoza, Anubar, 1995.
- PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- PENLEY, C. (Ed.), *Feminism and film theory*, London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- RAINER, Y., “La narrativa al (mal) servicio de la identidad”, *Feminismo y teoría filmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.
- VAZQUEZ MEDEL, M. A., *Mujer, ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario*, Sevilla, Mergablum, 1999.