

Cine, interculturalidad y políticas de género

GIULIA COLAIZZI (ed.)

Cine, interculturalidad y políticas de género

Noël Burch, Teresa de Lauretis,
Márgara Millán, Laura Mulvey y Paula Rabinowitz

CÁTEDRA
 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2021

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Lo que el viento se llevó*
(Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939)

Traducciones de Manuel Talens y Giulia Colaizzi

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© De los autores, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 6.442-2021

I.S.B.N.: 978-84-376-4278-9

Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

In media res

GIULIA COLAIZZI
Universitat de València

El trabajo que hemos llevado a cabo en este volumen tiene como punto de partida la reflexión articulada en el libro *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Colaizzi, 2007). En dicho volumen apuntábamos la necesidad de un análisis de las formas comunicativas propias de una sociedad como la contemporánea, caracterizada por procesos de tecnologización cada vez más rápidos y generalizados, una sociedad en la cual vivimos, como afirmó Julia Kristeva (1980), la «crisis del Verbo» y, en palabras de Wlad Godzich (1993), «bajo la hegemonía de la imagen». Frente a la omnipresencia de lo visual en nuestra cultura, consideramos de crucial importancia contribuir al proyecto general de desnaturalización de la imagen auspiciado por Barthes (1980) y Burch (1987) especialmente, en un momento en el cual, con las nuevas tecnologías electrónicas, la realidad se convierte en algo radicalmente «satelizado» y las imágenes aparecen cada vez más como discurso *del* mundo y no *sobre* el mundo. Es lo que subraya W. J. T. Mitchell con su propuesta de un «giro pictorial» [*pictorial turn*] en fase de sustitución del giro lingüístico como modelo epistemológico e interpretativo, cuando afirma: «[...] la época del vídeo y de la tecnología cibernética, la era de la reproducción electró-

nica, ha producido *nuevas formas de simulación e ilusionismo visual sin precedentes*¹.

En el interior de dicho proyecto general, argumentamos en favor de un trabajo crítico que hiciese hincapié, por un lado, en la semiótica como teoría general de la comunicación y de la producción/reproducción socio-ideológica y, por el otro, en la teoría de género en tanto teoría del discurso, dimensión crítica indispensable para una comprensión efectiva tanto de la subjetividad como del imaginario social. Nos parecía que el diálogo entre los dos ámbitos permitiría, en primer lugar, proveer una base teórica general al discurso del feminismo (ya liberado, con el concepto de género en tanto mecanismo semiótico-discursivo de producción/reproducción social, de un empirismo fácil y de su supuesta dependencia del discurso antropológico). Permitiría asimismo a la semiótica una vinculación fuerte con cuestiones de justicia social por un lado —cuestiones cruciales en el contexto actual de mundialización neoliberal— y, por el otro, con la dimensión pulsional, imaginaria, del sujeto (del mundo como fantasía del *subiectum*)². La constatación de la utilidad de esta relación doble (o doblemente especular) entre semiótica y teoría de género ha llevado a ahondar en tales cuestiones y trabajar sobre las relaciones entre imagen, teoría de género e interculturalidad. Ahí donde, en *La pasión del significante*, cerrábamos la reflexión abogando por la necesidad de un reemplazo de un modelo hermenéutico por uno semiótico, apuntando a la necesidad de ir más allá de la «fenomenalidad del significante»³ para analizar los mecanismos que producen la creencia en tanto mecanismo que «sostiene la fantasía que regula la realidad social»⁴, en este volumen colectivo se plantea la noción de «interculturalidad» para destacar la red compleja de determinaciones históricas, tecno-semióticas y político-ideológicas que subyacen y hacen posible la idea misma de cultura. Consideramos necesario intervenir en el debate acerca de la producción cultural en un momento como el presente, definido por la reflexión crítica como el del «gran

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press, 1994, pág. 15 (la es cursiva mía). Véase también, al respecto, Neal Curtis (ed.), *The Pictorial Turn*, Londres, Routledge, 2010.

² Se entiende aquí el sujeto en el sentido althusseriano del término. Véase G. Coluzzi, *La pasión del significante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 37-56.

³ *Ibid.*, pág. 158.

⁴ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres y Nueva York, Verso, 1989, pág. 36.

retroceso»⁵: la época que, destruyendo el optimismo originado con el fin de la guerra fría en 1989 (caída del muro de Berlín), se inauguró con los atentados del 11 de septiembre 2001 (que llevan a implementar la «Guerra Global contra el Terror») y ha avanzado en el nuevo siglo con la crisis financiera y económica de 2008, con efectos e implicaciones también globales en múltiples ámbitos. En un contexto en el cual, además, se han abierto grietas en el proyecto de un espacio común europeo entendido más allá de la simple conveniencia económica de los Estados-nación (con la crisis griega, el Brexit y la respuesta deficitaria de la Unión Europea a los movimientos migratorios hacia Europa), es fundamental no solo ahondar en la reflexión crítica, sino mirar a la historia para entender y hacernos cargo de nuestro presente, marcado por una íntima conexión entre intereses económicos, tecnologización y prácticas de representación/comunicación.

En este sentido, el estudio sobre la conceptualización moderna de cultura, publicado justo en el cambio de siglo por Terry Eagleton⁶, permite ver con claridad el trayecto, complejo y ambivalente, de la noción de cultura. El autor apunta al doble viraje semántico del concepto, atestiguado por la etimología latina del término: *colere*, que ahonda sus raíces en el trabajo rural (y evoca por lo tanto la idea de «producción»; antes de ser una entidad, la cultura fue entendida como una actividad, afirma el autor), nos remite a las nociones de «cultivar» y «habitar», «veneración» y «protección». Eagleton subraya como *colere* desemboca en el término religioso *cultus* (valor trascendente de la cultura), mientras el significado de «habitar» evoluciona desde el latín *colonus* hasta el término «colonialismo». Asimismo, en el sentido plenamente moderno del término, la cultura se convierte en equivalente de «civilidad» (cortesía, educación; cualidad del ciudadano que cumple con sus obligaciones para con la comunidad)⁷ y en sinónimo de «civilización» y, como tal, forma parte del espíritu general de la Ilustración, con el culto al autodesarrollo secular y progresivo. Término a la vez descriptivo, valorativo y normativo, la cultura como civilización designa el proceso gradual y unilineal de refinamiento social de lo humano y el *telos* utópico y universalista al que tendía la Razón Ilustrada.

⁵ AA.VV., *El gran retroceso. Un debate internacional sobre el reto urgente de reconducir el rumbo de la democracia*, Barcelona, Seix Barral, 2017.

⁶ Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell, 2000.

⁷ Véase el término «cultura» en Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, págs. 87-93.

Con la *Kulturkritik* —el segundo viraje semántico del término— de los románticos alemanes (desde Herder) se plantea una noción de cultura como intrínsecamente plural: hay que hablar de las culturas específicas y variables de naciones distintas y de periodos distintos, así como de las culturas específicas y variables de grupos sociales y económicos distintos dentro de una nación. Esta idea plural de cultura se usó para enfatizar primero las culturas nacionales y tradicionales y el nuevo concepto de *Volkkultur* (cultura del pueblo, cultura popular). Más tarde se usó para criticar lo que se veía como el carácter mecánico de la nueva civilización que estaba emergiendo: para criticar tanto su racionalismo abstracto cuanto la inhumanidad del desarrollo industrial de la época.

De todas formas, sea como civilización, sea como reivindicación de una multiplicidad de formas particulares de vida irreductibles a un modelo único, homogéneo y universal —nociones que son la base de la polémica que se desarrolla a lo largo del siglo xx entre cultura de élite/cultura de masas (*high culture/low culture*) y del descrédito de esta última⁸—, la idea moderna de cultura revela su íntima vinculación con el Estado-nación (en términos de funcionalidad absoluta o de resistencia) y con el sueño moderno, exquisitamente político, de totalidad, desarrollo e identidad. Dicho proyecto se configura mediante un proceso articulado y complejo que da al Estado-nación la consistencia, la fuerza y la coherencia de lo que Benedict Anderson (1983) llama una «comunidad imaginada».

La noción del Estado-Nación como comunidad imaginada es especialmente relevante porque, en los procesos que llevan a la configuración de los Estados nacionales modernos, que son procesos cuantitativos y cualitativos, el autor ve fundamentalmente la ampliación, unificación y definición de mercados. Dichos fenómenos se hicieron posibles

⁸ Entre los textos de referencia sobre el tema, véanse Theodor Adorno y Max Horkheimer, «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, 3.ª ed.; Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973; Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: an Analysis and Evaluation of Taste*, Nueva York, Basic Books, 1974; Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1984; Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989; Geneviève Sellier y Éliane Viennot (eds.), *Culture d'élite, culture de masses et différence des sexes*, París, L'Harmattan, 2004, y Stuart Hall, *Essential Essays*, Durham, Duke University Press, 2019.

por la invención de la imprenta por un lado, el empuje del «print-capitalism» (capitalismo de la imprenta, de la palabra escrita) por el otro, y de la alianza de este con el Protestantismo. Estos procesos conllevan —de hecho, necesitan— sistematización y ordenación lingüística: creación de idiomas escritos que se puedan reproducir mecánicamente, capaces de diseminación en el mercado; difusión lenta, desigual geográficamente, de las lenguas vernáculas como instrumento para la centralización administrativa; creación de campos unificados de intercambio y comunicación *por debajo* del latín (que había perdido pie tanto en la práctica eclesiástica como en la vida cotidiana de la población) y *por encima* de las hablas vernáculas⁹.

Desde este punto de vista, lo que hizo posible la formación de nuevas comunidades *imaginables*, que luego se identifican con Estados nacionales con culturas y fronteras propias y definidas, fue la *interacción entre* un sistema de producción y de relaciones de producción, una tecnología de la comunicación (la imprenta), y la diferenciación lingüística (en tanto parte del proceso de ampliación, homogeneización y diferenciación de los mercados). Dicho en otros términos, este proceso conlleva la activación y la acción conjunta de las dimensiones estructural y superestructural del edificio social.

En este sentido, se hace evidente la necesidad de superar el maniqueísmo que opone distintas versiones y nociones de cultura, y entender que la cultura es e implica, desde siempre, interculturalidad. Es decir, la interculturalidad es la *condición de posibilidad* de lo que llamamos cultura en tanto concreción histórica específica de las fuerzas, los procesos y los poderes que actúan (interactúan) en la semiosfera, en un espacio concreto y en un tiempo concreto¹⁰. Esto quiere decir que la

⁹ En 1517 Lutero clavó sus tesis en la capilla de Wittenberg en alemán, y en 15 días su existencia era conocida por todo el país. Sus obras constituyen por lo menos la tercera parte de todos los libros vendidos en alemán entre 1518 y 1525, y entre 1522 y 1546 aparecieron 430 ediciones, enteras o parciales, de sus traducciones de los textos bíblicos. Lutero no fue solo el primer autor de *best-seller*, sino el primer escritor que «vendió» sus libros sobre la base de su nombre. En Ginebra hubo 42 ediciones del texto de Calvino entre 1533 y 1540, pero 527 entre 1550 y 1564; la ciudad suiza contaba, para esta fecha, con 40 imprentas en activo. Por el otro lado, en el «frente» católico, el *Index Librorum Prohibitorum* del Vaticano fue necesario por el mero volumen de la «subversión» impresa (véase Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Verso, págs. 40-49).

¹⁰ Entendemos que a este mecanismo se refiere Walter Mignolo con la noción de «heterogeneidad histórico-estructural» de los procesos históricos en general, y de lo que

cultura tiene siempre que ver con lo que Anderson llama «languages-of-power»¹¹. Si para el autor, en relación con la época y las formaciones que analiza, estos lenguajes-de-poder son las lenguas vernáculas (el francés en París, el King's English en Londres, el Platt Deutsch en Alemania) en su competencia con el latín y con otras hablas vernáculas¹², nosotros, frente al desarrollo y al despliegue tecnológico de nuestros tiempos, frente a la evolución político-económica de los Estados-nación, podemos y debemos usar esta noción, ampliándola. Con la expresión «languages-of-power» podemos referirnos no solo al lenguaje, y a la comunicación, verbal, sino también al lenguaje no verbal, a la comunicación audiovisual, y entender, en términos generales, los medios de comunicación de masas como formas nuevas de producción, determinación y homogeneización del imaginario social. Los medios de comunicación de masas, en tanto lenguajes-de-poder (y *del* poder) pueden entenderse en el sentido que sugiere el genitivo de la expresión, que leemos como genitivo subjetivo y objetivo a la vez: implican y conllevan uso del *poder del* lenguaje (de los lenguajes), y uso del lenguaje (de los lenguajes) *para el* poder. Es por esta razón que hemos elegido como título para esta introducción una forma modificada, o impropia, de la expresión latina *in medias res*, violando, con «*In media res*», el acusativo plural de la misma: porque consideramos que, hoy más que nunca, la *res* (la «cosa») está en los *media*, en las múltiples formas y concreciones de la enunciación mediática, con su poder de interpelación, visibilización y legitimización.

Desde este punto de vista y en el contexto de la interculturalidad como base de toda formación cultural que resulta de la interacción de poderes distintos e históricamente específicos, el estudio del cine es especialmente relevante para el análisis crítico de los lenguajes no verbales (o no solo verbales) y de la comunicación audiovisual. Esto es así no

él denomina «modernidad/colonialidad» en particular. Véanse Walter Mignolo, *Local Histories/Global Design*, Princeton, Princeton University Press, 2000, y Walter Mignolo, «Globalización, doble traducción e interculturalidad», en *deSignis*, 6, 2004. Acerca de la noción de «semiosfera», véase Iuri M. Lotman, *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia, 1996.

¹¹ Benedict Anderson, 1983, *op. cit.*, pág. 46.

¹² Como ejemplo de este proceso, pensemos en el hecho de que el alemán del Nord-Oeste, que se convirtió en Platt Deutsch, hablado ampliamente, era una forma substandard del alemán, pero era asimilable al alemán escrito de una manera inalcanzable para el checo que se hablaba en Bohemia (véase Anderson, *op. cit.*).

solo porque el cine es la primera forma de representación que surge como industria y moviliza, por lo tanto, necesariamente y desde el primer momento, grandes capitales y un aparato técnico e industrial complejo, sino también porque en él confluyen magistralmente, desde el primer momento y con total claridad, imagen e imaginario, las técnicas de reproducción mecánica (el artefacto, la imagen, la copia, con su supuesta objetividad y neutralidad) y la(s) tecnología(s) del imaginario, la dimensión «imaginada» (e imaginaria) de toda comunidad¹³.

El mismo desarrollo del discurso sobre el cine nos confirma, además, la necesidad de hablar de la cultura en términos de interculturalidad, una interculturalidad entendida también (o más aun) como producción de artefactos para su circulación e intercambio en el mercado, y en distintos mercados nacionales —un espacio ya supra-nacional a finales del siglo XIX—, con la consecuente circulación (internacionalización) de valores, experiencias, discursos. Es suficiente pensar en el mismo «descubrimiento» del medio, y en los primeros años de su desarrollo, los del cine llamado «primitivo» (acepción valorativa donde las haya, en función de una idea de progresión —o «civilización»— en cuanto proceso lineal y teleológico de refinamiento) para darse cuenta de la importancia que tienen, para la industria de las *moving pictures*, los rasgos y los gestos propios del capitalismo industrial. Pensemos en la presencia determinante de empresarios como Louis y Auguste Lumière en Francia, dueños de una fábrica para la producción de placas fotográficas, y Charles Pathé (hijo de un salchichero de Vincennes), que construyó un imperio empezando como vendedor de fonógrafos, y luego importando los kinetoscopios hechos por William Paul en Inglaterra; Thomas Alva Edison, el «hombre de las mil patentes», «inventor» también de la bombilla y del fonógrafo, en EEUU; el norteamericano Charles Urban en Gran Bretaña (quien empezó con espectáculos de kinetoscopio en Detroit y se convirtió en pionero del cine científico y documental en Londres). Pensemos también en las luchas encarnizadas entre inventores o empresas de producción, las disputas acerca de las patentes, el copyright (la impresión en papel de la película de 5 segundos *El estornudo de Fred Ott*, realizada por William Dickson en 1894,

¹³ Benedict Anderson subraya que «all community larger than primordial village of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined» [de hecho, todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso estas) son imaginadas] (Anderson, 1983, *op. cit.*, pág. 15).

fue depositada rápidamente por Edison en la Washington Library para garantizar los derechos de autor de la obra), las copias de textos, temas y argumentos (adaptados al contexto francés, inglés o norteamericano)¹⁴. En este sentido, el caso del cine inglés de los orígenes es extremadamente significativo, ya que el trabajo, artesanal y de experimentación, llevado a cabo por realizadores como James Williamson, Frank Mottershaw, William Haggar, George A. Smith —que nos dieron obras maestras del «modo de representación primitivo» y adelantaron sorprendentes soluciones técnicas a problemas de montaje y de narrativa¹⁵— no resistió a la embestida de los productos que llegaban de la industria norteamericana, y cedió rápidamente como fuerza pujante en el intercambio mercantil internacional¹⁶. Pensemos también en Georges Méliès, que acabó arruinándose económicamente para hacer el cine artesanal, basado en la magia, los trucos y una representación explícitamente no verosímil del mundo, que caracteriza su producción. Finalmente, pensemos en Lois Weber, realizadora olvidada durante mucho tiempo por las historias del cine, quien dirigió su primer largometraje en 1914, se convirtió en realizadora de éxito, hizo películas —con su productora, la Lois Weber Productions— en las que se trataban temas como el aborto, la contracepción, el alcoholismo, las diferencia de clase, y acabó arruinada en los años veinte¹⁷.

¹⁴ Véanse al respecto, George Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, París, Flammarion, 1968; John Fell, *Films Before Griffith*, Los Ángeles/Berkeley, University of California Press, 1983; Anthony Slide, *Aspects of American Film History Before 1920*, Metuchen, Scarecrow Press, 1978; Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

¹⁵ Películas como *The Big Swallow* o *Fire!*, realizadas en 1901 por James Williamson, o *The Life of Charles Peace* (William Haggar, 1905), son muchos menos conocidas, y citadas, que, por ejemplo, *The Life of an American Fireman*, realizada por Porter para Edison en 1904.

¹⁶ Véanse Rachel Low, *The History of the British Film*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997; Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, [1987] 2006; George Sadoul, *Historia del cine mundial*, 1968, ed. cit., entre otros.

¹⁷ Véanse, en el corpus crítico que ha empezado a constituirse acerca de la realizadora, Anthony Slide, *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*, Westport, Greenwood Press, 1996; Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006; Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2014; Shelley Stamp, *Lois Weber in Early Hollywood*, Los Angeles, University of California Press, 2015; Martin Norden (ed.), *Lois Weber: Interviews*, Jackson, University of Mississippi Press, 2019. En *Censoring Hollywood. Sex and Violence in Film and on the Cutting Room Floor* de Aubrey Malone

Un estudio del proceso que lleva del cine de los orígenes —con las especificidades que es posible rastrear desde las categorías de «cines nacionales» (el francés, el inglés y el norteamericano fundamentalmente¹⁸)— al «cine clásico», tan a menudo entendido como *el* lenguaje del cine, demuestra que el cine no puede considerarse en absoluto solo como un medio para la fijación y reproducción mecánica del mundo (aunque, por esta misma razón, haya sido considerado como el momento álgido de la historia del arte¹⁹). El cine es, de hecho, una tecnología social cuyo poder y especificidad surgen de la *interacción entre* un sistema de producción y de relaciones de producción (el capitalismo industrial de la segunda mitad del siglo XIX), una tecnología de la reproducción/comunicación, y la pulsión mimética del representacionismo burgués. Estos factores hacen de él, finalmente, un modo de representación institucional (MRI) en el cual el *Logos* moderno encuentra plena realización²⁰. En este sentido, el cine ha constituido un medio poderoso de movilización y plasmación del imaginario social 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 formatos y 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. Es lo que reconocen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy cuando afirman que, en la nueva configuración de modos de producción, representación y consumo que marca el siglo XIX, «[i]nfinitamente más poderoso y global que su universo nativo y específico, el cine parece hoy la matriz de lo que se expresa fuera de él [...]. La pantalla no hace retroceder el cine: al contrario, contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a multiplicar la vida de la imagen animada, a crear una *cinemanía* general»²¹. En nuestro presente, apuntan los autores, asistimos a la «cinematización» del mundo y de la experiencia.

(Jefferson, McFarland, 2011) se indica que Lois Weber fue una de las primeras personas [*directors*] sobre la que se fijó la atención de los censores en Hollywood.

¹⁸ Véase Noël Burch, 1987, *op. cit.*

¹⁹ Véase Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

²⁰ Véase especialmente el cap. X de Burch, 1987, *op. cit.*

²¹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, pág. 25, cursiva en el original.

Además de adquirir una «vida virtual»²² con la eclosión de pantallas en la era digital, el cine requiere que ahondemos en la reflexión, nos impelle a superar las posturas antiteóricas que han marcado la reflexión sobre el cine en las últimas décadas, y a recuperar el ámbito de la *theoria*, sea como «filosofía práctica»²³, sea como «apelación a lo nuevo, a lo actual, o a lo contemporáneo —lo que rompe con el pasado para anticipar el futuro—»²⁴. Ello conlleva situarse en el presente para que nos hagamos cargo de nuestra historia.

Desde nuestro punto de vista, trasladando al ámbito de las sociedades de masas de los siglos XIX y XX la reflexión de Benedict Anderson (1983), podemos afirmar que es de suma importancia estudiar el cine porque constituye, de hecho, el primer síntoma del proceso de puesta en cuestión del Estado-nación en el contexto contemporáneo del capitalismo multinacional. Su misma existencia nos remite con fuerza a la *polis*, al gobierno de la ciudad, de los ciudadanos: nos fuerza a enfrentarnos con la dimensión política, y económico-social, de la existencia humana, de la semiosis social y de las prácticas comunicativas²⁵. Desde este punto de vista, el cine, como industria, discurso e institución, ha sido un verdadero «language-of-power» (en el doble sentido, recordemos, del genitivo subjetivo y objetivo de la expresión). Su lenguaje es, como todo lenguaje, codificado y descodificable. Pero la configuración propia de su discurso —las imágenes, el flujo narrativo, la sofisticación de la tecnología, su articulación como dispositivo²⁶— hacen del lenguaje cinematográfico un modo de representación de la realidad y una fuerza poderosa de persuasión no suficientemente cuestionada, que hay que seguir cuestionando.

Históricamente, la consideración inicial del medio como «teatro de los pobres», su sucesiva configuración y definición como industria de en-

²² David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

²³ David N. Rodowick, *Elegy for Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, págs. 7-12. Véase, en castellano, D. N. Rodowick, «Una brújula para un mundo en movimiento (sobre los géneros y las genealogías de la teoría)», en *Eu-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 6, 2013, págs. 37-50.

²⁴ David N. Rodowick, *Elegy for Theory*, ed. cit., pág. 265.

²⁵ Esto es así, por mucho que una cantidad considerable de estudios a lo largo del siglo XX, desde *The Photoplay* de Hugo von Münsterberg, ya en 1916, hayan entendido el cine como una práctica artística y hayan propuesto leerlo desde categorías estéticas.

²⁶ Véanse Jean Louis Baudry, *L'effet cinéma*, París, Albatros, 1975, y de Teresa Lauretis y Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus*, Londres, McMillan, 1981.

tretenimiento, y su identificación con la cultura de masas (con el estigma que esto ha conllevado) han hecho del proceso de articulación y desarrollo del discurso crítico sobre el cine un proceso complejo, tortuoso y difícil. Prueba es que, en países como España e Italia, la constitución en las universidades de algo comparable a los *Film Studies* anglosajones ha sido algo, por lo general, bastante reciente. Mas es también 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 disfrutamos del «espectáculo cinematográfico», nos exponemos a sus representaciones, en los espacios públicos de las salas cinematográficas o en los (supuestamente) privados de nuestras casas, delante de una pantalla de televisión u ordenador, bajo la categoría del entretenimiento y/o de la relajación, de la distracción o del descanso. Desde este punto de vista, es importante llevar a cabo una reflexión crítica sobre el cine que sea capaz de desentrañar la dimensión política de este «language-of-power» en tanto elemento productivo (y no simplemente reproductivo o mimético) del imaginario socio-sexual de nuestra época²⁷.

Este volumen propone un punto de vista sobre la cultura de masas y la industria cultural, tomando el cine como objeto privilegiado por las razones expuestas, y desde la conciencia de que la noción de género unifica de manera absolutamente pertinente distintos campos de la comunicación en general, y de la comunicación audiovisual en particular. De hecho, la reflexión ha demostrado que el concepto de género es especialmente relevante en el campo de la comunicación audiovisual en una sociedad como la contemporánea, marcada tan radicalmente por lo visual y en la cual la apariencia —la imagen— se identifica cada vez más con la sustancia; en nuestra época, no lo olvidemos, nos enfrentamos (pensemos en la televisión, el video, la publicidad, los videojuegos, la escritura electrónica) con «nuevas formas de *ilusionismo visual*»²⁸. Esto es así no solo porque las mujeres son (por lo menos) «la otra mitad del cielo», o una «inmensa minoría» (Larumbe, 2002), sino también porque lo que estudiamos desde el punto de vista de género es la política sexual y textual de una sociedad concreta: cómo distintos aparatos,

²⁷ Hemos planteado la necesidad de hablar del imaginario en términos de «imaginario socio-sexual», en Giulia Colaizzi, *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, págs. 77-106.

²⁸ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, ed. cit., pág. 15.

discursos, instituciones, producen, utilizan y reiteran ciertas representaciones del cuerpo para naturalizar relaciones de poder, producir sujetos —*subiecta*: cuerpos históricos, materiales, concretos— funcionales o sistemas históricos de producción/reproducción social, y para mantener vigentes ciertas nociones, ideas, fantasías acerca de lo social. En todos los casos, el análisis de la representación y de las formas comunicativas plantea la cuestión, fundamental para la teoría de género, de la *representación de la feminidad y de la masculinidad*, y la del sujeto histórico como producido en una situación de interculturalidad, sometido a lógicas histórico-específicas de biopoder²⁹. En este sentido, el cine *ha sido y es* parte integral de la biopolítica contemporánea.

Desde el punto de vista general que queremos configurar mediante la reflexión sobre cine, interculturalidad y políticas de género, esto implica plantear y apuntar a distintas formas de cruces entre textos, contextos, discursos e instituciones a nivel sincrónico y/o diacrónico, y dar cuenta de la multiplicidad de las fuerzas que actúan en espacios y tiempos concretos. En función de dicho planteamiento general, la reflexión se ha articulado mediante cinco intervenciones.

Una posición marcada declaradamente por la interculturalidad es la que Laura Mulvey plasma en «Diálogo intertextual y nueva teoría fílmica feminista». La tesis fundamental de la autora es que el cine, en tanto aparato tecno-ideológico que produce representaciones-mercancías para la industria cultural, mantiene una relación dialógica con la dimensión social que es esencial no olvidar. Esto implica, por lo que atañe a la teoría fílmica feminista y su relación con el modelo hegemónico de representación, que «la atención ya no se [centra] en las mujeres y el cine, sino en el significado del género dentro de la historia cultural y económica norteamericana que formó y moldeó a Hollywood». Propone, en este sentido, un desplazamiento de la atención crítica hacia la noción de género y hacia el cine entendidos, cada uno de ellos, como tecnologías sociales, aparatos de significación y de producción/reproducción social insertos en la pluralidad y la peculiaridad histórica, económica e ideológica de una cultura específica de la cual se tiene que dar cuenta. Como prueba de ello, analiza *Los caballeros las prefieren rubias*

²⁹ Véanse, al respecto, Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; Roberto Esposito, *Comunidad, inmunidad, biopolítica*, Barcelona, Herder, 2009; Vanessa Lemm y Miguel Vatter (eds.), *The Government of Life: Foucault, Biopolitics and Neoliberalism*, Nueva York, Fordham University Press, 2014.

(*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953) como *case study* sintomático de la industria de Hollywood, situando en sus respectivos contextos históricos, económicos y sociales, tanto el texto filmico como la novela de Anita Loos (1926) que lo inspiró, apuntando a las distintas configuraciones de la feminidad ahí representadas. En el texto de Hawks, afirma Mulvey, la feminidad y la «mujer como espectáculo» se utilizan como vehículos para ciertos valores vinculados al contexto histórico concreto: entre ellos, para vender, dentro y fuera del país y en un contexto de Guerra Fría en fase de consolidación, una americanidad glamurosa y consumista —la idea de los Estados Unidos como «la democracia del glamour»— frente a una Europa en miseria, rota y empobrecida por la guerra. El análisis de los dos textos y de sus respectivos contextos y públicos le permite constatar además, en general, la imposibilidad de esencializar la feminidad y la necesidad de entender el género como construcción social y en el interior de contextos históricos, económicos y culturales específicos.

También desde una posición de explícita intertextualidad, Noël Burch aboga por un estudio comparado del cine que analice relaciones, similitudes y diferencias en los sistemas de producción y en los modos de representación cinematográficos. «La intelectual y la lagarta: estudio comparado del cine y tipologías de feminidad» se articula a partir de la conciencia de que la «representación de las relaciones sociales de género [es] fundamental en la propia narrativa cinematográfica»; el autor se propone, por lo tanto, contribuir a dicho proyecto llevando a cabo un análisis de distintas tipologías de feminidad. Más específicamente, analiza dos figuras 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, y se ha traducido en castellano como «lagarta»), representadas en una multitud de películas por Katherine Hepburn y Edwige Feuillère respectivamente. El análisis de las filmografías de las dos actrices, con sus respectivas *personae*, y de las especificidades histórico-sociales de las culturas y de las industrias en las cuales trabajaron (marcadas por una misoginia más o menos explícita y/o virulenta) explica el sino de los modelos a los que dieron vida. En el caso de Katherine Hepburn, se traza su recorrido desde su llegada a Hollywood (y las películas bajo la dirección de George Cukor y Dorothy Arzner, entre otras), su conversión en «veneno para la taquilla» [*box office poison*] (junto a Merlene Dietrich, Greta

Garbo, Joanne Crawford y Mae West), hasta su transformación posterior en «una gran dama menos problemática». En el caso de Edwige Feuillère, en el contexto del cine francés que «marginó a las mujeres hasta la ocupación de Francia por los nazis en 1940 [...]. Las mujeres solo fueron protagonistas en el 5% de las películas», el autor apunta a que la «fase 'feminista'» de la actriz «tuvo lugar más tarde a causa del trauma de la derrota y ocupación de Francia [...] y no alcanzó nunca la osadía de las películas estadounidense». En todo caso, se trata de figuras de la feminidad inasimilables por la cultura hegemónica, y la «función de todas [estas películas]» tiene como tarea reconducirlas a su «naturaleza de mujer», al matrimonio, o a la muerte.

Un acercamiento influido por el psicoanálisis y que no pierde de vista la lección del materialismo histórico es el de Paula Rabinowitz en «De objetos perdidos e iconos del deseo: la tobillera de Barbara Stanwyck», en el cual la autora ofrece «a gendered picture of the fetish», una imagen del fetiche desde el punto de vista del género. Su reflexión se articula a partir de dos representaciones claves: las pantuflas abombadas de tacón alto llevadas por Barbara Stanwyck cuando desciende la escalera de su casa bajo la mirada de Walter Neff en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) —con la cámara que enfoca amorosa sus piernas blancas y la ajorca de oro en su tobillo— y las botas de campesino pintadas por Vincent van Gogh y citadas por Heidegger y Derrida. En relación con estas dos imágenes y sus distintas implicaciones, la autora reflexiona sobre la «economía del deseo» de nuestra sociedad, en la cual la «coseidad» del fetiche parece unirse en cadena sintagmática con «el trabajo, el sexo y la muerte», atravesando ciertas fronteras de género. Rabinowitz reflexiona sobre la relación entre sujeto y objeto, sobre el lenguaje de los objetos (en tanto objetos usados, deseados y representados) y elabora acerca del fetichismo como proceso psíquico de sustitución (que implica, para Freud, reconocimiento y negación a la vez). Recorriendo el imaginario filmico con referencia a producciones distintas como *La quimera del oro* de Chaplin (*The Gold Rush*, 1925), un número de *B movies*, especialmente el cine negro de la posguerra —entre ellas, *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourner, 1942), *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) o *Sin remisión* (*Caged*, John Cromwell, 1950)—, *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert Biberman, 1953), el *neo-noir* *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, Samuel Fuller, 1964), Rabinowitz reflexiona también sobre el concepto de «va-

lor» y el fetichismo de las mercancías en nuestra cultura, en tanto síntomas y, a la vez, elementos articuladores, de la sociedad de consumo, de la cultura de masas y de cierta construcción de la feminidad.

En «Donde termina la existencia: la realidad virtual de Cronenberg», Teresa de Lauretis vuelve de manera operativa a la noción de «tecnología de género» (1987) —es decir, del género como una tecnología en sí y, a la vez, el contenido de otras tecnologías sociales— y, desde la conciencia de la necesidad de reflexionar sobre las implicaciones del desarrollo tecnológico de nuestros días, analiza *eXistenZ™* (1999) de David Cronenberg. La autora toma en cuenta la filmografía del realizador y la nueva representación del cuerpo de la cual el cine se ha hecho cargo de forma especial en los últimos tiempos (pensemos en la producción que va de *Blade Runner* de Ridley Scott, 1982, a *Ex-machina* de Alex Garland, 2015, pasando por la trilogía de *Matrix* de Lilly y Lana Wachowski, 1999 y 2003). Estas nuevas formas representativas apuntan a una radical puesta en cuestión de los límites del cuerpo orgánico en tanto totalidad, del cuerpo individual en tanto *locus* de la acción humana y origen del sentido, proceso que la autora relaciona con el deshacerse radical del paradigma epistemológico de la modernidad. En la *mise-en-abyme* que el filme del director canadiense nos presenta, las fronteras entre juego (ficción) y realidad se difuminan radicalmente, mientras asistimos a una reconfiguración de la misma noción de género y del cuerpo sexuado en conexión con el desarrollo tecnológico. Entre los vínculos intertextuales —e interdisciplinarios— establecidos para el análisis, la teoría del economista Joseph Schumpeter sobre la innovación como fuerza motora del capitalismo (1939), su noción de «destrucción creativa» (1942) y el trabajo publicado en 1912 por Sabina Spielrein, antigua paciente y alumna de Jung, con el título «Distruktion als Ursache des Werdens» [«La destrucción como origen del devenir»]. De Lauretis no deja de reflexionar sobre el sino de Spielrein, cuyo trabajo fue primero menospreciado por Jung y por Freud, mas luego resultó fundamental para el desarrollo de la noción de «pulsión de muerte», teorizada por Freud en varios de sus escritos, a los que De Lauretis también nos remite. La autora considera a la que fue «médico, analista practicante y maestra de analistas (por ejemplo, de Jean Piaget)» como un «producto típico de la vieja tecnología de género», recuerda la falta de reconocimiento de su labor (su reflexión adelanta nociones desarrolladas más tarde por Melanie Klein y Julia Kristeva) así como su vuelta a la Unión Soviética en 1923, donde abre una clínica, y su «muerte probable» en el Shoah.

La problemática compleja que plantea la noción de «cine nacional» es abordada directamente por Márgara Millán en «En otro espejo. Cine y video mexicano hecho por mujeres». La autora lleva a cabo un análisis y una periodización del cine mexicano en relación al movimiento nacionalista en el país y a la presencia de un número de realizadoras, desconocidas hasta tiempos recientes, activas en la industria desde la época del cine mudo (Adriana y Dolores Ehlers, Mimi Derba, Cándida Beltrán). La actividad de otras directoras (también guionistas y productoras), Adela Sequeyro, Olga Limañana y Matilde Landeta en los años treinta-cuarenta, coincide con la Época de Oro del cine mexicano, con una gran participación de las mujeres en la vida social y cultural y, más en general, con la expansión de los movimientos sociales de la época. El hecho de que, a pesar de trabajar en el México postrevolucionario o en la época de democratización que empieza en 1934 con Lázaro Cárdenas (con una Unión de trabajadores del cine cuyo lema era «Una sociedad sin clases»), todas estas mujeres, burguesas, cultas y de familias acomodadas, tuvieron tremendas dificultades para llegar a dirigir y fueron olvidadas rápidamente, plantea el problema de la ‘cuestión femenina’, especialmente si tomamos en cuenta que el voto femenino se logró en el país en 1953. La autora analiza otros momentos de notable participación femenina, como los años setenta y el segundo *boom* del cine mexicano de los años ochenta-noventa, con la presencia de un número relevante de realizadoras, entre ellas María Novaro, Busi Cortés y Marisa Sistach, presencia que la autora pone en relación con la creación de un conjunto de instituciones formativas y culturales impulsadas por entidades públicas (la Universidad Nacional Autónoma de México, entre ellas) en las cuales la participación de las mujeres fue masiva. Trata también el desarrollo de la práctica videográfica, caracterizada por una presencia muy conspicua de mujeres —con la labor ejemplar de Pola Weiss, entre otras— para plantear la pregunta de las medidas a tomar en función de proyectos culturales que sean efectivos con respecto a una verdadera democratización y justicia social.

Los ensayos que constituyen el volumen permiten constatar que un análisis hermenéutico no es suficiente ni el más adecuado para llevar a cabo un análisis crítico de los fenómenos culturales. Si la semiótica nos impele a entender que toda práctica comunicativa puede y tiene que ser abordada como proceso de codificación/descodificación en el contexto general de la semiosfera, y que el sentido (un sentido) se establece mediante el encuentro entre un texto-emisor y un texto-lector en un

espacio/tiempo determinado, la reflexión desde el punto de vista de género demuestra que el texto, todo texto, se abre a la cadena de los múltiples sentidos posibles. El significado de un texto no está encerrado en él, sino se da, como sentido, en tanto *efecto* de la mirada que recorre los trazos que lo constituyen. Esto quiere decir que, efectivamente, como afirmaba Umberto Eco³⁰, tenemos que diferenciar entre significación y comunicación, entender que no hay comunicación sin significación, y que la semiosis se da en función de un complejo entramado de relaciones; dichas relaciones constituyen la «obra» como *textum*, un tejido cuyos hilos adquieren consistencia y visibilidad dependiendo de la configuración del sujeto (también un texto) receptor. Tenemos además que tener en cuenta que los procesos comunicativos se pueden entender en su complejidad solo desde el punto de vista de la interculturalidad como *condición de posibilidad* de toda actividad semiótica. Podremos evitar caer en la reificación, o fetichización, del signo —de lo aparente o inmediatamente visible o significativo— si entendemos los múltiples mecanismos a los que recurren los distintos lenguajes-de-poder para crear creencia, efectos de verdad, para interpelarnos e involucrarnos en un mundo que se supone real, y que nos afecta realmente.

La teoría de género tiene como premisa la idea de que, si el poder fluye en distintas direcciones, sus efectos no se manifiestan de forma idéntica en todos los lugares o para todos los cuerpos individuales. Apunta a la necesidad de una práctica que nos permita entender la codificación del deseo y del poder en la representación de los cuerpos y de la realidad, una práctica que pueda servir para la descodificación del deseo³¹. En este sentido, la reflexión sobre el género en tanto elemento crucial para la semiosis social nos puede hacer entender lo que, en tanto sujetos —*subiecta*— que viven en comunidades concretas, imaginamos, necesariamente, tanto del «otro» como de la comunidad en la cual vivimos, es decir, de uno mismo. Esta práctica nos parece muy necesaria hoy en día, en un mundo en el cual el desarrollo de los medios de

³⁰ Umberto Eco, *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968, y Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1975.

³¹ En el cuarto volumen de la *Historia de la sexualidad*, que finalmente a visto la luz en Francia en 2018, Michel Foucault plantea la noción de «libidinización del sexo», un concepto que apunta, una vez más, a la *producción* de procesos, o fenómenos, que, a pesar de su aparente «naturalidad», no podemos considerar simplemente como hechos, o parte de una realidad ya dada que nos pueda decir la verdad sobre lo que somos (véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad IV. Las confesiones de la carne*, Madrid, Siglo XXI, 2019).

comunicación de masas va parejo a la expansión planetaria del capitalismo, en una época en la cual la tecnologización parece no estar al servicio de la justicia social, el orden neoliberal revela el carácter sistémico de la crisis³² y se multiplican e intensifican las desigualdades.

En el mercado global, la televisión, la publicidad, la distintas prácticas de autoexpresión y autorepresentación que la tecnología digital ha puesto a nuestro alcance (Facebook, Instagram, YouTube, Twitter, TikTok, etc.) practican lo que el cine aprendió a hacer tiempo atrás y de manera magistral: cómo crear efectos de verdad, cómo interpelar al receptor, cómo crear creencia, cómo crear una versión imaginada del mundo, cómo codificar el deseo, cómo movilizarlo, para vender —vender mercancías, pero vender también esas versiones imaginadas del mundo, o de uno mismo. Dicha práctica de descodificación puede quizás ayudarnos a resistirnos a este proceso de conversión de todo en mercancía y a entender (o recordar) lo que Marx afirmó tiempo atrás: que detrás del fetichismo de las mercancías se esconde la realidad de un sistema de producción. Detrás de la creencia —una fantasía— de que el valor está en el objeto en sí, o en el dinero que pagamos para comprarlo, hay, de hecho, condiciones reales de existencia, que son relaciones de producción, es decir, de explotación/enajenación³³.

El estudio de los procesos comunicativos desde el punto de vista de la interculturalidad implica estudiar la producción discursiva en la semiosfera en contextos político-ideológicos específicos y, más concretamente, en el contexto del capitalismo neoliberal multinacional, que es el nuestro. Esto hace absolutamente relevante estudiar el cine, la televisión, la publicidad, los medios digitales, porque no son solo *medios* de comunicación: son prácticas de la imagen, del texto audiovisual —capaces por lo tanto de una interpelación especialmente poderosa, que produce efectos constativos y exclamativos, como indicó Roland Barthes³⁴— y, a la vez, discursos, industrias e instituciones.

Una propuesta basada sobre la noción de interculturalidad en este sentido implica una distancia crítica de otras propuestas, como la de

³² Véanse Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2004, y Saskia Sassen, *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*, Buenos Aires y Madrid, Katz, 2015.

³³ Véase Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, ed. cit., págs. 11-53.

³⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

interculturalidad como «mestizaje» y la de «multiculturalismo». La primera reduce la relación entre culturas a una mezcla de «razas», nos remite y se reduce a un paradigma biologicista; también en el caso de entenderse como mezcla de etnias, dicha noción no deja de hacer referencia a un origen común de un grupo, a la idea de unidad o unión (en función de un territorio, un idioma o una cultura), es decir, más allá de los posibles elementos diferenciales *internos*, que pueden marcar de una manera u otra la supuesta consistencia u homogeneidad de la misma «etnia» o grupo. La segunda noción ontologiza la idea misma de cultura, la desliga de una relación con el (ejercicio del) poder, no toma en cuenta que el poder no es algo que se distribuye de forma igual —o de manera verdaderamente democrática— en nuestra sociedad y, finalmente, desliga la producción cultural de lo que Althusser definió como la «representación imaginaria de condiciones reales de existencia»³⁵ es decir, de un sistema histórico de producción y de relaciones de producción. Una labor de reflexión, una práctica crítica marcada por la interculturalidad implicaría, finalmente, una atención continua a lo que, en términos generales, podemos definir como síntoma: lo que «está fuera de lugar», o lo que «no tiene un lugar adecuado»³⁶, porque sintomatiza (es producto, nos revela), de hecho, la lógica de visibilidad/invisibilidad, inclusión/exclusión, de los múltiples lenguajes de poder (y *del* poder) que nos determinan.

³⁵ Louis Althusser, «Ideología y aparatos ideológico de Estado» [1970], en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1978.

³⁶ Slavoj Žižek, «Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1998, pág.185.