



13/ Guayaquil
II semestre 2024
ISSN 2631-2824

Poética, estética y política de la comparecencia

Digresiones sobre la cinematográfica de Alice Guy-Blaché

Mario Madroñero Morillo

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

mario.madronero@uartes.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5828-688X>

Enma Campozano Avilés

Universidad Nacional de Educación (Azogues, Ecuador)

enma.campozano@unae.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0233-8585>

Resumen

La escritura cinematográfica conlleva una praxis crítica de apertura y reafirmación de la autonomía, correspondientes a una poética, estética y política de la comparecencia que generan una interpretación de la mimesis diferente, la misma que provoca la inversión categórica de los paradigmas de representación de la mujer en la historia del cine. La escritura cinematográfica conlleva una narrativa fílmica que oscila entre «la imagen-movimiento y la imagen tiempo», promotora de una crítica del silenciamiento de la femineidad, que se confronta con la paradoja de su sobreexposición, con la intención de dar otras formas al mundo. La resistencia de la femineidad a la definición y denominación a través de un paradigma antropocéntrico y monoculturalista se considera una cualidad que trae consigo una crisis de representación junto con la experiencia de una cinematografía emergente, atenta a la ruptura de la invisibilización de su historia.

Palabras clave: comparecencia, cuerpo, escritura cinematográfica, femineidad, mimesis

14

Abstract

Cinematographic writing entails a critical praxis of openness and re-affirmation of autonomy that corresponds to a poetics, aesthetics and politics of appearance that generates a different interpretation of mimesis that provokes the categorical inversion of the paradigms of representation of women in history. of cinema. Cinematographic writing entails a film narrative that oscillates between “the movement-image and the time-image” that promotes a critique of the silencing of femininity that is confronted with the paradox of its overexposure, with the intention of giving other forms to the world. The resistance of femininity to definition and naming through an anthropocentric and monoculturalist paradigm is considered a quality that causes crises of representation that make possible the experience of an emerging cinematography attentive to breaking the invisibility of its history.

Keywords: appearance, body, film writing, femininity, mimesis

Derecho de presencia, cuerpo, subjetividad y representación cinematográfica

La concepción sobre la presencia en el cine problematiza la noción de representación y la forma en que se concibe la subjetividad a través de la imagen y los sentidos que propone sobre el cuerpo, la alteridad, la diferencia; en relación con su historia. Como propone Jean-Luc Nancy:

El cine pone en evidencia una forma del mundo, una forma o un sentido. Una evidencia conlleva siempre el punto ciego de aquello que la hace evidente: así se apoya en el ojo. El “punto ciego” no produce una privación de la vista: al contrario, conforma la apertura de una mirada que apremia a mirar.¹

La escritura cinematográfica como experiencia de una «escritura no alfabética» presenta signos abiertos, oscilantes por la carga imaginaria, simbólica e iconográfica que los conforman, a través de la que se revela la ambigüedad de la mimesis que hace de la «evidencia» un cuestionamiento de la presencia, particularidad por la que no se limita a la composición de un guion con una finalidad específica, sino de praxis de escritura hetero/crónicas en las que se cruzan tanto la «imagen-movimiento» como la «imagen-tiempo»².

La concepción sobre la presencia en la escritura cinematográfica de Alice Guy-Blaché³ se caracteriza por llevar al límite el problema de la representación a partir de la puesta en imagen de

1 Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami* (Madrid: Errata Naturae Editores, 2008), 38.

2 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1984).

Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1987).

3 Alice Ida Antoinette Guy o Alice Guy-Blaché, españolizado: Alicia Guy-Blaché (Saint-Mandé, 1873-Nueva Jersey, 24 de marzo de 1968).

sus concepciones ontológicas, poéticas, estéticas y políticas, tal como señala la perspectiva arqueológica crítica de Pamela Green⁴ sobre la importancia de la obra de Guy-Blaché que, sin embargo, en la historia oficial del cine se ha invisibilizado, pese a que ella realizó, dirigió y produjo *El hada de los repollos*, primera película con una narrativa fílmica que asume la ficción como dispositivo de pensamiento crítico. En este sentido, con ella

[...] lo que cambia es un mundo, una cultura del mundo, lo que antes llamábamos una “civilización”. No es cierto que sea tan sólo esa “civilización de la imagen” desacreditada por el platonismo vulgar y reactivo; si no otro mundo que se da otras formas e intenta apropiarse de ellas.⁵

16

Darse otras formas refleja una praxis que provoca una ruptura de y con la noción de representación clásica y moderna del cuerpo, la subjetividad de la mujer y la femineidad a través de la reproducción de paradigmas y arquetipos sobre su presencia que, ligados a perspectivas antropocéntricas y monoculturalistas, expresan el límite metafísico de las concepciones poéticas, estéticas, económicas y políticas que reproducen. Por ejemplo, como indica Nicole Loraux, en el contexto de la historia y la tragedia, la remembranza de la muerte del héroe suele manifestarse a través del epitafio que lo proyecta a la posteridad, mientras que, cuando se trata de narrar la vida de la mujer y su muerte.

4 Pamela Green realiza una investigación arqueológica sobre la historia del cine, en perspectiva de responder a la ausencia o al «silenciamiento» de la voz y escritura cinematográfica de Guy-Blaché, a través de la que realiza la película *Sé natural. La historia desconocida de Alice Guy-Blaché*. Pamela Green, «Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché», documental rodado en 2018, video en YouTube, 1:42:39, acceso el 15 de marzo de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=v5Hc_0XZsXs

5 Nancy, *La evidencia...*, 37. Si bien la propuesta de Nancy se refiere a la cinematografía de Kiarostami, la poética de su narrativa fílmica al «cambiar un mundo» y cuestionar la «civilización de la imagen» permite establecer una relación con la narrativa fílmica de Guy-Blaché, que cuestiona la historia de la civilización de la imagen y del cine.

[...] basta con un poco de recuerdo privado: unas cuantas líneas grabadas en una estela, con la afirmación de que su marido nunca la olvidará [...] Si nos situamos en el nivel paradigmático de los modelos sociales, cierto es que la ciudad no tiene nada que decir con respecto a la muerte de una mujer, aunque haya sido tan perfecta como le estuviese permitido serlo: pues no hay para la mujer otro logro que el de llevar sin ruido una existencia ejemplar de esposa o de madre, junto al hombre que vivía su vida de ciudadano. Sin ruido: tal es, en todo caso, la vida que en el *epitaphios* aconsejaba Pericles a las viudas de los atenienses caídos en combate [...] Una vez muerto el marido, lo único que toca a las mujeres es no dar lugar a que se hable de ellas entre los restantes varones, ni en tono de censura ni en tono de elogio: la gloria de las mujeres consiste en carecer de ella.⁶

La ausencia de conmemoración y la negación de la remembranza de la mujer, del valor epistémico, poético, estético, político de la femineidad, evidencian el punto ciego de la economía de producción de presencia en el contexto clásico y moderno de la representación (trágica y cinematográfica) que, al sustentarse en una interpretación de la mimesis como descripción verosímil del paradigma antropológico encargado de definir y nombrar lo humano en correspondencia al valor civil de acciones heroicas, niega al punto de la carencia «la gloria de las mujeres», la misma que se remite, como se ha dicho, a la reproducción de una «vida ejemplar» caracterizada por la ausencia del logos femenino considerado ruidoso.

En contraposición, la escritura cinematográfica de Guy-Blaché, de acuerdo con Alison McMahan, presenta una composición en la que «se desarrolla una narrativa que enfatiza en la perspectiva y

⁶ Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1989), 25-26.

psicología del personaje», como evidencia de una interpretación diferente de la mimesis, pues asume la proyección de la ambigüedad de la presencia femenina a través de una alteración de la representación que hace posible una narrativa fílmica emergente⁷.

La dimensión ontológica de la propuesta de Guy-Blaché se manifiesta en la frase «sé natural», que propone a los actores e intérpretes de sus películas con la intención de provocar una ruptura con el paradigma y el arquetipo de la actuación y la forma de representación, que si bien se supone «debe» reproducirse miméticamente, evoca una concepción crítica sobre la interpretación que apela a la exposición de la relación subjetiva del actor con el personaje.

La solicitud «sé natural» da lugar a una concepción diferente sobre la mimesis, que permite al actor asumir la naturaleza del personaje como alteridad, pues, como destaca Taussig: «La facultad mimética es el rudimento de una antigua compulsión de las personas por “convertirse y comportarse como algo más”. La habilidad de imitar y de imitar bien, en otras palabras, es la capacidad de ser Otro»⁸. Aquella es una facultad que implica concebir la actuación como una praxis poética del sentido del «ser natural», que provoca una meta/modelización.⁹

La praxis poética de la escritura cinematográfica de Guy-Blaché refleja una comprensión plural de la imagen para crear situaciones, personajes y escenas que exceden la cotidianidad y representan un cuestionamiento del «principio de realidad»

7 Sin embargo, la historia del cine —y de la presencia moderna in extenso— atribuye como «fundador» de la «narrativa fílmica» a Charles Pathé, productor de la compañía de León Gaumont, quien si bien «intentaba imitar» a Blaché —que dirigió, produjo o supervisó muchas de esas películas—, no fue reconocida en la historia del cine de Gaumont. Alison McMahon, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema* (Nueva York-Londres: Bloomsbury, 2003), 78.

8 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A particular History of The Senses* (Nueva York: Routledge, 1993).

9 Félix Guattari, *Caosmosis* (Buenos Aires: Ediciones Manatíal SRL, 1996).

sobre el que se sustenta y revela una estética del disenso. Allí, la imagen, a través del humor, se desprende del peso del paradigma y el arquetipo del sistema de representación sobre lo humano.

Así, la estética del disenso genera una crítica sobre los valores de su época y contexto y expone una política que manifiesta su derecho de presencia al exponer una subjetividad y una concepción diferente sobre el cuerpo, evidente en la femineidad que expresan sus personajes. Esto ocurre al confrontar un contexto que, como refieren Margara Millán y Mary Ann Doane, se caracteriza por compartir, en relación con la presencia de la mujer, «el gesto freudiano de borrar (excluir) a la mujer del discurso que sobre ella se elabora», pues «los modelos dominantes en el cine, al igual que en el psicoanálisis, narran a la mujer, pero no la dejan narrarse»¹⁰.

La interdicción que conlleva impedir a la mujer «narrarse» evidencia una concepción sobre «la mujer como imagen» sustentada en las «estructuras de fascinación» (Mulvey) que suspende el sentido de la femineidad y genera «ausencias estructurantes» (Millán), a través de las que la femineidad representa la paradoja de una «imagen continuamente robada»¹¹.

El vaciamiento de sentido de la imagen de la mujer se produce por la sobreexposición del cuerpo. Para Laura Mulvey, corresponde a la reproducción del paradigma patriarcal de una economía de representación de la femineidad que, por usura de la corporalidad, degrada progresivamente la subjetividad de la mujer. Así, propone lo siguiente:

La imagen real de la mujer como material (pasivo) en bruto para la mirada (activa) del hombre lleva el argumento un paso más

10 Margara Millán, «Las teorías feministas del cine», en *Derivas de un cine en femenino* (México: Universidad Autónoma de México, 1999), 45–67.

11 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo Eutopías* (Universitat de València, 1988).

adelante dentro del contenido y la estructura de la representación, añadiendo una capa más de significación ideológica exigida por el orden patriarcal en su forma cinematográfica favorita: el cine narrativo ilusionista.¹²

La concepción se sustenta en una perspectiva psicoanalítica que interpreta la mirada en relación con el placer delimitado a la genitalidad y a la estructura edípica, a través de la que la representación de la femineidad se resuelve en la producción de un sentido de la mujer que la define como «la imagen perfecta para-ser-mirada», según Mulvey:

[...] los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben ser desmantelados antes de que el cine convencional y el placer que provee puedan ser desafiados.¹³

20

La descripción de la creación de una «ilusión confeccionada a la medida del deseo» refleja una economía de la imagen cinematográfica que regula y administra la necesidad de placer visual mientras neutraliza el gozo de la presencia que provoca la ruptura de la ilusión. Mulvey remite esta particularidad a la presencia paradigmática y arquetípica del patriarcado que, en el caso de la propuesta de Guy-Blaché, se confronta al desdoblar la ilusión a través de la representación de una femineidad que cuestiona esa «imagen perfecta», pues la forma en la que presenta a la mujer no está «confeccionada a la medida del deseo», sino que rebasa el «principio de placer» que la delimita.

12 Mulvey, *Placer visual...*, 91-92.

13 Mulvey, *Placer visual...*, 92.

La «ilusión» que se produce para satisfacer un deseo se relaciona, de acuerdo con Jacques Ranciere, con la concepción de Gilles Deleuze sobre la imagen-movimiento, que presenta: «La imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones»¹⁴. Esto evidencia la economía del deseo del paradigma y arquetipo de representación antropocéntrica de la imagen femenina.

Sin embargo, la experiencia del placer como ruptura de la economía del deseo, en la escritura cinematográfica de Guy-Blaché, se relaciona con la «imagen-tiempo», que conlleva

[...] una ruptura de esa lógica, por la aparición [...] de situaciones ópticas y sonoras puras que no se transforman en acciones [...] A partir de ahí se constituiría [...] la lógica de la imagen-cristal, donde la imagen actual ya no encadena con otra imagen actual sino con su propia imagen virtual. Cada imagen se separa entonces del resto para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace.¹⁵

21

En esta perspectiva se provoca una inversión categórica de la «ausencia estructurante», pues no se trata de una «imagen continuamente robada», sino de la apertura a/de su infinitud, motivo por el que la ausencia de enlace expresa la ruptura con el paradigma de representación como referente de la presencia y corporalidad. En este sentido, ejerce el derecho de presencia a través de imágenes que exponen el poder y la libertad de una femineidad que no

¹⁴ Jacques Ranciere, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2005), 130.

¹⁵ Ranciere, *La fábula cinematográfica...*, 130.

depende de la economía del placer de la mirada voyerista suspendida en la fascinación. Como refiere Millán, «la mirada puede ser placentera en la forma y al mismo tiempo encerrar una amenaza en su contenido, y es precisamente la mujer, considerada como imagen-visión-representación, quien cristaliza esta paradoja de placer-peligro»¹⁶.

La inversión categórica de la imagen de la mujer expuesta por Guy-Blaché propone una concepción sobre la presencia femenina que asume la «paradoja de placer-peligro» como una cualidad que permite la ruptura del esencialismo patriarcal que pretende neutralizarla en una imagen estática, vacía de subjetividad y de sentido. Esto corresponde a una praxis cinematográfica en la que «el cine hecho por mujeres no sólo daba la palabra a quienes tradicionalmente había correspondido el silencio, sino que también ponía en acción *formas* que cuestionaban los códigos de representación cinematográfica convencionales»¹⁷ debido a la moción política que implica la emergencia del derecho de presencia de la femineidad.

Cuerpo, mimesis, lo espectral y monstruoso

Las «estructuras de fascinación»¹⁸ y las «ausencias estructurantes»¹⁹ conforman una concepción sobre la imagen y el cuerpo en perspectiva de la distinción entre esencia y presencia, sacralidad y profanación, visibilidad e invisibilidad, naturaleza y artificio, que expresan la clausura dialéctica de la facultad mimética de ser otro.

La imagen y el cuerpo femenino se exponen, por un lado, en referencia a una economía que regula una noción de belleza y

16 Millán, «Las teorías feministas del cine», 53.

17 Millán, «Las teorías feministas del cine».

18 Mulvey, *Placer visual...*

19 Millán, «Las teorías feministas del cine», 49.

fragilidad que se presuponen inalcanzables; por otro, en perspectiva de su materialidad cruda, en cuanto a las pasiones y la carne; mientras, en una tercera instancia, la de la alteridad que expone la femineidad al escapar de la representación convencional, se considera como espectral y monstruosa. El espectro y el monstruo alteran la presencia, de acuerdo con Mabel Moraña:

[...] las zonas ocupadas por sectores sociales subalternizados por grupos dominantes en razón de su etnicidad, cultura, clase social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., fueron y siguen siendo *monstrificadas* como espacios residuales, cuyas epistemologías —cuya racionalidad— asumen formas irreconocibles desde perspectivas que se piensan a sí mismas como centros o núcleos epistémicos, éticos y hermenéuticos. Al mismo tiempo, el margen produce sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos.²⁰

23

Entre la belleza inalcanzable pero deseable, las pasiones, lo espectral y la monstruosidad, tendría lugar la concepción sobre la representación de la mujer caracterizada por Mulvey por la paradoja de la «imagen continuamente robada», y la concepción de Millán de las «ausencias estructurantes» que producen la ausencia de la femineidad a través del «silenciamiento del cuerpo»²¹ de la mujer, que deriva del contexto histórico de su representación. Silvia Federici destaca:

20 Mabel Moraña, *El monstruo como máquina de guerra* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017), 9.

21 Millán, «Las teorías feministas del cine», 62.

[durante los siglos XVII y XVIII] Las mujeres eran acusadas de ser poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras. La lengua femenina era especialmente culpable, considerada como un instrumento de insubordinación. Pero la villana principal era la esposa desobediente, que junto con la “regañona”, la “bruja”, y la “puta” era el blanco favorito de dramaturgos, escritores populares y moralistas.²²

La concepción sobre la mujer que se infiere de la descripción de Federicci describe un proceso de abyección de la subjetividad femenina a nivel epistémico, estético, biológico, económico, lingüístico, jurídico, sexual, que se dirige a la disolución del modo de existencia que implica su *ethos*.

24

El «silenciamiento del cuerpo» representa la reducción de la presencia de la mujer a una materialidad contingente que se administra a través de una imagen hipersexualizada, vaciada de alteridad. Esta concepción, en la representación cinematográfica moderna, produce «la fantasmagoría erotizada que afecta la percepción del mundo del sujeto para hacer mofa de la objetividad empírica»²³.

La caricaturización, infantilización y mofa de la «objetividad empírica» de la femineidad reducida a la imagen de la «esposa obediente», superpuesta a la de la «mujer trabajadora», produce el esquema de su representación como «no trabajadores», pues, como indica Federicci:

[...] al negarle a las mujeres el control sobre sus cuerpos, el Estado las privó de la condición fundamental de su integridad física y psicológica, degradando la maternidad a la condición de

²² Silvia Federicci, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 155.

²³ Mulvey, *Placer visual...*

trabajo forzado, además de confinar a las mujeres al trabajo reproductivo de una manera desconocida en sociedades anteriores. Sin embargo, al forzar a las mujeres a procrear en contra de su voluntad o (como decía una canción feminista de los setenta) al forzarlas a “producir niños para el Estado”, sólo se definían parcialmente las funciones de las mujeres en la nueva división sexual del trabajo. Un aspecto complementario fue la reducción de las mujeres a no-trabajadores.²⁴

La mujer dócil y reproductora, que «no trabaja», en la propuesta de Guy-Blaché, se invierte a partir de una concepción sobre el humor, que cuestiona como Baubo, a través de la risa el «principio de identidad» sobre el que se sustenta, pues propone personajes femeninos que representan la desobediencia y exponen la ambigüedad de una imagen que puede estar o no presente. Aquello suspende la «fantasmagoría erotizada» al asumir lo espectral y monstruoso como cualidades de una presencia/ausencia de la mujer que excede la imagen paradigmática y arquetípica de la femineidad; en este rebasamiento tendrían lugar «las teorías del cuerpo excesivo, de la prevalencia del sentido del tacto por sobre el de la mirada» como formas de apertura del «silenciamiento del cuerpo»²⁵.

Lo espectral, de acuerdo con la propuesta de Mónica Crag-nolini²⁶, al desafiar la «lógica de la presencia (en la figura de los aún no nacidos y ya muertos) y la identificación» se caracteriza porque «no habita, no reside, sino que asedia (...) se piensa desde una intemperstividad, desde una “disyunción” en la presencia misma del presente»²⁷. En esta perspectiva, la escritura cinemato-

²⁴ Federicci, *Calibán y la bruja...*, 142.

²⁵ Millán, «Las teorías feministas del cine», 58.

²⁶ Mónica Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto* (Buenos Aires: La Cebra, 2007), 50.

²⁷ Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto*, 51.

gráfica de Guy-Blaché expone, a través de la estética del disenso, la «disyunción» que provoca la presencia de una femineidad que asedia el deseo y el placer, interrumpe la mirada suspendida por la «estructura de fascinación» y rompe la ilusión de la domesticación de lo espectral y la monstruosidad.

La acusación de «ser poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras», que refiere Federicci como características que «justifican» en los siglos XVII y XVIII la «ausencia estructurante» de la mujer, se conjura e invierte al asumirlas como cualidades del exceso de su presencia disyuntiva a través de las que la episteme, la estética, la naturaleza y la economía de la femineidad se liberan del «principio de identidad» antropocéntrico y monoculturalista cuya pretensión es continuamente encerrarla, negarla o confinarla al «trabajo reproductivo» reducido a la «función de la procreación»²⁸.

26

La negación de la presencia de Guy-Blaché y de las teorías, conceptos y métodos que construye a lo largo de su praxis poética, estética y política en el cine reproduce el proceso de invisibilización que se aplica a la presencia de la mujer durante los siglos XVII y XVIII. La «ausencia estructurante» que hace parte de la historia del cine, puesta en evidencia por Pamela Green, se dismantela a través de una perspectiva arqueológica sobre la imagen espectral de Guy-Blaché, que asedia la historia del cine y la representación de la femineidad con una intención que no solo implica el reconocimiento, sino que corresponde a la disyunción que conlleva la solicitud «sé natural» como expresión de una vida liberada de los modelos que pretenden representarla, lo que manifiesta una poética y una política del disenso en el cine.

²⁸ Federicci, *Calibán y la bruja...*

Poéticas, estéticas y políticas de la comparecencia

El derecho de presencia, la dimensión ontológica crítica de la concepción sobre el cuerpo y la subjetividad de la femineidad provocan una poética, una estética y una política que se caracterizan por el disenso y la comprensión de una representación que, si bien se refiere a la mimesis, no se limita a la reproducción de ejemplos o modelos, pues apela a la «capacidad de ser otro»²⁹ que la alteridad abre y que tendrá como formas de su manifestación lo espectral y monstruoso como cualidades de la imagen disyuntiva de la mujer, que en el contexto de la imagen cinematográfica de Guy-Blaché corta y suspende la representación de la mujer y enfatiza la diferencia de perspectiva que propone la mirada patriarcal sobre una realidad y sobre la vida. De esta manera se posibilita lo siguiente:

27

[...] la distinción metodológica entre *la mujer* como construcción ficcional donde convergen diversos discursos occidentales (congruentes entre sí, como el crítico y el científico, el literario y el jurídico), y *las mujeres*, los sujetos históricos que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores.³⁰

La incapacidad a nivel discursivo de proponer una definición y denominación sobre las mujeres como «sujetos históricos» que intervienen en un contexto social, cultural y político —que se ha resuelto por invisibilización o «silenciamiento del cuerpo» en «las formaciones discursivas anteriores» (y actuales de la mismas ciencias referidas de forma indirecta)— se confronta a través de la imagen disyuntiva de la mujer y la poética que propone sobre la

²⁹ Taussig, *Mimesis and Alterity...*

³⁰ Millán, «Las teorías feministas del cine», 59.

creación de sentido de la femineidad. Esto implica su cuestionamiento en perspectiva, por un lado, de su recreación en un contexto sociocultural que históricamente ha negado su presencia, y por otro, de su invención continua en correspondencia al excedente de sentido que produce.

La recreación de un sentido perdido de la femineidad en el contexto sociocultural correspondería a la posibilidad de consenso que abre por estructura la disyunción, al hacer posible el reconocimiento de las «ausencias estructurantes» que conforman su historia. En este sentido, la recreación crítica de la historia de la representación de la mujer que propone Green en la historia del cine, a partir de la obra de Guy-Blaché, permite dar lugar a su presencia como un «sujeto histórico» que, sin embargo, se «incluye» parcialmente en la historia del cine.

28

Sin embargo, el valor del reconocimiento de la mujer como «sujeto histórico», es insuficiente. Se trata de una situación que, en la perspectiva arqueológica crítica que propone Green, exige una creación e invención de sentido de la femineidad en correspondencia a su autonomía, lo que en referencia a la representación implica considerar una «política de autorrepresentación, así como el dilema de cómo producir las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente, invisible porque aún no se encuentra representado»³¹, debido a la dificultad que produce la inestabilidad de la imagen disyuntiva para su definición.

La dificultad revela la insuficiencia de perspectiva de los paradigmas y arquetipos de la mirada patriarcal, motivo por el que la poética, la estética y la política de la femineidad no solo se refieren a «la diferencia de sexo» reconocida como proceso de neutralización de la diferencia, sino que abren la perspectiva a diferencias «de clase, de etnia, de religión, de preferencia sexual, de edad, y de

³¹ Millán, «Las teorías feministas del cine», 60.

otra serie de determinaciones que lo hacen un sujeto con múltiples identidades, ambiguo y contradictorio en sí mismo, más negado que afirmado», ya que «en esas diferencias irreductibles radica la importancia de las políticas de autorrepresentación de las mujeres»³², que se expone a cuerpo descubierto. Moraña propone:

El cuerpo protagoniza un sistema de mediaciones y adaptaciones o biorresistencias de contenido biopolítico vinculado con la sexualidad, las costumbres burguesas, el consumo, etc., constituyéndose en un elemento insoslayable en la relación entre el individuo y el poder, la formación de identidades y los procesos institucionales, la individualidad y la nación, la sociedad civil y el Estado, el disciplinamiento y el goce. Por tanto, es la base principal para los procesos de reconocimiento y autoreconocimiento social. Es un elemento clave para la configuración de la tríada: política, vida y cuerpo a partir de la cual puede pensarse el funcionamiento biocultural y biopolítico en la sociedad contemporánea.³³

29

La política de autorrepresentación de la propuesta de Guy-Blaché corresponde, por la exigencia del derecho de presencia que la caracteriza, a una estética y política de la comparecencia, que implica la búsqueda y proposición de una relación crítica justa entre diferencias irreductibles susceptibles de representación de su capacidad de ser otros.

El regreso al cuerpo es el regreso a la “evidencia”, a los cuerpos “reales” autorrepresentándose, es decir, autonombrándose. En este espacio del y para el sujeto femenino, la representación de

32 Millán, «Las teorías feministas del cine», 64-65.

33 Moraña, *El monstruo...*, 224.

imágenes de sus cuerpos no puede ser entendida en contradicción con la desconstrucción crítica de los modos dominantes de representación. Los feminismos de hoy tienen más, a juicio de ella, porque cuentan tanto con el realismo como con su crítica, tanto con políticas de identidad como de su desconstrucción.³⁴

La relación crítica justa, fuera del consenso que produce el reconocimiento de las diferencias, al establecerse a través de una poética, estética y política de la comparecencia, enfatiza en el disenso que afirma la diferencia a través de representaciones que no reproducen o conservan el paradigma o arquetipo dominante. Así, al comparecer, hacen posible el establecimiento de una «relación más cínica con los cuerpos femeninos y eso da cierto poder de *desujetamiento*; hibridación teórica, eclecticismo, heterodoxia como maneras actuales de encontrar la propia voz siempre contextualizada»³⁵.

30

La «relación cínica» de la mirada crítica heurística que provoca la poética y la estética del disenso, en perspectiva de la reafirmación continua de la singularidad que incita la diferencia femenina, conlleva una relación entre subjetividades dispares, equívocas, indefinidas, a través de la que no es posible delimitar la imagen del otro, pues no la reduce al reconocimiento de un modelo. Al proponerse en el contexto de la comparecencia, establece la relación de cuerpo presente, es decir, entre modos de existencia femeninos que tienen lugar en una realidad y un mundo.

Las penas y dolores, así como los placeres y deseos del propio cuerpo —no el de todas las mujeres, no de un cuerpo esencial—, sino del que se muestra, son fundamentales para reinterpretar la política de visibilidad y la identidad personal.³⁶

34 Millán, «Las teorías feministas del cine», 65.

35 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

36 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

En la escritura cinematográfica de Guy-Blaché y en la perspectiva crítica de la mirada arqueológica sobre la mujer y la imagen de la femineidad que propone Green, se manifiesta la posibilidad de una cinematografía de la comparecencia susceptible de revelar la irrupción de «una mujer para darse a la mirada»³⁷, motivo por el que las perspectivas de apertura y cuestionamiento sobre el valor de verdad de una imagen corresponden a una mirada porvenir.

La ruptura de la estructura de la fascinación por la imagen del cuerpo vaciado de subjetividad y sentido de la mujer cuestiona la «ausencia estructurante» que justifica su invisibilización, y provoca una femineidad emergente que se reafirma en su indefinición, en la medida en la que no se propone para la identificación, la clasificación o el reconocimiento.

La cinematografía de la comparecencia que revela la irrupción de «una mujer para darse a la mirada» corresponde a la concepción que Alexandra Juhasz propone en relación con los «medios feministas», caracterizados por «un trabajo diferente, diverso, relacionado con el cine, el vídeo, la televisión y la producción digital realizada por quienes critican las relaciones de poder desiguales que limitan a las mujeres» que se sitúa «en el campo de los medios alternativos o independientes, que realizan trabajo fuera de la sanción y el afán de lucro del modelo industrial»³⁸.

La cinematografía de la comparecencia expone una imagen de la femineidad que se sitúa en un contexto desde una geopoética y geopolítica de las relaciones de alteridad, a través de la que moviliza los sentidos sobre la presencia de la mujer en un territorio, una realidad, el mundo, atenta a las interrupciones y rupturas que obra en las estructuras de la estética y la política de reproducción y conservación del patriarcado.

37 Millán, «Las teorías feministas del cine», 66.

38 Alexandra Juhasz, *Women of Vision. Histories in Feminist, Film and Video* (University of Minnesota Press, 2001), 2.

Evoca, invoca y provoca un cuestionamiento continuo de la historia de la representación, pues, como refiere Juhasz, se «preocupa por el recuerdo del pasado feminista reciente, y más específicamente sobre el olvido de la historia de los medios feministas»³⁹. Es decir, se ocupa del tiempo que provoca la emergencia de la femineidad y la ruptura que se abre en la estructura cronológica de la historia, al exponer los indicios de su movilidad que, como en el caso de lo espectral y monstruoso como cualidades afirmativas de la indefinición de un «ser femenino», expresan lo intempestivo y la disyunción de la presencia y corporalidad de la mujer como «sujeto histórico».

La perspectiva crítica de esta concepción cinematográfica corresponde a una «necesidad política en continuo movimiento» que se presenta como respuesta a una «cultura del olvido» administradora de la invisibilización de la femineidad y su acontecimiento. Como expresa Juhasz, «las feministas existen y son olvidadas, desaparecen, son recordadas, se pierden, se redescubren, se borran y vuelven a representarse»⁴⁰, remoción del tiempo que manifiesta un «ciclo de conocimiento y acción» que no corresponde a la secuencia cronológica de una imagen antropocéntrica y monoculturalista de la historia, la presencia, el ser y la representación. De ese modo, en la «lengua cinematográfica», Ranciere propone lo siguiente:

[...] la imagen ya no es una copia condenada a la semejanza sino el elemento de un discurso autónomo en el que el tono igual, no expresivo de los modelos permite hacer surgir, en vez de los parlamentos del escenario, la verdad desnuda del ser íntimo.⁴¹

³⁹ Juhasz, *Women of Vision...*, 1.

⁴⁰ Juhasz, *Women of Vision...*, 2.

⁴¹ Jacques Ranciere, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2012), 45.

La comparecencia de la femineidad abre las nociones que pretenden instaurar el límite de su definición, pues, como destaca Juhasz, el trabajo del cineasta pluraliza el «principio de identidad» que pretende clausurarla a través de una sola forma de narrar su acontecimiento. Negrón-Muntaner dice:

A menudo me identifico como un cineasta queer... En otros contextos, soy una persona de la diáspora. Como cineasta me siento más a gusto con otros pueblos desplazados, ya que la migración probablemente define mi vida adulta más que cualquier otro proceso..., Me relaciono con el trabajo feminista e incorporo sus preocupaciones. Sin embargo, si se reduce a una identidad, tiende a excluir otras preocupaciones que tienen que ver con la migración (por ejemplo, mi sensibilidad diaspórica) y lo que implica estar ubicado en las intersecciones de las relaciones de poder.⁴²

33

La relación geopoética y geopolítica con los contextos y las subjetividades, las diferencias que sustentan la posibilidad de una cinematografía de la comparecencia, en el trabajo crítico de Guy-Blaché y Green, están en correspondencia con la apertura de la «identidad» que provoca la escritura cinematográfica de la comparecencia como el concepto y práctica de una descolonización continua de la presencia, la imagen, el cuerpo de la mujer que se expone sin temor a la ausencia o la invisibilidad, que pretende reproducir y conservar la ilusión cinematográfica del patriarcado.

⁴² Juhasz, *Women of Vision...*, 4-5.

Bibliografía

- Cragolini, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- Federicci, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Green, Pamela. «Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché». Documental rodado en 2018. Video en YouTube, 1:42:39, acceso en abril de 2024. Acceso el 15 de marzo de 2024. https://www.youtube.com/watch?v=v5Hc_oXZsXs
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1996.
- Juhasz, Alexandra. *Women of Vision. Histories in Feminist, Film and Video*. University of Minnesota Press, 2001.
- Loraux, Nicole. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1989.
- McMahon, Alison. *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. Nueva York-Londres: Bloomsbury, 2003.
- Millán, Margara. «Las teorías feministas del cine». En *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Autónoma de México, 1999.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo Eutopías*. Universitat de València, 1988.
- Nancy, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2008.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Ranciere, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- . *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.

Mario Madroñero Morillo

Ph. D. en Antropología de la Universidad del Cauca. Magíster en Etnoliteratura y licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño, de Colombia. Docente de la licenciatura en Literatura y director del Grupo de Investigación-Creación, Escrituras y Educación en Artes (GICEEA) de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Coordinador de Proyectos de la Asociación Ecuatoriana de Fomento de la Investigación Educativa (ASEFIE). Publicaciones recientes: «Iconología, cultura visual e investigación creación» (2023), revista investigación en el campo del arte *Calle 14*, Universidad Distrital, Bogotá; *Dar (se) al mundo. Educación, Vivencia y Donación* (2023), Avatares Editorial, San Juan de Pasto; «Training Transdisciplinary Educators: Intercultural Learning and Regenerative Practices in Ecuador» (2019), *Studies in Philosophy and Education* 38, n.º 2 (2019).

Enma Campozano Avilés

De nacionalidad ecuatoriana. Completó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Guayaquil y sus estudios de maestría y doctorado en la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación en la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica). Su interés de investigación incluye la relación entre educación y sociedad, el estudio de la escuela en perspectiva de creación de una línea sobre estudios escolares, el estudio de la infancia, lo político y la política en la educación artística, el proceso de enseñanza-aprendizaje con enfoque en la particularidad del saber pedagógico/didáctico, y la educación intercultural. Tiene experiencia en docencia en las carreras de Educación Básica, Inicial e Intercultural Bilingüe; y Pedagogía de las Artes y Humanidades. Ha ejercido funciones de investigación y vinculación a partir de la ejecución de diversos proyectos académicos.