

Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico

Cinema and gender studies: Image, representation and ideology. Notes for a critical approach

Paula Laguarda.

Becaria de Conicet/IIEM UNLPAM

Resumen:

El cine, en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías, aparece como un terreno óptimo para el rastreo del modo en que se han construido las subjetividades, desde la popularización de esta técnica en las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. En este sentido ofrece a los estudios de género una fuente de primer orden para el análisis de las representaciones socialmente dominantes acerca de lo femenino y lo masculino y las características asignadas a cada uno; así como la interacción de la categoría de género con otras como clase, etnicidad, nación, domesticidad, educación, ejercicio de la sexualidad y edad.

En el artículo se abordan críticamente las principales líneas teóricas que han vinculado cine y feminismo y las posibilidades que éste ofrece a los estudios de género, al permitir la indagación simultánea sobre aspectos textuales (discursivos, narrativos y recursos propios del lenguaje cinematográfico) y contextuales (al considerar al cine a la vez como industria cultural y manifestación de la cultura popular).

Palabras claves: Cine; Género; Representaciones; Ideología

Abstract

Cinema, as a producer of images, representations, meanings and ideologies, seems to be an optimum territory for tracing the way in which subjectivities had been constructed, since the popularization of this technique on the early decades of XX century to the present day. In this sense, cinema provides gender studies with a source of prime order to analyse socially dominant representations about female and male, and the characteristics assigned to each other; such as the interaction between gender category and other like class, ethnicity, nation, domesticity, education, sexuality and age.

This article approaches critically to the main theoretical lines that had connected cinema and feminism, and to the possibilities it offers to gender studies, by allowing simultaneous research on textual aspects (discursive, narrative elements and resources of cinematographic language) and contextual aspects (regarding cinema both as a cultural industry and a manifestation of popular culture).

Key words: Cinema; Gender; Representations; Ideology

1. Introducción:

La relación teórica entre el cine y los estudios de género nació en la década del '70, de la mano del feminismo estadounidense y británico¹. Eran tiempos en que teoría feminista, realización cinematográfica y estética de vanguardia se combinaban con miras a producir un hecho político: construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas; en definitiva, hallar un modo propio de enunciación fílmica.

Pero para generar representaciones alternativas sobre lo femenino, primero era necesario cuestionar y develar el funcionamiento ideológico de las representaciones dominantes: las construidas por el sistema de estudios de Hollywood y sus émulos en otros lugares del mundo. Las imágenes del cine clásico se ofrecían al feminismo como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual (Amado, 2000:173)

A partir de aquellos primeros acercamientos, vinculados a la crítica cinematográfica feminista, se fueron incorporando nuevas herramientas teóricas y metodológicas que permitieron un análisis más profundo de la problemática. Surgieron rastreos vinculados al psicoanálisis y a la semiótica, que además incluían los desarrollos más abarcadores de la teoría fílmica. Progresivamente, la relación cine-género comenzó a ser explorada en otros lugares del mundo, aunque las/os investigadoras/es anglosajonas/es seguían llevando la delantera. Con el correr de los años esta perspectiva incorporó también los aportes de otras disciplinas, produciéndose interesantes trabajos desde la historia y la filosofía.

Este artículo intenta reconstruir esas trayectorias e intercambios a modo de un "estado de la cuestión", con el fin de detectar áreas de vacancia y posibles nuevas líneas de investigación.

2. La construcción de una disciplina

Antes de analizar la construcción histórica de esta disciplina al interior del campo científico² es necesario definir ambos términos de una relación que ha atravesado distintas etapas, desde una primera vinculación a la crítica cinematográfica feminista que vio en el cine la posibilidad de indagar acerca

del carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres³, hasta la definición de marcos de abordaje que apuntan a considerar al cine como una *tecnología del género*⁴.

En cuanto a la categoría de género (gender), parto de la conceptualización de Joan Scott, quien la define como "*la organización social de las relaciones entre los sexos*"⁵, pero intentaré profundizarla, por considerarla insuficiente para dar cuenta de los complejos procesos de significación en el cine. Marta Lamas, por su parte, define la construcción del género como la simbolización de la diferencia sexual y plantea que se construye culturalmente en un conjunto de prácticas, ideas y discursos⁶. Pero a la luz de los últimos desarrollos de la teoría feminista no podemos desconocer que la construcción simbólica de las identidades sexuales se produce en medio -y como producto de- un sistema de tensiones y relaciones de poder que, siguiendo a Judith Butler (2001:33-67), debe ser deconstruido⁷. Esta autora señala que resulta imposible desligar el género de las intersecciones políticas y culturales en que invariablemente se produce y se mantiene, criticando la idea de patriarcado universal y la oposición binaria masculino/femenino por considerar que descontextualizan "la especificidad de lo femenino" y la separan analítica y políticamente de la constitución de clase, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad. De esta forma, la fundadora de la teoría *queer* no sólo embiste las ideas esencialistas sobre la inmutabilidad de las identidades de género que encontrarían arraigo en la naturaleza o el cuerpo, sino también aquellas que se basarían en la preconcepción de una heterosexualidad normativa y obligatoria.

En el mismo sentido Teresa de Lauretis (1996:7-34) critica la noción de género *como diferencia sexual*, por considerarla un exponente del mismo binarismo que ata el pensamiento feminista a los términos del patriarcado occidental e impide el desarrollo del "potencial epistemológico radical" que ya emergía en los escritos feministas de los '80: la posibilidad de concebir un sujeto social constituido *en* el género, no sólo por la diferencia sexual sino a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto *en-gendrado* también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, múltiple y contradictorio.

De Lauretis define entonces al género a través de una serie de proposiciones: 1) el género es una representación, que sin embargo tiene implicaciones concretas en la vida material de los individuos, 2) la representación del género es *su construcción* (como evidencian la historia del arte y la cultura

occidental), 3) la construcción del género continúa hoy no sólo en los medios, la escuela, la familia y otras instituciones, sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo, y 4) la construcción del género es también afectada por los discursos que lo deconstruyen.

A partir de estas premisas llega al concepto de *tecnología del género* (profundizando y aplicando a otro contexto el concepto de *tecnología del sexo* de Foucault). Al respecto sostiene de Lauretis: "*La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e 'implantar' representaciones de género*"⁸.

Considero que esta conceptualización logra dar cuenta del sustrato de los estudios de cine y género, disciplina en formación que no cuenta aún con el debido reconocimiento académico e institucional⁹.

Asimismo, la perspectiva de Annette Kuhn (1991:17-18), quien define al cine como "*los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas*", incluyendo en el concepto los productos de esas instituciones -las películas-, así como sus condiciones de producción y recepción, permite analizar las relaciones de poder que intervienen en la elaboración e implantación de esas representaciones.

En sus primeros años el objeto central de la crítica feminista fue el cine clásico, que tiene como paradigma el sistema de estudios de Hollywood de los años '30 y '40 pero cuyas instituciones y formas características no se limitan a ese lugar y a esa época, sino que han influido en los modos de producción y representación de las industrias cinematográficas de todo el mundo. Una de las principales consecuencias de este proceso es el modo en que ha modelado las expectativas de los espectadores y los supuestos con los que estos concurren al cine¹⁰: van a ver películas de cierta duración (entre 1 y 2 horas según el formato comercial habitual), que cuentan historias con principio, medio y final y que normalmente presentan personajes ficticios como pivotes de la acción narrativa, sujeta por otra parte a las reglas de cada género cinematográfico¹¹.

Por esta razón, aún cuando se analicen períodos posteriores a la plena vigencia del cine clásico, considero que es esencial rastrear sus influencias en la construcción del

dispositivo cinematográfico, los mecanismos textuales y la organización narrativa.

3. El caldero anglosajón

Como decía al comienzo, el interés por los estudios de cine y género surgió a principios de la década del '70 casi simultáneamente en Estados Unidos y Gran Bretaña, asociado a la crítica y a la realización cinematográfica feminista. No es la intención de este artículo realizar un exhaustivo repaso de nombres y trabajos, pero sí señalar aquellos estudios de mayor trascendencia para la disciplina, que ofrecieron enfoques novedosos y abrieron líneas de investigación.

Según reseña Ann Kaplan (1998:15-46) la crítica cinematográfica feminista comenzó con una metodología sociológica y política que abordaba los papeles sexuales que ocupaban las mujeres valorándolos como "positivos" o "negativos" de acuerdo a ciertos criterios externos que servían para definir a una mujer autónoma. Kaplan menciona como un texto pionero a *Sexual Politics*, de Kate Millett¹².

En esa época de efervescencia a ambos lados del Atlántico, el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973) coinciden con la publicación de tres libros de crítica feminista en Norteamérica: *From reverence to rape*, de Molly Haskell (1975), *Popcorn Venus* (1973), de Marjorie Rosen, y *Women and their sexuality in the New Film* (1974), de Joan Mellen¹³. Por esos años también comenzó a publicarse en Estados Unidos la revista *Women and Film*. La intención de aquellos primeros textos, más allá de sus diferencias, era examinar el lugar que ocupaba la mujer en el cine clásico, con el convencimiento de que existía una relación entre la representación cinematográfica y el "mundo real". Sostiene Kuhn (1991:89) que para estas autoras *"una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales. Puesto que dondequiera que se sitúe su origen, los significados se ven como entes que existen previamente a su transmisión a través de las películas, existe cierta tendencia a considerar el cine como un medio neutro de comunicar significaciones ya construidas"*.

En esa misma época comenzó a desarrollarse en Gran Bretaña otro acercamiento a la teoría feminista del cine, a partir de dos hechos fundamentales: la primera proyección

de cine de mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 y la publicación en 1973 de *Notes on Women's Cinema*, editado por Claire Johnston. A diferencia de la crítica que realiza Kuhn a los primeros abordajes estadounidenses de cine y género, la corriente británica se apoya en las disciplinas, teorías y métodos que ya por entonces estaba utilizando la teoría fílmica en general. Básicamente en el estructuralismo francés (con los desarrollos de Roland Barthes, Christian Metz y Claude Lévi-Strauss, entre otros), la semiótica (Barthes, Metz y Julia Kristeva), y el psicoanálisis (la teoría de Sigmund Freud primero y la de Jacques Lacan después), disciplinas que *"comparten la presunción de que los significados, lejos de ser tomados del 'mundo real' y simplemente transmitidos a través del medio cinematográfico, se generaban realmente en y a través de los mecanismos de los propios textos cinematográficos"*¹⁴.

4. Placer visual y psicoanálisis

El artículo "Placer visual y cine narrativo"¹⁵, de la crítica y cineasta británica Laura Mulvey, apareció en 1975 como *"una intervención política e ideológicamente decisiva y con una dosis de provocación que despertó polémicas y a la vez diversos grados de inspiración en la teoría fílmica feminista para expandir sus propuestas en varias direcciones"*, según afirma la investigadora argentina Ana Amado en una entrevista realizada a la autora en el año 2000¹⁶.

Lo novedoso de este trabajo era que Mulvey, realizadora además de varios films junto a Peter Wollen¹⁷, recurría al psicoanálisis como herramienta para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y develar la forma en que el cine clásico atrapaba a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada. *"La representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador"*, sostenía la autora, quien identificaba en los relatos de Hollywood la masculinidad asociada a la actividad y la pasividad con lo femenino. Sin embargo, la mirada del espectador era siempre activa y voyeurística, e inscrita como "masculina" en el dispositivo cinematográfico, que disponía el cuerpo de la mujer como "otro" pasivo, como objeto para ser mirado y deseado¹⁸.

Más allá de las limitaciones que pueda presentar el modelo de Mulvey¹⁹, ella fue la primera teórica que consideró las implicaciones del género con respecto al estatuto del

espectador cinematográfico, línea que posteriormente fue seguida por otras/os investigadoras/es.

The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s, de Mary Ann Doane (1987), también recurre al psicoanálisis para conceptualizar la mirada femenina en películas dirigidas a mujeres y concluye que los films que interpelan la subjetividad femenina lo hacen a través de fantasías tradicionalmente asociadas a lo femenino (masoquismo, histeria, paranoia y neurosis). Posteriormente la misma autora apela al concepto de *mascarada*²⁰ en otros dos artículos ("Film and the Masquerade" y "Masquerade Reconsidered"), en los que afirma que el texto clásico conlleva el peligro para la subjetividad femenina de una pérdida perpetua de la identidad sexual en el acto de mirar. Aunque sostiene que las espectadoras tienen todavía a su alcance placeres como "*el potencial de la mascarada para crear una distancia de la imagen que es manipulable, producible y legible por la mujer*". Aún en su negación, el espectador femenino aparece como una posición que desafía a los modos dominantes de visión, a través de mascaradas como el juego, el chiste y la fantasía²¹.

5. Análisis textual feminista

Con la incorporación de herramientas metodológicas de base semiótica a la teoría fílmica (a partir de los estudios de Roland Barthes y de Christian Metz), a principios de los '70 una parte de la crítica feminista se volcó al análisis de películas en tanto textos, desde una perspectiva estructuralista. Lo fundamental era deconstruir el texto fílmico con el fin de sacar a la luz el funcionamiento ideológico del patriarcado, que convertía a la mujer en un mito, en un ser eterno e invariable, en un significante fijo²².

El desafío para el feminismo era -y en cierta medida lo sigue siendo- mirar más allá de las imágenes/papeles presentes en los films y tratar de desentrañar cómo elaboran las películas sus propios significados, cómo significan. Para ello era esencial analizar las estructuras textuales.

El modelo textual del cine clásico es el "*texto realista clásico*"²³, organizado sobre una cierta estructura narrativa y sobre un discurso o conjunto de significantes específico que se convierte en el vehículo de la narración, en el medio por el cual se cuenta el argumento.

A partir de la distinción formalista²⁴ entre argumento (story) - la narración cronológica de los hechos- y trama (plot) -el orden en el que aparecen los acontecimientos en el

desarrollo efectivo del argumento- el análisis textual supone que la trama se desplaza desde un estado inicial de equilibrio -roto por un acontecimiento o enigma que pone en marcha la acción- hacia un nuevo equilibrio que resuelve el enigma inicial y cierra la narración. En el medio de ambos estados el movimiento puede quedar estructurado por diferentes ordenaciones y "mecanismos de retardamiento". El placer de la narración derivaría entonces de las anticipaciones que puede hacer el receptor acerca del cierre narrativo.

Kuhn (1991:43-56) consigna dos procedimientos para el análisis estructural de la narración en los films concretos: el primero centrado en la segmentación de la trama, que busca detectar inversiones del argumento, rupturas narrativas y coexistencia de tiempos (flashbacks) y puntos de vista; y el segundo basado en aislar las "funciones" de la narración, es decir, las acciones de los personajes de acuerdo a su significado en el desarrollo de la intriga. En el texto clásico prevalece la función narrativa y la acción se mueve en torno a personajes centrales, que promueven la identificación de los espectadores.

La cuestión central para los análisis textuales realizados desde el feminismo ha sido detectar la existencia de funciones o interacciones recurrentes en los textos del cine clásico, y su relación con "la mujer", considerada ya no como un ser humano sexuado, sino como una estructura que gobierna la organización del argumento y la trama.

Mary Beth Haralovich realizó un estudio de este tipo sobre diez películas de los estudios Warner Brothers de los años '30 y '40 encontrando que parece haber una tendencia en la narrativa clásica a "devolver a la mujer a su sitio". El amor romántico (mediante el enamoramiento, el matrimonio o la vuelta a la familia) cumpliría un papel normativo, al restituir el orden cuando la mujer asume un rol contrario a las normas en el mundo de la producción, mientras que si esto no ocurre la transgresión suele ser castigada con la exclusión, la marginalidad o la muerte²⁵. El texto clásico tiende a dar la impresión de que el relato y la narración son neutros, que la historia se cuenta por sí misma y no que es producto de un *proceso de enunciación* ²⁶. Al tomar el texto fílmico en tanto discurso Kuhn explicita esa instancia enunciativa como *una forma de interpelar, de situar al espectador*, e identifica cuatro conjuntos de códigos significantes: 1) los vinculados a la imagen cinematográfica (encuadre y planos), 2) los relativos a la puesta en escena (escenarios, vestuario, composición de la imagen, etc.), 3) los relacionados al encuadre móvil (zoom, movimientos de cámara), y 4) el

montaje, que es el elemento de mayor importancia en la construcción del significado narrativo en el cine clásico, porque logra generar la apariencia de un espacio y tiempo coherentes, de un *discurso cinematográfico invisible*.

6. Textos y contextos

Como explica Kuhn (1991:92) los análisis textuales de base semiótica/estructuralista recibieron críticas por su formalismo: al hacer hincapié sólo en el texto llegaban a la conclusión de que dando cuenta de los procesos textuales explicaban acabadamente los procesos de significación.

En ese sentido, la propia autora plantea que *"el análisis textual, al centrarse en los mecanismos internos de las películas en cuanto textos, tiende a ignorar cuestiones concernientes a los contextos institucionales, sociales e históricos de su producción, distribución y exhibición"*. Por ese motivo propone *"intentar unir el interés del análisis textual por la producción del significado con estudios de los contextos sociales e históricos en que se realizan las películas"*, cuestión no exenta de problemas metodológicos y epistemológicos.

En el mismo sentido la historiadora Linda Williams (1988:7-17) identifica dos tradiciones teóricas que se han opuesto con frecuencia a lo largo del desarrollo de la disciplina. Por un lado, las feministas adeptas al psicoanálisis y a la semiótica han recriminado a la sociología y a la historia no proveer un método apto para leer la textualidad de los textos cinematográficos, mientras que por otro las sociólogas y las historiadoras han acusado a la teoría feminista del cine de no saber interpretar ni la dinámica ni los hechos históricos de esos textos. Frente a este panorama Williams realiza un estudio comparativo de las diferentes finalidades y métodos de esas corrientes, partiendo del principio de que pueden enriquecerse mutuamente. El punto de partida es el análisis del film *Mildred Pearce (El suplicio de una madre)*, dirigido en 1945 por Michael Curtiz²⁷, que ha sido objeto de una amplia y diversa variedad de estudios. Williams se propone indagar en las distintas posturas a partir del método de análisis que cada una ha construido y el modo en que han considerado a la espectadora de la época.

Un punto central en el que coinciden gran parte de los análisis de *Mildred Pearce* reseñados por Williams es en el contraste y el conflicto entre dos formas de discurso sexualmente codificados que marcan profundamente el texto del film. *"Hay, por una parte, un lado femenino y diurno del discurso cinematográfico, que corresponde a la historia*

personal de Mildred y, por otra parte, el discurso masculino del film negro, que corresponde a un medio sospechoso, nocturno y peligroso", señala la autora. Una de las razones de esa tensión es atribuida por numerosas críticas feministas a las reescrituras a cargo de guionistas varones que sufrió el guión original de Catherine Turney, al punto de llevarla a sacar su nombre de los títulos de la película. Según esas interpretaciones, el film representa el triunfo de un estilo masculino como resultado de la imposición, por parte de los guionistas varones, de la problemática masculina del *film noir* y del relato criminal sobre la historial de amor maternal que cuentan la novela y el guión original. Williams agrega que al borrarse tanto el nombre de Turney como la historia de Mildred en el film, *"está claro que es la posibilidad de la mujer de ser 'autor' la que está aparentemente destruida"*.

Otra cuestión señalada es la lectura del film (no sólo por las cr