

EL ACTO CINEMATográfico: GÉNERO Y TEXTO FÍLMICO

Giulia Colaizzi
Universitat de València

En nuestro mundo, cada vez más visual y marcado por la rapidez creciente de los intercambios comunicativos a nivel global, se hace cada vez más necesario llevar a cabo un trabajo de análisis, reflexión y crítica sobre las formas de comunicación, los modos de representación de la realidad y de las relaciones sociales, para fomentar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente ni neutral, de las imágenes que nos rodean. El cine ha constituido un medio poderoso de movilización y plasmación del imaginario socio-sexual a lo largo de todo el siglo XX. Con el desarrollo de la televisión desde la mitad del siglo pasado y su interacción con ella, además, su presencia en nuestra vida cotidiana -lejos de configurarse como crisis terminal del medio y del discurso, aunque sí como reconfiguración parcial de los circuitos tradicionales de distribución- se ha hecho aun más invasiva. El cine es, en breve, un elemento crucial en el intercambio comunicativo global y un lenguaje internacional en sí mismo.

El lenguaje del cine es -como todo lenguaje- codificado y decodificable. Pero la configuración propia de su discurso -las imágenes, el flujo narrativo, la sofisticación de la tecnología- hacen del lenguaje cinematográfico un modo de representación de la realidad y una fuerza poderosa de persuasión no suficientemente cuestionada. Históricamente, la consideración inicial del medio como “teatro de los pobres”, su sucesiva configuración y definición como industria de entretenimiento, y su identificación con la cultura de masas (con el estigma que esto ha conllevado, cf. Hall) han hecho del proceso de articulación y desarrollo del discurso crítico sobre el cine un proceso complejo, tortuoso y difícil. Prueba sea que, en países como España e Italia, la constitución en las universidades de algo comparable con los *Film studies* anglosajones es algo, por lo general, bastante reciente.

Desde un punto de vista teórico, es crucial no olvidar que el cine -como todo lenguaje- tiene efectos. Efectos extremadamente poderosos (y virtualmente perniciosos) si tomamos en cuenta el hecho de que seguimos disfrutando del “espectáculo cinematográfico”, nos exponemos a sus representaciones, bajo la categoría del entretenimiento: vamos al cine, vemos una película en la televisión entre un bocadillo y el anuncio de un detergente, para pasarlo bien, gozar de los mitos eróticos más recientes y de las acciones más espectaculares y/o conmovedoras.

Una de las anécdotas de la historia del cine que se ha contado a menudo cuestiona esta especie de “cultura del bocadillo” (o de las palomitas) a la cual se pretende reducir -y liquidar- la complejidad del discurso fílmico para olvidar su capacidad tremenda de fascinación y seducción: cuando los hermanos Lumière mostraron en el Salon Indien la *Llegada del tren a la Ciotat*, entre sus primeras películas, los espectadores se levantaron atemorizados porque pensaron que el tren los iba a atropellar. Es un episodio que puede parecer nimio y divertido desde nuestra conciencia de espectadores más que experimentados del siglo XXI, pero es, de hecho, muy revelador: es la prueba más evidente

de la historicidad de la competencia de lectura de los espectadores -que, en 1896, confundieron la imagen de un tren con el objeto real-, y apunta a la necesidad de distinguir entre un modo de representación propio del cine de los orígenes, que se complace en enseñar el movimiento -Gaudrault y Jost (1990) lo definen como cine de “mostración”-, y un “modo de representación institucional” (Burch, 1987), cuyo objetivo es presentar un mundo organizado en relato sin interferir en el proceso que en los primeros escritos sobre el cine es denominado, muy acertadamente, “el olvido de sí” (-cf. Canudo, 1914 y Münsterberg, 1916). Pero es, sobre todo, emblemático de la capacidad de la imagen fílmica para provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos -de manera clara y marcadamente física en este caso- en el mundo representado; finalmente, es una prueba del efecto de verdad que tiene toda representación en tanto que parte de los mecanismos discursivos que llamamos cultura.

En terminología semiótica podemos decir que esta pequeña anécdota nos remite al poder referencial de la imagen fílmica, que hace del cine un medio extremadamente eficaz de representación y persuasión. De la misma manera que la imagen fotográfica, parece hablar por sí misma; o, mejor dicho, en ella el mundo parece simplemente estar, sin filtros, ni mediaciones ni distorsiones. Es lo que Barthes (1980) llama la “fuerza constativa” de la imagen: autentifica la existencia del ser, estableciendo una *Urdoxa*, una creencia fundamental sobre el mundo:

en la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. (p. 181; *cursiva en el original*)

La certeza de la visión producida por el aparato reproductor -que funciona, por lo tanto, como una “cámara clara” y no “obscura”, en el juego de palabras que da título al original francés del libro de Barthes- nos remite no sólo a la claridad inequívoca de la percepción que nos convence de la existencia del objeto representado, sino también al espacio ilusorio -una *chambre*- que, especialmente en la representación fílmica, parece rodear a quien mira integrándolo en un mundo orgánico y coherente y le hace establecer una equivalencia entre *ver* y *creer*. La imagen, concluye Barthes, es “verdadera al nivel del tiempo” (frente a ella “me consumo constatando que ‘*esto ha sido*’”) pero engañosa respecto de la percepción: realiza la “inaudita confusión de la realidad (“*Esto ha sido*”) en la verdad (“¡*Es esto!*”)” (Barthes, 1980, p. 192, *cursivas en el original*).

Visión y creencia, representación y verdad son términos claves para comprender la importancia del cine en lo que se refiere a su capacidad para interpelar, movilizar y articular el imaginario individual y social. Es lo que nos permite entender la reflexión de L. Althusser cuando define el cine (y los medios de comunicación en general, junto a otros discursos identificados con la dimensión superestructural del edificio social) como “aparato ideológico del Estado” (AIE). Como los demás AIE, el cine tiene como objetivo último perpetuar el funcionamiento del sistema, los valores hegemónicos de una sociedad concreta, naturalizarlos, indicar a cada individuo de una comunidad cuál es su lugar y su papel en el entramado social. Parte del dispositivo socio-ideológico en su conjunto que afecta inevitablemente a la constitución de sujeto, el AIE cine, podemos decir, crea “una representación imaginaria de condiciones reales de existencia” (Althusser) que crea *reconnaissance* para el sujeto y contribuye a la naturalización del statu quo como estructura jerarquizada y jerarquizante.

Estamos muy lejos, por lo tanto, de una noción de cine como copia de la realidad, como simple grabación de hechos. Como práctica social e institución, el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculación de una

representación; en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones. Por esta razón no puede ser analizado mediante categorías estéticas, cuya utilización se revela totalmente insuficiente si no perniciosa, como afirmó W. Benjamin ya en 1939 (Benjamin 1973). La imagen filmica, que nos fuerza a reconocer un cambio radical en la misma noción de arte y en su función como consecuencia de la industrialización y mecanización de los procesos productivos -un arte que “se ha escapado del halo de lo bello” (Benjamin 1973, 38)- es capaz de revelarnos la naturaleza representacional de la realidad y el “inconsciente óptico” de nuestra sociedad (cf. Colaizzi, 1995). Sólo puede ser entendido mediante su inscripción en el espacio público y material de la *polis*, en el entramado socio-histórico de relaciones de producción y de poder y en los contextos situados de la recepción.

Esto implica entender el cine como acto cinematográfico, más que como hecho, texto o dispositivo, en el sentido que P. Dubois atribuye al término “acto” en su análisis de la imagen fotográfica:

La foto no es sólo una imagen... es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima. [Es] a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía es, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de la imagen, como objeto totalmente *pragmático*. (12, cursivas en el original)

El hecho filmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencia múltiples y distintas.

El desarrollo de la teoría filmica feminista en los últimos treinta años se puede entender como parte de la dimensión pragmática del cine como modo de representación, discurso e institución, y como parte integral del acto cinematográfico en la medida en que un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción.

Surgido de los movimientos de protesta de los años sesenta y de los debates sobre política sexual llevados a cabo en el feminismo, el conjunto de teorías que F. Casetti (1993) llama, sintomáticamente, “*Feminist film theory*” en su libro *Teorie del cinema*, dejando la definición en inglés para remarcar su estrecha conexión con el mundo académico anglosajón, se desarrolla de manera incipiente en los países no anglófonos. Preocupados por reflexionar sobre los modelos de feminidad propuestos por el cine clásico y comercial, los trabajos críticos sobre el cine de los primeros años setenta -textos como *Popcorn Venus* de Marjorie Rosen y *From Reverence to Rape* de Molly Haskell- llevan a cabo un estudio sobre las imágenes de las mujeres en los textos filmicos a partir de una experiencia de desasosiego respecto de la condición femenina y de la producción cinematográfica hasta la fecha. Apuntan al hecho de que el tratamiento de las mujeres en el discurso filmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: son, fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del

hogar”, y atrapados por la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/*femme fatale*, virgen/puta. La idea de que la diferencia sexual es un elemento clave del análisis textual lleva a Molly Haskell a descubrir la función ideológica del melodrama y, con ella, más en general, la función productiva del discurso filmico respecto del sujeto espectadorial:

Al nivel más bajo, como el culebrón, el cine para la mujer [*woman's film*] satisface una necesidad masturbatoria, es pornografía emocional, *soft-core*, para el ama de casa frustrada. Se fundamenta en una estética falsamente aristotélica y políticamente conservadora según la cual no la compasión y el miedo, sino el autocompasión de sí misma y las lágrimas empujan a la espectadora a aceptar su sino en lugar de rehusarlo (154-155, *mi traducción*).

En la misma época la investigación toma rápidamente un sesgo historiográfico: frente a la reiterada ausencia de realizadoras de las historias del medio, las investigadoras buscan en los archivos de museos y filmotecas, donde descubren decenas de nombres olvidados, mujeres activas en la industria desde finales del siglo XIX como Alice Guy, y pioneras en la industria nacional de sus respectivos países, como Lois Weber, Dorothy Arzner, Elizabeta Svilova, Matilde Landeta, Elvira Notari, Olga Preobasenskaya.

Análisis textual del *mainstream* y trabajo en los archivos marcan esta primera producción crítica, fundada sobre la noción de género como diferencia sexual, que permite la articulación de un nuevo objeto teórico, el “cine de mujeres”. La elaboración de dicho concepto es un hecho reivindicativo que tiene, como tal, sus límites y limitaciones y, como hemos observado en otro lugar (Colaizzi, 1997), tiene que ser entendido en su función estratégica: no pretende apuntar a una cualidad intrínseca al hecho de ser mujer que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural. Es, al mismo tiempo, un concepto relevante desde el punto de vista historiográfico y teórico, porque aporta materiales “nuevos” a la investigación -textos ignorados desde un punto de vista crítico-analítico- y apunta a la parcialidad intrínseca de cada Historia y discurso, que hacen legibles aquellos materiales que corresponden a criterios y parámetros previamente establecidos, legitimados y reconocidos, favoreciendo así su circulación y fruición social. Desde un punto de vista más estrictamente cinematográfico, la posibilidad de hablar de un “cine de mujeres” reconoce implícitamente que el cine ha funcionado como un mecanismo de exclusión, una industria abierta (relativamente) a las mujeres en las primeras décadas del siglo (en el caso del cine norteamericano) hasta el momento en que el medio se configuró como discurso reconocido y legitimado socialmente y como el sistema capitalista de los grandes estudios (no es nada casual que, después de la introducción del sonoro, las decenas de nombres que se pueden citar en la producción hollywoodiense antes de 1929 (cf. Smith) desaparecen, con la única excepción de Dorothy Arzner, activa en la industria hasta el 1943). Un proceso parecido se dará, varias décadas más tarde, en la práctica videográfica que fue, en sus comienzos en los años sesenta, una práctica feminizada porque falta de prestigio y reconocimiento oficial.

La vitalidad de las prácticas, las teorías, la reflexión de esos años permite un rápido desarrollo del discurso, que desplaza el énfasis crítico de la visibilización de lo invisible a la desconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa del texto filmico, y al análisis del dispositivo que conecta el espectador con la imagen en la pantalla.

En este sentido, el texto de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo” (1976), probablemente uno de los ensayos más antologizados en inglés de las últimas dos décadas, marca un hito en la reflexión sobre el cine y la representación y puede entenderse como

texto emblemático de una reflexión que ya no entiende el género sólo como diferencia sexual, sino como una tecnología en sí (cf. de Lauretis, 1987), un dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad. Surgido de la confluencia de marxismo, estructuralismo y psicoanálisis que caracteriza la revista *Screen* en la cual se publicó por primera vez, el texto entiende el cine como discurso y como industria, producto de relaciones de producción históricamente específicas. Desde este punto de vista, el texto cinematográfico es considerado como un objeto que reproduce en su interior la división del trabajo propia de la sociedad capitalista de la que surge. Para Mulvey, tanto la forma del discurso narrativo como la economía escópica del texto filmico están marcadas por tal división, que funcionaliza la diferencia sexual a las exigencias de nuestra sociedad capitalista, patriarcal y sexista. El cine clásico alinea la feminidad con la reproducción y la pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción, ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe - el hacedor, el *homo faber*- desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, su contraparte femenina está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que “ella” no puede hacer otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera al héroe al final de sus tribulaciones.

La representación clásica hace del cuerpo femenino el objeto erótico por excelencia: expuesto a la mirada, aislado, embellecido, a la espera del desenlace, el cierre final. De hecho, el “happy ending” -el “tesoro ideológico final” según Burch (1987)- no es otra cosa, en el esquema básico de orden-desorden-vuelta al orden del texto clásico, que la constitución de la pareja heterosexual y la reproducción del núcleo familiar y del orden social en una nueva generación. Lugar paradójico de la castración y, a la vez, de la denegación de la castración mediante su transformación en fetiche, el cuerpo de la mujer sirve para erotizar la representación (algo que ya sabía muy bien D. W. Griffith, que llamaba al fotógrafo de foto fija, Billy Bitzer, para rodar los primeros planos de las actrices en sus películas): sostiene en el espacio de la diégesis filmica, y traslada al lugar espectral, procesos psicológicos básicos como la escotofilia, el narcisismo y el voyeurismo. Los procesos de identificación espectral -facilitados por los movimientos de cámara y el montaje invisible- y el juego de las miradas (de los personajes entre sí, del espectador a la pantalla), que siempre excluye la cuarta pared, la posibilidad de penetrar en el espacio extradiegético -el lugar de la cámara y de todo el aparato técnico-industrial desde el cual se construye la representación- proporcionan al espectador la satisfacción de una subjetividad plena y activa que crea la acción, controla la mirada y desconoce (desplaza hacia otro lugar, hacia el cuerpo de la mujer) la castración. El cuerpo femenino y la feminidad se hacen cargo, por lo tanto, de una castración que, en tanto que simbólica -estructurada en y por el lenguaje- atañe tanto al hombre como a la mujer.

Una cierta representación de la feminidad es, por lo tanto, un elemento crucial para la estructuración misma del relato clásico y para la consecución del placer institucional por parte del espectador (según Mulvey sólo del espectador masculino¹) el receptor ideal del dispositivo clásico, al cual se proporciona la experiencia (la ilusión) de una subjetividad omnisciente y omnipotente, que confirma y reproduce las estructuras fundamentales del psiquismo occidental y patriarcal.

¹ Esta noción fue clarificada y rectificada por la autora en su texto “Afterthought on Visual Pleasure”, ahora en *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.

En los últimos veinticinco años la teoría filmica feminista, como parte integral del “acto cinematográfico”, ha llevado a cabo un trabajo de análisis de microtextos y macrotextos filmicos. Desde la conciencia de que el cine es una tecnología social que implementa, a su vez, el género como tecnología -es decir, desde la conciencia de que el género es parte del contenido y de la estructura del discurso cinematográfico como tal- se han revisado y hecho lecturas interpretativas de películas individuales, partes o secuencias de filmes, géneros cinematográficos, cinematografías nacionales, obras de realizadores más o menos reconocidos, identificados con el *mainstream* o que trabajan fuera de él; se ha llevado a cabo una evaluación crítica de películas hechas por realizadoras, bien para reivindicar su derecho a la existencia, bien para averiguar si y cómo dichos textos son legibles desde los parámetros establecidos o plantean desafíos a la economía escópica, a los modelos narrativos y de género hegemónicos. Utilizando la semiótica, el psicoanálisis, las teorías sociológicas como herramientas críticas, el conjunto de teorías que denominamos “teoría filmica feminista” se ha establecido como una “teoría de campo” entre otras (Casetti, 1989) y plantea cuestiones generales sobre el discurso, la representación, la subjetividad, nuestra percepción y definición de la realidad en tantos sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural.

Los artículos recogidos en el presente volumen son un intento de dar cuenta de dicha complejidad y riqueza, que son la complejidad y la riqueza del acto cinematográfico que seguimos intentando descifrar.

El ensayo de Laura Mulvey es una reflexión retrospectiva sobre el desarrollo de la teoría filmica feminista y un comentario implícito sobre la recepción de su *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. La autora analiza *Los caballeros las prefieren rubias* como un *case study* sintomático de la industria hollywoodiense, situando en sus respectivos contextos histórico-sociales tanto la película de Hawks, de 1953, como la novela de Anita Loos que la inspiró, publicada en 1926, dos periodos de prosperidad económica en los Estados Unidos, ambos marcados por la cultura del consumo. Las diferencias estructurales y en lo que se refiere al tratamiento narrativo de las protagonistas (unas espectaculares Marilyn Monroe y Jane Russell en el texto filmico) son emblemáticas de la utilización de la feminidad y de “la mujer como espectáculo” en tanto que vehículos para otros valores (en el caso del filme, para vender, dentro y fuera del país, una americanidad glamurosa frente a una Europa empobrecida por la guerra). Apuntan además, más en general, a la necesidad de entender el género y su construcción social en el interior de contextos históricos, económicos y culturales específicos.

El inédito de Noël Burch tiene como punto de partida la conciencia de que la “representación de las relaciones sociales de sexo [es] un elemento central de la narratividad cinematográfica en cuanto tal”. El autor lleva a cabo un estudio filmico comparado de dos tipologías de feminidad recurrentes en el cine francés y norteamericano, la de la *career woman*, mujer independiente y física e intelectualmente fuerte, y la de la *garce*, el prototipo galo de la mujer deseante y seductora (el término tiene una fuerte connotación negativa en francés), representadas en una multitud de películas por Katharine Hepburn y Edwige Feuillère respectivamente. El análisis de las filmografías de las dos actrices y de las especificidades histórico-sociales de las culturas y de las industrias en las cuales trabajaron (marcadas por una misoginia más o menos virulenta) explica el sino de los modelos a los que dieron vida: se trata de figuras de la feminidad inasimilables por la cultura hegemónica, y el “trabajo del film” tiene como tarea reconducirlas a su “naturaleza de mujer”, al matrimonio, o a la muerte.

Los trabajos de Janet Bergstrom y Mária Millán -el primero, ya publicado en la revista *Sight and Sound* (noviembre, 1999), aparece por primera vez en traducción al castellano en este volumen; el segundo es inédito- abordan el tema de las mujeres al otro

lado de la cámara, como realizadoras. Bergstrom analiza la obra de Chantal Akerman y centra la atención sobre el desarrollo del lenguaje cinematográfico de la directora, sobre sus estrategias narrativas, su puesta en cuestión de las formas y los contenidos del relato clásico y de la oposición cine narrativo/no narrativo en textos como *Je, tu, il, elle* y *Jeanne Dilmán*, *News from Home*, *Les rendez-vous d'Anna*. Millán se ocupa de tres ejemplos del nuevo cine mexicano: los trabajos realizados en los años ochenta por María Novaro, Marisa Sistach y Busi Cortés. Haciendo hincapié en lo que estas películas tienen de interacción con la cultura popular del país, con el realismo mágico, con los modelos de feminidad establecidos y con el reconocimiento y la desnaturalización de la sensibilidad femenina, la autora nos ofrece una reflexión sobre el deseo, las posibilidades de la representación, de la autorepresentación y de sus límites.

De los límites de la representación se ocupan, de manera distinta, los tres textos siguientes. Paula Rabinowitz ha realizado lo que en inglés podríamos llamar *a gendered picture of the fetish* -una imagen "generizada" del fetiche, o una imagen del fetiche desde el punto de vista del género-, a partir de dos representaciones claves: las botas de campesino pintadas por Van Gogh y citadas por Heidegger, y los zapatos con tacón de aguja llevados por Barbara Stanwick bajando la escalera de su casa bajo la mirada de Walter Neff en *Perdición*. La autora hace una exposición del fetichismo como proceso psíquico de sustitución y del fetichismo de las mercancías en tanto que síntomas de la sociedad de consumo, de la cultura de masas y de cierta construcción de la feminidad. El texto de Teresa de Lauretis, publicado en italiano en la revista *Tuttilibri* (marzo-mayo 2000), apunta a cómo en un conjunto de textos fílmicos realizados en los años noventa -como la neozelandesa *Criaturas celestiales* y la italiana *Complici*- emerge una representación distinta de la homosexualidad, especialmente la femenina, alejada del moralismo censor de producciones anteriores. Sin embargo, a pesar de las diferencias y de la presencia en estas películas de sujetos femeninos activos y deseantes, emerge también un imaginario de amor y muerte que junta sexualidad y pulsiones de agresividad. La representación de la homosexualidad es también objeto de análisis en el texto de Veronique Fernández, que trata la relación entre representación del cuerpo y representabilidad de la homosexualidad (y su obliteración) en el cine mediante el análisis de la película *Victor/Victoria*.

Mélanie Croubalian explora la cinematografía egipcia para apuntar a la complejidad del discurso del amor, tan a menudo asociado con la espontaneidad, la libertad individual y la pureza de los sentimientos o lo femenino/maternal. El estudio descubre tipologías distintas del amor y, en cada caso, una categorización neta de los modelos y de las expectativas de género. Los textos de Augusto Ponzio y Susan Petrilli, escritos expresamente para el presente volumen, nos hacen volver a la industria cinematográfica norteamericana y a dos momentos distintos de su desarrollo: respectivamente, a un western de los años cincuenta, *Johnny Guitar*, y a una comedia de los noventa de gran éxito comercial, *Forrest Gump*. En los dos casos, el análisis apunta a cómo la feminidad se configura como elemento y figura importante para la determinación del sentido y de su configuración textual.

Para cerrar este volumen sobre las relaciones, múltiples y complejas, entre mujeres y cine, nos ha parecido importante hacer constar la voz en primera persona de una realizadora. La voz de alguien como Assia Djebar, reconocida escritora y realizadora argelina, es algo especialmente significativo en el contexto actual. Hemos reproducido una entrevista realizada a finales de los años setenta, antes de los acontecimientos de Argelia, por Wassyla Tamzali, activista incansable en el movimiento feminista argelino y ex directora de *Mujeres del Mediterráneo* para la UNESCO. En la entrevista se abordan temas de gran interés, como la relación entre cine y literatura, entre cine de ficción y cine narrativo, la especificidad y las posibilidades del discurso cinematográfico, la relación entre

cine y espacio, entre el espacio y las mujeres y la especificidad del mundo árabe. Hemos titulado la entrevista “*Le cinéma: pour chercher les mots des autres*”, utilizando una cita de la realizadora argelina. La elección es significativa, porque nos parece sintetizar no sólo la visión personal de Djebbar, sino también lo que entendemos con el trabajo del/en el cine, un discurso intrínsecamente social y plural. Sintetiza también, a nuestro parecer, el discurso y el trabajo de la crítica, con el espacio de reflexión que abre: un lugar de transformación y de creación de posibilidades.

Quiero agradecer a las/los autores la amabilidad y el entusiasmo con que han apoyado el proyecto cediendo sus materiales, muchos de los cuales inéditos, o escribiendo expresamente para el presente volumen. También quiero agradecerle al consejo de redacción de LECTORA haber acogido el volumen en la revista, y el apoyo que me han brindado en todo momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA, Homero y Joaquim ROMAGUERA (eds.) (1989), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- ALTHUSSER, Louis (1978) “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en *Ensayos*, Barcelona, Laia, 1978.
- ROLAND, Barthes (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil. Trad. castellana: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1997, 5ª ed.
- BENJAMIN, Walter (1973) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1972, pp. 15-59.
- BURCH, Noël (1987) *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CANUDO, Ricciotto (1914) “Manifiesto de las siete artes”, en Alsina, H. y Romaguera, J. (eds.) (1989).
- CASETTI, Francesco (1993), *Teorie del cinema*, Bompiani. Trad. castellana: *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- COLAIZZI, Giulia ed. (1985) *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1996.
- COLAIZZI, Giulia (1997) “Cine y feminismo: del ‘cine para la mujer’ al ‘cine de mujeres’ como crítica de la representación” en *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa. pp. 108-120.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), “The Technology of Gender”, en *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press; Trad. castellana como “La tecnología del género”, en *Diferencias*, Madrid, Horas y Horas, 2000.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- GAUDREAULT, André y Jost, François (1990), *Le récit cinématographique*, París, Nathan. Trad. castellana: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- HASKELL, Molly (1974) *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago & Londres, University of Chicago Press.
- HALL, Stuart y Jefferson P. (1964), *The Popular Arts*, Londres, Hutchinson.
- HALL Stuart (1985) “The Rediscovery of Ideology: The Return of the Repressed in Media Studies”, en Beechey, V. y Donald J (eds.), *Subjectivity and Social Relations*, Open University Press.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916) *The Film: a Psychological Study*. Nueva York, Dover, 1970.
- MOI, Toril, (1985) *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Londres, Methuen. Trad. castellana: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MULVEY, Laura (1976), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16 (3), pp. 6-18. Ahora en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989. Trad. castellana: *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988.

ROSEN, Marjorie (1973), *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Nueva York, Coward McCann & Geoghegan.

SMITH, Sharon (1975), *Women Who Make Movies*, Nueva York, Hopkinson and Blake.