

[A Cuarta Pared](#)

- [PANTALLAS](#)
- [PANORÁMICA](#)
- [ZOOM IN](#)
- [FOUND FOOTAGE](#)
- [CONTRACAMPO](#)
- [CIRCUITO](#)
- [MOVIOLA](#)
- [OBRADOIRO](#)
- [EQUIPO](#)

ARQUEOLOGÍA(S) DEL SABER. LA CRÍTICA FEMINISTA DE SUS ORÍGENES A LA ACTUALIDAD

Por [Marta Perez Pereiro](#) Publicado o 11/05/2018 · [Deixa un comentario](#)



Este texto es la versión escrita de la ponencia presentada por la autora en el Seminario de Crítica Feminista que organizamos en Play-Doc, Festival Internacional de Documentais de Tui 2018

En su artículo "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism", publicado en [Jump Cut](#) en 1978, Ruby Rich sintetizaba los principales eventos y publicaciones de la crítica cinematográfica feminista de la década, así como los estrenos de las primeras películas feministas según la consideración de esta crítica. Rich hacía así una pequeña arqueología, que se repetirá periódicamente en este ámbito, y apuntaba ya desde el propio título a una crisis. Esta crisis era para la autora un escenario en el que, a partir de un arranque explosivo en cantidad y variedad de voces feministas, todavía hacía falta concretar un nombre para identificar las películas realizadas por mujeres y con una temática y estéticas, si no nuevas, por lo menos con una vocación de rebelión contra el patrón de representación y la estética ligadas al patriarcado, que se había hecho con el canon de las imágenes desde los inicios del espectáculo cinematográfico. Este cine reclamaba no sólo su propio espacio, situado hasta entonces en los márgenes de la distribución y de la exhibición, sino también un aparato crítico que había puesto en tela de juicio los recursos formales, temáticos o materiales de la producción de imágenes por parte de las mujeres. Surgía de este modo un tipo de crítica caracterizado por una continua revisión, por un debate fluido entre las distintas propuestas, y por ser profundamente autoconsciente. En la breve cronología que establecía Rich, el año 1978 marcaba el inicio de un *"período de normalización ya plenamente en curso"*.

Esta normalización sólo podía venir sancionada por la producción de un corpus significativo de películas y por la existencia de varias líneas de pensamiento que la autora divide en dos escuelas que acabaron por agrupar a buena parte de la crítica feminista hasta la actualidad: por una parte, la crítica norteamericana, más centrada en lo subjetivo y lo sociológico; y por otra, la británica, basada en una metodología derivada de las corrientes de pensamiento de las ciencias sociales del momento –el análisis marxista y la aplicación del psicoanálisis de la producción cultural. Más que dos tendencias distanciadas geográficamente, se trata de dos ámbitos de producción distintos: críticas, identificadas como americanas, que escriben más desde la propia práctica fílmica y desde la experiencia personal; y teóricas que trabajan desde la academia, un espacio en el que las críticas encuentran protección y mayor eco para sus trabajos.

Estas dinámicas confrontaron distintas ideas alrededor de los tres temas que pueden considerarse como las grandes inquietudes de la crítica feminista: la representación de la mujer en las películas o, más bien, en el cine como tecnología social, tal y como defiende Teresa de Lauretis, la mujer como espectadora y la idea de una estética feminista.

Este artículo no pretende ser un recuento exhaustivo de la ingente producción de la crítica feminista, sino, en la línea de Ruby Rich, una pequeña arqueología de los principales textos y de los debates que suscitaron. Como toda producción de las clases subalternas, que Antonio Gramsci había definido en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935), el trabajo intelectual hecho por mujeres no está alineado con el

espacio central de la cultura que lo produce, y suele caracterizarse por una serie de propuestas atomizadas, espontáneas y episódicas. El esfuerzo de las críticas feministas desde mediados de 1970 ha sido agrupar este conjunto de películas, textos e iniciativas en volúmenes como los publicado por Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (1984), el libro *Issues in Feminist Film Criticism* de Patricia Erens (1990), la recuperación de voces en el documental y libro de entrevistas de Alexandra Juhasz *Women of Vision* (2001) o el libro editado por Elena Oroz y Sophie Mayer a raíz de la séptima edición del festival Punto de Vista, *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo* (2011).

Estas compilaciones se constituyen en la arqueología feminista sobre cine y conjuran el miedo a que estos saberes se pierdan. Tal y como indicaba Juhasz en la introducción de *Women of Vision*, "estoy segura de que las pioneras feministas de los medios no desaparecieron. Están bien vivas y visibles si sabes en dónde buscar". Esta dificultad de encontrar el trabajo de otras mujeres marca la reflexión de Juhasz a raíz también de las políticas de tierra quemada que denuncia la artista Carolee Scheemann, para quien "la historia cultural que crea cada generación se convierte en seguida en basura: ¡esa mierda vieja!". DuPlessis y Snitow, citadas por Juhasz, desean un "reconocimiento de continuidades". Esta continuidad es, precisamente, la carencia esencial de las culturas subalternas.

Este esfuerzo por hacer dialogar el trabajo de las críticas feministas fue desarrollando, de facto, un canon, subalterno y descentrado, en el que destacan las ideas desarrolladas por la ya mencionada crítica británica. Los artículos de Laura Mulvey y Claire Johnston funcionaron como arranque del debate de una crítica que se había iniciado con la publicación de *Venus Popcorn* (1973), de Marjorie Rosen, y *From Reverence to Rape* (1974), de Molly Haskell. Estos dos libros analizaban desde una perspectiva sociológica los personajes de las mujeres en el cine de Hollywood. El avance que implican los trabajos de Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), y de Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1973) es la aplicación del estructuralismo para enfrentarse al cine hecho por hombres y al retrato de las mujeres que aparecía en esas películas, el uso del psicoanálisis como método y la propuesta de un conjunto de características que debería tener un cine de mujeres.

"Placer Visual y Cine Narrativo" es, sin duda, el artículo más leído y rebatido de la crítica feminista. Mulvey propone hacer un uso político del psicoanálisis para analizar el cine clásico desde el punto de vista de la mirada. En el juego de miradas que según Mulvey se produce con los espectadores, entre los propios personajes de la película y en la mirada de la cámara que privilegia un tipo de imágenes sobre otras, la mujer queda excluida como sujeto y reducida a objeto del placer escópico del espectador varón. El personaje femenino se convierte de este modo en un

fetichismo, reducido a unos roles reconocibles en la domesticidad o en lo que Mulvey denominó la "*mujer consumible*".

Para esta autora, la mujer está ausente del relato cinematográfico en la medida en que lo que se representa en imágenes es el "*hombre*" y el "*no hombre*", al tiempo que también le es negado el placer visual, orientado a un espectador varón heterosexual. Por su parte, Johnston emplea el concepto de mito desde la semiología para analizar el sustrato ideológico del cine hollywoodiense y las estrategias de resistencia que pueden presentarse en los intersticios de la narrativa convencional. Las dos teóricas analizaban el cine de la etapa del Hollywood clásico y la representación de la mujer en imágenes por medio de los personajes interpretados por Marlene Dietrich en las películas que Joseph von Sternberg dirigió desde que el tándem se mudó a California. Johnston ejemplifica en el personaje de Amy Jolly, la protagonista de ***Morocco*** (1930), la idea de que lo que se presenta en imágenes no es una mujer, sino que la oposición hombre/no hombre se muestra con claridad en la Dietrich travestida que, paradójicamente se convirtió en un icono de la sentimentalidad camp, al representar la ambigüedad de los roles sexuales. Mulvey, por su parte, emplea la escena final del film, en la que Amy Jolly sigue a la Legión en la que es soldado de fortuna Tom Brown, para hablar del impacto erótico del personaje femenino, que se sanciona con la muerte y que se ofrece como el punto álgido del espectáculo visual.





Morocco (Josef von Sternberg, 1930)

Más allá de esta crítica a la presencia/ausencia del personaje femenino en la pantalla, Mulvey y Johnston proponen un modelo de resistencia de las imágenes. Para Mulvey, liberar la cámara de la materialidad del espacio y del tiempo, y transformar la mirada del espectador en un ejercicio dialéctico, destruiría la posición privilegiada del hombre como *"espectador invisible"*. La británica propone una transformación de la estética y forma de la película por medio de dispositivos que ella misma empleó en su cine, que tiene como muestra más significativa ***Riddles of the Sphinx*** (1977), codirigido con Peter Wollen, y que viene a ser una puesta en imágenes de su teoría. Por su parte, Johnston emplea el término contra-cine, con el que el mismo Wollen se había referido al cine de Godard, para proponer una resistencia bien diferente de la de Mulvey. Desde un rechazo del cine de vanguardia hecho por mujeres, Johnston reivindica una 'infiltración' en el cine de entretenimiento, de forma que se subvierta el mito de las películas made in Hollywood, tal y como habían hecho Dorothy Arzner e Ida Lupino en sus propias películas. No deja de resultar sorprendente que la autora rechace por utópico y voluntarista el cine de vanguardia de sus contemporáneas, como Agnes Vardà, a la que acusa de reaccionaria: *"en su rechazo de la cultura y su posicionamiento de la mujer fuera de la historia, sus películas marcan un paso retrógrado en el cine de mujeres"*.

Las respuestas, contemporáneas y posteriores, a estas propuestas marcan el devenir de la crítica feminista, que se distancia del estructuralismo como metodología para ir de la mano de los estudios culturales, principalmente en la década de 1980, y de los estudios de recepción, que se habían aplicado en el ámbito televisivo en el trabajo de autoras como Christine Geraghty o Ien Ang, en su *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985), o de los *queer studies*. Mulvey y, sorprendentemente, Johnston fueron acusadas de elitismo por una parte de la crítica, sobre todo aquella identificada con la escuela americana y con el análisis marxista, que consideraba que sus trabajos y los que habían seguido esa línea de pensamiento habían recibido una atención desproporcionada y

se habían constituido como un "*canon instantáneo*" en un campo de conocimiento muy reciente, tal y como sostenía Jane Gaines en la siguiente década. Para Gaines, el cine que proponía combatir "*forma con forma*" ponía a un lado la posición radical de documentales como ***Union Maids*** (Julia Reichert, Jim Klein & Miles Mogulescu, 1976) o dificultaba la comprensión de un potencial público compuesto por mujeres de toda condición y formación académica. Por su parte, Ruby Rich criticaba que en esta metodología acababa por ser silenciada la voz de la crítica feminista y que se trataba de un enfoque inherentemente pesimista, que no contribuía a la movilización de las cineastas.



Union Maids (Julia Reichert, Jim Klein & Miles Mogulescu, 1976)

Otra de las críticas a estos artículos, que marca el arranque de una línea de trabajos presente hasta la actualidad, tiene que ver con la búsqueda del placer que según Mulvey le es negado a la espectadora. Las múltiples autoras que revisaron, y siguen revisando, el trabajo de Mulvey publicado en la revista *Screen*, entendieron desde distintas perspectivas que una mujer que ve una película puede también disfrutar del espectáculo escópico. Mary Ann Doanne acuña el concepto de "*mascarada*" para referirse a un exceso de feminidad, es decir, a una demostración de la representación del cuerpo femenino que, una vez más, ejemplifica por medio de los personajes de Marlene Dietrich en Hollywood. Para Doanne la "mascarada desestabiliza la imagen y rompe con el sistema de miradas al 'defamiliarizar' la iconografía femenina". De este modo, la potencialidad de la estrategia del exceso de representación consiste en fabricar una distancia con respeto a la imagen que la espectadora puede reconocer y, al mismo tiempo, obtener placer de ella. Otras críticas defienden la posibilidad de una identificación en el intercambio de roles con el varón, un travestismo de la mirada, a la vez que problematizan la posición de la espectadora lesbiana.

La crítica feminista se pregunta si puede definirse una estética femenina, en la que las autoras trabajen con un código de representación específico, y con la que las espectadoras se puedan identificar y extraer placer de esta experiencia. Teresa de Lauretis, otra de las críticas de referencia, emplea el ejemplo de **Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles** (Chantal Akerman, 1975), para explicar la posibilidad de un cine que se dirige a una espectadora mujer. Para la propia Akerman, se trata de un cine feminista no sólo por su contenido, sino por el estilo, por la atención a los gestos y su repetición, por la precisión de la cámara al mostrar estos gestos.

La evolución de la crítica desde la década de 1980 derivó hacia una atención a la diferencia, no ya de género, sino la que se produce en el seno de la propia comunidad. La crítica atenderá a la creación desde la diversidad sexual, al cine hecho por cineastas de minorías raciales, infrarrepresentadas en el canon del cine feminista, o al cine hecho en las periferias. La recepción crítica del film de Lizzie Borden **Born in Flames** (1983) es en este sentido significativa, en la medida en que las protagonistas de la película –negras, lesbianas, latinas– se constituyen como el grupo de las invisibles dentro del colectivo de las autoras feministas. También, y como parte de las diferentes manifestaciones del cine hecho por mujeres, se presta atención a autoras que no declaran interés por ser identificadas dentro del movimiento feminista, como Kathryn Bigelow, o que trabajan en el marco del sistema de estudios, como Patty Jenkins.



Born in Flames (Lizzy Borden, 1983)

El movimiento #MeToo ha revitalizado el interés por la crítica y la creación audiovisual realizada por mujeres, pero también ha sacado a la superficie ciertos temores enterrados por la posible influencia nociva de la crítica feminista. El principal peligro para las voces más recalcitrantes tiene que ver con la idea de que una crítica feminista va a hacer desaparecer una cierta historia del cine, prohibirá la obra de determinados autores o destruirá el canon. La recuperación de estos trabajos demuestra lo infundado de estos temores, en la medida en que lo que proponen es ofrecer una lectura diferente de la(s) historias(s) del cine, una revisión de la política de autores o un descentramiento del canon. Hace falta, por tanto, seguir haciendo arqueología para conocer de primera mano lo que las numerosas voces feministas han aportado y siguen aportando a la crítica cinematográfica.

Entradas relacionadas:

1. [LA FASCINACIÓN DE LO COTIDIANO](#)
2. [GOING SOUTH, de Dominic Gagnon \(II\)](#)
3. [EQUIPO #38](#)
4. [GOING SOUTH, de Dominic Gagnon \(I\)](#)
5. [STREETWISE: RECOMPONRIENDO IMÁGENES Y GÉNERO](#)

Better Related Posts Plugin



Comments

0 comments

0 Comments

Sort by **Oldest**



Add a comment...

Facebook Comments Plugin

Arquivado en [NÚMERO 38](#), [PANORÁMICA](#) · Coas etiquetas [Agnès Varda](#), [Alexandra Juhasz](#), [Amy Jolly](#), [Born in Flames](#), [Canon](#), [Carolee Scheemann](#), [Chantal Akerman](#), [Christine Geragthy](#), [claire johnston](#), [Contra-Cine](#), [Contra-Cinema](#), [crítica](#), [Crítica Feminista](#), [Cultura Subalterna](#), [Dorothy Arzner](#), [Elena Oroz](#), [espectador](#), [Espectadora](#), [estudios culturales](#), [Estudios de Recepción](#), [Estudos Culturais](#), [Estudos de Recepción](#), [feminismo](#), [From Reverence to Rape](#), [Ida Lupino](#), [Ien Ang](#), [Issues in Feminist Film Criticism](#), [Jeanne Dielman](#), [Jim Klein](#), [Josef von Sternberg](#), [Julia Reichert](#), [Jump Cut](#), [Kathryn Bigelow](#), [laura mulvey](#), [Linda Williams](#), [Lizzie Borden](#), [Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo](#), [Marjorie Rosen](#), [Marlene Dietrich](#), [Mary Anne Doane](#), [mascarada](#), [me too](#), [Miles Mogulescu](#), [Mirada](#), [Molly Haskell](#), [Morocco](#), [Ollada](#),

[Patricia Erens](#), [Patricia Mellencamp](#), [Patty Jenkins](#), [Peter Wollen](#), [placer escópico](#), [placer visual](#), [play-doc](#), [Play-Doc 2018](#), [pracer escópico](#), [pracer visual](#), [Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism](#), [repcion](#), [Riddles of the Sphinx](#), [Ruby Rich](#), [Seminario de Crítica Feminista](#), [Sophie Mayer](#), [Teresa de Lauretis](#), [Union Maids](#), [Venus Popcorn](#), [Visual Pleasure and Narrative Cinema](#), [Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination](#), [Women of Vision](#), [Women's Cinema as Counter-Cinema](#)

Comments are closed.

Idioma:

[GALEGO](#) [ESPAÑOL](#)

Colegas

- [Blogs&Docs](#)
- [CGAI](#)
- [Cineclub de Compostela](#)
- [Cineuá](#)
- [Contrapicado](#)
- [Curtocircuito](#)
- [Detour](#)
- [La Primera Mirada](#)
- [Lumière](#)
- [Miradas](#)
- [Mostra de Cinema Periférico \(S8\)](#)
- [Novos Cinemas](#)
- [NUMAX](#)
- [Play-Doc](#)
- [Senses of cinema](#)
- [Shangrila](#)
- [Transit](#)

Twitter

Tweets por @ACuartaPared

A Cuarta Pared
@ACuartaPared

A semana que vén anunciaremos o programa completo do Seminario da Crítica que terá lugar no [@PlayDocFest](#).
Mentres tanto, podes aproveitar o desconto desta semana para inscribirte a un prezo reducido! [acuartapared.com/aberta-a-inscr...](#)

1h

A Cuarta Pared
@ACuartaPared

Novo número de [@ACuartaPared](#)
Seminario de crítica en [@PlayDocFest](#)
Falamos de Bandersnatch e de [@NetflixES](#)
Entrevista a Andrea Jaurieta, crónicas de Festival du court métrage de Clermont-Ferrand e IFFR, e moitísimo máis [acuartapared.com/equipa-40/](#)


[Insertar](#)
[Ver en Twitter](#)

Entradas recientes

- [ABIERTA LA INSCRIPCIÓN PARA EL SEMINARIO LA CRÍTICA EN IMÁGENES](#)
- [BANDERSNATCH: ESPECTADORES, NETFLIX OS HARÁ LIBRES](#)
- [EQUIPO #40](#)
- [CINE EUROPEO EN LAS PLATAFORMAS DIGITALES. EL TEMIDO 30% DE LA COMISIÓN EUROPEA](#)
- [ANDREA JAURRIETA: “TODAS MIS PELÍCULAS TRATAN SOBRE LA HUÍDA”](#)
- [IFFR 2019: EL CINE COMO EXPERIENCIA EMOCIONAL](#)
- [CLERMONT 2019: LABO\(RATORIO\) DIVERSO Y REFRESCANTE \(1/2\)](#)
- [TRINTA LUMES, de Diana Toucedo](#)
- [DIANA TOUCEDO: “QUERÍA QUE LA CÁMARA FUESE UN PERSONAJE MÁS, QUE VIVIESE LA HISTORIA DESDE DENTRO”](#)
- [PHANTOM THREAD, de Paul Thomas Anderson](#)
- [LA FLOR, de Mariano Llinás](#)
- [버닝 \(BURNING\), de Lee Chang-dong](#)
- [LE LIVRE D'IMAGE, de Jean-Luc Godard](#)
- [FIRST REFORMED, de Paul Schrader](#)
- [LAZZARO FELICE, de Alice Rohrwacher](#)

Temas, Ideas, Conceptos

(s8) [mostra de cinema periférico](#) [amor](#) [animación](#) [cannes](#) [cine](#) [cine documental](#) [Cine Experimental](#) [cinema](#) [cinema galego](#) [cine portugues](#) [cine portugués](#) [comedia](#) [crítica](#) [curtas vila do conde](#) [circuitocine](#) [documental](#) [documentario](#) [experimental](#) [familia](#) [feminismo](#) [festival](#) [ficción](#) [found footage](#) [género](#) [hong sang-soo](#) [Identidade](#) [lois patiño](#) [memoria](#) [Miguel Gomes](#) [música](#) [non ficción](#) [novo cinema galego](#) [paisaje](#) [paisaxe](#) [pedro costa](#) [play-doc](#) [política](#) [programación](#) [punto de vista](#) [representación](#) [rotterdam](#) [seff](#) [sexo](#) [violencia](#) [xénero](#)

Copyright © 2019 · All Rights Reserved · A Cuarta Pared

[Magazine Theme](#) by [Organic Themes](#) · [RSS Feed](#) · [Acceder](#)

