

## Cine e ideología de género. De Lauretis con y contra Althusser

**Aurelio Sainz Pezonaga\***

El estudio y la reflexión sobre la práctica cinematográfica fue durante los años setenta y ochenta en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos un campo privilegiado para pensar las relaciones entre el sujeto y la representación. Combinadas con el psicoanálisis, la semiótica, los análisis literarios de Roland Barthes o los trabajos sobre el poder y la sexualidad de Michel Foucault, la teoría de la ideología de Louis Althusser y parte de sus propuestas filosóficas desempeñaron en aquel contexto el papel de conectar las investigaciones regionales sobre el cine con una concepción más global de la sociedad capitalista como es el marxismo.

Entre las ricas y variadas aportaciones al pensamiento teórico sobre el cine de aquella época, que –todo hay que decirlo– tan pobre y diseminada recepción han tenido en España y Latinoamérica, me parece que debemos aprender del trabajo que, desde el feminismo, realizó y realiza Teresa de Lauretis.

De Lauretis ha producido desde los años setenta una obra inmensa, no por voluminosa, sino por la multitud de vertientes por las que discurre y las posiciones con las que debate. En este artículo, sin embargo, mi intención es modesta. Intento repensar una pequeña parte de las cuestiones en las que interviene de Lauretis. Repaso sus propuestas en torno a la crítica de la representación de género en los años ochenta, en las que la teoría sobre el cine y la crítica cinematográfica ocupan un papel principal, aproximándome a ellas desde su diálogo/controversia, unas veces explícito, otras implícito, con Althusser.<sup>1</sup>

He dividido el artículo en cuatro apartados. En el primero, hago un esbozo de la teoría del aparato cinematográfico de los años setenta y del modo en que la crítica feminista –Laura Mulvey (1975), primero, y de Lauretis, después– intervienen en ella. Continúo analizando y valorando el uso que de Lauretis hace de la teoría de la ideología de Althusser en “The Technology of Gender” (1987) y las objeciones que expone contra su filosofía. En el tercer apartado, intento establecer los componentes básicos de la crítica de la ideología de género desarrollada por de Lauretis en el mismo texto, resaltando la importancia que la idea de fuera de campo cobra en esos momentos en su

---

\* Aurelio Sainz Pezonaga es profesor de filosofía en Enseñanza Secundaria y profesor asociado en la Universidad de Castilla-La Mancha. Es autor de *Contra la ética, por una ideología de la igualdad social* (2002 y 2006) y *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural* (2011). Editó *Escritos sobre el arte* (2011) de Louis Althusser y otros, y ha traducido a Warren Montag, Jason Read, etc. Los artículos que ha publicado giran en torno a una investigación sobre las teorías de la ideología y del arte desde las perspectivas del materialismo y del marxismo, trabajando con autores como Spinoza, Althusser o Butler. Mail: [asainzpezonaga@gmail.com](mailto:asainzpezonaga@gmail.com)

<sup>1</sup> Mi punto de vista es marxista o el de un cierto marxismo. No puedo evitar, por tanto, que se cree un desajuste entre la posición feminista que construye de Lauretis y mi enfoque a lo largo del escrito. Espero, sin embargo, que ese desajuste sea productivo. De hecho creo que el modo en que plantea la crítica de la representación de género y su concreción cinematográfica no son a día de hoy únicamente de gran utilidad para el feminismo o el cine, sino igualmente para cualquier otro movimiento de liberación o propuesta cultural.

pensamiento. De Lauretis recoge la expresión “fuera de campo” de la teoría del cine para enunciar el concepto de un “afuera interior” desde el que la crítica se hace no sólo posible como posición, sino efectiva como proceso que genera una revolución de la mirada y de la acción. Un diálogo/controversia implícito con Althusser guía también el avance de este tercer apartado. Para terminar, me ocupo de “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory”, texto donde de Lauretis extrae las consecuencias de sus reflexiones teóricas para la lectura y la propuesta de una práctica crítica del cine. En este escrito, de Lauretis entiende la interpelación espectacular no como comunicación intersubjetiva, sino como relación social en sentido fuerte, como parte de una estructura social en conflicto, como tecnología del sistema sexo/género. El público ya no se concibe como el público *del* cine, sino como fuerza social, como movimiento feminista. Su actividad no consiste en interpretar el cine, sino en transformarlo.

### I. La interpelación espectacular.

“The technology of gender” es un artículo que Teresa de Lauretis publicó en 1987 abriendo y dando ocasión al título *Technologies of Gender* de un conjunto de “ensayos sobre teoría, cine y ficción”. A pesar de que el texto se enuncia remitiendo al concepto de tecnología tal como lo utiliza Foucault en la expresión “tecnologías del sexo” en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*<sup>2</sup>, la propuesta desarrollada por de Lauretis integra igualmente el concepto althusseriano de ideología como “representación”, o sea, construcción o producción “de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”<sup>3</sup>.

Las tecnologías de género, un complejo de prácticas sociales entre las que de Lauretis incluye el cine, producen las relaciones imaginarias denominadas “hombre” o “mujer” entre los individuos y sus condiciones reales de vida. Remitir a las tecnologías sociales como procesos de producción del género no le lleva a de Lauretis a excluir los aparatos ideológicos de Estado (AIE), pero le permite ampliar la localización de los efectos de género para incluir “discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, así como prácticas de la vida cotidiana”<sup>4</sup> que se distribuyen en una dispersión para la que no sería adecuado el término “aparato”. No hay, digamos, un AIE del género. La construcción de género es transversal a todos los aparatos de Estado.

Si a de Lauretis no le resulta problemática la combinación de tecnología e ideología, se debe a que inscribe su reflexión en una teoría, la del aparato cinematográfico, que ya la ha puesto en práctica. En la teoría del aparato cinematográfico se encuentran las apuestas que entre los años sesenta y setenta

---

<sup>2</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 110.

<sup>3</sup> Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)”, en *Posiciones*, trad. Alberto Roies, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 103.

<sup>4</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Londres, Macmillan Press, 1987, p. 2. De los dos artículos de esta colección en los que me voy a detener especialmente existe más de una traducción al castellano. De “La tecnología del género”, he contrastado con la versión de María Echániz Sans en De Lauretis, Teresa, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y Horas, 2000, pp. 33-70. De “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”, he consultado la traducción de Susana Mayorga para *Debate feminista*, año 3, vol. 5, 1992.

lanzaron revistas como *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* y *Communications* en Francia y *Screen* en Inglaterra. Y sus referencias claves son trabajos como el conjunto de seis artículos que, bajo el título “Técnica e ideología”, Jean-Louis Comolli publicó en los años 1971 y 1972, “El significante imaginario” (1975) de Christian Metz, “Placer visual y cine narrativo” (1975) de Laura Mulvey o el menos conocido, pero no menos importante para de Lauretis, “Narrative Space” (1976) de Stephen Heath.

De Lauretis señala como influencias directas de la teoría del aparato cinematográfico a Althusser y Lacan<sup>5</sup>, pero incide principalmente en las aportaciones de esta teoría acerca de la sexualización del cuerpo femenino que realiza el cine narrativo. En cierta medida, la teoría del aparato cinematográfico deja atrás a Foucault en la comprensión del modo en que “la representación de género es construida por la tecnología existente” y, lo que no es menos importante, a la hora de explicar “el modo en que [dicha representación] es absorbida subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige”<sup>6</sup>. El punto crucial es el concepto de “*spectatorship*”, término difícil de traducir que de Lauretis define como “los modos en que el film se dirige a cada individuo espectador... y solicita y estructura su identificación”. En términos de la teoría de la ideología de Althusser, “*spectatorship*” podría traducirse como interpelación cinematográfica<sup>7</sup> e incluir las formas de interpelación ensayadas históricamente por el cine como parte de una interpelación espectral más general. La interpelación espectral constituye individuos en espectadores o espectadoras, en público masculino o femenino interesado a la par que “eximido de toda responsabilidad” respecto a lo que ocurre en el texto, en la escena o, en este caso, en la pantalla y, por tanto, “libre para disfrutarlo”, para gozar de una “fantasía segura”<sup>8</sup>, una fantasía de plenitud mercantilizada.

La interpelación espectral es, además y siempre, una interpelación de género. La interpelación no es igual para el espectador que para la espectadora. El cine narrativo representa / construye relaciones imaginarias entre individuos y sus condiciones reales de existencia que son formas masculinas y femeninas de la sexualidad. Constituye individuos en hombres y mujeres, pero con una relación específica, asimétrica, entre unos y otras. El hombre es definido por su deseo de la mujer. La mujer, por su deseo del hombre<sup>9</sup>. O dicho de una manera que nos permite entender mejor qué significa ahí ese concepto de deseo, al mismo tiempo carencia y finalidad: el destino del hombre es la mujer; el destino de la mujer es ser el destino del hombre. La relación imaginaria que construye la ideología de género es una relación de destino entre el individuo y sus condiciones de existencia. Lo imaginario es asumir nuestras condiciones de existencia como destino (natural y, a la vez, libremente elegido), en lugar de entendernos con ellas como causas estructurales.

La explicación ya clásica procede del citado ensayo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”. Mulvey describe en su famoso texto el modo en que la representación de la mujer es producida por el sistema de la mirada del cine narrativo. Este sistema consiste en el disimulo de dos de las miradas implicadas en la experiencia cinematográfica, la mirada de los espectadores y la mirada de la cámara. Los

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>9</sup> De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 143. Hay traducción española de Silvia Iglesias Recuero: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1984.

espectadores no atienden ni a su propia mirada curiosa, mirona, concentrada en seguir los acontecimientos que se suceden en la pantalla, ni a la mirada de la cámara, que es la puerta por la que se cuelan las condiciones técnicas, ideológicas, culturales, económicas y políticas, que hacen que las imágenes de la película, tal como son, estén ahí, en frente del público. Desviar la atención de la mirada de la cámara permite leer la película como fantasía organizada, un mundo ficticio coherente en sí mismo, autosuficiente.

Encontramos la prueba, a la contra, del disimulo de las miradas del público y de la cámara en el cine clásico en las propias contestaciones cinematográficas al mismo. Cuando un film explicita la mirada de sus cámaras, siempre que no introduzca ningún procedimiento para recontenerla en el hilo narrativo, su mundo ficticio no posee una autosuficiencia de sentido. Deja leerse como un momento dentro de un proceso más amplio en el que participa junto con otras instancias y agentes, en especial, junto con un público al que se reconoce su otredad; pierde su valor de verdad mítica, de representación particular de una verdad universal y se presenta como una apuesta entre apuestas. Dado que, en la medida en que atiende a la película, la mirada espectadora y la de la cámara coinciden, cuando ésta última se distingue como tal, el espectador o espectadora descubre su propia mirada, su participación activa en el aparato cinematográfico. Sin embargo, la distinción de la mirada de la cámara puede, y así sucede a menudo, ser reconducida simplemente a un nivel ideológico más amplio en el que se reconoce como la mirada del cineasta<sup>10</sup>.

El disimulo de las miradas de los espectadores y de la cámara se realiza por medio de la reintegración de ésta última en la secuencia narrativa a través de las miradas de los personajes, las miradas que unos se dirigen a otros o que dirigen a otros componentes o aspectos del mundo ficticio de la narración, estén dentro o fuera de campo. Dentro de ese juego de miradas interno a la historia narrada, las miradas de los protagonistas son las que van guiando el discurrir de la trama. En la matriz ideológica del cine clásico, el peso de la mirada articuladora recae concretamente en el héroe masculino. El personaje masculino principal conduce la historia, hace que ocurran los hechos. El montaje de sus miradas señala sus deseos e intenciones y anticipa sus acciones, alumbra así el punto de vista de la narración fílmica. Ese punto de vista, que se mueve con los acontecimientos relatados, es el papel que representa el público, el hueco que se deja a espectadores y espectadoras para que, reconociendo el mundo de la ficción y reconociéndose en él, participen en la historia. Una vez que reconocen su lugar intradieгético, su propia mirada y la mirada de la cámara pasan a integrarse en el punto de vista desde donde la historia se cuenta, el centro de la aventura narrada tal como el propio relato cinematográfico lo construye. El espectador o la espectadora forman parte de la ficción, pueden fantasear en ella<sup>11</sup>. Del mismo modo que actores y actrices son personas y personajes –están fuera y dentro de la ficción–, espectadores y espectadoras son personas y focalización –están fuera y dentro de la fantasía institucionalizada que es la experiencia cinematográfica.

El descubrimiento específico de Mulvey consiste en mostrar que la mirada que dirige la narración y en la que se reconoce y acomoda el público es masculina y que el objeto principal de su mirada es una mujer. Tal es así que “el cine define a la mujer como imagen: como espectáculo para ser mirado y objeto para ser deseado, investigado,

---

<sup>10</sup> Véase *Ibid.*, p. 76 y de Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>11</sup> Una exposición mucho más detallada de este proceso puede leerse en “Narrative Space”, un texto de Stephen Heath al que de Lauretis remite con frecuencia en sus escritos, en Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 19-75.

perseguido, controlado y, en último término, poseído por un sujeto que es masculino, esto es, simbólicamente varón<sup>12</sup>. El cine clásico representa/construye al hombre como amo de la mirada y de la acción y a la mujer como receptora de la mirada y de las consecuencias de la acción. En él, el hombre se concibe como sujeto activo. La mujer, como objeto pasivo.

La mujer es el paradigma de toda representación, de aquello que existe para ser mirado sin responsabilidad, sin embargo es, al mismo tiempo, el símbolo de la diferencia sexual, de la castración, de lo que puede arruinar la posición privilegiada de los hombres. Mirarla produce al espectador placer y angustia. Es al mismo tiempo el objeto del deseo masculino y el obstáculo que debe superar para encontrarse a salvo consigo mismo. Mulvey describe dos estrategias en el cine clásico para burlar la amenaza. La estrategia sádica que ejemplifican los films de Hitchcock y la fetichista, practicada, de forma especial, por Sternberg. La primera demanda una historia. La segunda, momentos de fija atención.

De Lauretis desarrolla la propuesta teórica de Mulvey mostrando el modo en que la construcción de género se despliega en la misma narración. Si la posición masculina es la del progreso de la acción hacia su consecución, que dirige el actor principal, el héroe mítico del cine, la posición femenina es la imagen del cierre narrativo, la imagen del fin de la película. El héroe mítico describe la superación del complejo edípico, la resolución de todas las pruebas que le conducen a ocupar la posición del padre y a la sustitución de la madre por otra mujer, su plena incorporación en el orden heterosexual. Como la princesa de los cuentos de hadas, la heroína le impone la necesidad de alcanzar su plena inclusión a través de los rodeos requeridos, pasando las pruebas pertinentes. Ella es lo que el héroe debe superar, y es el premio, el tesoro que encuentra al final del viaje. Es su destino, lo que le esperaba desde un principio, lo que siempre le faltaba, lo que siempre deseaba, hacia lo que siempre se dirigía. La heroína cumple su propósito siendo el destino del hombre, siendo el factor que cumple su plena (en la ficción) integración.

De Lauretis plantea un problema a este esquema, ¿cómo es posible que las espectadoras se vean seducidas por el papel meramente pasivo que se le asigna a la mujer representada? ¿Cómo es posible que sean interpeladas como sujetos de la atención espectadora, que se reconozcan en su lugar de libres consumidoras de un espectáculo cinematográfico, encontrando su sitio en la historia? Entiende, entonces, que la interpelación cinematográfica a las espectadoras es contradictoria. Ellas se reconocen tanto en la figura del avance narrativo, el sujeto mítico, como en la figura del cierre narrativo, lo que Stephen Heath llamaba “la imagen narrativa”, la imagen que representa a la película, su imagen comercial y que suele ser o incluir la imagen del personaje femenino principal en la posición que resume su papel subordinado a la actividad del protagonista<sup>13</sup>. Esta contradicción requiere pensarse en términos históricos. Es de hecho la contradicción entre el cine como negocio capitalista –que interpela individuos como libres consumidores y como *libres consumidoras* en la medida en que las mujeres disponen de dinero para comprar la posibilidad de fantasear a través de la película– y como tecnología del género. Esta contradicción permite pensar las múltiples variaciones en la matriz edípica del relato fílmico en las que un personaje femenino puede ocupar parcial o totalmente la posición masculina (siendo, o sin ser, castigada por ello) o en las que la historia puede centrarse más en la espera del personaje femenino que en la búsqueda que lleva a cabo el masculino (“*woman’s films*”).

---

<sup>12</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 99.

<sup>13</sup> De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't*, op. cit., pp. 143-144.

La contradicción abre también la posibilidad para un cine feminista de jugar con la narrativa de otra manera, con y contra ella como dice de Lauretis.

En definitiva, pensar el cine como aparato, como tecnología más ideología, como dispositivo de construcción del género da un paso más allá de las teorías que consideran que “el lector o el espectador están implicados en el texto como un efecto de su estrategia”<sup>14</sup>, ya sea como unidad del sentido o como su dislocación, y de la teoría psicoanalítica del sujeto, y permite formular preguntas del tipo: “¿cómo ve la espectadora femenina?, ¿con qué se identifica?, ¿dónde, cómo, en qué géneros filmicos se representa el deseo femenino?, etc.”<sup>15</sup>.

## II. Con y contra Althusser

*Con:* Si de Lauretis toma prestada la definición althusseriana de la ideología para elaborar su teoría del género es porque extrae de ella dos consecuencias muy importantes. La conexión que Althusser establece entre la subjetividad y la ideología desarrolla la relación entre lo personal y lo político, que es para de Lauretis lo específico de la teoría y la práctica feministas. A su vez, de la relación entre subjetividad e ideología deriva de Lauretis tanto una participación activa de las mujeres y los hombres en la construcción social del género a través de la autorepresentación, como un concepto de representación efecto de tecnologías que son sociales, no individuales.

Las mujeres y los hombres somos, por ello, causa y resultado de la representación de género. Este planteamiento abre, según de Lauretis, “la posibilidad de una agencia o autodeterminación al nivel subjetivo o incluso individual de lo micropolítico y de las prácticas cotidianas que Althusser claramente desestimaría”<sup>16</sup>. Volveremos sobre esta referencia a Althusser con respecto a la capacidad de acción individual. Lo que sí está claro es que Althusser entiende que la ideología es inseparable de los actos y prácticas individuales. Bastará recordar su uso del “poneos de rodillas, moved los labios para rezar y creeréis” pascaliano para ilustrar el carácter activo de los sujetos en la producción ideológica<sup>17</sup>.

La otra consecuencia del concepto althusseriano de ideología que de Lauretis encuentra útil es la distinción entre el sujeto y el individuo real. En esta distinción resuena aquella con la que de Lauretis había trabajado en *Alicia doesn't* entre la Mujer y las mujeres. Aunque ambas distinciones no son idénticas, sí que se oponen al mismo adversario teórico. Ambas son contrarias a la reducción de lo particular o singular a una mera expresión de lo universal, del sujeto como una plasmación del Sujeto o de las mujeres como “diferentes encarnaciones de una esencia arquetípica de la Mujer o personificaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva”<sup>18</sup>.

Esta es la razón por la que Althusser insiste en la materialidad de la ideología. Sin ese carácter material, la ideología sería únicamente una cuestión de ideas asumidas por unos individuos u otros, pensamientos que no tendrían ninguna relación necesaria con su vida real. Y, a la inversa, estas personas serían definidas por sus ideas más allá de sus propias acciones y condiciones de vida. La existencia material de la ideología exige pensar cada producción de relaciones imaginarias como irreductible, como práctica

---

<sup>14</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 142.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>17</sup> Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)”, op. cit., p. 109.

<sup>18</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 2.

singular. La lectura sintomática, la causalidad estructural y la temporalidad plural de *Para leer* El capital son muestras del esfuerzo filosófico de Althusser por combatir el reduccionismo religioso o expresivo o, como también podemos decir, por poner al día el nominalismo racionalista de Spinoza.

De Lauretis considera imprescindible que las mujeres no se entiendan como una mera ocasión para la expresión de la femineidad. Esto es lo que ha ocurrido, según su lectura, en el feminismo de los años sesenta y setenta al identificar el género y la diferencia sexual. La vertiente más esencialista del feminismo ha concebido el género como una derivación espontánea de la diferencia sexual y ha enfocado su práctica hacia la puesta en valor del mundo de la mujer. Por su parte, la tendencia más diferencialista ha reducido el género a las diferencias sexuales como efecto del lenguaje y lo ha considerado algo puramente imaginario, sin nada que ver con lo real. En ambos casos, lo que domina es un marco universalista, ya sea en las figuras del hombre y de la mujer, ya sea que lo universalizado sea la diferencia. De Lauretis subraya las dos limitaciones principales de un marco semejante. La primera es que impide pensar la diferencia entre Mujer y mujeres y la diferencia entre mujeres o *dentro* de las mujeres. No deja entender esas diferencias como constitutivas, como piezas clave para el análisis de la dominación masculina y para la lucha feminista. La segunda es que el universalismo se ha convertido en un obstáculo epistemológico para el nuevo sujeto del feminismo que se alumbra en los años ochenta, un sujeto múltiple y contradictorio, “en-generado en la experiencia de las relaciones de clase y raza, así como en las sexuales”<sup>19</sup>.

Algo similar sucede en buena parte de las aproximaciones de los pensadores postestructuralistas (Derrida, Foucault, Lyotard, Deleuze) al problema del género. Por un lado, para estos, cualquiera puede convertirse o devenir mujer, una expresión de la femineidad, lo que reactiva un nuevo universalismo, que aunque ahora hable de un sujeto “difuso, descentrado o deconstruido” no es un sujeto mujer, sino, de nuevo, varón. Por otro, porque “los filósofos sólo pueden ver en las ‘mujeres’ a las depositarias privilegiadas del ‘futuro de la humanidad’ si niegan la diferencia sexual (y el género) como componentes de la subjetividad en las mujeres reales y, por tanto, la historia de la opresión y la resistencia políticas de las mujeres, así como la contribución epistemológica del feminismo a la redefinición de la subjetividad y la socialidad”<sup>20</sup>. Si la teoría no reconoce expresamente la especificidad o la materialidad histórica de las mujeres reales, su subordinación y su lucha contra la dominación masculina, entonces trabaja para la reproducción de las relaciones de género dominante, por mucho que ponga a la mujer como figura relevante. La mujer ha ocupado muchas veces ya posiciones simbólicas semejantes como imagen de la Verdad, de la Razón o de la República sin avanzar por ello un ápice en su lucha de liberación, más bien al contrario.

Entender el género como producto de múltiples tecnologías sociales que constituyen individuos en hombres y mujeres (combinando así la transversalidad de Foucault con el “mecanismo” althusseriano) abre la posibilidad de plantear “cambios en las relaciones sociales de género” y no sólo en la “diferencia de género”<sup>21</sup>. En último término, y esto es lo que realmente está en juego en el problema de las distinciones entre el sujeto y la relación del individuo con sus condiciones reales de existencia o entre la Mujer y las mujeres, sólo sosteniendo que el individuo y sus relaciones o las mujeres y sus relaciones son realidades singulares, no reducibles a ningún universal, es

---

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

posible plantear un afuera de la representación de las relaciones imaginarias, un afuera de la diferencia de género, un afuera que no sea una diferencia más, sino que permita pensar y actuar con una nueva problemática. Y sólo desde una nueva problemática, desde una revolución teórico-práctica, cabe entender el género como una relación social que puede transformarse. La índole de este afuera radical que inaugura una nueva problemática, su ser exterior o interior, nos conduce, no obstante, a otra serie de cuestiones en las que de Lauretis se sitúa *contra* Althusser.

*Contra*: tres son las críticas que de Lauretis dirige a Althusser. La primera señala que su explicación de la constitución del sujeto no tiene en cuenta la diferencia de género. La segunda recae sobre la ausencia de una perspectiva que atribuya agencia al individuo. La tercera apunta a la distinción althusseriana entre ciencia e ideología.

Ya hemos visto que de Lauretis retoma la idea de que “la ideología representa, no el sistema de las relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos respecto a las relaciones en las que viven”. La ideología consiste en la construcción de una relación imaginaria, una relación de destino, entre los individuos y sus condiciones reales de existencia. Esa relación imaginaria la llama Althusser “sujeto”, pero de Lauretis entiende que, al utilizar esta forma neutra respecto al género, Althusser se hace cómplice de la ideología de género que desatiende. Para esta ideología, en efecto, el género puede obviarse en beneficio de una universalidad encarnada en realidad siempre por el varón<sup>22</sup>. En la ideología de género sólo el hombre es propiamente sujeto, sólo él elige un destino propio. La mujer, como mucho, es un sujeto de segunda, que puede subsumirse bajo el sujeto propiamente dicho. La teoría de la ideología no puede dejar de recoger esta diferencia. Por ello, de Lauretis propone desviar la definición althusseriana de ideología para definir el género: “el género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos en hombres y mujeres”<sup>23</sup>.

La relación imaginaria determinante entre el individuo y las relaciones reales en las que vive no es, entonces, para de Lauretis, el sujeto, sino el hombre y la mujer. El sujeto no tiene sentido sino dentro de una estructura de asimetría entre el hombre, sujeto activo, y la mujer, sujeto pasivo, por tomar prestada la distinción entre ciudadanías activa y pasiva de Kant<sup>24</sup>, no muy alejada en el sentido –el ciudadano pasivo es una especie de accidente del activo–, aunque el filósofo alemán la establece en términos justificatorios y no críticos.

De Lauretis coincide en su crítica con la acusación de filosofismo que Juan Carlos Rodríguez<sup>25</sup> lanza a Althusser en su “Althusser. *Blow up* (las líneas maestras de un pensamiento distinto)” (2002). El problema que encuentra Rodríguez es que Althusser sostiene una concepción de la ideología y, en consecuencia, de la filosofía completamente despegadas de la historia, lo que le conduce a atribuir la misma matriz ideológica, la relación entre un sujeto y un objeto, a todo periodo histórico. Para Rodríguez, sin embargo, la relación sujeto/objeto es propia del capitalismo. De hecho, cada modo de producción tiene su matriz ideológica particular, su propia ideología.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> Kant, Immanuel, *La metafísica de las costumbres*, trad. Adela Cortina y Jesús Conill, Barcelona, Altaya, 1993, p. 144.

<sup>25</sup> Mientras escribo este artículo, recibo la noticia de la muerte de Juan Carlos Rodríguez, sirvan estas referencias también como homenaje a su trabajo y a su persona.



Rodríguez entiende también la relación ideológica como complementariedad asimétrica entre Sujeto y sujeto, sujeto activo y pasivo, entre empresario y trabajador<sup>26</sup>. Es más, una asimetría semejante había sido reconocida por el propio Althusser al analizar la reproducción de la fuerza de trabajo. Si la fuerza de trabajo se reproduce a través de la sumisión de los obreros a la ideología dominante, es también preciso que los “agentes de la explotación y la represión” adquieran las habilidades de mando, aprendan el manejo de esa misma ideología<sup>27</sup>. Esta asimetría entre los sujetos de la ideología es, para Althusser, derivada de la definición general. De Lauretis, y también Rodríguez, cada uno desde su perspectiva, abogan, por el contrario, por primar la asimetría entre sujetos respecto a la noción del sujeto universal. La universalidad del varón, del Sujeto o sujeto activo, se deriva de su posición asimétrica de modelo o ejemplo respecto de la mujer o del sujeto pasivo. En esa estructura podríamos reconocer otras asimetrías como la que articula la ideología racista.

La segunda crítica que plantea de Lauretis señala la dificultad por parte de Althusser para dar cuenta de la “posibilidad de acción y autodeterminación al nivel subjetivo e incluso individual de lo micropolítico y de las prácticas cotidianas”<sup>28</sup> que habíamos enunciado un poco más arriba. Creo que la mejor manera de entender esta crítica es a partir de la diferencia entre marxismo y feminismo. Si la idea básica del feminismo es que lo personal es político, no – o no sólo– porque lo político se haya ampliado, sino porque en lo personal está en juego la transformación de la sociedad patriarcal, el principio fundamental del marxismo –o del movimiento obrero en la medida que se ha reconocido en el marxismo– es que lo político es la producción, que en la producción se da una lucha por reproducir o transformar la sociedad en tanto que capitalista: la lucha de clases.

Esta diferencia explicaría por qué Althusser desestima la acción individual. Como marxista considera que el lugar central de la lucha política es la producción (o respecto a la producción). Y en la producción (o respecto a ella) hay que luchar desde una perspectiva de clase, no en términos individuales. Me parece claro que esto no ha de entenderse de modo simple como si se quisiera decir que el trabajador o la trabajadora individual no pueden conocer su situación y querer cambiarla. Sino en el sentido de que del mismo modo en que un hombre o una mujer no son explotados en tanto que individuos, sino en tanto que producen capital, y el capital lo producen como clase, el punto de vista de la lucha no puede ser individual. El tiempo que hay que liberar de la producción para la resistencia no es para un uso individual, en un sentido excluyente, sino para la lucha colectiva, para la liberación de la clase. Si se encalla en lo individual –o en su envés: lo colectivo articulado como espacio de representación–, ese tiempo volverá a ser atrapado por el ciclo de la explotación capitalista. De hecho, el tiempo libre arrancado a los patrones por las luchas obreras se convirtió de manera casi inmediata en un espacio de litigio por los distintos modos en que podía ser usado, a favor o en contra del capital, extendiéndose así la lucha de clases desde la producción al consumo y del consumo a la subjetividad, lo que, paradójicamente, ha acercado al marxismo al feminismo por vía indirecta.

---

<sup>26</sup> Rodríguez, Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Tres Cantos, Akal, 2013, p.197.

<sup>27</sup> Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, *op. cit.*, p. 75.

<sup>28</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 9.

Cuando lo determinante en última instancia no es la producción de mercancías, sino, como ocurre en la dominación patriarcal, la construcción de género, la explotación sí es individual al mismo tiempo que social, interindividual, diríamos hoy. Lo que se libera ya no es tiempo para la lucha colectiva, aunque también. De Lauretis piensa “la crítica política y la política crítica feministas” como autoconciencia constituyente, esto es, como la invención de “nuevas estrategias, nuevos contenidos semióticos y nuevos signos [que] han operado cambios de hábito en lectoras, espectadoras, hablantes, etc. Y que con esos cambios de hábito han producido un nuevo sujeto social, las mujeres”<sup>29</sup>. La paradoja histórica es que, cuando ideología y economía llegan a confundirse en el caldero de la subsunción real, este cambio de hábito constituyente no es sólo ya un requisito del feminismo sino también de las luchas contra el capital. Ahora para éstas se trata también de desviar capacidad de acción, capacidad y subjetividad productivas de modo que generen disidencia y aprendan a tejer deseo común. La propia teoría, la propia ciencia tiene que ser desviada. Más que de una feminización de la política, de la que hoy se suele hablar un tanto vagamente, estaríamos ante su “feministización”.

Desde una perspectiva histórica, la segunda crítica formulada por de Lauretis a la teoría althusseriana de la ideología descansa en la ambigüedad que, de alguna manera, constituye a ésta<sup>30</sup>. Al señalar el “funcionamiento subjetivo de la ideología”<sup>31</sup>, Althusser vislumbra las transformaciones que está sufriendo el capitalismo. En concreto, entrevé los cambios que están extendiendo la lucha de clases a la producción de la subjetividad. El problema es que no llega a anticipar las formas de la política que se corresponden con esos cambios o, al menos, en “Ideología y aparatos ideológicos de Estado” no extrae las consecuencias de la extensión de la lucha de clases, no ve la necesidad de considerar la subjetividad como foco de transformación social.

La tercera crítica rechaza la distinción althusseriana entre ideología y ciencia. De Lauretis interpreta que para Althusser la ciencia se sitúa en un afuera absoluto respecto de la ideología. Por muy difundida que se halle esa interpretación, lo menos que se puede decir es que, expresada de esta manera, encaja muy mal con una lectura directa de las aportaciones de Althusser al libro colectivo *Lire Le capital* que es seguramente el lugar donde Althusser trata este problema de una manera más completa. Sin embargo, creo que esta tercera crítica, al igual que la segunda, debe entenderse desde el prisma de la diferencia entre feminismo y marxismo.

Para Althusser, la ciencia, el marxismo como explicación del modo en que opera la explotación capitalista, no está “fuera” de la ideología puesto que es siempre “ciencia de la ideología”<sup>32</sup>, pero sí está relativamente separada de la producción económica, es decir, del marco donde se localiza la lucha política para el marxismo. La construcción de género, el lugar político del feminismo, no está separada de la investigación en ninguno de los dos sentidos. De Lauretis entiende que toda teorización feminista tendrá que ser, por un lado, un conocimiento de la ideología de género y, por otro, un esfuerzo por no reproducir en sí misma la construcción de género<sup>33</sup>. El marxismo puede pretender hablar –aunque quizás hoy sea más exacto decir “podía”– desde un lugar donde no se da

---

<sup>29</sup> De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't*, op. cit., pp. 185-186.

<sup>30</sup> Read, Jason, *La micropolítica del capital. Marx y la prehistoria del presente*, trad. Aurelio Sainz Pezonaga, Ciempozuelos, Tierradenadie ediciones, 2016, pp. 213-214.

<sup>31</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 9.

<sup>32</sup> Althusser, Louis y otros, *Lire le Capital*, París, PUF, 1996, p. 47.

<sup>33</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 3.

la explotación económica. El feminismo siempre habla desde donde se construye la diferencia sexual.

### III. Fuera de campo y crítica de la representación de género.

¿Cómo puede, entonces, el feminismo desarrollar el conocimiento de la ideología de género al tiempo que levanta una barrera que, en ese mismo conocimiento, obstaculice la (re)construcción de la diferencia sexual? O dicho de otro modo, ¿cuál es la relación específica de un discurso crítico –conocimiento más no reproducción– de la representación de género con su objeto?

En principio, lo más obvio es que la crítica de la representación de género tiene que atender al carácter práctico de la teoría y al carácter teórico de la práctica. En ese sentido, la crítica está integrada en el feminismo como forma tanto de “crítica política” como de “política crítica”<sup>34</sup>. El conocimiento de la ideología de la diferencia sexual está situado, toma posición, constituye procesual y colectivamente, junto con otras prácticas que no son expresamente teóricas, lo que de Lauretis denomina el “sujeto del feminismo”.

Lo más complicado de abordar es, de cualquier manera, el lugar donde se sitúa ese “sujeto” de la crítica. De Lauretis entiende, como hemos visto, que no puede ubicarse en un afuera absoluto respecto de la representación. La razón ya la hemos expuesto en la crítica planteada a Althusser. La única manera de obstaculizar que el discurso reproduzca la ideología cuyos mecanismos investiga es entender que él mismo es un espacio de construcción de género. Cuanto más liberado se considera un discurso de esa condición, más se expone a ella. El ejemplo que esgrime de Lauretis son las tendencias esencialistas del separatismo radical dentro del feminismo que defienden una visión universalista de la Mujer definida en relación al Hombre y en la que no caben las diferencias dentro de las mujeres<sup>35</sup>.

La crítica tampoco puede localizarse en un adentro absoluto. Si no es posible distancia alguna, como pretenden las visiones diferencialistas y liberales, sólo caben modificaciones en la “diferencia de género”, cambios que introduzcan una mayor “igualdad” para las mujeres respecto a los hombres, pero siempre dentro de los términos que dicta el contrato patriarcal. Para salirse de ese contrato es necesario un marco de referencia distinto, un punto de vista desde otro lugar, una distancia<sup>36</sup>.

El punto de vista de la crítica, en consecuencia, no se despliega ni desde afuera ni desde adentro, sino desde un afuera interior:

Ya que, si ese punto de vista no se puede ver en ningún sitio, no está dado en ningún texto particular, no es reconocible como representación, no es porque nosotras –feministas, mujeres– no hayamos podido producirlo. Sucede, más bien, que hemos producido algo irreconocible, precisamente, como representación. Ya que ese “otro lugar” no es un mítico pasado distante o una utópica historia futura: es el otro lugar del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos o el fuera de campo de

---

<sup>34</sup> De Lauretis repite esta fórmula, que ya habíamos citado de *Alice doesn't*, en *ibid.*, p. 134.

<sup>35</sup> Sobre el separatismo radical se extiende de Lauretis en “Eccentric Subjects” en de Lauretis, Teresa, *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2007, p. 168.

<sup>36</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 17.

sus representaciones. Lo pienso como espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales escarbados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y brechas de los aparatos de poder-saber. Y es ahí donde pueden plantearse los términos de una construcción de género diferente<sup>37</sup>.

Aunque de Lauretis no hace referencia expresa a Althusser, quizás porque en esta ocasión la relación con su teoría es indirecta, en este pasaje y en la página y media restantes hasta el final de “The Technology of Gender”, encontramos un debate posible con el modo en que Althusser entiende la transformación de la problemática, sobre todo en el apartado 7 de “De *El capital* a la filosofía de Marx”<sup>38</sup>, que puede exponerse también en términos de con y contra.

En principio, la coincidencia más importante es que ni el campo teórico para Althusser ni el espacio de representación o el sistema sexo/género para de Lauretis tienen límites o fronteras exteriores, sólo límites internos, únicamente puntos ciegos o fuera de campo. Althusser define lo invisible como aquello que “es definido por lo visible como su invisible, su prohibición de ver”<sup>39</sup>. De Lauretis concibe el fuera de campo como “el espacio no visible en el encuadre (*frame*), aunque deducible a partir de lo que el encuadre hace visible. En el cine clásico y comercial, el fuera de campo es, de hecho, borrado o, mejor, recontenido e incluido en la imagen a través de las reglas cinematográficas de la narrativización”<sup>40</sup>.

Ahora bien, según Althusser, en la posibilidad de percibir las lagunas o los blancos del texto teórico avanza otro espacio, otro campo producido por un “cambio de terreno”, una “transformación de la problemática”<sup>41</sup>. Y en un sentido afín, para de Lauretis, “en tanto que las prácticas feministas los (re)construyen, otros espacios tanto discursivos como sociales [crecen] en los márgenes (o “entre líneas” o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en las contraprácticas y en las nuevas formas de comunidad”<sup>42</sup>.

La primera diferencia, por su parte, es que para de Lauretis los “otros espacios” no son sólo producidos por la práctica teórica o científica en ruptura con un campo teórico ya existente, sino también por la teoría o la ideología prácticas. Al igual que el sistema sexo/género en el que abren sus brechas, son “espacios tanto discursivos como sociales”. Ni siquiera podemos decir que la nueva mirada sea un lugar de encuentro de la ciencia y la política como es para Althusser la filosofía en tanto que lucha de clases en la teoría –conocimiento, filosofía y política son inseparables en la práctica feminista. Sin embargo, estas “grietas y brechas” recuerdan la tendencia al comunismo ya presente en los intersticios de la sociedad capitalista de la que habla Althusser en su última época<sup>43</sup>.

La segunda y la tercera diferencias son consecuencias de la primera. Para de Lauretis la nueva perspectiva no elimina la antigua, la nueva perspectiva tiene que moverse del fuera de campo al espacio de representación y viceversa. De este modo, si la nueva mirada es, como también dice Althusser, “una revolución posible de la antigua”<sup>44</sup> perspectiva, sin embargo el espacio de representación no se abandona, no se desecha

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>38</sup> Althusser, Louis y otros, *Lire le Capital*, *op. cit.*, pp. 17-22.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>40</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>41</sup> Althusser, Louis y otros, *Lire le Capital*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>42</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>43</sup> Althusser, Louis, *Solitude de Machiavel*, París, PUF, 1998, p. 286.

<sup>44</sup> Althusser, Louis y otros, *Lire le Capital*, *op. cit.*, p. 19.

como superado, se considera un lugar en el que también es preciso estar, un terreno política, estratégicamente ineludible. En concreto, la mirada feminista “aquí y ahora” no son tanto los “otros espacios” como el hecho de “habitar ambos tipos de espacios a la vez”, de “vivir la contradicción”, “la tensión de un doble empujón en direcciones contrarias”<sup>45</sup>.

En fin, el nuevo punto de vista constituye, para de Lauretis, un sujeto social, el sujeto del feminismo, un sujeto contradictorio y múltiple. En cualquier caso no es una problemática teórica o un aparato de pensamiento, no es “un modo de producción determinada de conocimientos”. Más bien, sería un modo de construcción del género diferente. Esta construcción, en efecto, requiere de conocimientos y necesita que la producción de conocimiento no reproduzca la diferencia sexual, pero su actividad no se circunscribe a ningún aparato o discurso concretos, los atraviesa todos y lo hace tanto al nivel micropolítico y subjetivo como al institucional o estructural.

En resumen, ¿qué es la crítica de la representación de género para de Lauretis?

Es una nueva mirada que produce un nuevo horizonte de sentido y de acción desde los “otros espacios” que germinan y se extienden en el fuera de campo del espacio de representación.

Es el conocimiento del modo en que se construye el género más la autorreflexión que bloquea que ese conocimiento reproduzca lo que conoce.

No es únicamente teórica o discursiva, es también subjetiva y social, su saber y su autoanálisis atraviesan todas las prácticas y a todos los niveles. De ahí que la transformación que efectúa no implique sólo a la problemática teórica, sino también a las problemáticas discursivas, subjetivas y sociales en un proceso de construcción de género diferente.

Revoluciona la construcción de género no con el nacimiento de un mundo nuevo, sino moviéndose desde el espacio de representación al fuera de campo y viceversa. Sabe estar con y contra la representación, “con y contra la narrativa” o “con y contra Edipo”.

Pero, ¿cómo se plasma la crítica en una práctica concreta como es la producción de películas?

#### **IV. La crítica cinematográfica de la representación de género.**

En “Rethinking Women’s Cinema. Aesthetics and Feminist Theory”, de Lauretis aborda de una manera particularmente incisiva la crítica cinematográfica de la representación de género. Se puede decir que en este artículo, último de los ensayos de *Technologies of Gender*, de Lauretis provoca una ruptura sin retorno en la concepción del cine crítico.

El espacio en el que sitúa el debate es la tensión dentro del cine feminista entre las apuestas más realistas o documentalistas y las más formalistas o vanguardistas. Su reflexión se despliega desde la combinación de tecnología e ideología con la que amplía la teoría del cine como aparato. Y las dos películas de las que parte son *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman y *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden.

Cuando el cine se piensa como tecnología más ideología, el “realismo” de una película, su efecto de realidad, ya no se puede reducir a un género fílmico, sino que indica las determinaciones histórico-sociales que definen las situaciones narradas en ella. Así las tareas de la rutina doméstica de una mujer belga de clase media son

---

<sup>45</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 26.

construidas en el film de Akerman como experiencias femeninas que merecen atención, protagonismo y un intenso reconocimiento afectivo. Y el caleidoscopio de planos y ritmos de un futuro revolucionario en *Born in Flames* pone en pantalla la productiva heterogeneidad del movimiento feminista estadounidense de los años ochenta.

Pero, sobre todo, de Lauretis insiste en la ruptura que estas películas –y la nueva mirada con la que la pensadora misma las recibe– suponen respecto a las posiciones formalistas dentro del cine feminista. Su apuesta ya no es “poner en primer plano el proceso, privilegiando el significante” de modo que la unidad estética de la película se quiebre, haciendo visibles los mecanismos que producen el sentido<sup>46</sup>. Ni pretenden que la cámara mire de una manera esencialmente diferente o representar lo reprimido de la visión centrada en lo masculino<sup>47</sup>. “El esfuerzo y el desafío pasan ahora por efectuar otra visión: construir otros objetos y sujetos de la visión y formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social”<sup>48</sup>. Y esta “otra visión” de “otro sujeto social”, esta nueva problemática cinematográfica feminista, consiste en primer lugar en que la película se dirija al espectador como mujer.

El desplazamiento respecto de las posiciones realistas y vanguardistas previas no es sin embargo una ruptura con el componente feminista que les da sentido. De hecho, consiste más bien en una profundización del mismo. En ambas tendencias, la creación e invención de nuevas imágenes iba unida a la creación/invención de nuevas formas de comunidad. La “otra visión”, la que se deriva de pensar el cine como tecnología más ideología de género, pone precisamente en primer plano los problemas de “quién hace la película para quién, quién mira y habla, cómo, dónde y para quién”<sup>49</sup>, es decir el problema de los modos de socialidad y subjetividad que articulan la película. Desde este nuevo punto de vista, la tensión entre activismo y formalismo es productiva.

De Lauretis ve en *Jeanne Dielman* y *Born in Flames* un giro en el cine de mujeres que deja de poner en el centro “el texto y sus efectos en el sujeto espectador o lector –cuya auto-coherencia innegable, aunque imaginaria, es troceada por la propia dislocación de la coherencia lingüística, visual y/o narrativa del texto”<sup>50</sup>. Su principal preocupación recae desde el principio en el público como parte del proyecto, en el proceso de elaboración de la película y en la distribución, esto es, en un público entendido como un comunidad heterogénea y divergente respecto de las imágenes.

La heterogeneidad y la otredad del público respecto de la película son, quizás, más obvias en *Born in Flames*. *Jeanne Dielman* trabaja, más bien, articulando dos lógicas, la del personaje y su rutina de tareas domésticas meticulosamente desempeñadas y la de la cámara y su rutina de planos fijos, suaves transiciones y equilibrados encuadres. Ackerman se mueve entre la representación y su fuera de campo al poner en la pantalla una experiencia socialmente asignada a las mujeres y socialmente excluida del espacio de representación desde un punto de vista de respeto, atención y consideración. Y ello tiene consecuencias más allá de la ficción fílmica. La película habilita un lugar para el espectador que no lo captura ni rompe su ilusa coherencia. Es un hueco en las dos lógicas, en ambas a la vez, que lo ubican fuera de la película. El film lo cita como alguien que no participa en su fantasía coherente o dislocada, ni tiene por qué hacerlo, ya que la actividad que realiza o puede realizar es otra: la espectadora es el índice de la

---

<sup>46</sup> De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 128.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 141.

construcción cinematográfica del género, el film la espera como mujer y como feminista y, por tanto, como no ficción, como no película.

*Born in Flames* opera de manera similar con el lugar del espectador. También la interpela como mujer y feminista, pero introduce una complejidad que no aparece en *Jeanne Dielman*. Se trata de otro fuera de campo: la heterogeneidad del movimiento feminista. La multiplicidad de referencias subculturales, lenguajes, contextos comunicativos, posiciones... de *Born in Flames* ofrece una identificación que nada tiene que ver con la que, tradicionalmente, se vehicula a través del personaje protagonista. Es una identificación que supone una heterogeneidad en la espectadora misma, esto es, que entiende que la espectadora no está cerrada sobre sí en una identidad plena. Pero, la multiplicidad de los registros y el dinamismo del montaje no son indeterminados, remiten a la heterogeneidad del feminismo que en los años ochenta se ha encontrado con sus propias diferencias internas. Construye, por tanto, una problemática muy concreta, muy efectiva, en torno al modo de coexistencia de las diferencias en el movimiento feminista. La coexistencia no consiste en “aparcar las diferencias” y quedarnos en una representación de la unidad del movimiento, sino en hacer productivas la contradicción y la heterogeneidad. Las diferencias no se pueden “aparcar”, son constitutivas.

La idea de Lauretis, que encuentra con fundamento en *Born in Flames*, es que la combinación de opresiones que una mujer sufre o en las que participa no es una simple suma. Las mujeres negras, por ejemplo, no sufren el racismo como los varones negros, lo sufren como mujeres, por eso no pueden separar su reivindicación feminista de la antirracista<sup>51</sup>. La comunicación entre las mujeres no se produce a través de una cadena de equivalencias en relación a un “enemigo común”, al modo que proponen Ernesto Laclau y Chantal Mouffe<sup>52</sup>, ni en la toma de decisiones democráticas como encuentro de los movimientos paralelos, según lo entienden Antonio Negri y Michael Hardt en *Commonwealth*<sup>53</sup>, sino compartiendo sus diferencias. Cuando decimos “compartir diferencias”, “compartir” ya no significa sumar o reunir objetos aislados, sino poner en conexión los límites internos de cada movimiento o de cada persona, entrelazar las propias grietas. El marxismo y el feminismo no se alían porque se reúnan en una mesa o en una persona, sino porque ser mujer explotada no es lo mismo que ser hombre explotado y porque ser trabajadora sexualmente oprimida no es lo mismo que ser burguesa sexualmente oprimida. La división de género moldea la explotación capitalista y la lucha de clases configura la dominación patriarcal. La dominación patriarcal es intrínseca a la lucha de clases y la lucha de clases es consustancial a la dominación patriarcal. Es en sí mismas, en sus diferencias internas, donde las clases explotadas encuentran al patriarcado y las mujeres oprimidas la explotación. El feminismo no tiene que salir de sí para localizar los problemas que aborda el marxismo, ni viceversa. Sólo tienen que buscar en sus propios pliegues para encontrarse el uno al otro. Hay un interior o, mejor, una problemática específica del feminismo, otra del marxismo, etc. que no tienen límites exteriores porque se definen desde sí mismas, pero las problemáticas crítico-políticas están plagadas de controversias que son como galerías por las que se comunican unas con otras. Lo importante es entender que en las diferencias internas se

---

<sup>51</sup> Remito de nuevo a de Lauretis, Teresa, “Eccentric Subjects”, *op. cit.*, pp. 170-171 para una ampliación de esta concepción de la simultaneidad de opresiones.

<sup>52</sup> Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 2001 (2ª ed.), p. 176.

<sup>53</sup> Negri, Antonio y Hardt, Michael, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 349.

juegan problemas reales como en las diferencias internas tradicionales al movimiento obrero se ha jugado el problema efectivo del Estado y de los Estados. Y como en el feminismo, desde los ochenta –es lo que *Born in Flames* pone en la pantalla–, se ha jugado el problema de la clase, del racismo, del colonialismo, del deseo sexual...

En definitiva, el original desarrollo de la teoría del aparato cinematográfico que de Laurotis lleva a cabo permite entender el cine al mismo tiempo como práctica y como relación social. La crítica, por tanto, no se aplica únicamente al texto o a las estructuras y mecanismos de producción de sentido, sino a la relación espectral misma como una relación social que construye espectadores y espectadoras... y películas. Este es el quid. El modo de superar el punto de vista formal que hace recaer todo el peso de la construcción espectral en las estructuras de significación de las películas y deja en el olvido al público que efectivamente ve las películas no consiste en hacer muestreos de opinión para preguntar a los espectadores sobre su experiencia<sup>54</sup>. Consiste en entender que no es interpretando la película como el público se hace socialmente activo (la opinión personal puede no tener ningún efecto). La actividad de los espectadores, si la hay, consiste en transformar el modo de hacer cine, la relación cinematográfica, el cine como relación social.

Y si el modo de hacer cine deja sitio a una espectadora activa será porque hay –y en la medida en que hay– espectadoras activas construyendo nuevos modos de socialidad y subjetividad, porque hay feministas. Es en el cambio en el modo de hacer cine que incluye todos los momentos del proceso donde la actividad de un público rebelde, de un movimiento social rebelde, se constata. Y eso es el cine feminista y en eso consiste cualquier otro cine político: la rebeldía del espectador frente al cine dominante convertida en cine disidente. Pero la rebeldía de la espectadora que hace cine o condiciona el cine que se hace no es individual, es subjetiva y social al mismo tiempo. Es la rebeldía de una intervención en una correlación de fuerzas que son también tendencias sociales. En último término, la actividad del público consiste en la crítica que desde el fuera de campo del espacio de la representación configura una nueva problemática práctica, una revolución de los marcos de conocimiento, autoanálisis y acción que construye otro género... otras relaciones sociales.

---

<sup>54</sup> Para una introducción y reflexión sobre el debate en torno al papel del público en las teorías del cine de los setenta y ochenta, véase Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.



**BIBLIOGRAFÍA**

- Althusser, Louis y otros, *Lire le Capital*, París, PUF, 1996.
- , “Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)”, en *Posiciones*, trad. Alberto Roies, Barcelona, Anagrama, 1977.
- , *Solitude de Machiavel*, París, PUF, 1998.
- Comolli, Jean-Louis, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 143.
- , *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, trad. Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Londres, Macmillan Press, 1987.
- , “La tecnología del género”, en De Lauretis, Teresa, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, trad. María Echániz Sans, Madrid, horas y Horas, 2000.
- , “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista”, trad., Susana Mayorga, *Debate feminista*, año 3, vol. 5, 1992.
- , *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Kant, Immanuel, *La metafísica de las costumbres*, trad. Adela Cortina y Jesús Conill, Barcelona, Altaya, 1993.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 2001 (2ª ed.).
- Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.
- Metz, Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, trad. Josep Elías, Barcelona, Paidós, 2001.
- Mulvey, Laura, *Visual and other Pleasures*, Londres, Macmillan Press, 1989.
- Negri, Antonio y Hardt, Michael, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Read, Jason, *La micropolítica del capital. Marx y la prehistoria del presente*, trad. Aurelio Sainz Pezonaga, Ciempozuelos, Tierradenadie ediciones, 2016.
- Rodríguez, Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Tres Cantos, Akal, 2013.