Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México

Cynthia Pech*

Resumen:

En este artículo, se aborda la temática del video como tecnología de género. El video es el medio de creación artística que algunas mujeres están utilizando para crear lo que se puede llamar *imágenes en femenino*. Se hace un acercamiento al discurso feminista y los presupuestos teóricos que se han tomado para el análisis del discurso videográfico de las mujeres. Se presenta un breve análisis de los trabajos de las videastas Pola Weiss y Pilar Rodríguez.

Palabras clave: Medios de Comunicación, Video, Feminismo, Recepción, México.

Abstract:

This paper, moving on a gender perspective, discusses about the videotechnology as a way for *women to express images* of themselves. This article explores mainly the work of Pola Weiss and Pilar Rodríguez.

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Fray Servando Teresa de Mier núm. 92 Col. Centro C.P.06080, Del. Cuauhtémoc México, D. F.

Para nombrarnos a nosotras mismas en vez de ser nombradas, necesitamos, primero, vernos a nosotras mismas. Para algunas de nosotras esto no será fácil. Tanto tiempo ha transcurrido desde que nos dejamos de reflejar en el espejo que muy bien pudimos olvidar cómo nos vemos. Sin embargo, no podemos teorizar en el vacío; debemos tener evidencias.

Lorraine O'Grady

Introducción

El interés principal en este tema, estriba en que el video define un/su orden de discursividad que construye/intuye lo visible y que aporta una identidad de tipo epistemológico ya que "la Imagen contiene y despliega plenamente una cuota de Saber; inversamente la visibilidad, asumida por la imagen, incorpora, materializa iconológicamente el concepto, al cual aporta la dimensión de una información estética, sensible"[1].

El video, que forma parte de las llamadas Nuevas Tecnologías, es constructor de imágenes más que recreador y es la herramienta que algunas mujeres mexicanas están utilizando para construir discursos, *mundos posibles* que intuyen una(s) práctica(s) *feminista(s)*. Esta idea de *construir* apunta hacia mi postura conceptual sobre *representación* e *interpretación*, ya que en sus concepciones tradicionales, el primero significaría "estar en lugar de" y el segundo "tratar de buscar lo secreto de algo", el fondo oculto de las cosas. En esta idea está implícita también una nueva perspectiva que señala a la teoría de la recepción, sin duda, manejada también por la crítica feminista de los medios. Así, este trabajo pretende arrojar algunas ideas que, amén de considerarlas propositivas, sirvan para explicar mi experiencia como *lectora* de teorías varias y como *receptora* involucrada en los discursos que las imágenes de video me ofrecen.

En México, la producción audiovisual de corte feminista parte de la necesidad de ir más allá de lo teórico a través de las prácticas discursivas videográficas —específicamente el videoarte— que se sucedieron en nuestro país a partir de los años ochenta del siglo pasado y que se sustentan en la revisión y el análisis de los mecanismos de representación que regulan la imagen y la visualización de la mujer, pero, que además, colocan al medio video, como el elemento fundamental para transgredir un orden establecido.

El video es un hecho significativo que apuesta por colocarse como un medio —a veces herramienta— indispensable en las formas alternativas de la cultura. Más aún, el video, desde su autonomía de la televisión, ha trastocado los procesos propios, no sólo de ese medio, sino del cine. Además, es un medio que diferentes artistas han utilizando para sus producciones culturales, que van desde el soporte mediante el cual ilustran sus intervenciones y proyectan sus historias y conforman sus escenarios de "instalación", hasta el medio por el cual se asoman a ver "la realidad".

Como medio que sirve para asomarse a la realidad, el video es utilizado por mujeres que han encontrado en él las condiciones requeridas para sus producciones artísticas —por ejemplo, el video documental y el video instalación— La consideración más sencilla y más cercana es que el video se define como un medio personal y manipulable que per-

[1] Alain Renaud, "Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario", en Varios Autores, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Catedra, 1989, p. 12.

mite ir hacia la intimidad y es que, como afirma Millán,

el cine es más patriarcal en el sentido de distancia con los objetos, manipulación técnica compleja, empresa capitalista, etcétera. El video, en cambio, está tan cerca como la cámara lo permite, tan cerca del corazón, que escuchamos sus latidos. Algo que está transformando el conocimiento (y autoconocimiento) de eso que llamamos sujeto. Tecnología para las pluralidades; y por ello, parecería que muy a la mano de las mujeres, tecnología dócil y dispuesta para la introspección de la creación en femenino[2].

La historia del video feminista tiene sus antecedentes en los debates y estrategias discursivas que, a partir de la década de los setenta, se han venido dando en el tema del arte de manera paralela a la militancia social y política que defiende el derecho a la diferencia, al aborto y al reconocimiento de las mujeres dentro del orden cultural, constitucional y civil. De cualquier manera, hoy, una buena parte de las mujeres que hacen video está comprometida en usar la auto-representación como una herramienta para la consecución de metas específicas. Pero no sólo las videastas realizan tal hazaña, también otras mujeres que, desde la literatura, la pintura, la escultura, el graffiti, el *performance* y demás arte-tecnologías, encienden la llama de la discusión sobre el tema de la representación.

Gran parte de las investigaciones sobre la creación cultural de las mujeres han centrado su punto de partida en la presuposición de que existe una "mirada" como sistema estructurado y condicionado culturalmente. Este supuesto se ha aplicado al análisis de las representaciones a partir del análisis de los roles de género de los/las personajes tratados en la literatura y el cine, así como de la representación mimética y diegética de los discursos narrativos manejados en ambos ámbitos. Dichos estudios se centran en el análisis de las relaciones de poder en tanto representaciones sociales que desde la mirada reafirman la tendencia ideológica imperante. Poco se habla en los análisis a un nivel metalingüístico, engarzando el análisis desde el lenguaje y hacia el lenguaje y no sólo como herramienta de expresión. La creación artística, sin duda, es la puesta en escena del lenguaje mismo, desde el orden que ordena todas las cosas, lo nominal y que advierte el límite de eso y no otra cosa, el de las palabras.

Algo importante que hay que mencionar es que para el feminismo la importancia de la *experiencia* significa situar a la mujer dentro de la sociedad a partir de lo que se entiende como política representativa. El repaso que ha realizado la teoría feminista, específicamente la pos-estructuralista, centra su debate en recuperar la experiencia de la mujer como lugar político y para ello, rescata lo "vivido" por las mujeres como el eje desde donde mover el análisis y sus estudios. Utilizan los discursos producidos por ellas: la historia oral, la escritura ¿narrativa, poesía?, la pintura, la escultura, el cine, el video y demás medios electrónicos como *tecnologías de género*, entendidas estas tecnologías como las herramientas de representación que son utilizadas por las mujeres para construir sus discursos[3].

Un caso ejemplificador en el terreno de la creación audiovisual feminista es el estadounidense, en donde se empezó a utilizar el video como tecnología de género y a trabajar la propuesta que en los años noventa se denominó de "auto-cuerpo". Sobre esto, Alejandra Juhasz, propone el concepto de auto-cuerpo, no sólo como nuevo término, sino como lugar político. En el análisis de los videos, que denomina de autocuerpo, Juhasz retoma los trabajos realizados por mujeres que se filman a sí mismas: desnudas, con pechos al aire, con cuerpos tapados, pero acudiendo a una manifestación en contra de la violación y el aborto; o explorando los interiores de los cuerpos con espéculo en mano; etcétera. Para Juhasz, la interpretación de estos videos constituye una forma de

[2] Márgara Mellan, "Mi Co-Ra-Zon. Pensando el video como tecnología de Género", ponencia presentada en la Mesa Imagen y *Género* en el Coloquio *Los Estudios de Género*, 24 de octure de 1996, México, Programa Universitario de Estudios de Género, p. 3.
[3] Teresa de Lauretis, "Tecnologias de géneros", en *Debate Feminista* no. 2, 1990.

expresar la conciencia de ser mujer desde ella(s) misma(s)[4].

Otro caso ejemplificador en torno a la creación artística femenina es el de la literatura. En el caso específico de la posición de la mujer en la Historia de la Literatura, las mujeres desde el feminismo sostienen la importancia de hacer una propia historia en donde se de cuenta, por ejemplo, que, a la par de los escritores, existe una producción femenina que, por muchas causas ajenas a las mujeres, se han visto ocultas. Tal y como en el transcurso de sus investigaciones la española Lola Luna lo demostró, trayendo a la actualidad, de los anales históricos de los siglos XVI y XVII, algunas de las escritoras y poetas españolas que no constaban en la historia de la literatura española.

Sus aportaciones sobre las escritoras de esos siglos fueron hechas desde una perspectiva crítica feminista que la llevaron, me parece, a no sólo acuñar una frase como *slogan*, sino a explicar el porqué de la necesidad de *leer como una mujer la imagen de una mujer*. Se que esta invitación a leer como una mujer la imagen de una mujer coincide con los planteamientos hechos por feministas de otros países dentro de la misma teoría fílmica, entiéndase las inglesas, las estadounidenses, las francesas y las italianas; sin embargo, la reflexión argumentada que presenta en el texto titulado "Leyendo como una mujer"[5] es, sin duda, prolífica, en cuanto a los atisbos de luz que proporciona a la teoría y crítica literaria más cercana a la que se está realizando en Latinoamérica.

Sin duda, en el interés fundamental de la lucha feminista estuvo de manifiesto la necesidad de ahondar en la llaga de la diferencia entre cuerpos para desvelar que la diferencia entre mujeres y hombres se sustenta en una diferencia sexual, específicamente, genital. Ante esta evidencia, el "cuerpo", desde una perspectiva más bien antropológica, fue apareciendo de manera ostensible en el discurso feminista, dejando la diferencia sexual como mero pretexto para poder hablar de ellas mismas.

La lucha, presencia, e implicación feminista surgió en México a principio de los años setenta en un sector de mujeres de clase media[6] que, poco a poco y en un primer momento, se fueron involucrando en acciones políticas y sociales para, posteriormente, fundar los temas teóricos que aún hoy se siguen desarrollando. Tanto la crítica de la diferencia sexual como la búsqueda de la igualdad en términos no sólo sexuales, sino políticos y sociales, emprendidas a partir de los años setenta, trazaron el incuestionable interés por el cuerpo. A diferencia de la idea metafísica del cuerpo como prisión del alma de nuestra tradición filosófica, el cuerpo fue considerado como presencia con identidad de la/el sujeto. De ser preocupación meramente teológica, el cuerpo fue recuperado por el feminismo como una verdad biológica, simbólica y política. Esto no fue fácil ni sucedió de manera inmediata.

Sexualidad y cuerpo están entrelazados. Por eso, el feminismo intenta recuperar el cuerpo para ser conocido y escribir los resultados de la propia autoexperiencia. No en vano, las mismas mujeres tomaron el *speculum* en mano y se adentraron a explorarse, hurgando en el (des)conocimiento del propio cuerpo, del propio enigma. No en vano llegaron a reflexionar sobre temas como orgasmo clitorial y vaginal, aborto, menstruación, menopausia, vejez, salud reproductiva, maternidad voluntaria, depresión posparto. Problemas de mujer, pero también de nuestros cuerpos de mujer, en virtud de incorporar a lo social la cuestión del cuerpo como existencia. No en vano las poetas atizan el lenguaje para desvelar erotismo, palabras, gritos que rompen silencio del "cuerpo que colma el abismo del deseo/cuerpo mío que añora, disfruta y goza/los placeres del orgasmo"[7].

Quizá, lo aparentemente impúdico del ser femenino sea el camino de su autodefinición "que presenta su primera (gran) batalla en el te-

[4] Alejandra Jhasz, "Nuestros cuerpos, nosotras mismas: la representación de mujeres leales en el video feminista", en *Afterimage*, vol. 21, no. 7, febrero de 1994, pp 10-14.
[5] Texto contenido en el libro *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer* Madrid, Anthropos-Instituto Andaluz de la Mujer. 1996, p. 27.
[6] Eli Bartra *et al.*, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 40.
[7] Rosa Ofelia Murrieta, "Mi cuerpo es mío", en *Fem.*, año 15, no. 105 septiembre de 1991, p. 25.

rreno del lenguaje"[8] con el que se nombran las cosas. La apuesta es, quizá, abrir el lenguaje hacia un análisis que admita las diferencias y no sólo las interpretaciones totalitarias.

Si bien en México no se ha trabajado desde la propuesta videográfica de auto-cuerpo propuesta por Juhasz, sí existe una producción de videos feminista y de mujeres que se acerca más al video-arte como categoría, que constituye en sí misma su calidad de ficcionalidad, pues en la mayoría de los videos de otro tipo, existe una historia, una trama y una distancia entre la directora del video y lo que estamos viendo. Se puede decir que hay una mirada femenina del cuerpo en gran parte de esa producción, sólo que no forma parte de un "todo" manifiesto, a la manera que el trabajo realizado por las estadounidenses, para quienes el trabajo de auto-cuerpo es manifestación de su militancia dentro del movimiento feminista. Las mujeres mexicanas son militantes desde su propia trinchera, que se manifiestan dispersas, alzando sólo la bandera de un feminismo debilitado por la sustancial división dentro del movimiento a nivel nacional.

El "cuerpo" es y ha sido, sin duda, tema central de los discursos feministas. Sin duda, pues parece que desde los primeros brotes enunciativos feministas el cuerpo, como tema, ha dejado sentir la presencia de las propias reivindicaciones feministas: el ser humano desde el ser mujer, biológica y simbólicamente. Empresa nada fácil si vemos el camino inextricable que el feminismo, como corriente de pensamiento, como campo de conocimiento, ha tenido que andar a lo largo de su existencia para romper el tabú de que la mujer, desde su cuerpo de mujer, es decir, desde su biología, es inferior al varón por su condición de objeto, no de sujeto. Objeto, en cuanto ser cuerpo y mujer para otro[9].

Actualmente, existen muchas mujeres videastas en México, mujeres comprometidas en un hacer creativo pero desde distintas posiciones. Hay quienes trabajan el video arte, la video instalación, el documental, la historia-narración o hasta el videoclip. Mi interés general se enfoca hacia las mujeres que han tomado una posición feminista en su hacer video y no sólo son mujeres que hacen videos. Para este trabajo, he tomado en consideración el trabajo de sólo dos videoartistas: Pola Weiss y Pilar Rodríguez. La primera es ya, quizá, la referencia obligada para el tema que nos ocupa, la segunda, un ejemplo del ejercicio creativo que conjuga los elementos fundamentales de la discusión actual sobre arte, identidad y subjetividad.

El cuerpo como auto-representación.

Pola Weiss (1947-1989) no sólo es considerada pionera del *videoarte*, de la *instalación* y el *performance* en México y, quizá, de América Latina, sino también puede ser considerada la "recuperadora" de la práctica-política feminista de propuesta "auto-representativa" que las integrantes del *Colectivo Cine Mujer* trabajaron en sus primeras películas en súper 8, cuando trataron temas como el aborto, la violencia doméstica o la violación.

Con ella, quizá, la teoría feminista dejó de teorizar en el vacío de la ausencia del cuerpo como eje paradigmático de representación. Con ella comienza una era de producción enfocada en el cuerpo. El cuerpo que alude "a la idea de materia orgánica, perceptible y mesurable, noción extensible a toda sustancia que ocupa un espacio"[10] Pero el cuerpo es la ca(s)ja donde habitamos. Es el lugar desde donde se vive, se experimenta, el topos político, prueba identitaria, el *yo* desde donde se enuncia.

Weiss, además, fue la creadora de imágenes de mujer que se adelantaron a lo que Alejandra Juhasz definió, diez años después, como "representación de autocuerpo". Porque, en sus imágenes, Weiss, que mezclaba crónica-documental y ficción, creaba ilusiones corpóreas que, en ese momento en que hacia video —finales de los años

[8] Maricruz Patiño, "El cuerpo del deseo", en *Alforja*, no. XIII, verano del 2000, p. 81

[9] Sobre más de cómo ha sido retomado el cuerpo por el feminismo en México, ver Cynthia Pech "La presencia del cuerpo en el discurso feminista", en Nora García, Márgara Millán y Cynthia Pech (eds.). *Cartografías del feminismo mexicano 1970-2000*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

[10] Margarita Baz, *Metáforas del Cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, 1996, p. 27.

setenta hasta mediados de los años ochenta, aproximadamente— transgredía la línea creativa que se enfocaba más en la recuperación de la realidad y que era la apuesta del video documental o de ficción que paralelamente se estaba haciendo en México. Para Weiss, la cámara de video era, más bien, el medio para divagar en la exploración de sus mundos propios. Su cuerpo no sólo lo muestra como elemento narrativo, sino como lugar enunciativo de una experiencia que se traslada como ilusión óptica. Su cuerpo es espacio de auto-inspección pero también de auto-expresión, es lugar de conciencia que se da a la mirada como quiere ser vista. El cuerpo de Weiss es eje de su cámara, de su mirada y de nuestra mirada.

En sus videos, Weiss se retrata retroalimentándose no sólo de los claroscuros de las sombras que produce su silueta, sino de cada elemento corpóreo que la completan. Desde su largo cabello dorado, que a veces se introduce como cortinilla entre las imágenes, hasta su rostro, sus manos, su boca, su corazón que, metafóricamente, utiliza para indagarse mientras sus imágenes nos la muestran danzando, contorsionándose en movimientos espasmódicos o llorando. La práctica de auto-representación va más allá de proyectar su cuerpo en el espejo. Ella hurga en su propio interior.

Sus creaciones audiovisuales son, ante todo, coreografías que invitan a la experiencia de sensaciones contagiadas. Sus videos son experimentos que siempre avanzan en una discursividad que busca, quizá, una estética, diferente y que apuesta porque creamos en la verosimilitud que conllevan sus grabaciones en tiempo real.

La lista de su obra es larga. Con 38 producciones terminadas y un gran número inconclusas, los títulos más representativos van desde su primer videoarte *Flor Cósmica* (1977) hasta producciones experimentales como *Papalote*, *Videodanza* y *Xochimilco*, todas de 1979. También en ese mismo año realizó *Autovideato*, video autobiográfico de gran intensidad. Pola, siguiendo esa misma línea biográfica y autoreferencial, realizará otros videos: *Toti amiga* (1983*) Las t*asas de interés* (1983), *Mi Co-Ra-Zón* (1986), *Inercia* (1989) y *El avión* (s/f). Sin embargo, de haber una obra que represente mejor una práctica discursiva de esta videasta es *Mi Co-Ra-Zón*, con duración de diez minutos, que despunta sobre la boca que habla, una flor que sangra, la entrepierna que llora sangre y de fondo, el ojo de ella que se muestra. Allí, Weiss crea una situación audiovisual única. Las imágenes centrales nos presentan algunos de los efectos del terremoto de 1985 sobre las construcciones de la ciudad de México. La ciudad se muestra cayéndose, mientras el polvo alado de la muerte se precipita en el aire de su recuerdo: la escena del hospital; Venecia, el hospital, el embarazo, las góndolas sobre el Gran canal, el hospital y, de marco, un aborto: el suyo propio. El corazón-sangra-late. México se quiebra.

Desplomada, la ciudad de México se ve movilizada. La Cruz Roja busca sobrevivientes bajo los escombros. La cámara-ojo de Pola ciñe su lente hacia los edificios donde trabajaban cientos de costureras en condiciones escalofriantes y que han quedado entre escombros. La ciudad huele a muerte. La denuncia es la muerte. La memoria se duele.

Con sus instalaciones, Pola Weiss crea en este video una imagen urbana de una ciudad que debe recuperarse después de una catástrofe, pero es también un himno dolorido. Weiss se adentra en su Co-ra-zón para mostrarnos su Co-ra-zón, donde anidan recuerdos malos, la mirada hacia un pasado doloroso que la resquebraja en su historia personal. El terremoto es metáfora de su derrumbe personal. Su cuerpo baila, la música suena y su cámara en *zoom* resalta sus pasos, sus contoneos, el cuerpo desnudo trasluce la mirada de quien está viendo, derrite esencia en velos: es el cuerpo de mujer-Pola. Weiss es así subjetivamente sujeto de su mirada-imagen-muestra; lugar de enunciación, coreografía de resistencia que escapa a su refugio en el Ajusco. Mientras, su corazón sigue latiendo en el rojo sanguinolento de una mirada también sangrante.

Mujer y frontera: la experiencia poética del desplazamiento.

Pilar Rodríguez (1962), producto de la migración mexicana a Estados Unidos, tiene una obra no muy extensa pero si significativa para el estudio de la creación de imágenes realizadas por mujeres en nuestro país, específicamente las

creadoras de lo que se puede denominar *imágenes en femenino*. Su obra más sobresaliente se resume en dos videos, *La idea que habitamos* (1990) y *Ella es frontera* (1995), en donde palabra e imagen son lo mismo.

La cultura chicana es referencia obligada en sus trabajos. En sus dos videos mezcla imágenes y palabra, guiada por los poemas escritos por ella y por otras mujeres poetas chicanas. De esta manera, la especificidad en los trabajos de Pilar Rodríguez estriba en la visión femenina que tiene de la chicanidad. Poco a poco y conforme las mujeres chicanas han ido ganando espacios dentro de su comunidad, a partir de su inserción en el trabajo y la profesionalización, han terminado por reivindicarse sí como chicanas, pero, sobre todo, como mujeres chicanas, como puede verse, por ejemplo, en la trama de *La idea que habitamos*: siempre metida en su casa —su propio cuerpo— el personaje central de la historia es una mujer que reflexiona y cuestiona mediante los poemas que ha escrito, al amor, la identidad, la soledad, los deseos, los sueños; en un juego de imágenes, color y sensaciones que ponen en el centro a la mujer doblemente dividida: como mujer y como chicana.

La casa originaria no es la casa familiar, sino es el *yo* que se ha fracturado cuando se vive en el límite del autoexilio, cuando se experimenta el desplazamiento ostensible, cuando se vive con el corazón trasplantado. La casa es el centro de los/las seres humanos, es la brújula que impide perdernos pero también es el *no lugar* de donde no hay que salir ni llegar.

En la idea que habitamos se abre una gama de acertijos que quedan sin respuesta. Pilar reflexiona sobre la casa, sus definiciones y sus semejanzas con otros conceptos como identidad, lugar, espacio y sujeto. Su preocupación es mostrar el juego que las palabras hacen en la poesía y en donde cada una de estas palabras cobran un significado independiente de las otras. Mientras, esta videasta imagina su poética como el recuerdo de una mujer que se adentra a su primera casa, traspasando las puertas, hasta encontrar cada uno de los rincones de ella misma.

En *la idea que habitamos* no hay un afán narrativo ni documental, sólo el poético. Poesía personal construida con muchos pedacitos, metáfora poética que evoca el regreso a nosotras mismas gracias a la memoria. Rituales que Pilar denomina "geografías".

Dentro de esta línea poética está su otro video, *Ella es frontera*, en donde la mirada ya no se asienta en un personaje específico sino que se adentra en la reflexión sobre la palabra. Otra vez, los conceptos de mujer, identidad, frontera, pertenencia, desarraigo se inscriben en la *experiencia del desplazamiento*. Y es que toda frontera es un espacio de aplazamientos pero también de desplazamientos, inasible a cualquier definición única. En el caso de la frontera México- Estados Unidos, uno de los distintos grupos étnico-sociales que confluyen, los chicanos, son parte del grupo México-estadounidense que mira su definirse como situación de resistencia desde lo cultural, básicamente.

El concepto de identidad engloba muchas tesis. Una de ellas es que es sólo literatura y esto debido a que para definir la identidad nacional nos hemos basado en los paradigmas supuestos por autores como Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* u Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Narraciones, ambas, sobre lo que se piensa-define que es "ser mexicano(a)". Pero la cuestión en la cultura chicana es un pretender adaptarse a la cultura estadounidense sin perder la esencia de lo mexicano.

El sentido de pertenencia, que habitualmente se denomina identidad nacional, es más bien un proceso de incesante creación y recreación y es que, a lo largo de dicho proceso de organización de sentido, se conforman sistemas de referencia: las representaciones sociales.

Sin duda, el trabajo de esta videasta se inscribe dentro de la creación fronteriza en el sentido de esa inasibilidad que en sí es la frontera. Así como la identidad y lo nacional no se pueden definir, lo chicano tampoco. Sin embargo, lo chicano hay que entenderlo no sólo como un mero concepto para definirse sino como una lengua, una cultura gastronómica, religiosa, histórica: un nombrarse para resistir el embate de una cultura dominante como la estadounidense que podría, como dice Federico

Campbell, comérselo todo, hasta nuestra lengua[11].

En este contexto, el mérito también es que la chicanidad como frontera radica en que se extiende hacia los límites mismos de la experiencia de desplazamiento que ya en sí contiene el *ser mujer*. Preciso, ya el mismo concepto de "mujer" implica una idea de desplazamiento, un "no lugar" dentro del orden simbólico dominante. Así, *Frontera* sugiere límite y también diferencia; sugiere pertenencia pero también desarraigo; sugiere hartazgo pero también amarre; sugiere un reconocimiento pero también un no soy; sugiere situarse enfrente pero también estar por delante. En tanto, *Ella* sugiere persona del sexo femenino, sugiere límite, sugiere la otra, sugiere no es pero también sí es; sugiere costilla de él pero nada que ver con él...sólo a veces...

En *Ella es frontera*, su experiencia como chicana aparece continuamente. Su mirada está en la palabra que se dice-escucha-lee. La lengua, español-inglés, es referente de su estar dividida. Esa es su forma de decir, estoy acá pero también allá, mi único límite es ser por un tiempo de allá y luego de acá; sin embargo, Pilar es esa mujer dividida. Pero, además, quizá, lo implícito de su reflexión es esa división que el lenguaje hace del ser mujer y ser varón y que va más allá de esa peculiaridad de decir que la lengua nos separa, o que los márgenes territoriales nos separan. La frontera, en este sentido, es el borde de nosotras mismas. El adentro y afuera, el yo y el tú, no son sólo excusas para hablar de esa separación que hace una marca en la geografía terrestre, es también una separación que marca el lenguaje sobre los cuerpos y en todo esto el "sexo es puente, el sexo es abismo". Y ella se vuelve hacia tratar la diferencia de lo femenino y masculino con base en el sexo: un problema de género.

Para el feminismo mexicano la lista de mujeres videastas[12] que utilizan el video como tecnología de género comienza con Pola Weiss y continúa con las mujeres que, surgidas de los colectivos de cine y video así como de las escuelas de cine básicamente durante los años ochenta y noventa del siglo pasado, mostraron un interés en utilizar el video para ahondar sobre la representación de las mujeres reales a partir de una conciencia feminista. Muchas de estas videastas están todavía en activo y siguen trabajando en la creación de imágenes con una comprensión politizada que (de)vuelve la mirada a las mujeres reales. Algunas de estas videastas son Sarah Minter, Julia Barco, Mari Carmen de Lara, Marie-Christine Camus, Rotmi Enciso, Susana Quiroz e Inés Morales, entre otras, que, desde el documental, lo experimental o la ficción, siguen apostando por el video feminista y de las cuales habrá que empezar a escribir.

Recibido el 23 de noviembre del 2005
Aceptado el 30 de enero del 2006

[11] "Federico Campbell, frontera del lenguaje", en Varios Autores, *Frente al Milenio*: *Literatura y fin de siglo*, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1998.

[12] Cabe mencionar que a esta lista se van sumando algunas mujeres jóvenes que vienen de las distintas escuelas de artes plásticas, escuelas de cine o talleres de video y que, además, se han integrando al quehacer artístico nacional a través de los canales instituidos como las muestras y exposiciones en museos, galerías, universidades y espacio diversos y en los que caben, solamente, como ejemplo de lo que se está produciendo en el mundo de las artes visuales.

Referencias bibliográficas

Bartra, Eli, Anna Fernández M. y Ana Lau, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México; Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

Bartra, Eli, María Brumm, Chela Cervantes, Bea Faith, Lucero González, Dominique Guillemet, Berta Hiriart y Ángeles Necoechea, *La Revuelta: Reflexiones, testimonios y reportajes de Mujeres en México, 1975-1983*, México, Martín Castillo Editores, 1983.

Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza,* México, Programa Universitario sobre Estudios de Género, Universidad Autónoma Metropolitana, de Porrúa, 1996.

Campbell, Federico, "La frontera del lenguaje", en Varios Autores, *Frente al Milenio: Literatura y fin de siglo*, México, Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1998.

García, Nora, Márgara Millán y Cynthia Pech, (co-editoras.), *Cartografías del feminismo mexicano: 1970-2000*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

Iglesias, Norma (coord.), *Miradas de mujer. Memoria del I Encuentro de cineastas y videastas mexicanas y chicanas*, México, El Colegio de la Frontera Norte y Chicana/Latina Research Center, 1998.

Juhasz, Alexandra, *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas. La representación de mujeres reales en video feminista*, en *Aferimage*, vol. 21, no. 7, febrero de 1994.

Lauretis, Teresa de, "Tecnologías de género", en *Debate Feminista*, no. 2., 1990.

————————, *Diferencias*, en Cuadernos inacabados no. 35, 2000 Madrid, Editorial Horas y Horas.

Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*, Madrid, Antropos-Instituto Andaluz de la Mujer, 1996.

Millán, Márgara, "Mi-Co-Ra-Zón. Pensando el video como tecnología de Género", Ponencia presentada en la mesa *Imagen y Género*, del Coloquio *Los Estudios de Género*, México 24 de octubre de 1996.

Murrieta, Rosa Ofelia, "Mi cuerpo es mío", en *Fem*. año 15, no. 105, septiembre de 1991.

Patiño, Maricruz, “El cuerpo del deseo”, en *Alforja*, XIII, verano de 2000.

Pech, Cynthia. *Fantasmas en tránsito: prácticas discursivas de videastas mexicanas*. México, Fonca en Estudios Culturales, S. A., (Avances de Investigación).

Renaud, Alain, “Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario”, en V.V.A.A., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1989.