

Márgara Millán

Sobre las implicaciones de lo "real" y el "nosotras mismas" para la teoría feminista

"NUESTROS AUTOCUERPOS, NOSOTRAS mismas: *La representación de mujeres reales en el video feminista*" es un ensayo de Alexandra Juhasz que hemos traducido y estudiado dentro de la Coreografía de Género y Sociocultura como parte de nuestras indagaciones feministas a propósito de la imagen y su construcción por parte de las mujeres. El contenido de este texto de Juhasz sintetiza en forma muy precisa la discusión que el feminismo ha venido desarrollando durante las últimas décadas en torno a la significación de la representación de la mujeres en el cine y el video, y de las diversas políticas propuestas para implementar la de(s)construcción radical de tal representación. Por eso, aquí presentaré una serie de reflexiones acerca de lo que la Coreografía ha estudiado al respecto.

* * *

LA REPRESENTACIÓN DEL cuerpo femenino y más recientemente del propio cuerpo de las creadoras de imágenes son cuestiones cuidadosamente analizadas por Juhasz, al mismo tiempo que ello le sirve para realizar un balance de las principales teorías feministas a propósito de la representación de las mujeres en el cine y el video contemporáneos. Imágenes como las visiones del cuello del útero y la autoexploración vaginal son generadas por vez primera en los años setenta y luego no vuelven a aparecer en pantalla sino hasta los noventa. Si bien hay una diferencia de significancia entre ambas apariciones (pues las primeras forman parte del cine documental feminista que buscaba

elevar la conciencia de las mujeres, promover el autoconocimiento del cuerpo y recuperar el control sobre la salud propia; mientras que las segundas forman parte de políticas de autocuerpo de diferentes subjetividades femeniles), el período transcurrido entre ambas generaciones de imágenes es algo importante para descifrar. Para Juhasz, la primera ola de imágenes subversivas del cuerpo femenino está representada por *Self Health* (Colectiva de Salud de las Mujeres de San Francisco, 1972), y la segunda ola por los videos de autocuerpo de los años noventa que elige para analizar en su ensayo. Y en medio de ellas, como parte de una política feminista de representación visual que sólo aceptaba como válido un discurso "autoconsciente, autorreferencial y crítico", hay un *silenciamiento del cuerpo*.

¿Por qué este retorno al cuerpo? --es la pregunta de Juhasz. ¿Y por qué su olvido?

Después del ejemplar trabajo del libro de La Colectiva de Salud de las Mujeres de Boston, *Our Bodies, Our Selves* (1971), ¿a qué se debe la ausencia de cuerpos de mujeres en la creación de imágenes de cine y video hechas por mujeres? Pues sucede que entonces esta ausencia en la imagen se halla implicada en los contenidos y supuestos del feminismo dominante durante la época.

Juhasz descubre que en el fondo de esta ausencia se encuentra presente el énfasis de las teorías postestructuralistas sobre los discursos y su tendencia a representar al sujeto sin sujeto... la incapacidad de la teoría feminista dominante de enraizar en "las sujetas", en las prácticas y experiencias femeniles. Al enunciado "la mujer no existe" de Lacan y Kristeva, sigue el silencio del cuerpo, su enmudecimiento y su invisibilidad. El problema del cuerpo y el cuerpo como problema aparecen entonces en la teoría feminista como síntoma de los contenidos puritanos patriarcales.

* * *

LA TEORÍA FEMINISTA de mediados de los setenta en torno a la imagen cinematográfica está marcada por las propuestas de un cine antinarrativo y antirrealista, propuestas que tenían como principal objetivo destruir las formas canónicas de significar según los modelos de representación patriarcal. Los trabajos de Laura Mulvey (1975) con su noción de un "anticine" y de Claire Johnston y Pam Cook (1974) con su propuesta del "cine de(s)constructivo", provocan una polémica en torno a lo que se debía entender y hacer como cine feminista. El horizonte crítico feminista se preocupó centralmente en de(s)velar los mecanismos y dispositivos de la mirada patriarcal. Para ello, el psicoanálisis fue considerado como un "arma política" para mostrar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine y el sistema de la mirada. De modo tal que la imagen y posición de las mujeres en el cine y su construcción dentro de la estructura narrativa, así como su representación en tanto objeto del deseo masculino, con las implicaciones de esto en la sexualidad y el deseo femeninos, el realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la espectadora, igual que las formas pertinentes a una creación cinematográfica específicamente feminista fueron los temas de esta agenda propuesta fundamentalmente por el feminismo británico.

Resumiré de manera ultrasintética el análisis de Mulvey: el cine es un aparato productor de significados, el inconsciente patriarcal estructura maneras de ver y formas del placer al mirar. La mirada predominante en el mundo falocéntrico es la masculina. El cine nos muestra esas maneras de ver, estructuradas por el inconsciente patriarcal. Además, el cinematógrafo pone en acción un dispositivo análogo al momento psíquico de la constitución del sujeto en la fase primigenia del espejo, fase dominada, según Lacan, por el "imaginario" y correspondiente a lo que Freud denomina "escopofilia", algo que esquemáticamente se refiere al placer de mirar al otro como objeto.

Estos mecanismos psíquicos se encuentran presentes en la conciencia/mirada del espectador, quien sigue dependiendo de un juego identificatorio permanente, sin el cual no habría vida social alguna. La imagen de las mujeres en la narrativa cinematográfica institucional es un objeto del deseo tanto para los personajes dentro de la narración como para el espectador. La imagen de las mujeres en el cine sucumbe entonces a su impacto sexual: es puro cuerpo-objeto, cuerpo fragmentado, la metonimia como cualidad de la mirada cinematográfica. El varón domina la historia, no sólo porque es el protagonista, sino porque su fantasía y su deseo son los que conducen la mirada del espectador.

¿Qué sucede con la espectadora? En este primer escrito, Mulvey opina que es excluida por completo; pero en un segundo escrito (1981) plantea que las mujeres pueden identificarse de manera masoquista con el objeto del deseo o, de manera transexual, con la mirada del varón. La tecnología de la cámara, la profundidad de campo, los movimientos determinados por el protagonista y la edición dominada por el realismo constituyen el operativo cinematográfico dispuesto para que sea el protagonista varón quien domine la escena y articule la mirada. Este operativo construye una relación escopofílica del espectador con la forma femenina desarrollada para su placer.

Sin embargo, tanto el aparato cinematográfico como la estructura psíquica del espectador enfrentan la paradoja que encierran las mujeres en tanto imagen y *locus* del deseo: el peligro de la castración, la paradoja de placer y peligro. En esta estructura patriarcal de la representación, las mujeres, en tanto imagen, son una amenaza de castración para el varón. Para resolver esta paradoja y controlar el peligro, el cine clásico tiene dos caminos: el "voyeurismo", que coloca a las mujeres como misterio a investigar, y que se vincula con el sadismo que devalúa o culpabiliza la imagen de las mujeres como solución a la amenaza que representan, recuperando su poder y control al castigarlas o perdonarlas; y el "fetichismo", que exorciza el peligro exaltando la belleza femenina como fetiche, volviéndola satisfactoria en sí misma, en el culto a la

diva. La primera solución necesita una historia lineal, una narración que aleje a quien mira de lo que está mirando; y la segunda depende totalmente de la mirada, de una construcción simbólica capaz de fragmentar y ocultar la realidad de lo mirado.

El cine feminista entonces, para esta propuesta, debe de(s)construir la estructura de la mirada, deshacer a las mujeres como *locus* del deseo masculino y a la espectadora como invitada invisible, para reconstruirla como sujeto-receptora, y así deshacer las opciones de pasivo-femenino y activo-masculino. Para ello, el cine feminista necesitaba ser antirrealista, no era suficiente con que hablara de mujeres o fuera autoexpresivo de ellas, era necesaria una ruptura tanto en la diégesis como en la mimesis y en la identificación.

* * *

EL ANÁLISIS DE Juhász muestra cómo a partir de estos presupuestos se elabora una teoría cinematográfica feminista que desemboca en el rechazo de la representación del cuerpo de las mujeres. Las afirmaciones que elige (citando a Claire Johnston, Christine Gledhill y Mary Ann Doane) acerca de que la ley de la verosimilitud es la responsable de la represión de la imagen de la mujer como mujer, ya que el mismo acto de representación contiene la objetivación de las mujeres y la represión de la sexualidad femenina, y que en tanto la esencia de la feminidad es referida más frecuentemente al cuerpo natural como indicador de la diferencia sexual, ese cuerpo natural debe ser rechazado, ejemplifican la manera en que ciertas verdades contextuales se convierten en generalizaciones para posteriormente ser consideradas como verdades esenciales. Esto es algo compartido por los feminismos en relación a otros temas, por ejemplo, en el desplazamiento que va de la de(s)construcción de los contenidos patriarcales del lenguaje al rechazo mismo del lenguaje, de la crítica de la pornografía al rechazo de la

sexualidad misma, del rechazo al cuerpo femenino (blanco, de clase media y heterosexual) al rechazo de todo cuerpo.

Sexualidad, placer, salud y cuerpo son los nudos de la reflexión feminista retomados por Juhasz para analizar lo que denomina los videos de autocuerpo de los noventa. En torno a ellos se desarrollan tanto teorías como políticas de representación y en su consideración se dividen los feminismos. Terreno escabroso, sintomático y de(s)velador del feminismo como práctica liberadora y como discurso institucionalizador. En palabras de Carol Vance, la sexualidad representa para el feminismo tanto un placer como un peligro. En la crítica feminista algunas veces predomina el peligro, que hace conjurar al placer (siempre disipador) y dominar al temor (siempre institucionalizador). El problema que salta a la vista en el "silenciamiento del cuerpo" del feminismo de mediados de los setenta es el del funcionamiento del feminismo como políticas-correctas-en-externalidad-a-las-sujetas-concretas-en-sus-propuestas-y-luchas-específicas-por-des/sujetarse. Tensión entre crítica libertaria y dogma, presente por lo demás en todo *corpus* crítico y contracultural.

Volviendo a las teorías sobre la imagen, Juhasz valora los aciertos y las limitaciones que implicaron para el feminismo de los setenta el impacto de la teoría "SLAB" (siglas iniciales de Saussure, Lacan, Althusser y Barthes) y el feminismo de la diferencia (postestructuralista) teorizado por Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva y sus implicaciones prácticas para la creación en femenino. La crisis del sujeto llevó a una desconfianza en el sujeto y a un acento en el sistema de los discursos. Estas tendencias del feminismo se manifestaron en las teorías de la representación cinematográfica en "dos voces del feminismo", al decir de B. Ruby Rich (1978), la anglosajona y la americana, más o menos agrupadas en torno a las revistas *camera obscura* y *Jump Cut*, haciendo eco también de una polémica muy de la época, la que dividía a las corrientes de izquierda en "teóricas" o "pragmáticas".

El peligro para el desarrollo del imaginario feminista de su intitucionalización en un canon contracinemático, es decir, el cercamiento teórico y creativo que la teoría psicoanalítica y de(s)constructivista podía ejercer en la conciencia femenil, era ya puesto en cuestión por académicas y cineastas y videastas en el "Manifiesto por un cine no sexista" (Utrecht, Alemania, 1977), cuando afirmaban:

"Las mujeres no sabemos nada de nuestra energía creadora, ya que por siglos la hemos dedicado al amor expiatorio y sacrificial. Tenemos todo que aprender de nosotras... No tengamos temor de ir hacia nuestro desconocido (*notre inconnu*), que ninguna teoría actual, sea marxista o psicoanalítica, puede explorar completamente."¹

Juhasz llama la atención sobre otras opciones de la época que no dominaron el escenario público del feminismo. Opciones tanto académicas como artísticas, y sus derivas de cambio. Su ensayo se concentra, sin embargo, en el análisis de las creaciones videográficas feministas de los noventa. Voy a delinear a grandes rasgos los argumentos disonantes más importantes en relación a la teoría del anticine para apoyar y completar su balance, y al mismo tiempo encontrar otros espacios y disciplinas donde el feminismo plantea desplazamientos teóricos similares, formando en su conjunto un reordenamiento de la teoría.

El cuestionamiento de la comprensión de la diferencia sexual como polaridades rígidas. Por ejemplo, en el análisis de la sexualidad en el cine de F. W. Murnau, Janet Begstrom (1979), encuentra que el sentido erótico transita del cuerpo femenino al masculino, siendo más bien una carga homoerótica inestable que logra un relajamiento en la/el espectador/a de las demarcaciones de género y preferencia sexual. La bisexualidad humana, aunque reprimida por la cultura heterosexual dominante, permite la movilidad y fluidez de identificaciones abiertas a las posibles lecturas que haga una lectora siempre contextualizada. Contraria a la visión de la cultura como omnipotente,

¹ En CinémAction, 1979, n. 9. Agosto.

plantea la importancia de los mecanismos de resignificación y resimbolización de las receptoras, terreno no investigado por un feminismo centrado en la de(s)construcción de lo patriarcal. Contraria a la visión de las mujeres como víctimas sin poder, plantea que la sexualidad sólo puede considerarse dentro de las relaciones de poder, y que el terreno a investigar es cómo se relacionan varones y mujeres con su propia bisexualidad. Jane Gaines (1984), argumenta que el "anticine" es un canon que bloquea el camino de la investigación y de la experimentación. El interés del feminismo ha sido absorbido por la diferencia sexual cuando lo relevante en la actualidad es reconocer y nombrar cómo las diferencias interactúan con lo dominante. Las fantasías eróticas y deseos sexuales de las mujeres no pueden ser totalmente explicables por el esquema freudiano, y el feminismo se comporta ante ellas como frente a un tabú opuesto a cierta "moral feminista". De igual manera, la crítica de cine B. Ruby Rich, en el ensayo mencionado arriba y también citado por Juhasz, ubica en la recepción femenil una dialéctica de absorción, resignificación y resistencia de lo que emana de la pantalla. Otras argumentaciones dirán que los escenarios en torno al *corpus* teórico psicoanalítico han variado enormemente, la familia se ha desintegrado, las parejas se han transformado, las madres y los padres asumen solas y solos la crianza, la ley del padre es menos evidente en el marco de madres solteras donde es el deseo femenil el que pone las cosas en movimiento (E. Ann Kaplan, 1983).

En una serie de ensayos publicados originalmente entre 1979 y 1983, Teresa de Lauretis (1992) retoma la polémica proponiendo la distinción entre *La mujer* como construcción ficcional en que convergen varios discursos congruentes entre sí, como el científico, el literario, el jurídico e incluso el feminista, y *las mujeres*, los sujetos históricos reales que no pueden ser definidos todavía fuera de las formaciones discursivas anteriores. El horizonte de su propuesta parece cercano al de la de Juhasz, al pensar en la posibilidad de políticas de autorrepresentación como una manera de

resolver el dilema de producir las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente, invisible por aún, no representado y marcado por la diversidad interna.

* * *

LAS DERIVAS TEÓRICAS hasta aquí reseñadas ocurren en torno a la crítica de la centralidad de la diferencia sexual, su comprensión como únicamente binaria y polar, las capacidades explicativas universales del psicoanálisis, la subordinación que de las diferencias se hace a nombre de La Diferencia, el privilegio de la diferencia sexual sin tomar en cuenta otras estructuras de poder. El énfasis de Juhasz se vuelca en los contextos y las condiciones extratextuales que vuelven específicas a las espectadoras en sus diferencias y contradicciones.

Por ese tenor va el reclamo de la historiadora Joan W. Scott, al plantear que la categoría de género debe ser útil para el análisis histórico, y que el feminismo contemporáneo debe comprender la naturaleza recíproca de género y sociedad y sus continuas reconstrucciones. Que el feminismo no pueda dar cuenta de la diferencia sexual racializada (bell hooks), o que hable poco de las formas en que las mujeres resisten (Chandra Mohanty) muestra su énfasis en explicaciones unívocas, centralistas y universales. Una crítica similar está presente cuando Scott marca su reticencia a considerar el psicoanálisis con tanto poder explicativo y de carácter transhistórico como lo piensan muchas feministas. El género en su idea es una construcción al mismo tiempo simbólica, política, social y subjetiva, y es además una forma primaria de relación significativa del poder que es recurrente en facilitar en todos los ámbitos la significación del poder.

Por ejemplo, en el video de Mariana Alvarez y Ellen Spiro, *(In)Visible Women* (1991), sobre las mujeres seropositivas de color, Juhasz analiza el poder de estas mujeres para hacer ciertos reclamos, entendiendo su acción como algo que las

potencializa dentro de la sociedad, desde su diferencia sexual-étnica-cultural, y su particular condición de enfermedad. Entonces la otra deriva teórica presente en el balance de Juhasz es la del poder femenino frente a la idea de su sola victimización. Poder de resignificar, resistir y visibilizarse de *múltiples maneras contextuales*, maneras heterogéneas como sus sujetas y no más o menos sujetas que las sustentantes del feminismo dominante. Las mujeres de las "minorías", las pobres, las trabajadoras, de color, lesbianas, indígenas, asiáticas, siguieron ampliando sus nucleamientos de "tercer mundo" y produciendo una crítica en relación a las "temáticas universales" de las mujeres. Que un cuerpo de mujer no habla por todos los cuerpos de mujeres era el inicio del gran problema de la representación visualizado desde el feminismo: ¿hasta dónde ésta es posible y cuál es el límite entre representación y subordinación? De otra manera, ¿cómo sería una política de representación que tomara en cuenta "las muchas diferencias que organizan la subjetividad" (bell hooks) y la contradictoriedad de las identidades subjetivas (de Lauretis) ?

Teresa de Lauretis (1987) , Chandra T. Mohanty (1991) y Donna H. Haraway (1991) problematizan en el mismo sentido la capacidad de representación que ha tenido hasta ahora la teoría feminista. De Lauretis desestabilizando una noción de identidad subjetiva unívoca y centrada en la diferencia sexual. El sujeto está "engendrado" (*engendered*) no sólo por la diferencia de sexo, sino también por las de clase, de etnia, de religión, de preferencia sexual, de edad y por otra serie de determinaciones que le hacen un sujeto con múltiples identidades, ambiguo y contradictorio en sí mismo, más negado que afirmado. En esas diferencias irreductibles radica la importancia de las políticas de autorrepresentación de las mujeres. Mohanty, desde la crítica a los supuestos que operan en el discurso feminista occidental en su construcción del llamado "feminismo del tercer mundo", donde éste aparece como una entidad unívoca y monolítica, y donde los presupuestos del análisis impiden ver las luchas y resistencias de las *otras* mujeres se invisibilizan, para comprenderlas sólo como victimizadas y

Haraway con su importante aportación acerca de la objetividad como conocimiento situado, y sus implicaciones para la ciencia y el conocimiento feministas.

* * *

LAS IMÁGENES DE mujeres mostrando sus singularidades pueden ejemplificarse en México por medio de trabajos como los del Colectivo de Mujeres al Rescate de la Cultura de la Calle: Susana Quiroz, *Las Chavas*, y Susana Quiroz e Inés Morales, *Gritos poéticos de la urbe*. Ambos son autorrepresentaciones, en el primer caso, de chavas banda, su feminismo y sus contradicciones, y en el segundo, de chavas después de la banda, mujeres poetas de la ciudad perdida, actuados ambos videos por las protagonistas "reales", filmado y editado por ellas mismas, donde cada una hace lo que hace en verdad, hasta cuando representa sus ideales de mujere artista en actuación. Otro ejemplo diferente es el de *El día que nacimos* de Marie Cristine Camus, documental sobre el cambio experimentado por un grupo de amas de casa de una colonia popular al iniciar un proyecto comunitario de educación para sus hijos. Elevamiento de la autoconciencia y socialización de las experiencias personales.

* * *

LAS SUJETIVIDADES PARADÓJICAS y heterogéneas del feminismo contemporáneo es lo que Juhasz nos presenta al referirnos a los videos de autocuerpo de los noventa. Por ejemplo, en *Scarlet Harlot's Taking Back the Night* (1990), video que al parecería ilustra las ideas del ensayo de Carol Vance "Placer y peligro", citado también por Juhasz. El video se propone mostrar las "contradicciones entre el placer y el peligro que definen la sexualidad de las mujeres en una sociedad sexista y violenta", y lo hace en relación a un grupo de prostitutas que marchan junto con otras feministas exigiendo

seguridad para las mujeres en la noche. El feminismo antipornográfico dividió (y sigue dividiendo) al movimiento feminista. Al realizar su video, Scarlet Harlot no hace sino reclamar un espacio para las prostitutas *como mujeres* que sufren la inseguridad y la misoginia. Problema para el feminismo, compartir reclamos con mujeres que comercian con su propio cuerpo. Pero en todo caso, la lectura de Juhasz es que no será a través de la censura como los feminismos lograrán políticas sexuales de mayor equidad para con las mujeres.

Juhasz retorna al problema del nombrarse. Nombrarnos a nosotras mismas, que implica vernos, mostrarnos. El regreso del cuerpo es el regreso de la "evidencia", de los cuerpos "reales" autorrepresentándose, es decir, autonombrándose. En este espacio del y para el sujeto femenino, la representación de imágenes de sus cuerpos no puede ser entendida como en contradicción con la de(s)construcción crítica de los modos dominantes de representación. El balance de Juhasz es que los feminismos de hoy tienen más, "porque ahora tenemos tanto el realismo como su crítica para trabajar con ambos, igual que ahora contamos tanto con políticas de identidad como de su de(s)construcción". Hibridación teórica, eclecticismo, heterodoxia, heteroglossia, holismo, como maneras actuales de encontrar la propia voz. Espacio para las mujeres reales.

Los videos de autocuerpo están fundamentados sobre y por fuera de teorías y estrategias contrarias, fundamentalmente el esencialismo estratégico, el realismo de(s)constructivo y la recepción crítica de la(s) espectadora(s). El estallamiento de las dicotomías ocurre al encontrar a las sujetas "reales" de los discursos con sus contradicciones. No estamos hechas, dice, sólo por biología y discursos, hay algo más, un tercero en discordia, lo "real", los cuerpos, tan difíciles de encontrar, lo "real" hasta ahora, perdido, según Lacan, entre lo imaginario y lo simbólico.

Juhasz muestra en los videos que analiza cómo el realismo puede ser eficaz y el antirrealismo también. Y cómo en la puesta en práctica de distintas y contrapuestas

estrategias (coreografías) se genera el poder para reclamar y rehacer los cuerpos femeniles con una visión feminista. En ello, la autoexpresión, como el acto paralelo o precedente a la de(s)construcción son indispensables. Pero en lugar del infinito ejercicio de(s)constructor del cuerpo, éste debe volver a ser especificado dentro de la existencia: raza, clase, identidad y preferencia sexual, peso, edad, enfermedad, religión y etcéteras que lo construyen y articulan. La documentación del autocuerpo no es del puro placer, están las penas y los dolores, los reclamos sobre el propio cuerpo, no el de todas las mujeres, no de un cuerpo esencial, sino del mío, para reinterpretar la política de la visibilidad y la identidad personal. Dice Juhasz: "Las videastas que hacen autocuerpo comprenden que hay un poder que puede ser tomado a través del acto de ser vistas, en la facultad inherente de una mujer 'para-dar-se-a-la-mirada'." Vuelta de tuerca al posicionamiento único de las mujeres como objeto de la mirada.

En ello se juega una comprensión de la mirada más amplia que la de la identidad sexual del feminismo antirrealista, y menos inocente (en el sentido de capturada por el efecto de verosimilitud), de las primeras feministas documentalistas. También se juega una comprensión más práctica (en el sentido de construcción de lo social) de la fenomenología. Género(s) como representaciones, donde las mujeres son consideradas actoras-activas o performativas.

Juhasz coincide con otras autoras (Monanty, Haraway, Scott) al calificar esta mirada (y esta actitud) de más politizada. Más adentro y afuera del feminismo, diría yo, con mayor rango de autorrepresentaciones, haciendo crecer la encarnación de sujetas diversas y contrapuestas y sin embargo, identificadas entre sí.

* * *

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFIA

Bergstrom, Janet. 1979, "Enunciation and sexual difference" en *Camera obscura*.

- De Lauretis, Teresa. 1972, *Alicia Ya no*, Editorial Cátedra.
- De Lauretis, Teresa. 1987 *Technologies of gender*, Indiana University Press.
- Gaines, Jane. 1984 (febrero) "Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?" en *Jump Cut* 29
- 1986 (otoño), "White privilege and looking relations : race and gender in feminist film theory" en *Cultural Critique* 4.
- Haraway, Donna J. 1991, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1995.
- Johnston , Claire (de.). 1974, *Notes on Women's Cinema*, SEFT.
- Johnston , Claire y Pam Cook. 1974, "The place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh" Vineyard Press.
- Juhaz, Alexandra. 1994 (febrero), "Nuestros autocuerpos, nosotras mismas : la representación de las mujeres reales en el video feminista" en *Afterimage* , Volúmen 21, Número 7, Nueva York : 10-14.
- Kaplan, E. Ann, 1983, *Women and film. Both sides of the camera..* Routledge, N.Y.
- Mohanty, Chandra T. 1991, "Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses", en *Third World Women and the Politics of Feminism*, editado por Mohanty, Russo y Torres, Indiana University Press.
- Mulvey, Laura. 1981, "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by *Duel in the Sun*, en *Framework* n. 15-16-17.
- Mulvey, Laura, 1975 (agosto) "Visual pleasure and narrative cinema" *Screen* N. 16.
- Scott, Joan W. 1996, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en LAMAS (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. UNAM, México: 265-302.
- Rich, Ruby B. 1978. "In the name of feminist film criticism", en *Jump Cut* 19.
- Vance, Carole S. (comp.). 1984, *Placer y Peligro*, Editorial Revolución, Madrid, 1989.