

# El análisis de la creación cultural en América Latina desde la perspectiva de los estudios de género

Márgara Millán Moncayo

## Resumen

Este ensayo plantea el terreno teórico que se ha desarrollado desde el feminismo y que se ha constituido como estudios de género, para después acotar el ámbito de la creación cultural y las propuestas de intervención femenil en este campo para América Latina.

## Abstract

The present essay shows the theoretical path that has been developed from feminism and has been constituted as gender studies. Then it looks at the cultural birth and some proposals of feminist assessments for Latin America.

El análisis de la creación cultural constituye un amplio campo que puede abordarse desde varias disciplinas: la historia del arte, la filosofía, el psicoanálisis, la sociología de la cultura, la antropología cultural, el análisis comunicacional. Para los estudios de género, la creación cultural es un horizonte explicativo en la construcción del género como parte del orden simbólico, al tiempo que un territorio de expresión del sujeto femenino.

Antes de abordar las propuestas de análisis de la creación cultural que se desprenden de la perspectiva de género, explicitaremos algunos puntos de partida teóricos en relación a la categoría de género, a la definición de cultura y a la creación cultural misma.

La definición de cultura que proponemos es un concepto crítico-antropológico, entendido como una dimensión de la vida humana, parte constitutiva y esencial del ordenamiento social, en la medida en que es el terreno de producción de significaciones, inmerso en un circuito de producción-consumo material que produce y reproduce a la sociedad en su globalidad. Esta definición considera a la cultura como parte material y significativa de lo social, como la dimensión propiamente humana de la reproducción social.<sup>1</sup> Se trata de un concepto amplio

<sup>1</sup> Bolívar Echeverría, *El discurso crítico de Marx*, México, Ed. ERA, 1976.

de cultura, que busca dilucidar sus conexiones con los otros ámbitos del objeto social: la economía, la política, la psicología, sin reducirse a ninguno de ellos, rescatando su especificidad, pero inmersa en lo que llamamos vida cotidiana, al tiempo que presente en la dimensión propiamente artística y 'estética. Se trata pues de un concepto de cultura que focaliza su materialidad y concreción específicas en la vida práctica, destacando su dimensión semiótica, en tanto lugar de producción de significaciones y su dimensión simbólica, estructurante de una cosmovisión:

Creyendo junto con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.<sup>2</sup>

Este concepto amplio de cultura considera que, tanto la alta cultura, las bellas artes, como las prácticas cotidianas son sus espacios significativos y sus saberes constituyentes. Las formas en que se configura el conocimiento, los valores, la incorporación de la naturaleza a las sociedades específicas, son parte del orden de las representaciones culturales. Para esta definición de cultura, el género, es decir, la construcción cultural de la diferencia sexual, es un eje central. La creación cultural emplazada desde esta perspectiva comprende desde la obra artística, hasta las diferentes prácticas que constituyen el saber y van dotando de sentido a la existencia humana. Incluyen la experiencia estética como dimensión fundante de lo social. Tanto la literatura, las artes plásticas, como el cine, pero también la tradición oral, los ritos festivos y la ciencia, pueden ser analizadas formando parte de la creación cultural en la medida en que son enfocadas como imágenes que orientan los comportamientos sociales.

Por su parte, los llamados estudios de género exploran la construcción cultural de la diferencia sexual en todos sus ámbitos: político, económico, simbólico.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Clifford Geertz (1973), *La interpretación de las culturas*, España, Ed. Gedisa, 1995, p. 20.

<sup>3</sup> Kate Millet, *Sexual Politics*, 1970, entiende la diferencia entre sexo y género como la diferencia entre características anatómicas, identidad sexual y funciones sociales y simbólicas. El trabajo parteaguas de Gayle Rubin, "The traffic in women: notes on 'political economy' of sex" (1975), publicado en español por *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986 y reeditado en la compilación de Marta Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-MA, Porrúa, 1996, define al sistema "sexo-género" como el conjunto de dispositivos a través de los cuales una sociedad determinada transforma la "sexualidad biológica" en productos de la actividad humana, es decir, en comportamientos culturales a través de los cuales se satisfacen las necesidades humanas transformadas. Se han señalado las convenciones relativas a los géneros, distinguiéndolas de los sistemas económicos e indicando su autonomía, bajo los términos "patriarcado" y "modo de reproducción". Rubin los encuentra limitantes: patriarcado generalizaría lo propio de una etapa histórica y modo de reproducción designaría restringidamente lo sexual frente al concepto más amplio de "modo de producción"; sin embargo, en ambos espacios tienen lugar tanto "pro-

La perspectiva feminista en tanto crítica cultural se articula repensando los saberes disciplinarios en referencia a la postulación de un "sujeto femenino".

Ha sido en los estudios desarrollados por la antropología, el psicoanálisis, la economía política, la lingüística, la historiografía, la filosofía, donde se ha venido articulando un discurso teórico sobre el género. En su desarrollo, esta perspectiva se ha desplazado de la referencia anclada en la diferencia sexual como oposición esencialista y universal entre los sexos, para dar lugar a una visión epistemológica que concibe a la subjetividad y su relación con la sociedad de una manera más compleja.

Se trata de una subjetividad constituida no solamente por la diferencia sexual sino más bien por el problemático entrecruzamiento de lenguajes y representaciones culturales.<sup>4</sup> Este desplazamiento que orienta la reflexión feminista ha determinado también su paso del horizonte de la igualdad social como terreno a demandar por el feminismo en tanto movimiento, a la profundización de la diferencia, como terreno teórico a investigar, crear y consolidar.

El feminismo como *corpus* teórico se constituye en un vector importante de la crítica a la modernidad, centrado en el sujeto femenino, que por vivir en la condición de mayoría marginada, tiende hacia la deconstrucción de los universales-neutros-ilustrados: La Historia, El Progreso, La Razón, El Hombre, La Cultura, desujetándose para hacer hablar a contrapelo la "microhistoria" de su subordinación y desposesión.

La investigación feminista ha desbordado lo que podríamos denominar su preocupación inicial, esto es, la subordinación de la mujer en la sociedad sexista, para ampliar su horizonte reflexivo hacia la crítica de los fundamentos de la civilización moderna. En el centro de este desplazamiento teórico se encuentra la categoría de género, la cual ha implicado una transformación de paradigmas al interior de las disciplinas sociales, así como una redefinición heurística del feminismo.

La categoría de género ha recorrido ya una breve historia que la ha llevado del ámbito de la descripción hacia una conceptualización relacional significativa. Pasamos así de la definición de Rubin del "sistema sexo-género"<sup>5</sup> –como

---

ducciones" como "reproducciones". La noción de sistema sexo-género permite comprender que si bien ese sistema adquiere formas específicas en la sociedad capitalista contemporánea vinculadas a la economía, contiene al igual una lógica en sí mismo en tanto sistema; es dentro del discurso acerca de la sexualidad y de los géneros donde se debe establecer su comprensión crítica.

<sup>4</sup> Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>5</sup> En esta referencia, aunque tal vez más claramente en Millet, parecería entenderse el sexo como perteneciente al orden de lo natural, y el género como su construcción cultural. En realidad, en el concepto de género está involucrada la sexualidad entendida como producción cultural.

conjunto de disposiciones o dispositivos por el cual una sociedad estructura, a partir de la diferencia sexual, de una polaridad metabólico-psico-biológica a un ordenamiento cultural, una formación sobredeterminante para la existencia tanto colectiva como individual-, a la noción multidimensional que entiende al género como elemento constitutivo de *las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos, al tiempo que una forma primaria de relaciones significantes de poder*.<sup>6</sup> La categoría de género atañe tanto a los sujetos individuales como a la organización social y a la naturaleza de sus interrelaciones. Siguiendo a Scott, el género es y opera a través de símbolos culturales, interpretados reductivamente y codificados a su vez por conceptos normativos (doctrinas religiosas, ciencia, leyes, etcétera), a través del parentesco y la familia (microestructuras) pero también de la economía y la política (macroestructuras), y finalmente, pero no menos importante, el género es parte de la identidad subjetiva.

El género se construye en todos estos lugares, tanto en el ordenamiento familiar como en el mercado de trabajo, en la educación, en la televisión, en la política y en el arte. Incluso, y de manera importante, en los discursos críticos como el feminismo.

Pero la categoría de género debe hacerse cargo también de la polivalencia del "ser femenino", del hecho de que existe una compleja intersección de identidades sociales donde las determinaciones de clase, étnicas y de preferencia sexual, por mencionar algunas, van conformando núcleos de sentido específicos. Hablar de la diferencia entre las mujeres es visualizar un sujeto constituido genéricamente pero no sólo por la diferencia sexual, sino por el entrecruzamiento de discursos y representaciones culturales, un sujeto constituido por la experiencia de la raza, la clase y la diferencia sexual, como plantea De Laurentis, un sujeto más bien múltiple y contradictorio, y en constante retrazamiento de su identidad. Se trata de significaciones en constante movimiento, no sólo por el "cambio de los tiempos", por ejemplo, la transformación generacional de valores y maneras de ver el mundo, sino también por la acción concreta de los sujetos, particularmente en este caso de las mujeres, por apropiarse y redefinir su(s) identidad(es).

Siguiendo con Scott, el género es también una forma primaria de relación significativa de poder, una "forma recurrente de facilitar la significación del poder en la tradición occidental judeo cristiana e islámica"<sup>7</sup> Esta dimensión analítica del género es sustancial porque lo ubica en el centro de la percepción y

<sup>6</sup> Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEGMA/Porrúa, México, 1986, pp. 265-302.

<sup>7</sup> Joan Scott, *op. cit.*, p. 292.

organización concreta y simbólica de la vida social formando referencias que establecen distribuciones de poder, es decir, "control o acceso diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos",<sup>8</sup> que generan desigualdades concretas entre los sujetos sociales. El género se implica entonces en la concepción y construcción del poder mismo, es una de las formas de producción del poder.<sup>9</sup>

Al ser una forma primaria de diferenciación significativa cumple también una función legitimadora de las oposiciones binarias: el género legitima y construye las relaciones sociales. El reto teórico de deconstruir los binarios fijos masculino/femenino es el de comprender la naturaleza recíproca de género y sociedad.<sup>10</sup>

### Subjetividad femenina y creación cultural

Este recorrido teórico ha sido también el de la reflexión interesada por los aspectos de género de la creación cultural. El sujeto femenino dentro de esta relacionalidad de género es entendido como producto de los discursos, a la vez que como sujeto en crisis capaz de elaborar políticas y estrategias propias que lo redefinan o reposicionen. De Laurentis lo formula en términos del espacio de la auto-representación, las estrategias que elabora el sujeto para "autorrepresentarse" frente a las representaciones de la cultura dominante. Nos acercamos aquí al terreno donde se construye el poder como capacidad de imponer sentido, de re-significar y re-simbolizar las redes significativas que componen el mundo de lo humano.<sup>11</sup>

Los estudios de género han focalizado en el orden de las representaciones culturales un importante espacio de tensión cultural. Por un lado, se trata del lugar de las imágenes ideologizadas y de los estereotipos *massmediáticos*, pero

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, París, Editorial Minuit, 1980.

<sup>9</sup> Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI Editores, 3 tomos, 1977.

<sup>10</sup> Usamos el concepto de deconstrucción siguiendo a Jacques Derrida, en *Gramatología*, quien expone cómo en las oposiciones binarias nunca se efectúa la diferencia sin dominación. También entendemos por deconstrucción de los conceptos su exposición como constructo cultural que los desnaturaliza.

<sup>11</sup> Poder de resignificación que le pertenece al sujeto y muy particularmente al sujeto marginal. En las mujeres viene particularmente de su ser alteridad. Frente a este lugar de la mujer el feminismo ha elaborado dos posiciones extremas en relación a la identidad subjetiva: la esencialista, que de alguna manera define lo femenino como ahistórico, el eterno femenino; la deconstructivista, que en el extremo dice la mujer no existe, hay que inventarla. Para seguir este debate, Cfr. Linda Alcoff, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", en revista *Feminaria*, Buenos Aires, año II, núm. 4, noviembre de 1989.

por otro, se trata del terreno abierto de la auto-representación, espacio donde la subjetividad se muestra y se construye.<sup>12</sup>

El objeto o el campo de la representación radica fundamentalmente en el lenguaje, es decir, en la actividad semiótica que construye y propone lo que denominamos "realidad". Nuestra percepción se fundamenta en la codificación del mundo en signos e imágenes que lo re-presentan, que lo significan. Toda representación de la realidad es de hecho una producción de ella.<sup>13</sup> La representación en tanto construcción social de la realidad<sup>14</sup> se refiere al proceso más general mediante el cual los individuos se ven inmersos en un orden social, y ello se asume como un proceso deseado y aceptado de tal manera que conforma un vínculo donde los posicionamientos representados y el sentido de la autorrepresentación estructurada por el orden dominante es reconocido por el individuo como propio. Se trata de un proceso socializador a la vez que interiorizador del orden simbólico dominante, proceso de la ideología en su sentido más amplio.<sup>15</sup> Sin embargo, el orden cultural es un campo de batalla sujeto a la reinterpretación constante de los símbolos y a la creación de significados, un orden cuya dominancia no es tan monolítica ni unívoca como aparenta. Las mujeres, desde la crítica, inciden en el (des)orden cultural, reinterpretándolo y deconstruyéndolo. Desde la creación cultural, intervienen en la construcción de la(s) visión(es) del mundo, en la afirmación de la(s) diferencia(s), ampliando el horizonte de la representación social y cultural. La interacción de la crítica y la creación implican, para la historiadora de arte Whitney Chadwick:

<sup>12</sup> El género es sus representaciones, constructo socio-cultural a la vez que aparato semiótico. Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender, op. cit.*, Se produce mediante discursos y dispositivos sociales. De manera central a través de lo que se entiende por aparato cultural, es decir, la cultura funcionando a través de su reproductibilidad técnica, como gran aparato educador de la sensibilidad y productor de la subjetividad. Los medios de comunicación tienen un lugar privilegiado en los dispositivos culturales que producen el género. La época de la reproductibilidad técnica (W. Benjamin) indica también la preeminencia de la "civilización de la imagen", el predominio de la cultura visual en el mundo occidental moderno: el cine, la televisión, la fotonovela, la historieta, la propaganda, la radio, la prensa y ahora el ciberespacio, son tecnologías culturales, parte de la cultura como aparato, industria de masas, al tiempo que terreno de la socialización del individuo, que lo va posicionando y homogeneizando a la sociedad (Adorno y Horkheimer).

<sup>13</sup> Coincido con un concepto de representación que busca enfatizar lo básico de su acción: la mediación. No existe realidad no mediada por lo simbólico para el ser y conocer humanos. Ahora bien, en los discursos creativos, por ejemplo en el arte, la idea misma de representación toca su límite, proponiéndose la representación sólo como un sistema particular de significancia entre otros posibles, es decir, afirmando la posibilidad de un proceso que no represente aunque signifique, ampliando las resonancias de su materia imaginante, polisémico y abierto en su elaboración simbólica.

<sup>14</sup> Cfr. Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu Editores, 1972.

<sup>15</sup> Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

... un reexamen de la relación de la mujer artista con los modos dominantes de producción y representación, a la luz de una creciente literatura que trata de la producción y su intersección con el género, la raza y la representación. Las manifestaciones del deseo femenino y de su placer sexual, y el situar lo femenino como algo mítico y específicamente histórico, son objeto de estudio, así como el importante campo del placer femenino, que no descansa exclusivamente en lo visual.<sup>16</sup>

Los estudios de género en relación a la creación cultural ubican dos planos de análisis dentro del orden de la representación. Uno, el del análisis de las formas y contenidos dominantes, a partir de los cuales se produce una imagen y un lugar de la mujer dentro de la narrativa; otro, el de las representaciones producidas por mujeres, donde se interesan por las recurrencias de motivos y estilos. En las representaciones estéticas está en juego *la forma* de ver como horizonte cultural. Su análisis es un análisis eminentemente interpretativo, donde se interroga a la obra u objeto cultural en relación a su significancia, proceso éste abierto a la(s) lectura(s) contextual(es). La hermeneusis es entonces el ejercicio propio de la investigación acerca de la creación cultural.

La creación cultural analizada desde el género recorre esos dos momentos constitutivos del feminismo: el de la igualdad y el de la diferencia. El primero implica los procesos y movimientos que abrieron campos específicos a la creación femenina, espacios para las creadoras; el segundo implica la auto-reflexión que esa intervención cultural realiza sobre sí misma, espacio para el Yo que se interroga.

Al incorporarse las mujeres a distintos campos de creación artística, lo que sucede es una ampliación del horizonte de la representación: distintas voces y miradas se concretizan en las narrativas. Otro proceso ha sido el de la modificación de la representación misma, el terreno de la diferencia, preguntarse sobre las marcas que inscribe en el objeto la experiencia singular que lo crea. Otro nivel más del análisis de la creación cultural es el que atañe al momento de la recepción como momento de generación de sentido(s).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

<sup>17</sup> La investigación de las representaciones en el ámbito de la cultura puede abordar por lo menos dos niveles: el primero es el análisis de la estructura de la representación y de la historia de sus cambios, ampliaciones o reducciones, así como de su carácter de vehículo de ideas, imágenes, discursos. Qué y cómo significa, análisis de la diégesis y de la mimesis en tanto contenido y forma. El segundo se centraría en el ámbito de la interrelación entre cultura dominante y sujetos destinatarios o receptores. Este nivel investiga la capacidad real de reinterpretación o relectura que los sujetos están en capacidad de realizar de las imágenes predominantes, y conlleva como trasfondo la teoría de la recepción: "Dar por hecho que los símbolos tienen un significado unitario, el que les asigna la cultura dominante, significa dejar de estudiar la experiencia y

Estos procesos han aparecido muy claramente tanto en la escritura como en el cine de mujeres.

Virginia Woolf (1954) se preguntaba sobre la posibilidad de escribir oraciones de mujeres, es decir, sobre la posibilidad o la necesidad de desarrollar una marca sobre el lenguaje. Para ella, el dilema de la creación en femenino ya estaba claro: "pensé en lo desagradable que era que la dejaran a una fuera; y pensé que quizá era peor que la encerraran a una dentro."<sup>18</sup>

Adentro o afuera del orden de la representación falocéntrica, re-significándolo o construyendo otro, son parámetros que se presentan en la reflexión feminista sobre la creación cultural de mujeres. Afirmar la diferencia sin esencializarla, abrir el espacio al sujeto femenino polivalente y multideterminado, es una de las paradojas a las que ha llegado la investigación y la creación cultural desde las mujeres.<sup>19</sup>

La reflexión crítica sobre la escritura fue marcada fuertemente por el llamado *feminismo de la diferencia*<sup>20</sup> y ha generado corrientes creativas. La otredad como lugar de la mujer, definida sobre todo por el psicoanálisis, es asumida aquí radicalmente. Se trata de explorar las especificidades de la subjetividad femenina estructuradas en el lenguaje, compartiendo la afirmación lacaniana de que el proceso de significación, de adquisición del lenguaje es el proceso del sujeto. Para Luce Irigaray por ejemplo, el cuerpo y la sexualidad femenina son subversivos. El lenguaje femenino (*parler-femme*) actúa al margen de la lógica aristotélica debido a la constitución sexual de la mujer. El sexo femenino es múltiple y difuso y genera una economía libidinal que marca la escritura.<sup>21</sup> Sobre esta misma línea, la escritora Hélène Cixous habla de la escritura femenina como

---

el conocimiento de los símbolos en los individuos, así como la capacidad individual de transformarlos y manipularlos de una forma compleja que se nutre del juego, de la creatividad, del humor y la inteligencia. Esta suposición concede a la cultura oficial una hegemonía que ésta afirma poseer pero que rara vez posee". Carole S. Vance (comp.), *Placer y peligro. explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Ed. Revolución, 1989, p. 33.

<sup>18</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*. España, Seix Barral, 1986, p. 35.

<sup>19</sup> Ciplijauskaitė retoma la caracterización de la dirección de la escritura feminista en etapas o periodizaciones hechas por Elaine Showalter: La escritura femenina, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; la escritura feminista, que se declara en rebeldía y polemiza; la escritura de mujeres, que se concentra en el autodescubrimiento. En Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea. 1970-1985. Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994.

<sup>20</sup> Se trata de la escuela semiótica y lacaniana francesa, autoras como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous.

<sup>21</sup> Los labios de la vagina provocarían una ausencia de fijación del significado y de la subjetividad, en oposición a la coherencia y aparente unidad de la subjetividad implicada en la monolítica erección del falo como significante primario.

continua, excesiva, diversa. Sostiene que la mujer es, básicamente y de manera predominante, *cuerpo*. Una presencia demasiado presente a sí misma, proximidad espacial vinculada a la relación privilegiada con el cuerpo materno. En contraposición a esta cercanía con el propio cuerpo, la distancia espacial del varón en relación a su cuerpo da paso a una distancia temporal al servicio del *logos*, orientado a la sublimación. La semióloga y novelista Julia Kristeva introduce el concepto de lo poético en el lenguaje femenino como la peculiaridad de aquel texto que focaliza los procesos por los cuales construye sus propios significados. Un texto se constituye como poético en relación a su lectura. Privilegiando el momento de la relación en la constitución del texto poético y siendo esta relación variable según el contexto, la época y el lector, *resulta imposible fijar características formales, un canon propio y fijo de lo femenino*.

Este *corpus* crítico avanza sobre el diagnóstico planteado por Simone de Beauvoir (1944) de que la mujer, sin una religión ni una poesía propias, sueña a través de los sueños de los hombres e idolatra sus dioses; no se elige como sujeto, no deja ver su deseo. En los textos críticos del feminismo de la diferencia, así como en los personajes femeninos en representaciones realizadas por mujeres, encontramos al sujeto femenino problematizándose en el "Yo" de la escritura.<sup>22</sup>

El peligro de posiciones tan radicales como las de Irigaray o Cixous es que fácilmente se pueden convertir en un canon de la escritura en femenino. Es necesario insistir en la polivalencia del ser femenino, en su identidad múltiple, contradictoria y entrecruzada por otras determinaciones además de las sexuales. La experiencia femenina es diversa y la escritura de mujeres reconstruye los niveles micro de formación de sentido, como en la escritura de las chicanas o de las norteamericanas negras.<sup>23</sup> Ello desestructura la idea de una identidad común a toda la literatura escrita por mujeres, desestabiliza la noción unívoca de mujer (y de hombre) y complejiza el lugar desde donde se escribe. En rigor, lo que se problematiza es la noción de identidad estable y se abre el camino para comprender su heterogénea determinación y su carácter inacabado. "Así, en vez de hablar de mujer habla de mujeres, la escritura se convierte en escrituras, las historias sustituyen a la historia, etcétera. Las mujeres se piensan como sujetos múltiples e internamente contradictorios".<sup>24</sup> Y van desestructurando

<sup>22</sup> Cfr. Simone de Beauvoir (1949), *El segundo sexo*, España, Alianza Editorial, 1990.

<sup>23</sup> Ver Gloria Anzaldúa (comp.), *Making face. Making soul=Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, San Francisco, An Aunt Lute Foundation Book, 1990; y Cherrie Moraga y Ana Castillo, *Esta puente mi espalda*, San Francisco, ISM Press, 1988.

<sup>24</sup> Nattie Golubov, "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia", en *Debate Feminista*, México, año 5, vol. 9, marzo, 1994, pp. 116-126.

desde distintas particularidades el discurso dominante; no sólo el de la subjetividad femenina sino, como señala Jean Franco, estableciendo una lucha por la interpretación en muchos niveles. Por ejemplo, la parodia sobre "lo nacional" que encontramos en las argentinas Marta Traba y Luisa Valenzuela, las uruguayas Cristina Peri Rossi y Armonía Sommers, la puertorriqueña Rosario Ferré, las mexicanas Elena Poniatowska, María Luisa Puga y Magali García Ramos,<sup>25</sup> sólo por mencionar algunos trabajos.

### **Subjetividad femenina y producción cinematográfica**

Los procesos que encontramos en el cine son similares, guardando su especificidad. Igual que en el campo de la escritura, el programa de modificación del horizonte de la representación enfrenta el problema del lenguaje mismo. La cinematografía femenina se plantea el problema de romper tanto con una sintaxis como con una serie de convenciones y costumbres o certidumbres. El terreno inicial del análisis de la creación cinematográfica desde la perspectiva de género son los discursos que el cine clásico hollywoodense ha elaborado sobre la mujer. La representación de la mujer como objeto del deseo, *locus* de la sexualidad, construcción de la imagen-ícono de la diva y la *femme fatal*, y su impacto en la subjetividad contemporánea. Descubrir tanto los elementos propios de la mirada dominante como los elementos recurrentes o innovadores que van construyendo otra(s) mirada(s). La construcción de la imagen es aquí un problema central. Encuadre, perspectiva, iluminación, ritmo, constituyen elementos fundantes de la mirada como activa interpretación y constructora de imágenes de mundo. Al interrogar la aparente naturalidad de la manera de ver de las películas, podemos descubrir más acerca de su propuesta, establecer los terrenos donde se expresa el inconsciente, las formas jalonadas por el deseo o la represión.

En Europa y Norteamérica encontramos el mayor desarrollo teórico y práctico del cine realizado por mujeres. Es ahí donde las realizadoras de cine se han cuestionado y han sido cuestionadas, interrogadas y leídas por parte de la crítica feminista con mayor acuciosidad. A partir de los setenta un complejo topos crítico-analítico de la cinematografía feminista se nutre del análisis del funcionamiento del cine como aparato institucional, de la relectura de algunas de sus películas clásicas, así como del estudio del estilo de los grandes directores (Cukor, Von Sternberg, Welles, Walsh, Hitchcock, Bergman) y el análisis de

<sup>25</sup> Muy particularmente en Luisa Valenzuela, *La cola del lagarto*, Buenos Aires, 1983; Marta Traba, *Homérica Latina*, Bogotá, 1979.

diversas estrategias cinemáticas femeninas propuestas por las grandes directoras (Duras, Von Trotta, Rainer, Akerman).

Los conceptos centrales que este análisis ha elaborado giran en torno a los siguientes problemas:

- la imagen y posición de la mujer en el cine;
- su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos;
- el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción;
- la representación relacionada con la pertenencia a una etnia, a una clase, y/o a la preferencia sexual;
- la pertinencia de una estética femenina en el cine;
- el funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla.

Este *corpus* crítico aborda tanto la dimensión psico-social, estética y filosófica de los discursos subyacentes en la representación del cuerpo femenino como el significado de su lugar como *locus* de la sexualidad y del placer sexual. La comprensión del *aparato cinematográfico* como *tecnología de género* (De Laurentis) coincide con las investigaciones de Foucault sobre la sexualidad como producción social.

La política cultural feminista, entendida como producción de significaciones culturales que intervienen en la desconstrucción de la cultura dominante, abordó entonces el problema de la representación cinematográfica poniendo a funcionar sus dimensiones psicoanalíticas y semióticas, tanto en el trabajo de lectura-interpretación de las películas, promoviendo un nuevo saber acerca de ellas, como en la creación literaria, trabajando sobre las posibilidades del propio lenguaje. Ello significó el reconocimiento del cine ya no sólo como aparato reproductor de la representación, maquinaria constructora de imágenes y visiones de la sociedad y del lugar del espectador en ella, implicado en el proceso de producción-reproducción de valores e ideología tanto a nivel social como subjetivo, sino también como una *práctica significativa*, proceso semiótico que va construyendo el género y la subjetividad.

Observamos en relación a este reconocimiento dos tendencias en la aproximación feminista al quehacer cinematográfico: la que da por sentado los procesos de significación, poniendo en cuestión los significados y no el significante, y la que plantea que son los procesos mismos de producción de significado

los que hay que cuestionar y alterar. Para esta orientación<sup>26</sup> en tanto los modos habituales de representación constituyen formas de subjetividad propias de una cultura patriarcal o masculina, el "modo femenino" debería en sí desafiar y trastocar su constitución ideológica.<sup>27</sup>

La primera tendencia mencionada es más abierta en cuanto al reconocimiento dentro del cine de mujeres de muy diversos trabajos que van conformando la construcción de un cine con otros acentos, con atributos específicos que hacen funcionar de manera distinta la representación. Esta tendencia focaliza el momento de la recepción y la capacidad de la audiencia para dar diversas lecturas al texto como algo sustancial en la elaboración de las estrategias cinematográficas feministas.

Teresa de Laurentis<sup>28</sup> en sus trabajos sobre feminismo, semiótica y cine, propone la distinción entre *mujer* como construcción ficcional donde convergen diversos discursos racionalistas modernos, congruentes entre sí, como el crítico y el científico, el literario y el jurídico; y *mujeres*, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores. Cuestionar las formas en que se dan las relaciones entre mujer y mujeres, y descubrir o trazar los modelos epistemológicos, los presupuestos y la jerarquía valorativa implícita puestos en acción en cada discurso y cada representación de la mujer son algunas de las tareas de la investigación que propone. El horizonte de su trabajo es la posibilidad de una *política de auto-representación* así como el dilema de cómo producir las condiciones de visibilidad e inteligibilidad para un sujeto social diferente. Acerca de la pertinencia de una estética femenina en el cine, De Laurentis propone desplazar el interés por el autor, la mirada o el texto como origen y determinante del sentido, hacia la esfera pública del cine como tecnología social, enfatizando la relación con el receptor. Por ejemplo, al analizar la película *Jeanne Dielmann* (1975), de Chantal Akerman, aventura

<sup>26</sup> Claire Johnston y Pam Cook (1974) y su propuesta de un cine de(s)constructivo así como Laura Mulvey (1975) y su noción de contracine representan claramente esta tendencia. Su estrategia cinematográfica consiste en negar el realismo ilusionista mediante la ruptura del flujo de la narrativa e interrogar los procesos de producción filmica para construir una audiencia más crítica y exponer así áreas de la opresión femenina hasta ahora no representadas. Mulvey, siguiendo el camino del cuestionamiento radical a la ideología patriarcal en el texto cinematográfico, asume la crítica como un proceso de des-naturalización que cuestiona la unidad del texto, que traza sus "ausencias estructurantes" y su relación con el "problema universal de la castración simbólica". Buscando más allá de la aparente coherencia de la película se encuentran los síntomas de la ideología ya que ésta no tiene existencia independiente sino que está siendo presentada-representada por la película. Lo que concierne a esta tendencia es cómo enfrentar el inconsciente estructurado como lenguaje desde el lenguaje patriarcal.

<sup>27</sup> Annette Kuhn (1982), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, España, Ed. Cátedra, 1991.

<sup>28</sup> Teresa de Laurentis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984; y *op. cit.*

la hipótesis de que se trata de una película que se dirige al receptor en tanto mujer, es decir, es una película cuya organización del espacio visual y simbólico interroga o habla al espectador como mujer, sin importar su género.

El cine en América Latina, tanto el realizado por varones como por mujeres, no ha sido objeto de una reflexión crítica que considere los aspectos reseñados. De hecho, la investigación actual en cine está muy circunscrita a su sentido historiográfico (rescate filmográfico, análisis de época, de ideologías o de formas culturales). Es a través del análisis del discurso, de las narrativas y de la recepción, donde se ha ido estructurando de manera compleja el objeto de análisis cinematográfico, apareciendo investigación en algunos (pocos) centros académicos latinoamericanos.<sup>29</sup>

En cambio, la creación cinematográfica de mujeres se ha ido incrementando. Encontramos tanto propuestas comprometidas con la deconstrucción del lenguaje cinematográfico (Adriana Contreras, *La nube de Magallanes*) como miradas múltiples del llamado "cine de mujeres", por mencionar sólo algunas de ellas: María Novaro (*Lola, Danzón*); Fina Torres, Busi Cortés (*El secreto de Romelia, Serpientes y Escaleras*); María Luisa Bemberg (*Yo, la peor de todas, De eso no se habla*). Algo semejante está pasando con la creación en video donde, por ejemplo, en la última muestra realizada en la Ciudad de México, cuyo tema era precisamente la ciudad, la mayoría de los trabajos presentados fueron realizados por mujeres.

Hasta aquí algunas de las aportaciones y problemáticas que se desprenden de la preocupación por los aspectos de género en la creación literaria y cinematográfica, como ejemplos del análisis de la creación cultural desde la perspectiva de género. El campo esbozado compromete a la creación cultural tanto en su exterioridad, cuestionándola en tanto industria, tecnología social, productora-reproductora de identidades-sujeto, educadora sentimental y lugar de construcción de los gestos de género, pero también en su interioridad, como lenguaje, procedimientos estilísticos, forma y apertura imaginante.

De esta manera, la investigación sobre la creación cultural desde la perspectiva de género nos abre un campo complejo de interacciones culturales que focalizan a la cultura tanto en sus procedimientos reproductivos, institucionalizantes y

<sup>29</sup> Nos referimos aquí propiamente a la investigación académica del cine, no al desarrollo de la crítica cinematográfica. Entre los lugares donde se inicia este tipo de investigación está el Departamento de Comunicación del Colegio de la Frontera Norte, particularmente los trabajos de Norma Iglesias sobre recepción; y en la Universidad de Buenos Aires, el área de "Construcciones y narraciones de género: literatura, cine y prensa escrita en el siglo XX". Más escasa es la investigación sobre las representaciones de género en el cine de/sobre homosexuales, como por ejemplo las películas *Fresa y Chocolate*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Lugar sin límites*, de Arturo Ripstein basada en la novela de Juan Donoso, y todo el cine de Luis Humberto Hermosillo.

ordenadores, como a las/los agentes en sus estrategias contraculturales, desujetantes, auto-representativas, creadoras e instituyentes. Marcaje de la cultura como terreno tensional de construcción/desconstrucción de significaciones; terreno en disputa de los sujetos en sus agenciamientos vitales por las representaciones del mundo, que son a su vez, creación (liberación) de mundo(s) posibles, aunque tal vez improbables.

### Bibliografía

- Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Ed. Taurus, 1973.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu Editores, 1972.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Editorial Minuit, 1980.
- , *Ce que parler veut dire*, Paris, Ed. Fayard, 1982.
- Cixous, Hélène et al., *La venue de l'écriture*, Paris, Ed. Christian Bourgois, s/f.
- , *Entre l'écriture*, Paris, Ed. Des Femmes, 1986.
- Echeverría, Bolívar (compilador), *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Ed. Tierra Firme/CM/FCE, 1994.
- Gaines, Jane (1984), "Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?", en Patricia Erens (editor), *Issues in feminist film criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Gayle, Rubin (1975), "The traffic in women: notes on 'political economy' of sex", en Marta Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/M.A./Pornúa, México 1996.
- Irigaray, Luce, *Speculum, de l'autre femme*, France, Editions du Minuit, 1974.
- , *Ce sexe qui n'en est pas un*, France, Editions du Minuit, 1977.
- , *Parler n'est jamais neutre*, France, Editions du Minuit, 1985.
- , *Le temps de la différence*, France, Ed. Librairie Générale Française, Brodard et Taupin, 1989.
- Jitrik, Noé, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1990.
- Johnston, Claire y Pam Cook (1974), "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh", en Patricia Erens (editor), *Issues...*, op. cit.
- Johnston, Claire, "Women's cinema as countercinema", en Claire Johnston (editor), *Notes on women's cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973.

- Kristeva, Julia, "Woman can never be defined, (La femme, ce n'est jamais ça)", en Isabelle de Courtivton and Elaine Marks (editors). *New french feminism*, Amherst, 1981.
- Millet, Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday & Co. Inc., 1970.
- Moreno, Hortensia, "Crítica literaria feminista", en *Debate Feminista*, año 5, vol. 9, marzo de 1994.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Patricia Erens, *Issues...*, op, cit.
- Nichols, Bill. *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Woolf, Virginia, *A Writer's Diary*, New York, Hartcourt, Brace and Co., 1954.