

## El cuerpo en los estudios sobre cine: *gestus* femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria

The body in the cinema studies: feminine *gestus* or technologies and teratologies of gender and (post) memory

BELÉN CIANCIO\*

**Resumen:** “*Donnez-moi donc un corps!*”, el grito filosófico con el que comienza el capítulo 8 de *L’Image-temps* de Gilles Deleuze, configuraría una serie de modulaciones acerca del cine moderno, del cuerpo, del cerebro y de la memoria, así como del devenir. La conjetura de este trabajo es que, a través del concepto de “tecnologías del género”, surgido desde el feminismo en los mismos años en que Deleuze publica sus libros sobre cine\*\*, comienza una segunda línea donde el cuerpo no sólo es un concepto para la teoría, sino imagen-materia experimental en la teoría y práctica fílmica feminista así como en la teoría *queer*. Entre ambas líneas estaría el concepto de “tecnologías de la memoria” (y de la posmemoria).

**Palabras claves:** Deleuze, cuerpo, estudios sobre cine, feminismo, género, memoria

**Abstract:** “*Donnez-moi donc un corps!*”, the philosophical shout with which the one begins chapter 8 of the deleuzian *L’Image-temps*, will shape a series of modulations about modern cinema, body, brain, memory and becoming. The hypothesis of this work is that through the concept of “technologies of gender”, that emerges from feminism in the same years that Deleuze published his books, will begin another line where the body is not only a concept for theory, but an experimental material-image in the feminist film theory and practice, as well as in the queer theory. In between this two lines would be the concept of “technologies of memories” (and postmemory).

**Key words:** Deleuze, body, feminism, cinema studies, gender, memory.

### 1. Preliminar

Diferentes conceptos de cuerpo persisten en los ensayos, en la crítica y teoría cinematográfica y en la estética filosófica, sobre todo francesa, que ha continuado o resignificado

---

Fecha de recepción: 22/06/2016. Fecha de aceptación: 27/07/2016.

\* Investigadora adjunta en CONICET. Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja actualmente cuestiones de cine y filosofía, género y memoria. Últimos trabajos: “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes?. Sobre el concepto de posmemoria” (Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, Madrid; Año:2016 vol. 7; en prensa); *Estudios sobre cine en Argentina* (libro). Biblos, Buenos Aires, en prensa.

\*\* El título original, en francés, de los libros de Deleuze no menciona “estudios sobre cine”, sino que directamente los textos, después de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, se titulan *Cinéma 1 y 2*. El título de este ensayo mantiene la denominación “estudios”, porque permitiría también considerar otras formaciones discursivas, campos y producciones teórico-prácticas como las del feminismo, o los Estudios Culturales.

algunas de las líneas propuestas por Deleuze y otros autores como Christian Metz y Serge Daney: el cuerpo filmado, el cuerpo filmante, el cuerpo del espectador, en los ensayos filmicos o “films mutantes” (Comolli, 2002), el cuerpo digital (Badiou, 2004), el cuerpo cinematográfico hipnotizado, histerizado, animal (Bellour, 2009). Pero, la mayoría de estos trabajos parten de la idea de un cuerpo neutral, no sexuado o generizado, no racializado, extranjerizado, ni otrificado. Estas últimas categorías-experiencias del cuerpo, atravesadas no sólo por discursos verbales sino por códigos y semióticas audiovisuales, han sido propuestas o resignificadas desde el feminismo y la teoría *queer* (y *cuir*), que, a su vez, en múltiples versiones y en sus diferencias entre sí, construyen y deconstruyen algunas de sus herramientas desde el cine, el video y desde versiones, más o menos críticas a la hegemonía visual (Mulvey, 1975; de Lauretis, 1987; Preciado, 2008, 2009; Braidotti, 2000; Despentes, 2007).

Retomando el hilo de la trama conceptual que este ensayo aborda, se parte del concepto “tecnologías del género”. A través de este y resignificando a Foucault y a Althusser, Teresa de Lauretis, quien introdujo el término *queer* en el mundo académico anglosajón (y luego lo desestimara), postuló, en los ochenta, que el género consiste en una construcción o representación y, así, “todo el Arte Occidental y la alta cultura (y, por supuesto, podríamos decir que el cine y la cultura popular, también) es el grabado de la historia de esa construcción” (de Lauretis, 1987:3). La conjetura de este trabajo es que, a través del concepto de “tecnologías del género”, la cuestión del cuerpo en el cine y en otras formas de producción audiovisual puede ser pensada no solo teniendo en cuenta la deconstrucción o el deshacer el género, como una crítica al ‘Hegel del género’, el doctor John Money, en el feminismo y en la teoría-práctica *queer* que retomaron las tesis de Lauretis (Butler, 2004; Preciado, 2003), sino, además, en relación con lo que podría llamarse “tecnologías de la memoria”, un concepto que no solo resignifica una de las líneas abiertas por Michel Foucault, sino también el concepto de posmemoria que se habría impuesto estos últimos años<sup>1</sup> (Véase Hirsch, 2015). Aquí el problema no tendría que ver solamente con la historia del arte, la historia del cine, la antropología visual o la legitimidad y la (im)posibilidad de representar el horror a través de imágenes y donde se habría seguido el “modelo del Holocausto” y sus paradojas que abordara George Didi-Huberman en *Images malgré tout* (2003), o exclusivamente con el campo de los Estudios sobre Memoria y lo que Andreas Huyssen llamó “boom de la memoria” (Huyssen, 1995), sino con la cuestión cómo hacer cosas con imágenes, que implica performatividad y qué (y cómo) género(s), cuerpo(s), pueblo(s) y sus memoria(s), devienen, son (per)formados o representados a través de imágenes. Preguntas que probablemente sea aún más necesario pensar en sociedades como las latinoamericanas, porque en ellas coexisten la desigualdad

1 En el cine argentino la última dictadura militar es un tópico, que, sin embargo, en los últimos años se habría diversificado no sólo desde los personajes, los temas, sino también a partir de la manera de ver signos de la memoria en la crítica y la teoría. También se habría producido un resurgimiento del cine documental y del video, a partir de las producciones a veces identificadas como posmemorias, aunque este concepto supone, a su vez, un determinado concepto de trauma, de familia, de generación, de género y un modelo cultural de memoria que, además de edipizar y psicologizar experiencias, no coincidiría con el grupo generacional que pretende clasificar. La otra cuestión es el uso de una categoría política como la de populismo, y también la crítica del concepto del “pueblo que vendrá”, la dimensión etnocéntrica de la fabulación y del “cine menor” en Deleuze, de los que haría una crítica Gonzalo Aguilar en uno de sus últimos libros: *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015).

social con una industria cultural expandida en la televisión y el cine, así como en algunos de estos países, como Guatemala y Argentina, no sólo se han incrementado en estos últimos años producciones culturales vinculadas a la memoria acerca del pasado reciente, sino las reaperturas de causas jurídicas bajo una figura legal, la de genocidio (o actos genocidas), mientras que sus cinematografías suelen ser el material a partir del cual se construyen, o performan, en espacios académicos y más allá de ellos, representaciones, alegorías, mapas cognitivos, cartografías, o han sido en muchos casos productoras de “pornomiseria”<sup>2</sup>. Este trabajo no pretende responder estas preguntas, sino repensar cómo la cuestión del cuerpo y la manera en que es conceptualizado por Deleuze (o mejor dicho, la manera en que el cuerpo “fuerza a pensar”, en una mutación del pensamiento; cómo está relacionado y, con un cierto dualismo, separado del cerebro y por lo tanto de la memoria) comparte algunos supuestos, y se aleja en última instancia, de otras modulaciones conceptuales y experiencias como “género” y “memoria”<sup>3</sup>; este último concepto, presenta una dimensión política y social concreta y situada, en los mismos textos de Deleuze cuando comienza a hablar del cine del ‘Tercer Mundo’, vinculado a una memoria del futuro. Proyección, utópica o futura, hacia América, presente con distintos matices en la filosofía moderna europea, ya desde Hegel.

## 2. Biopolítica en la pantalla: cine de cuerpo, histerización o *gestus* femenino

“*Donnez-moi donc un corps!*”, la fórmula con la que comienza el capítulo 8 de los estudios sobre cine deleuzianos, parecería en un primer momento ligada al lenguaje jurídico, como otra forma verbal (de reclamo) del *Habeas Corpus*. Pero, enuncia, según Deleuze, una inversión o mutación filosófica, de una fuerza que ya no sería la del pensamiento o el conocimiento (y el discurso), sino la que arroja al pensamiento a las categorías de la vida (las actitudes del cuerpo, sus posturas) y la creencia, en este caso, a través del cine. Creencia, de origen nietzscheano y spinozeano, que no estaría anclada en este o en otro mundo, sino en el cuerpo que no es más el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, sino, “Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze, 1987: 251). Y esta creencia intensificada y deseante es probablemente la que produce una diferencia con Foucault y la manera en que este último entiende la subjetivación, la sujeción y por lo tanto las tecnologías, específicamente “del género” en de Lauretis, concepto que supone, además, el problema de la representación y que retomo más adelante.

Volviendo a los estudios sobre cine deleuzianos, el cuerpo filmado es el cuerpo dado y reclamado, en un primer momento y paradójicamente, como un lazo perdido con el mundo,

---

2 El término sobre todo utilizado en Colombia y a partir del grupo Cali, con Andrés Caicedo y luego la sátira *Agarrando Pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Si la pornografía es una de las tantas “tecnologías del género”, la “pornomiseria” sería una de las “tecnologías del pueblo”.

3 El concepto de género tiene diferentes dimensiones en el mundo académico, en el activismo, así como en los debates que conciernen a las tendencias de la teoría del género y a la de la diferencia sexual, sobre todo en Europa y en Estados Unidos (Véase, Braidotti y Butler, 1997). En cuanto al concepto de memoria es todavía más extensa su historia e igual de conflictiva, pero en este texto estaría aludiendo al concepto deleuziano, que proviene de la filosofía de Bergson, entre otras, aunque desde mediados de la década de los ochenta se habla de un campo específico, el de los « Estudios sobre Memoria », donde prevalece el concepto de memoria colectiva de Maurice Halbwachs.

una pérdida que concierne especialmente a los filósofos<sup>4</sup>. En una de sus clases, Deleuze mencionaba de dónde proviene esta frase con la que comienza uno de los últimos capítulos de *La imagen-tiempo*, es decir de las diferentes mutaciones de la “imagen del pensamiento” moderno.<sup>5</sup> Este reclamo abre uno de los capítulos que pueden considerarse más importantes de sus estudios sobre cine. No sólo por las líneas y conceptos propuestos, en cuanto despliega la idea de un cine de cuerpo desde otra modulación del esquema sensorio-motor, el *gestus*, y de un cine de cerebro –sugiriendo en algunas partes un dualismo, incluso cuando las actitudes del cuerpo, que devienen *gestus*, son entendidas como las verdaderas categorías del espíritu (la fatiga, por ejemplo)– y la cuestión de un cine político, en trance, cuyo devenir pueblo falta en el cine europeo de postguerra y deviene en el cine del “Tercer Mundo”; sino porque iría más allá de la clasificación que surge de los dos conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, como si el texto entrara en una línea de fuga.

En la primera parte de este capítulo, cuando Deleuze se refiere a un “cine de cuerpo”, va más allá del esquema sensorio-motor que articula la narración cinematográfica y propone el concepto de gesto brechtiano, atravesando las actitudes corporales, en la *nouvelle vague* y en la post-*nouvelle vague*. A partir de este concepto, Deleuze recuerda una primera creencia de Antonin Artaud en la carne y en el cuerpo (aunque no utiliza aquí el concepto de “cuerpo sin órganos”, ni el de carne como en su trabajo sobre Francis Bacon), y desde allí, la relación entre cine y teatro, describiendo como “cine de cuerpo” cotidiano o ceremonial las producciones de Michelangelo Antonioni, Carmelo Bene, John Casavettes, y, entre ambos, el cine experimental de Andy Warhol, entre otros, así como el paso de las posturas al *gestus*<sup>6</sup> con Jacques Rivette y el cine de Jean-Luc Godard<sup>7</sup> (no menciona la cinematografía que es considerada “política” de Godard). Pero, finalmente, termina expresando un cierto hastío del “cine de los cuerpos” y su exaltación de ceremonias repetidas de “personajes marginales”, lo que llama culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas y la instalación de una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas o asilares. Lo cual podría

- 
- 4 Era curioso, señalaba Deleuze, que un pensador diera este grito (traducido al español como “¡Dadme, pues, un cuerpo!”). Porque durante mucho tiempo los filósofos han tendido a creer que no lo tienen. El grito expresaría un dualismo que atraviesa la historia de la filosofía occidental, donde el alma, el espíritu, el pensamiento, incluso el cerebro (tanto como estructura topológica, la brecha, o como órgano de conocimiento), fueron negados a mujeres, niños, indígenas, no occidentales, considerados cuerpos, cosas... Ahora el filósofo grita por un cuerpo, necesita un cuerpo y una creencia en el cuerpo, donde las categorías son actitudes corporales. La cuarta mutación es la que se enuncia como “¡Dadme un cerebro!” y configura otra modulación del cine moderno y de la memoria (Véase, Deleuze, 1984).
  - 5 La primera es la sustitución del conocimiento por la creencia (Pascal, Hume, finalmente, Kant, Kierkegaard, Nietzsche), la segunda la sustitución de un “adentro” por un Afuera (Blanchot, Foucault). La tercera concierne a la inversión de la relación entre pensamiento y cuerpo, expresada en el grito de Kierkegaard: “*Donnez-moi donc un corps!*” (Véase, Deleuze, *Ibid.*)
  - 6 Deleuze llama *gestus* al vínculo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero no dependiendo de una historia previa, intriga preexistente o imagen-acción: “(...) el *gestus* es el desarrollo de las actitudes mismas y, con este carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol” (Deleuze, 1987: 255).
  - 7 El ideal socrático que todavía está presente en Rossellini, colapsaría en Godard, donde la creencia no es más la de otro mundo. Pero, Deleuze no menciona el cine considerado “más político” de Godard, como *Vent d'Est*, filmado con el colectivo Dziga Vertov y donde aparece Glauber Rocha, gesticulando la encrucijada práctica del cine del “Tercer Mundo”.

considerarse como una nueva histerización y una dimensión tecnobiopolítica del cine<sup>8</sup>. En esta parte de sus estudios, cuando menciona una post-*nouvelle vague*, Deleuze comienza a hablar del cine de Chantal Ackerman, quien muriera recientemente, de Agnes Varda y de Michèle Rosier<sup>9</sup>, con una perspectiva que pretende diferenciarse, no sólo de la *nouvelle vague*, sino del feminismo, mencionando un “gesto femenino”, con el que los cuerpos mostrarían actitudes como signos de estados “propios” de personajes femeninos, mientras que los hombres darían testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca “del pedazo de historia que arrastran consigo”. Así, en una perspectiva que se diferenciaría del feminismo militante<sup>10</sup>, Deleuze consideraba que los estados de cuerpos femeninos muestran una cadena no cerrada: “(...) descendiendo de la madre o remontándose hasta la madre, sirve de revelador a los hombres que no hacen más que contarse” (Deleuze, 1987: 260). Al mismo tiempo que el cuerpo de “la mujer”, conquistaría un extraño nomadismo, como el de la literatura de Virginia Woolf, que le hace atravesar edades, situaciones, lugares y que captaría la historia de los hombres y la crisis del mundo, innovando en el cine de los cuerpos: “como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común” (Deleuze, 1987: 261). Deleuze no menciona, sin embargo, que en este cine “descender de la madre” o “remontarse hasta la madre”, supone también una forma de distanciamiento de la figura materna, o por lo menos de la manera en que la femineidad doméstica y maternal era representada, generalmente, en la T.V. o en los medios masivos<sup>11</sup>. El *gestus* femenino no se nombra como “devenir mujer” (concepto post mayo del ’68, largamente debatido en el feminismo), y otros devenires, este concepto no está especialmente presente en los estudios sobre cine deleuzianos. Comienza a aparecer, en tanto devenir, cuando Deleuze habla de un cine menor, del pueblo que vendrá, pero siguiendo ahora a otro escritor (Wolf y Brecht aparecen en el “*gestus* femenino”), es decir a Kafka, y a un pintor, Paul Klee, en su imagen del “pueblo que falta”<sup>12</sup>. Y el final de

8 La relación entre histeria, cine y artes visuales, evidentemente, no comienza con la *nouvelle-vague*. Estaría en la hipótesis de la invención de la histeria, y la histerización, como dispositivo visual en el Hospital de *La Salpêtrière*, no solo con Jean Martin Charcot, que utilizara en sus sesiones dispositivos pre-cinematográficos como la linterna mágica (también instrumento de evangelización “visual”) sino además con la escultura, el grabado y sobre todo la fotografía que obligaba a posar e inmovilizar el cuerpo. Sería por esto que, para Didi-Huberman, la histeria es entendida como una parte de la “historia del arte”, lo cual no deja de ser una interpretación problemática (Véase: Didi-Huberman, 2014).

9 Deleuze, con su singular voz y largas uñas, actúa como Lamennais en *George qui?* (Michèle Rosier, 1973).

10 Sin embargo, un film como *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) era para Akerman feminista porque sus imágenes (la de una mujer lavando platos, por ejemplo) se diferenciaban del imaginario más poderoso del cine, y era considerada feminista por la crítica europea y americana (Véase: Bergstrom, 1977).

11 Según Braidotti, en los ’80, la teoría feminista, europea y norteamericana, celebraba tanto la ambigüedad como la intensidad del vínculo madre/hija en términos positivos (*écriture féminine*’ y *labial politics*’ son términos de este momento). A fines de los noventa, sin embargo, este paradigma había cambiado, y este cambio es también considerado postlacaniano. (Véase: Braidotti, 2000: 168). En el cine de las autoras que menciona Deleuze, se produciría un distanciamiento no solo en la manera en que los lugares “femeninos” son vistos, como la cocina en *Saute ma ville* (1968). También es un espacio resignificado en el video experimental, como en *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler, 1975).

12 Deleuze parafrasea el texto de Klee y agrega una nota al pie con la cita en francés, con algunas diferencias de sentido del texto en alemán sobre todo en la frase: “*Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk*”, “No tenemos esta última fuerza, pues: no nos lleva ningún pueblo” (Véase Klee, 1945, p. 53. Trad. mía). Luego ese pueblo se busca. Pero Klee no menciona que no exista un pueblo.

este capítulo no se escribe sólo en términos específicamente cinematográficos, sino desde un retorno a la “imposibilidad” de escribir, al nombrar la situación en la que se encontraba el cineasta tercermundista, ante un público “cebado” por series televisivas, o como “cineasta de minorías” en un callejón sin salida kafkiano como Pierre Perrault, es decir ante la: “imposibilidad de no `escribir`, imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera (...)” (Deleuze, 1987, 288). Lo menor, así como el “devenir mujer”, tendría que ver no sólo con imágenes sino con escrituras.

### 3. Tecnologías y teratologías del género

Durante los mismos años en que Deleuze escribe sus estudios, mediados de los ochenta, se producirían dos acontecimientos que resignifican algunos de los problemas que plantean y que redefinirían el campo no sólo de la teoría fílmica, sino también de la estética filosófica, de los estudios sobre memoria y del feminismo<sup>13</sup>. Por un lado, el estreno del documental de Claude Lanzmann, *Shoah*, una “ficción de lo real”, o la destrucción de toda distancia entre pasado y presente (Lanzmann, 1990) que introduciría el problema de la representación y lo irrepresentable (Véase Rancière, 2005; Didi-Huberman, 2004). No se ven aquí pilas de cadáveres, como en *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) –un cine de cerebro, según Deleuze, y que expresa una memoria-mundo– para mostrar el genocidio judío: sólo las voces corporizadas de los testigos, de los sobrevivientes, del historiador Raoul Hilberg y de los mismos nazis. Pero Deleuze nunca menciona este film en sus estudios ni después. En el Cono Sur, con el regreso de la democracia, se produciría un cine que pretende mostrar el horror de los años precedentes, sobre todo en Argentina, donde además se llevaría al estrado a la Junta Militar.

Por otro lado, en esos mismos años, Teresa de Lauretis (De Lauretis, 1984; 1985; 1987) retomaba el trabajo de crítica feminista hacia el cine narrativo y el género, partiendo, como Deleuze, de los debates semióticos y semiológicos de autores como Christian Metz y Pier Paolo Pasolini, pero introduciendo a través de Foucault, Althusser y Lacan el concepto de “tecnologías del género”, haciendo una crítica al concepto de “devenir mujer” y resignificando la crítica feminista radical del cine de autoras como Laura Mulvey quien, ya en 1975, lo había definido como aparato en el que los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo y un objeto y producen una ilusión cortada a la medida del deseo (masculino) (Mulvey, en de Lauretis, 1984: 59). Proponiendo, así, la destrucción del placer narrativo y visual, como el principal objetivo de un “cine de mujeres”. Para de Lauretis, la cuestión en

13 Sería cuando se produce la reapropiación de la palabra queer como lugar de acción política y de resistencia a la normalización. Los textos de Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick o Michael Warner, considerados “teoría queer”, suponían un proyecto crítico, desgajado de la tradición feminista y anticolonial, que deconstruiría los procesos históricos y culturales del cuerpo blanco heterosexual como ficción. Aunque Preciado señalaba que el éxito de lo “queer” residía en su desconexión (frente a la dificultad de publicar o de producir discursos o representaciones que provengan de las culturas locales en castellano) con los contextos de opresión política a los que la palabra “queer” se refiere en inglés (Véase Preciado, 2009). Para Preciado, que se resiste corporalmente al “devenir mujer”, valdría la pregunta de cómo se relaciona este último concepto con el de “homosexualidad molecular”, que provocara una serie de reclamos a Deleuze, semejantes a las críticas de de Lauretis y en un primer momento de Braidotti, y del feminismo en el marco de lo que Preciado llama la globalización de Deleuze (Véase Preciado, 2002:137).

otro de sus artículos más citados, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking women cinema* (1985), sería: “¿qué marcas formales, estilísticas o temáticas apuntan a una presencia femenina detrás de cámara?”, pregunta que no podía ser respondida con una generalización o universalización. Así, en un cine como el de Ackerman, no habría sólo un *gestus* femenino, sino dos lógicas diferentes: la del personaje y la de la cámara y el director (generalmente considerada como “un punto de vista masculino”). El cine tiene que ver, entonces, no solo con las mujeres o con “la mujer”, sino como tecnología social y política, con la construcción del género: no habría un *gestus* femenino *per se* (antes de cualquier representación o performatividad, para Butler<sup>14</sup>), sino en construcción entre el personaje, la cámara/director y el espectador.<sup>15</sup> Esta representación o construcción no se produciría en un momento histórico específico, ni solo a través de los “aparatos ideológicos del Estado”, sino también a través de las prácticas que lo resisten, como el feminismo. Y la construcción de género estaría también afectada por su deconstrucción y su afuera: “Para el género, como en lo real, no existe solo el efecto de representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso, como un trauma potencial, que puede romper o desestabilizar cualquier representación si no se lo contiene” (de Lauretis, 1987: 3, trad.mía).

En cuanto a la lectura de Deleuze, de Lauretis seguiría el primer análisis que Rosi Braidotti propone acerca de las formas que la femineidad asume en el trabajo del primero (también en Foucault, Lyotard, Derrida) y lo que esta autora consideraba como el rechazo de estos filósofos a identificar la femineidad con las “mujeres reales”.<sup>16</sup> Desplazando así, no solo la ideología sino también lo que de Lauretis consideraba la realidad y la historicidad del género en un sujeto difuso, descentrado o deconstruido. Así, estos filósofos apelaban a la mujer y nombran como “devenir mujer” el proceso de un desplazamiento, que niega la diferencia sexual y el género en las “mujeres reales”. Negando la historia de opresión y resistencia política de las mujeres y la contribución epistemológica del feminismo, en la redefinición de la subjetividad y la sociabilidad, habrían visto en la mujer el repositorio privilegiado del “futuro de la humanidad”, lo que supone el viejo hábito mental de pensar lo masculino como sinónimo de universal (y de identidad) y de traducir a las mujeres como metáfora (Braidotti, en de Lauretis, 1987: 24). Para de Lauretis, el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los humanos, sino que es entendido como “el juego de efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales” (de Lauretis, 1987: 3), como el despliegue de lo que Foucault llamó en

14 Butler no se dedicaría específicamente al cine, sino básicamente al “orden simbólico” en su desarrollo del concepto de performatividad, excepto por la mención de algunos films como *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990). Pero, en una entrevista señalaba como las nociones de género que circulaban a fines de los sesenta eran en parte construidas y hollywoodenses: “Quizá *Gender Trouble* es en realidad una teoría que emerge de mi esfuerzo para darle sentido a cómo mi familia encarnaba esas normas hollywoodenses y cómo no lo hacía” (*Judith Butler, philosophe en tout genre*, Paule Zajderman, 2006. Trad.mía). Se refiere al hecho de que su madre administraba una sala de cine y que para una familia judía, en ese momento, el cine era un vehículo de asimilación a la sociedad norteamericana.

15 Aunque ya había comenzado en otros de sus libros, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), este concepto de “tecnologías del género” sería desarrollado en el artículo que da nombre a una compilación *Technologies of gender* (de Lauretis, 1987).

16 “Por el contrario es solo abandonando la insistencia en la especificidad sexual (género) que las mujeres, en sus ojos, podrían ser el grupo social mejor cualificado (porque son oprimidas por la sexualidad) para promover un sujeto radicalmente “otro”, de-centrado y de-sexualizado.” (de Lauretis, 1987: 24, trad. mía).



la *Historia de la sexualidad* (donde comenzara a utilizar el concepto de biopolítica), “una tecnología política compleja”, aunque no usara el término género y estuviera centrado, en este contexto, en el discurso y otras prácticas y no específicamente en dispositivos visuales, como la fotografía, que intervendrían en la “invención de la histeria” (Didi-Huberman, 2014), invención altamente performativa (luego “cinematográfica”) y aunque este argumento del género como “juego de efectos”, paradójicamente, hace difícil pensar en una “mujer real”, anterior al mismo, incluso cuando el concepto de género, como el de trauma, supone un nivel no representable.

Algunos años después de postular la crítica que retoma de Lauretis, Braidotti, sin embargo, afirmaría que Deleuze es un gran aporte al feminismo, no tanto por lo que significaba el “devenir mujer” en tanto dispositivo de escritura, sino porque desesencializa el cuerpo, la sexualidad y las identidades sexuales, y, en su trabajo con Guattari, mostraba diferentes maneras de entender la corporalidad en sus conexiones con otros cuerpos (humanos y no humanos, animados e inanimados), enlazando órganos y procesos biológicos a objetos materiales y prácticas sociales. El cuerpo deleuziano, diría Braidotti, es en última instancia una *memoria corporizada* y se diferenciaría del discurso posmoderno sobre el cuerpo en la negación de este último de la materialidad (Braidotti, 2000: 159). Así, Deleuze (y su apropiación del bergsonismo) supone un neo-materialismo, una mezcla de vitalismo y teratología que está en sintonía con la era tecnológica<sup>17</sup>, con el actual contexto bio y geopolítico y lo que Braidotti llamaría “imaginario tecno-teratológico”, en el que intervienen ciencia (tecnociencia y sus consecuencias), ciencia ficción, ciberpunk, arte, cine, literatura. En este contexto, y como potencial crítica al sujeto humanista moderno (aunque Braidotti, presenta también una perspectiva crítica de la posmodernidad), la figura del monstruo es poshumana y se refiere a los sujetos sociales para quienes la cultura y las teorías sociales contemporáneas, no tiene esquemas adecuados de representación (muchas veces lo que tienen son clasificaciones y codificaciones del deseo, incluso en algunas teorías y pedagogías LGTB). Aunque podría decirse que esta inadecuación a los esquemas modernos de representación (estéticos, éticos y otros) estaría presente no sólo en lo que Braidotti considera la cultura contemporánea (y en teratologías basadas en consecuencias de la ciencia moderna, como las explosiones atómicas), sino que tiene también una larga historia para aquellos no considerados humanos, ni sujetos de derechos, desde el comienzo de la modernidad, con toda la monstruosidad de América, del “Nuevo Mundo” y de sus habitantes.

Es decir que, finalmente, según Braidotti, la filosofía deleuziana es necesaria, porque lo que en el feminismo es llamado nostálgicamente “nuestros cuerpos, nosotras mismas”: “son construcciones inmersas en la industria psico-farmacológica, en la bio-ciencia, y en los nuevos medios” (Braidotti, 2000: 161, trad. mía). En medio de aparentemente ilimitadas promesas protésicas de perfectibilidad y tecnociencia, para la autora, como feminista de la diferencia sexual y como pensadora europea, que se diferencia de la teoría del género, la filosofía deleuziana presta una ayuda preciosa a quienes permanecen “¡orgullosos de ser carne!” (Braidotti, 2000: *idem*). Pero, habría que recordar que incluso cuando el concepto de imagen propuesto por Deleuze es bergsoniano, es decir, es material, en el cine – y más

17 También es considerada la filosofía deleuziana como crítica del psicoanálisis lacaniano, su estructura teleológica (entendida como legado hegeliano) y la definición de deseo como falta.



aún con el cambio de paradigma de la era digital– los cuerpos están inmersos en procesos de dispositivos tecnológicos y “la carne” en la industria cultural del *mainstream*, normalizada, estandarizada e idealizada. Incluso, para Beatriz Preciado, más allá del cine pero con su contribución, a partir la expansión de semióticas audiovisuales, de la web y de los laboratorios, podría hablarse de capitalismo farmacopornográfico, en el que el cuerpo deviene entidad tecnoviva multiconectada (tecnocuerpo), donde las tecnologías de la comunicación no funcionan como “extensiones del cuerpo”, sino éste como extensión de la tecnología y donde en esta realidad biotecnológica se producen cuerpos desprovistos de toda condición cívica. No la “nuda vida” del Homo Sacer de Agamben, sino, en condiciones máximas de explotación: “*corpus* (ya no *homo*) *pornográficus*”: vida desprovista de derechos de autor, de ciudadanía y de trabajo (Preciado, 2008:43). Es decir, no se trataría sólo de tecnologías del género o histerización de la mujer (como la que se produjo con los primeros dispositivos de proyección como la linterna mágica y, luego, con un cine como el de la *nouvelle-vague*), ni feminización del trabajo, sino de la fármaco-pornificación de las condiciones de reproducción de la muerte y de la vida.

#### **4. Devenires y tecnologías de la membrana-memoria: el pueblo, el cuerpo, el hueso que faltan**

En sus estudios sobre cine, Deleuze le da un sentido espacial, político-social y biológico, además de filosófico, a la memoria, en una topología que, en el capítulo 8, no presenta solo el sentido bergsonianiano de la memoria actual y virtual, o de la memoria-capa y la memoria-contracción, sino que habla, como Gilbert Simondon, de una superficie o membrana, una frontera permeable entre un afuera y un adentro, entre lo individual, lo colectivo y social (como Maurice Halbwachs). Y era en el cine “tercermundista”, a diferencia del cine europeo (tanto el occidental como el oriental) y norteamericano, donde lo que Deleuze llama la verdad de que: “el pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’” (Deleuze, 1987:287) estallaba. Allí donde las “identidades colectivas” no tenían una representación, una gran forma o un cine de masas, una gran jefe Autómata (Hitler) sino que estaban en crisis o transición, por lo tanto el “pueblo faltaba”, como faltaba en la literatura de Kafka una “conciencia nacional”, o en la pintura de Klee la “última fuerza”. Este cine político se sostendría entonces ya no como el cine europeo en las masas (sojuzgadas por el nazismo, el fascismo y el franquismo o por la unidad tiránica del partido), o en el *american dream*, sino en las minorías, en la invención, la yuxtaposición aberrante y el devenir del “pueblo que falta” y de la memoria que no es psicológica ni colectiva, sino la superficie de contacto (la membrana), entre el asunto del pueblo y el asunto privado de un “yo” que produce enunciados colectivos, que fabula gérmenes del pueblo, en transición o trance como en el cine de Glauber Rocha (Véase Deleuze, 1987: 294).

Sin embargo, Deleuze no menciona el proyecto no realizado de Rocha *Nuestra América* que suponía, quizá, un retorno a su anterior guevarismo, ni menciona la cinematografía que se producía en América del Sur en el momento en que escribe sus estudios. En Brasil, por ejemplo, se presentaban algunos de los documentales más importantes sobre la historia reciente de ese país, como *João Goulart: Jango* (Silvio Tendler, 1984) documental expositivo, de imágenes de archivo y *Cabra, marcado para morir* (Eduardo Coutinho,

1984), considerado una obra maestra del cine brasileiro. En Argentina, se producirían, al mismo tiempo que el juicio a las Juntas, películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Sur* (Fernando Solanas, 1988). Pero también documentales como el díptico *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983-1986), *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) o el film experimental *Habeas corpus* (Jorge Acha, 1986). Estos dos últimos no pudieron estrenarse en salas en el momento de su finalización. Los cuerpos de estos últimos films documentales y del experimental de Acha, no son ya los cuerpos en trance del *Cinema Novo* o los cuerpos de la lucha contra la larga opresión colonial del Tercer Cine<sup>18</sup>, sino los cuerpos desaparecidos. En el documental de Echeverría la búsqueda del documentalista es singular, es acerca de la desaparición del estudiante Juan Herman. Incluso para algunos historiadores algunos de estos films mostraron en la pantalla algo que no podía circular en el discurso o en el espacio público para la mayoría de la sociedad: la desaparición (Véase Kriger, 1994: 60). Algunos de los más reconocidos de estos films como *La historia oficial*, *La noche de los lápices* o el díptico gestado por el radicalismo *La república perdida*, llegaron en los ochenta a los espacios educativos con un objetivo pedagógico. Es por eso que sería posible considerar ese momento como el comienzo de la construcción de “tecnologías de la memoria”. Así como en los últimos años la televisión y otros medios masivos en Argentina, como en otros países, sobre todo cuando se cumplieron los treinta años del golpe militar, funcionaron como productores de estas tecnologías, mostrando a través de documentales televisivos procedimientos como las exhumaciones. El cuerpo exhumado es también el cuerpo y el hueso “que faltan” en el documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), y donde la luminosidad de las imágenes de la memoria logra atravesar las “tecnologías” y sus efectos.<sup>19</sup>

Si la producción de tecnologías de la memoria continua hoy a través de nuevos dispositivos como las redes sociales y la proliferación infinita de imágenes, así como a través de industrias culturales de la memoria con producciones museológicas y culturales, resultaría imprescindible encontrar aquellas imágenes del “otro lado” del “fuera de campo”, no solo de las imágenes, sino de los discursos hegemónicos y globales sobre la (pos)memoria que a veces se imponen para subsumir y homologar diferencias.<sup>20</sup> Buscar estas imágenes que detengan el flujo de tópicos repetidos o, como diría Harum Farocki, “desconfiar de las imágenes” (Farocki, 2013) y de los discursos que las nombran, es más necesario que nunca cuando, recordando la frase de George Steiner con la que comienza *Le tombeau d’Alexandre* (Chris Marker, 1992), “No nos domina el pasado, sino las imágenes del pasado”.

18 Deleuze no menciona en sus estudios otros importantes movimientos cinematográficos y documentalistas como el del Cine de la Liberación, el Cine de la Base o el documental cubano.

19 Parafraseando a de Laetitia (y más foucaultiana que deleuzianamente) podría decirse que la memoria no sería sólo una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos: “sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (de Laetitia, 1987:3)

20 Algo así habría sucedido con la aplicación del concepto de posmemoria para construir corpus cinematográficos de “segunda generación” en el contexto del documental argentino contemporáneo con largometrajes como *M* (2007, Nicolás Prividera), *Los Rubios* (2003, Albertina Carri), *Papá Ivan* (2004).

## Bibliografía

- Badiou, Alain (2004): “El cine como experimentación filosófica”, en Gerardo Yoel (ed.), *Pensar el cine I*, Buenos Aires, Manantial, pp. 23-81.
- Bellour, Raymond (2009) : *Le corps du cinema. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P.O.L.
- Bergstrom, Janet (1977): “*Jeanne Dilman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman*”, en *Camera Obscura*, 2, Otoño, pp 114-123.
- Braidotti, Rosi (2000): “*Teratologies*”, en Ian Buchanan and Claire Colebrook (eds.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh, Edingurgh University Press, pp. 156-172. (las traducciones son mías).
- Braidotti, Rosi and Butler, Judith (1997): “*Feminism by Any Other Name. Interview*”, en Elizabeth Weed y Naomi Schor (eds.), *Feminism meets Queer Theory*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 31-67.
- Butler, Judith (2004): *Undoing gender*. New York, Routledge.
- Comolli, Jean-Louis (2002): “*L’anti-spectateur, sur quatre films mutants*”, en *Images documentaires*, 44, Paris.
- de Lauretis, Teresa (1985): “*Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema*”, en *New German Critique*, 34, pp. 154-175.
- de Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington Indiana University Press (las traducciones son mías).
- Deleuze, Gilles (1984): *Cinéma/pensée cours 68 du 06/11/1984-2*, disponible en [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=366](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=366) (última consulta 10 de diciembre del 2015).
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1975): *Kafka. Pour une littérature mineur*. Paris, Minuit. Despentés, Virginie. *Teoría King-Kong*. Barcelona, Melusina, 2007.
- Didi-Huberman, Georges (2004): *Images malgré tout*. Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2014): *Invention de l’hystérie. Charcot et l’Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- Farocki, Harum, *Desconfiar de las imágenes* (2013): Buenos Aires, Caja negra.
- Hirsch, Marianne (2015): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. London, Routledge.
- Klee, Paul (1945): *Über die moderne Kunst*. Berna, Benteli.
- Kruger, Clara (1994): “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en Claudio España (ed.), *Cine argentino en democracia. 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 54-67.
- Lanzmann, Claude (1990): “*Le lieu et la parole*”, en Michel Deguy (ed.), *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin.
- Mulvey, Laura (1975): “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, en *Screen*, 16:3, pp. 6-18.
- Preciado, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera prima.

- Preciado, Beatriz (2003): “*Multitudes queer. Notes pour une politiques des «anormaux»*”, en *Multitudes*, 12, pp. 17-25
- Preciado, Beatriz (2008): *Testo yonqui*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Preciado, Beatriz (2009): “*Queer*”: *historia de una palabra*”, *Parole de queer*, 1. Disponible en <http://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer> (última consulta 10 de diciembre, 2015)
- Rancière, Jacques (2005): *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia
- Steiner, George (1971): *Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. London, Faber and Faber.