

# Mujeres irrerepresentables

## La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica

Natalia ALBIZU ONTANEDA

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 02/10/2010

Aprobado: 22/12/2010

### Resumen:

Este trabajo se propone realizar un breve recorrido por los inicios de la teoría cinematográfica feminista a partir de la incorporación de la teoría psicoanalítica que llevó a cabo el célebre artículo de Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”. El propósito de tal recorrido es poner de manifiesto la problematización de la categoría “mujer” que tanto la teoría como la práctica cinematográficas feministas llevaron a cabo por medio del cuestionamiento de la narración y del lenguaje de la representación. Se trata de mostrar cómo tales aportaciones perfilaron de alguna manera la configuración del feminismo mismo como un campo inestable de problematización.

*Palabras clave:* feminismo, semiótica, psicoanálisis, teoría fílmica, representación

### Abstract:

This paper sets out to review the early development of feminist film theory after the incorporation of psychoanalytic theory that was undertaken by Laura Mulvey’s famous essay, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. The purpose of such a review is to evince the problematization of the category ‘woman’ that both feminist film

theory and practice carried out through the questioning of narration and of the language of representation. The ultimate goal is to show that such contributions somehow outlined the configuration of feminism itself as an unstable field of problematization.

*Keywords:* feminism, semiotics, psychoanalysis, film theory, representation

1. Probablemente la cuestión que más salta a la vista al pensar el fenómeno de la cinematografía desde un punto de vista feminista es el enorme papel que aquél ha tenido a lo largo de los siglos actual y pasado por lo que respecta a la propagación de los así llamados “roles de género”. En efecto, pocas manifestaciones culturales contemporáneas han causado la fascinación que el cine ha logrado producir, presentándose asimismo en muchos casos como fiel reflejo de la realidad. La “naturalidad” del registro fotocinematográfico le supuso una gran ventaja en ese sentido, consiguiendo por ejemplo que, según cuenta la (probablemente exagerada) leyenda, los primeros espectadores corrieran despavoridos ante la inminente llegada del tren de los hermanos Lumière. Y, sin necesidad de caer en niveles tan insólitos de creencia, que la pregunta en torno a la cual el feminismo ha dado innumerables vueltas —“¿qué es eso de ser mujer?”— recibiera nuevas respuestas inmediatas: a las que encontrábamos ya en la literatura, la pintura o los cuentos populares había que añadir de pronto las que nos ofrecían *Gilda*, *Sabrina* o *Pretty Woman*.

Ahora bien, no hace falta ser feminista ni tener un gran espíritu crítico para saber que la presunta naturalidad de la imagen cinematográfica nunca ha sido realmente tal. Ya lo decía Norma Desmond cuando, acusando al sonido de haberse llevado a los ídolos, añoraba la magia de la imagen del cine mudo. Y ya en el cine sonoro, los hartos conocidos artificios en la construcción de planos del *star system* hollywoodiense no hacían sino poner de manifiesto la carga simbólica que aparecía indisolublemente ligada al registro cinematográfico. Para pesar de la maltrecha Norma, el cine sonoro no resultó menos mágico: los ídolos no habían desaparecido, simplemente se habían transformado.

Siendo éste el panorama, no es de extrañar que la teoría cinematográfica se revelara como uno de los campos más interesantes para la interpelación feminista de la segunda ola. Tras un primer acercamiento de tipo sociológico a principios de los setenta, la crítica feminista dirigió su mirada a la semiótica, el psicoanálisis y la crítica de la ideología para intentar recorrer los “oscuros vericuetos” por medio de los cuales el lenguaje de la representación operaba en la constitución de la subjetividad.

En cierto sentido, tal empresa había sido ya iniciada por los *Cahiers du cinéma* tras Mayo del 68, incorporando dichas teorías en sus planteamientos. Por otra parte, también la práctica filmica llevaba ya algún tiempo cuestionándose la naturaleza de su “dimensión representacional”, buscando *representar* las aporías de ésta. No hace falta sino recordar la cuasi parodia del cine negro que es *À bout de souffle*, homenaje de Godard al *film noir*, o las desventuras de Stracci en el cortometraje *La ricotta*, de Pasolini: en ambas películas se tematiza la naturaleza misma de la representación cinematográfica, dándose una autorreferencialidad que aparece vinculada a un intento de subversión de las reglas establecidas del lenguaje visual. Sin embargo, dichas “sediciones” parecían pasar de largo la imagen de la mujer, que se mantenía impertérrita contra viento y marea: pocos personajes han correspondido tan bien al “enigma de la feminidad” como la Catherine de *Jules et Jim*, uno de los clásicos de la *Nouvelle Vague*.

No resulta sorprendente entonces que, en 1973 y con un artículo que abría el camino para la crítica feminista<sup>1</sup>, Claire Johnston alertara sobre la peligrosidad de pensar que el cine comercial manipula más la imagen de la mujer que el cine de autor. Rechazando la centralidad de la intencionalidad del artista, Johnston apelaba a la teoría althusseriana de la ideología y a las *Mitologías* de Barthes para denunciar el proceso de mitificación que opera en toda representación cinematográfica. Solamente encontrando una vía de análisis que permita superar la mera enumeración descriptivo-sociológica se podrá desmitificar las operaciones ideológicas. En otras palabras, de lo que se trata es de dar con el funcionamiento velado de la ley de la verosimilitud: “La ley de la verosimilitud en el cine (aquella que determina la impresión de realismo) es precisamente responsable de la represión de la imagen de la mujer como mujer y de la celebración de su no existencia.”<sup>2</sup> Y si intentar desvelar los mecanismos operativos de la representación cinematográfica se presenta entonces como el *sine qua non* de la crítica feminista, el segundo movimiento consistirá en sentar las bases para el cine de mujeres por venir, un contra-cine capaz de plantar cara al cine de la ideología sexista dominante.

La necesidad de ambos momentos (el análisis y la producción de un nuevo cine) se convirtió en una constante para la crítica feminista de los setenta. El ya clásico artículo de Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”<sup>3</sup>, responde a los mismos objetivos, planteando esta vez una vía concreta para llevar a cabo el análisis semiótico: el psicoanálisis. Éste se erige entonces como *via regia* para considerar el funcionamiento de la mirada, elemento clave para entender la semiótica narrativa según la lectura de Mulvey. “Placer visual y cine narrativo” plantea que la estructura de la imagen ni es circunstancial ni refleja la realidad, sino que es paradigmática de la oposición elemental que subyace a la narración: la oposición entre actividad y pasividad. La construcción de la mirada cinematográfica –tanto la intra- como la extraescénica– es responsable del sostenimiento de dicha oposición, la cual es esencial para el desarrollo de la narración. El desenvolvimiento de la trama exige la presencia visual de la mujer, pero dicha “extraña presencia” parece congelar paradójicamente el flujo narrativo al fijar momentos de contemplación erótica. Considerar cómo funcionan las miradas se presenta entonces como la tarea imprescindible de un análisis feminista que aspire a comprender por qué la narración cinematográfica se ceñiría a lo que Budd Boetticher dijo en su día, y que Mulvey recoge en su artículo: “Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Ella, o más bien el amor o el odio que inspira al héroe, si no la preocupación que siente por ella, es lo que lo hace actuar del modo en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Johnston, Claire, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, en Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, Vol. 1, University of California Press, Berkeley, 1976, pp. 208-217. (Originalmente publicado en Johnston, C. (ed.), *Notes on Women’s Cinema*, SEFT, Londres, 1973, pp. 24-31.)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 211. (La traducción es mía, al igual que en las citas restantes de este texto.)

<sup>3</sup> Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Merck, Mandy (ed.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, Londres y Nueva York, 1992, pp. 22-34. (Originalmente publicado en *Screen*, 16 (3), 1975, pp. 6-18. Hay traducción castellana.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 27. (La traducción es mía, al igual que en las citas siguientes de este texto.)

Mulvey se centra en el cine clásico de Hollywood, afirmando la necesidad de destruir el cine narrativo y el placer que se deriva de éste. Narración y placer adquieren aquí una connotación masculina, por lo que las prácticas feministas alternativas deben pasar por la subversión del lenguaje narrativo y el abandono de toda “belleza” que de él se derive. Y si el paso previo necesario consiste en el análisis de la narración cinematográfica, dos conceptos psicoanalíticos se revelan especialmente útiles para tal propósito: la escopofilia freudiana (*Schaulust*) y la etapa del espejo lacaniana.

En sus *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Freud identificó la escopofilia –o el deseo de mirar– como uno de los componentes “normales” de la sexualidad. Se trata de un impulso necesario tanto para el desarrollo infantil como para el acto sexual, que sin embargo puede desembocar en una perversión –especialmente el voyeurismo– cuando no es sublimado, desviándose de su curso “normal”. Mulvey sostiene que la escopofilia es extrapolable al fenómeno de la proyección cinematográfica, y aunque a primera vista ello pueda resultar sorprendente –pues el propósito manifiesto de cualquier película es ser mostrada–, lo cierto es que las condiciones de proyección (la oscuridad de la sala, entre otras) permitirían al espectador construir un mundo privado desde el que mirar.

Ahora bien, para que la *Schaulust* sea realmente *Lust* –para que el mirar reporte placer–, evidentemente no bastan las condiciones “externas”, sino que el objeto de la mirada debe ser un objeto erótico. Y si, de acuerdo con la interpretación socialmente establecida y basada en el desequilibrio sexual, el placer de mirar ha sido dividido entre un polo activo-masculino y uno pasivo-femenino, según nos dice Mulvey, el objeto erótico de la mirada corresponderá siempre a la imagen femenina. De esta manera, la mujer aparece como funcionando en el cine en dos niveles: por una parte, como objeto erótico de los personajes de la trama, y por otra, como objeto erótico del espectador en la sala. Entre ambos se daría una interacción, estableciéndose una tensión entre las miradas a ambos lados de la pantalla.

Es en la comprensión de dicha interacción que la etapa del espejo lacaniana hace su entrada en escena: Mulvey plantea una analogía entre el espectador y el niño que se reconoce en su imagen especular por primera vez. El reconocimiento de la imagen en el espejo, reconocimiento que permite la primera articulación del *yo* y la apertura al lenguaje, implica que el reconocimiento es siempre un mal reconocimiento (*méconnaissance*). Mulvey invoca la asimetría entre las aún insuficientes capacidades motoras del niño y la imagen de sí mismo percibida como más completa y perfecta para llevar a cabo el paralelo con la mirada del espectador hacia el protagonista masculino. El primero se reconoce en el segundo, pero se reconoce siempre “mal”: el protagonista supera con creces las capacidades del espectador y, al igual que en el estadio del espejo, las capacidades motoras terminan adquiriendo una importancia principal. El protagonista masculino se revela como el amo absoluto de la tridimensionalidad del espacio, perfilándose como el *yo-ideal* del espectador.

De este modo, la profundidad espacial aparece con un sello marcadamente masculino, mientras que la imagen femenina se ve confinada a la superficie. Es desde allí que surge congelando el desarrollo narrativo, como ya se ha mencionado, y ello en virtud de que el cuerpo femenino funciona como recordatorio continuo de la amenaza de castración<sup>5</sup>. Mulvey recoge así nuevamente la teoría freudiana para explicar el papel ambiguo de la mujer en la narración: la amenaza del recuerdo de la amenaza se presenta al mismo tiempo como un momento aterrador y necesario, congelando momentáneamente el flujo narrativo para dar lugar a nuevos desenvolvimientos. La presencia femenina en la narración cinematográfica parece evocar así a la mujer de la *Sittlichkeit* hegeliana, tal como ésta es

<sup>5</sup> Cf. Freud, S., *Fetichismo*, Obras Completas, Vol. XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

presentada en la *Fenomenología del espíritu*: la feminidad como la “eterna ironía de la comunidad”<sup>6</sup>, funcionando al mismo tiempo como lo que le es esencial y como su enemigo interno.

Ante el “tropiezo” intrínsecamente necesario que representa la presencia visual femenina, la narración cinematográfica se encuentra con dos salidas posibles, según nos dice Mulvey. La primera consistiría en la escopofilia fetichista, en la que la castración es repudiada y sustituida por un fetiche, dando lugar al culto a la estrella femenina –Mulvey afirma que ésta es la vía que recorren las películas de Sternberg–. La segunda, por su parte, consistiría en un voyeurismo de tintes sádicos: el héroe incorpora la amenaza misma al desarrollo narrativo, buscando escenificar nuevamente el momento traumático del descubrimiento de los genitales femeninos (investigando al personaje femenino, intentando desmitificar su enigma). La relación con el sadismo aparece al desembocar necesariamente tal re-escenificación en la atribución de culpa, suscitándose placer ante el hecho de saberse en control de cómo será saldada aquélla: con el castigo o con la salvación. Y si Sternberg era el especialista en la escopofilia fetichista, el maestro indiscutible de la salida sádico-voyeurista del cine narrativo será evidentemente Hitchcock, bestia negra de la crítica feminista.

Pero si es esto lo que ocurre en la narración cinematográfica clásica, ¿qué es lo que el cine por venir puede hacer entonces para evitar caer en la dinámica de miradas que aquélla pone en juego? Mulvey sostiene que la destrucción del cine narrativo y del placer visual a él vinculado necesita de la liberación de la mirada tanto de la cámara como del espectador, subordinadas como están a la mirada de los personajes:

Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordinan a la tercera, siendo siempre el objetivo consciente la eliminación de la presencia intrusiva de la cámara y la prevención de una conciencia distanciadora en el público. Sin estas dos ausencias (la existencia material del proceso de registro, la lectura crítica del espectador), el drama de ficción no puede lograr realidad, obvedad y verdad.<sup>7</sup>

El cine narrativo requiere así que la cámara se ponga al servicio de una ideología de la representación, produciendo una ilusión de espacio renacentista. La práctica feminista, por el contrario, debe seguir la estela de Brecht y conseguir el distanciamiento crítico del público, para lo cual tendrá que poner de manifiesto la materialidad de la cámara, esto es, la existencia espacio-temporal del registro. El abandono de la narración cinematográfica exige que la cámara se muestre en su “desnudez”, desvelándose así los mecanismos representacionales en los que se anclaba el desarrollo narrativo, y perdiendo así también su poder.

Placer visual y cine narrativo” implica de esta manera la necesidad de continuar lo que el cine radical –como el de la misma Mulvey– había venido intentando desde hacía unos años: subvertir el lenguaje cinematográfico convencional. La necesidad específicamente feminista de tal subversión se veía dotada ahora de una base teórica propia, base consistente en una aproximación psicoanalítica. Y, si hemos de hacer caso a Judith Mayne, lo cierto es que la propuesta causó tal impacto que resulta “sólo una ligera exageración decir que la mayor parte de la teoría y la crítica cinematográfica feminista [...] ha sido una respuesta, implícita o explícita, a las cuestiones suscitadas en [...] el artículo de Laura Mulvey”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p. 352.

<sup>7</sup> Mulvey, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, art. cit., p. 33.

<sup>8</sup> Mayne, J., “Feminist Film Theory and Criticism”, en Carson, D., Dittmar, L. y Welsch, J.R. (eds.), *Multiple*

En cualquier caso, el objetivo del presente trabajo no es llevar a cabo una consideración de las diversas dificultades que se desprenden de “Placer visual y cine narrativo”, ni tampoco dar cuenta del desarrollo ulterior de la teoría cinematográfica feminista. De lo que se trata, por el contrario, es de situar el texto de Mulvey en una discusión localizable en los inicios de aquélla, y en la que se puede rastrear ya de alguna manera la problematización de la categoría “mujer”, que tan de cabeza ha traído al feminismo en la búsqueda de su sujeto. Las respuestas explícitas e implícitas a las que alude Mayne, todas ellas relativas de algún modo a la noción de representación y a sus implicaciones para la “imagen de la mujer”, permiten reconstruir el camino desde una “mala representación” hasta el quiebre de lo representable mismo<sup>9</sup>. En lo que sigue se intentará llevar a cabo dicha reconstrucción por medio de algunas de las cuestiones suscitadas por el texto de Mulvey.

2. En cierto sentido, algunas de las objeciones que “Placer visual y cine narrativo” suscita habían sido enunciadas ya de antemano por Claire Johnston en el artículo al que nos referimos antes. Cuando Johnston alertaba del peligro de contraponer el cine de Hollywood al Cine Arte, no lo hacía ciertamente sólo por la necesidad de analizar con cautela tanto las películas de Hitchcock como las de la vanguardia francesa, sino también como una advertencia para la práctica feminista misma. Pensar que las técnicas del *cinéma vérité* van a conseguir mostrarnos las cosas tal y como son es una ingenuidad que el feminismo no se puede permitir, pues no existe tal cosa como la “desnudez” de la cámara que sugería Mulvey. El cine de mujeres no puede entonces pensar que va a mostrar la verdad de la opresión, sino que ha de hacerse consciente en primer lugar de que toda forma cinematográfica implica siempre la construcción de significado: “Evidentemente, si aceptamos que el cine supone la producción de signos, la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara de hecho capta es el mundo ‘natural’ de la ideología dominante. El cine de mujeres no se puede permitir tal idealismo; la ‘verdad’ de nuestra opresión no puede ser ‘capturada’ en el celuloide con la ‘inocencia’ de la cámara: tiene que ser construida / manufacturada. Nuevos significados tienen que ser creados”<sup>10</sup>.

Y si esto implica, volviendo a *Sunset Boulevard* y para tranquilidad de Norma, que los dioses en cierto sentido no tienen nunca crepúsculo, entonces la cuestión de cómo pensar las vías alternativas cobra otro cariz. ¿Qué sentido tiene abogar por la destrucción del cine narrativo y del placer visual si no se puede llegar nunca a algo así como la “realidad última” o el modelo original? Si toda forma cinematográfica implica siempre producción de significado, ¿no sería quizás más provechoso pensar en cómo desplazar los términos de la representación para resignificar las formas placenteras de y en la narración? Nuevamente encontramos esta cuestión ya formulada de manera implícita en el texto de Johnston: la contraposición al nivel del análisis entre cine de entretenimiento y cine político corre el riesgo de bloquear el paso al despliegue del deseo en lo que se busca construir. No se trata de rechazar aquello donde se está ahora para situarse en algo otro, en un afuera; se trata, por el contrario, de reelaborar el lugar donde se está de manera que se dé una reconfiguración

*Voices in Feminist Film Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 48.

<sup>9</sup> Evidentemente, no se quiere decir con esto que la teoría feminista fuera pionera en la crítica de la representación: la problematización de la representación era ya un lugar común en el arte, mientras que el intento de “invertir el platonismo” había ocurrido ya en la filosofía.

<sup>10</sup> Johnston, C., art. cit., p. 214.

que no esté reñida ni con el deseo ni con el placer, y ello no parece ser posible si nos empeñamos en despreciar al “mundano” entretenimiento, cuyo uso es exigido por la elaboración del deseo que reclama el cine feminista, según Johnston.

Ahora bien, pensar estas cuestiones requiere considerar algo a lo que no se ha prestado atención en “Placer visual y cine narrativo”: se trata de lo que les ocurre a las espectadoras. El análisis de Mulvey considera a las mujeres solamente en relación con la imagen superficial, quedando las miradas que sostienen la profundidad del espacio constreñidas a las miradas masculinas. ¿Qué pasa entonces con las miradas de las espectadoras? La propia Mulvey abordó finalmente el problema unos años después en sus consideraciones retrospectivas<sup>11</sup>, presentándose la argumentación nuevamente en clave psicoanalítica. La oposición actividad / pasividad siguió estando en el centro de la cuestión, pero pasó a verse enmarcada por lo que podríamos llamar unos “mecanismos de travestismo”. Recogiendo el texto freudiano sobre la feminidad de las *Nuevas conferencias*, donde Freud afirma el carácter masculino de la fase “prehistórica” (“preedípica”) en las niñas y la consecuente posibilidad de oscilación bisexual<sup>12</sup>, Mulvey sostiene que tal oscilación cobra un papel central en lo que les ocurre a las espectadoras. Dado que el yo tiene siempre el deseo de fantasearse a sí mismo como activo –cosa que Mulvey deriva de *El creador literario y el fantaseo*–, las espectadoras están condenadas a oscilar entre el polo pasivo de la superficie de la imagen –la identificación con el personaje femenino– y el polo activo de la distancia espacial –la identificación con el personaje masculino–.

Mulvey nos dice entonces que para las mujeres –y ya no sólo como espectadoras cinematográficas– “la identificación transexual es un *hábito* que se convierte muy fácilmente en *segunda Naturaleza*. Sin embargo,” nos advierte, se trata de una Naturaleza que “se mueve inquietamente en sus prestadas ropas de travesti.”<sup>13</sup> La oscilación de la que nos habla Mulvey no es entonces algo así como una habilidad que las mujeres consiguen dominar con maestría, sino que es sintomática de la imposibilidad de satisfacción del deseo irrenunciable de actividad por parte del yo. Pensar la irrepresentabilidad del “misterio de la feminidad” pasa por considerar el carácter aporético de la simultaneidad de la exigencia de actividad por parte del yo y de pasividad por parte del “desarrollo sexual normal”: “para la espectadora femenina la situación es más complicada y va más allá del simple luto por una fantasía perdida de omnipotencia. La identificación masculina, en su aspecto fálico, reactiva para ella una fantasía de ‘acción’ que la feminidad correcta exige sea reprimida. La única manera en que la fantasía ‘acción’ puede encontrar expresión, su único *significante* para una mujer, es por medio de la metáfora de la masculinidad. [...] Esta metáfora actúa como una camisa de fuerza, volviéndose ella misma un indicador, un papel tornasol, de los problemas inevitablemente activados por cualquier intento de representar lo femenino en la sociedad patriarcal.”<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Mulvey, L., “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by ‘Duel in the Sun’ (King Vidor, 1946)”, *Framework* 15/16/17, 1981, pp. 12-15.

<sup>12</sup> Cf. Freud, S., *La feminidad*, Obras Completas, Vol. XXII, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

<sup>13</sup> Mulvey, L., “Afterthoughts...”, art. cit., p. 13. (La traducción es mía.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

Nos encontramos entonces ante la imposibilidad de representar “la feminidad”, y no ya ante una mala representación que busca reprimir “la imagen de la mujer”, como denunciaba el texto de Johnston de 1973. En los “Afterthoughts...” de Mulvey ya no se trata tanto de que el cine narrativo tenga unos mecanismos representacionales propios que generen una dinámica que confine a las mujeres a la superficie en tanto que objetos de mirada –aunque efectivamente los tenga–, sino que ahora se trata más bien de que la gramática narrativa –que, según nos dice Mulvey, no pertenece sólo al cine, sino a los diversos ámbitos de la cultura– no tiene lugar para algo que en ella sólo puede presentarse como enigmático. Podríamos pensar que dicha gramática responde a una narrativa anterior que ha producido la separación y adjudicación de actividad y pasividad, no teniendo “lugar gramatical” la continua oscilación entre ambas que implica el travestismo que Mulvey nos ha presentado. Haciendo una lectura un tanto perversa de su texto, parecería que la irrepresentabilidad de “lo femenino en la sociedad patriarcal” responde a que, una vez instalados en dicha gramática, “lo femenino” aparece con una suerte de defecto intrínseco que impide su representación. Evitar sostener lo intrínseco de tal defecto parece pasar por la necesidad de cuestionar ante todo lo que hemos llamado la “narrativa anterior” que cimienta la oposición entre actividad y pasividad en primer lugar. Ello apunta de alguna manera a las críticas dirigidas al papel central y exclusivo que el psicoanálisis tiene en la lectura de Mulvey: ¿cómo va a ser posible salir de los términos de la lógica psicoanalítica si el análisis queda circunscrito a ella? ¿No hace falta cuestionar entonces la narrativa psicoanalítica que se está utilizando como instrumento de análisis de la narración? En otras palabras, y para decirlo con Butler, ¿cómo se va a poder cambiar la “sociedad patriarcal” si antes no se busca deconstruir la matriz heterosexual que la sostiene?

Desarrollar tales cuestiones en relación a los textos que nos ocupan ahora nos llevaría demasiado lejos, por lo que no las podemos tratar aquí. En cualquier caso, y volviendo a nuestro argumento, lo que se intenta mostrar en este punto es el recorrido que se ha dado desde una “mala” representación que anula “la imagen de la mujer como mujer”, paradójicamente denunciada por Johnston<sup>15</sup>, a una “feminidad” que resulta irrepresentable. Sin embargo, la irrepresentabilidad parece deberse aquí a una dificultad que presenta lo que se busca representar, en este caso la “feminidad” misma. Lo que quiera que sea “ser mujer” parece no poder encontrar su representación en un marco donde todo lo demás parece sí poder encontrarlo. Si el análisis de Mulvey consigue poner de manifiesto el funcionamiento por medio del cual el enigma se ve abocado a permanecer como tal en la narración, la pregunta que clama es: ¿cómo podemos lograr que el enigma encuentre un lugar narrativo; esto es, que el enigma deje de ser enigma?

Para avanzar un poco más en esa dirección resulta útil tomar en consideración a Mary Ann Doane y su artículo sobre el cine y la mascarada<sup>16</sup>. Doane busca repensar allí a la espectadora femenina, proponiendo un nuevo marco a partir de la problematización del travestismo que nos ofrecía Mulvey. De este modo se da, en primer lugar, un reemplazo de la oposición actividad / pasividad: centrándose más bien en lo que “Placer visual y cine narrativo” nos revela acerca de la profundidad y la superficie de la imagen, Doane nos habla de una oposición entre distancia e inmediatez. Dentro de la economía significativa cinematográfica, “la mujer” se presenta como la imagen que la espectadora “es”. De esta manera, las espectadoras carecen de la distancia necesaria para colocarse en una posición

<sup>15</sup> Paradójicamente, pues su crítica parece basarse en la mediación simbólica de toda forma de acceso a la realidad. No se ve, pues, cuál sería la representación que sí mostraría a “la mujer como mujer”.

<sup>16</sup> Doane, Mary Ann, “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, en *The Sexual Subject*, op. cit., pp. 227-243. (Originalmente publicado en *Screen*, 23 (3-4), 1982, pp. 74-87.).

voyeurista o fetichista, pudiendo describirse su deseo como mucho en términos de narcisismo. A continuación Doane retoma la noción de travestismo en relación con la espectadora femenina: la movilidad que ésta presenta, buscando situarse en la posición activa –o, ahora, buscando crear una distancia–, nos lleva más allá del solo travestismo. Reparando en el hecho de que, al nivel de la narración, la oscilación femenina no sólo es aceptada, sino que se convierte en una nueva instancia de deseo –mientras que el travestismo masculino da lugar a la risa–, Doane sostiene que la movilidad sexual de las mujeres es algo totalmente comprensible en los términos de la economía significativa en la que nos encontramos: cualquiera querría estar en un lugar diferente de la “posición femenina”.

Lo que no se entiende ya tan bien es más bien lo contrario: ¿por qué querría una mujer hacer gala de su feminidad, producirse a sí misma como un exceso de ésta? En este punto Doane recupera la noción de mascarada que Joan Riviere teorizó por primera vez en 1929, según la cual “la feminidad genuina” y la mascarada son una y la misma cosa. De esta manera, la mascarada “constituye un reconocimiento de que es la feminidad misma la que es construida como máscara –como la capa decorativa que oculta una no-identidad.”<sup>17</sup> Así, la mascarada no es identificable con un travestismo, pues éste busca adoptar la sexualidad del otro y situarse a una cierta distancia, mientras que la primera busca producir una simulación de la brecha faltante. La mascarada implica así “la producción de una falta en la forma de una cierta distancia entre una misma y la imagen de sí”: “La mascarada dobla la representación; se constituye como un hiperbolizar los atavíos de la feminidad.” Y continúa Doane: “A propósito de una representación reciente de Marlene Dietrich, Silvia Bovenschen afirma: ‘estamos viendo a una mujer mostrar la representación del cuerpo de una mujer’.”<sup>18</sup>

Así pues, con Doane nos encontramos ya en un terreno en el que “la feminidad” es irrepresentable no porque sea enigmática o porque no se la quiera representar, sino porque no hay ninguna feminidad última que representar. La feminidad no es ya un original que esté a la espera de una buena copia, sino que es el ejercicio mismo de producción significativa. Ciertamente, el que el enfoque de Doane limite la mascarada a las mujeres no termina de aclararnos el horizonte hacia una mayor problematización de la categoría “mujer”. Sin embargo, el camino está ya señalado: no cabe ver ya la representación de Marlene Dietrich que refiere Bovenschen como una buena o mala imitación de la realidad, sino que se trata de una parodia que, en última instancia, pone de manifiesto su necesidad de fabricar un “original” del cual ser copia. Ello implica, por otra parte, que aunque la representación ha perdido su suelo firme, sigue siendo siempre una dimensión irrenunciable: no se trata de dejar de representar, como si estuviera en nuestra mano decidir no hacerlo; se trata, por el contrario, de ser conscientes de la falta de ese suelo último y de la necesidad de pujar los límites de lo representable.

Evidentemente, esto último no está en el ensayo de Doane, sino que se enuncia desde la perspectiva de la performatividad del género de Butler, que es desde donde se espera haber realizado el recorrido por los textos que nos han ocupado. Al trazar dicho recorrido no se ha intentado sugerir ni mucho menos que la noción de performatividad estuviera ya contenida *in nuce* en aquéllos<sup>19</sup>, sino que se ha intentado simplemente poner de manifiesto la importancia que las discusiones feministas generadas en torno a la representación cinematográfica tuvieron para las maneras de pensar el feminismo mismo. De hecho, más

<sup>17</sup> Doane, M. A., art. cit., p. 234. (La traducción es mía.)

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>19</sup> Por el contrario, muchas de las cuestiones planteadas por Johnston, Mulvey y Doane –cuestiones que no podemos desarrollar aquí– resultan más que problemáticas desde un enfoque butleriano.

allá de la relevancia que pudieran tener para pensar el cine, lo más interesante de dichas discusiones es que movieron el suelo donde ellas mismas se movían: tanto la teoría como la práctica feministas pusieron de manifiesto la dificultad de dar con el sujeto “mujer”, mostrando las aporías de cualquier representación que quiera pasar como la representación correcta. Encontramos en ellas así una advertencia para los distintos feminismos y las pretensiones que puedan tener de presentarse como “verdaderos”, desatendiendo las exclusiones que puedan estar operando en su suelo. Así pues, los textos que nos han ocupado esbozaron de alguna manera la necesidad de que el feminismo se configure como un campo de problematización, campo que, por otra parte, debe estar siempre abierto a problematizarse a sí mismo. Y resulta también interesante notar que dichas discusiones no ocurrieron en el marco de unos “estudios aplicados al cine” que esperaran a recibir los “fundamentos” para proceder a verterlos en su disciplina determinada, sino que se trataba antes bien de una crítica que, mediante sus propias interpelaciones, contribuía a configurar el campo en el que se inscribía.