La aljaba
versión On-line ISSN 1669-5704

Aljaba v.13 n.13 Luján ene./dic. 2009

Historia enseñada, cine y mujeres: una tríada a debate

Teached history, cinema and women: a triade to debate

Marisa Fernández, Laura Méndez

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

El siguiente trabajo analiza las posibilidades que el cine ofrece para la enseñaza de la historia en relación a las identidades de género, en cuanto el texto fílmico permite visibilizar y desnaturalizar el modo en que se han ido construyendo esas representaciones sobre lo masculino y lo femenino. Al mismo tiempo, el material fílmico posibilita recuperar las imágenes de mujer tanto aceptadas como rechazadas, que circulan en los discursos sociales de los diversos contextos socio históricos.

Palabras clave: Historia enseñada; Género; Cine; Crítica feminista

Abstract

This paper analyzes the possibilities the cinema offers for teaching history in relation to gender identities. The film text can show and denaturalize the manner that representations about masculine and feminine have been built and, at the same time, can recover the woman pictures either accepted or rejected, that circulate in social discourses of diverse socio-historical contexts

Key words: Teached history; Gender; Cinema; Feminist critical

1- Presentación

La enseñanza de la historia en los niveles primario y medio se vio interpelada en las últimas décadas por la irrupción en las aulas de nuevas formas de enseñanza que pusieron en jaque a maneras más tradicionales de enseñar y de aprender e implicaron un diálogo entre la historia, las nuevas tecnologías y los discursos, entre ellos el discurso fílmico. Simultáneamente a estos procesos, la historia de las mujeres comenzó a ganar protagonismo en las currículas de historia y, aunque más tímidamente, también en las aulas, en la intención de recuperar el protagonismo de las mujeres en los derroteros del pasado, así como en el presente.
Este trabajo tiene como propósito central vincular la tríada

historia enseñada, cine y mujeres en la intención de invitar a la reflexión acerca de las posibilidades que los films presentan para, desde la crítica feminista, pensarnos como hombres y mujeres en contextos dinámicos signados por relaciones asimétricas de poder.

Escena Uno

2- El cine

Los medios de comunicación en general y el cine en particular, pueden definirse como dispositivos de reproducción ideológica cuyo propósito es inculcar y defender el orden del día económico, social y político de los grupos dominantes. La puesta en marcha de una industria del entretenimiento y el proceso de espectacularización es una consecuencia lógica del mecanismo de regeneración del sistema. Como dispositivos socio-ideológicos y discursos identificados con la dimensión superestructural, intentan perpetuar y naturalizar el funcionamiento del sistema y sus valores hegemónicos asignando a cada individuo su posición y función en el entramado social. Generan una representación imaginaria de condiciones reales de existencia y contribuyen a la naturalización del statu quo como estructura jerarquizada y jerarquizante (Chomsky y Ramonet, 1995).
Consideramos al film como una obra artística y cultural autónoma, susceptible de engendrar un texto que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas, aspectos visuales y sonoros, y produce un efecto particular sobre el espectador (Aumont y Marie, 1988). No sólo resulta un entretenimiento sino que también puede ayudar a comprender mejor la realidad que nos toca vivir a través del análisis, la reflexión y la crítica de sus formas de comunicación, sus modos de representación de la realidad y de las relaciones sociales.
Como sostiene Giulia Colaizzi (2007) el cine no es mera copia de la realidad ni simple grabación de hechos. Como práctica social e institución, no refleja neutralmente la realidad sino que nos remite inevitablemente a complejas relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto al sujeto como a las representaciones.
El poder referencial de la imagen fílmica, hace del cine un medio extremadamente eficaz de representación y persuasión con capacidad para interpelar, movilizar y articular el imaginario individual y social.
La fuerza del cine no se expresa sólo por sus imágenes o por lo que dice el relato fílmico, sino también por lo que sugiere en lo que nos hace sentir, pensar y actuar (De la

Torre, 2003). Como sostiene Rozado (1991) el lenguaje cinematográfico es creencia, sentido común, realidad social y, al mismo tiempo, genera un sentimiento, ya sea inédito o lejano, de pertenencia a dicha realidad social. En tanto discurso, el texto fílmico actúa como forma de interpelar, de situar al espectador/a. Louise Rosenblatt (2002) afirma que el sentido no está en el texto solo ni sólo en la mente del lector, sino en el intercambio continuo y recurrente de las contribuciones de ambos. El/la espectador/a en interacción con el texto fílmico construye significaciones bajo ciertos condicionamientos contextuales e ínter textuales que promueven diversas inferencias y deslizamientos del sentido construido. Cada espectador/a que observe un film, le otorgará diferentes sentidos, pues no existe una sola forma de mirar, ni lecturas lineales. Mirar, según Debray (1988) no es simplemente recibir una imagen, sino organizar la experiencia visible, organización que no es neutral sino que depende del receptor y su contexto.

El cine construye un mundo ficcional que se manifiesta como lo real absoluto y entra en relación con el mundo real a través de la experiencia del espectador modelando o reforzando su imaginario social. Como constructo social el discurso fílmico se encuentra inmerso en el seno de otros discursos que también aparecen como naturales y que han edificado un mundo en el cual no se duda creer ciegamente (Gómez Tarín, 2006).

En este sentido, la lectura fílmica se desarrolla en un contexto comunicativo que compromete las expectativas de espectadoras y espectadores con los contenidos textuales en el sentido de las significaciones construidas en la recepción de esa práctica lectora (Izaguirre, 2007). Esa relación recíproca entre texto y lector bajo determinadas circunstancias es la que hace posible y da lugar a la obra. Lector, texto y contexto social se involucran en el proceso de significaciones que atraviesan la interpretación del film.

El análisis del texto fílmico permite bucear en lo obvio (Neufeld, 1999), desnaturalizar lo familiar, lo cotidiano, incluyendo las representaciones sociales e individuales que son formas de percibir, conceptualizar y significar procesos sociales desde modelos ideológicos concientes e inconcientes construidos históricamente y otorgan sentido a las categorías sociales actuando como generadoras y productoras de prácticas concretas (Sinisi, 1999).

La lectura fílmica, incluye una doble tarea. Por un lado, supone reconstruir y describir, es decir, descomponer el film en sus elementos constituyentes. Por otro lado, implica reconstruir e interpretar, o sea, establecer relaciones entre tales elementos a fin de construir un todo significante. Ese proceso de lectura da origen a un nuevo discurso erigido a partir de aquello expresado en el texto fílmico y de las

transformaciones sufridas a través de la atribución de significados y sentidos mediante procesos que incluyen de forma convergente identificaciones y/o distanciamientos.

Escena dos

3- Algunos antecedentes de la relación género/ medios de comunicación

Con irrupción de los estudios de género en relación a lo cinematográfico en la década de 1970, se comenzó a analizar el discurso filmico y el modo de representación de un mundo de hombres que concede a la mujer un lugar de objeto a ser contemplado (Casetti, 1994), lo que inicialmente impulsó un movimiento de ruptura y reivindicación social delante y detrás de la cámara.
En los últimos años se ha plasmado un movimiento preocupado por la revisión crítica de toda la historia del cine que pretende hacer visible lo invisible enfocando su atención en aquello que pasa inadvertido y permite observar la posición de la mujer en el sistema de producción cinematográfica (Kuhn,1991). Estos análisis adjudican al cine clásico una forma simbólica del poder masculino ejercido sobre la sociedad (Mulvey, 1975).
En ese sentido, el análisis desde una teoría e historia del cine "implica la asunción de un estatuto ideológico entre textos, prácticas discursivas e instituciones sociopolíticas. Se trataría, en una palabra, asumiendo la noción de diferencia no sólo como marca distintiva entre hombres y mujeres, sino entre mujeres, en el interior de cada mujer, así como las diferencias de raza, preferencia sexual, religión, edad y clase social" (Colaizzi, 1995: 31).

4- La categoría de género en el discurso fílmico

El cine reproduce imaginarios sociales y también los produce, por tanto refleja representaciones sociales acerca de la categoría de género imponiendo determinados modelos o antimodelos
La lectura crítica del texto fílmico permite visibilizar y desnaturalizar el modo en que se han ido construyendo esas representaciones sobre lo masculino y lo femenino y, al mismo tiempo, facilita recuperar las imágenes de mujer, tanto aceptadas como rechazadas, que circulan en los discursos de los diversos contextos sociohistóricos.
El cine como dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico ha sido un poderoso medio de plasmación del imaginario socio-sexual y ha asumido la función de creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la masculinidad y de la

feminidad (De Lauretis, 1987). En esta clasificación el primero de los términos ocupa el lugar de lo correcto y se erige como norma desde la cual se designa al otro término como lo incorrecto o lo desviado.
La imagen de mujer se fue configurando a partir de oposiciones binarias con las identidades masculinas, tales como naturaleza/cultura, doméstico/público, interés particular/bien social (Ortner y Whitehead, 1996) y desde rasgos estereotipados asociados a prejuicios que simplifican y generalizan características.
El discurso fílmico ha representado a la mujer como una entidad de condición femenina, equiparando sexo a género. La condición femenina definida como estado natural e inherente a la mujer, ligada a lo privado y a la reproducción, logra retroalimentar un modelo preexistente absolutamente funcional para la sociedad organizada desde el modelo masculinizado. (Gómez Tarín, 2006)
El tratamiento de las mujeres en ese discurso refleja los estereotipos tradicionales de la feminidad, se las coloca como objetos de deseo, de adoración o de violencia y son castigadas si se atreven a poner en cuestión el modelo hegemónico quedando atrapadas en las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre-virgen/femme fatale-prostituta(Colaizzi, 2007).
Es el propio hecho de una representación de la mujer lo que lleva en sí mismo la aceptación de una dualidad hombre / mujer; al decir mujer, se acepta e incluye su oposición a hombrey se lo desvincula de otras posibles acepciones que no conlleven el sexo biológico como exponente de su identidad tales como persona, ser humano, ciudadano (Gómez Tarín, 2006)
Los relatos y las narraciones ficcionales contribuyen a la construcción de identidades, de esas narraciones que los sujetos realizan sobre si mismos, en las cuales se incluye el presente en las memorias del pasado y en los proyectos de futuro. La identidad como construcción cultural sólo es posible en tanto relaciones con otros sujetos y producto de los diversos discursos y significados que circulan en un momento histórico particular. Lo que somos se define en la medida que nos nombran y nos reconocen o nos ignoran, es decir por inclusión y por exclusión. La identidad es oposicional, supone diálogo y confrontación con otros, está delimitada por la diferencia, por la presencia de otros más o menos extraños o familiares. Si no hay otros, vividos ya sea como complemento o como amenaza, no hay yo, es decir que la identidad contiene a la diferencia. La diferencia otorga carácter distintivo y solidez, pero al mismo tiempo que afirmarla, necesita negarla para confirmarse como eso mismo y no lo contrario.
En los textos fílmicos, las identidades femeninas se

presentan desde el esencialismo, se definen como fijas, inmóviles y estables. Se intenta la imposición de una identidad única y ficticia de la mujer, identificada y asumida como identidad deteriorada.
En este sentido, la construcción simbólica de las identidades sexuales no es natural ni neutral, por el contrario, se produce en medio y como producto de un sistema de tensiones y relaciones de poder (Laguarda, 2006). La categoría género no puede analizarse desligada de otras que constituyen también a las identidades como clase y etnia (Butler, 2001). Puede definirse al género, tomando los aportes de Teresa De Lauretis (1987) como una representación que posee implicaciones concretas en la vida material de los individuos, cuya construcción continúa no sólo en los medios, la escuela y la familia sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo y es afectada por los discursos que la deconstruyen.

5- Las identidades femeninas como alteridad deslegitimada

Históricamente las sociedades se constituyeron sobre la base de una identidad común que se configuró a partir del aniquilamiento, la exclusión y la reducción del otro diferente, más aún si ese otro es mujer. Se generaron consecuentes prácticas de negación y discriminación y se produjeron ciertas categorías identitarias que ocuparon el lugar de lo deslegitimado y conformaron identidades deterioradas. Estas se adjudicaron la inadecuación del yo, su insuficiencia biográfica (Barman, 2001), a través de una narrativa precarizada de la propia vida.
Las diferencias provocaron y provocan miedo, se vivieron y se viven como peligro, resultaron y resultan una perturbación angustiosa ante la proximidad de una daño real o imaginario que suscita una reacción espontánea de defensa (Reguilli, 2000). El miedo es una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida. La sociedad constituye la noción de riesgo, de amenaza, de peligro y elabora modos de respuesta estandarizada que se aprenden a través del proceso de culturalización. El miedo refleja y condiciona el modo de percibir, de valorar y de actuar frente a los otros; también erosiona el tejido social, profundiza la fragmentación y exacerba las fronteras. En este sentido, las identidades femeninas fueron construidas como una amenaza irremediable y necesaria de ser sometida a la domesticación, al control y a lo predecible. Se construyeron mujeres estigmatizadas (Goffman, 1995) portadoras de un atributo negativo que significa un posicionamiento desde quienes lo otorgan. De este modo se fabricó su inferioridad, se la pensó

como alteridad despreciada, peligrosa y extraña.
El cine colaboró en la reproducción e imposición de una identidad común y artificial y generó clasificaciones que desvalorizaron e invisibilizaron a quienes no lograron adaptarse a los modelos previstos fortaleciéndose su desreconocimiento. De esta manera las mujeres fueron conformadas como una categoría social bajo sospecha, a través de la cual se justificaron prácticas discriminatorias. Fueron designadas arbitrariamente como sujetos deficitarios que necesitan ser compensados por lo que les falta, por lo que no tienen. Se le otorgó significación a su accionar y se determinaron comportamientos esperables conforme a la categoría asignada, de tal manera que sólo podrán ser lo que surge de lo definido que deben ser. Es decir, se significó qué son y como deben conducirse consecuentemente a como se les ha significado (Bourdieu, 1985).

Escena tres

6- El discurso fílimico como forma de enseñanza de la historia y la conformación en el tiempo de las identidades femeninas

El cine es una de las formas en que puede reconstruirse el horizonte cultural e ideológico de una época, que crea una serie de estructuras que influyen y son influidas por la realidad social. En ese sentido, puede ser conisderado una fuente histórica, en cuanto comparte las características de los productos culturales sujetos a los condicionamientos históricos de la sociedad y el tiempo histórico que constituyen su contexto de enunciación.
Toda creación fílmica es un acto de subjetividad. Aún los documentales, los noticieros filmados, el cine no ficcional, implican una actividad de selección entre lo registrado y lo desechado, una elección estética acerca de qué y cómo mostrar. En ese juego dialéctico, puede advertirse el funcionamiento de los sistemas de información, el imaginario, creencias y valores de una época desde la óptica del realizador/a (Dobaño Fernández y otros 2000).
El cine ficcional histórico, es decir aquel cuyos sentidos y contenidos no vienen dados necesariamiente por la existencia de un referente extracinematográfico, puede clasificarse en películas de constitución histórica y películas de reconstrucción histórica. Estas últimas son las que no fueron pensadas para transformarse en testigos signifcantes de un pasado, sino que adquieren ese status con el correr del tiempo, ya que dan cuenta de una cosmovisión de un determinado fragmento de la realidad social pasada en la que, por ejemplo, se evidencian determinados mandatos sociales desde la perspectiva de género que legitiman la

desigualdad y la subordinación de las mujeres (Dobaño Fernández y otros 2000).
Las películas de reconstrucción histórica son aquellas que recrean intencionalmente un periódo o hecho histórico determinado, como la revolución francesa, la guerra gaucha, las luchas en la Patagonia, por ejemplo[1].
En ambos casos, los enseñantes de la historia pueden hallar en el discurso fílmico un buen aliado para reflexionar acerca de los usos del pasado, su significado y el lugar de las mujeres en la temporalidad.
Entre sus posibles usos en la enseñanza -en relación directa con la pespectiva de género y las identidades femeninas, nos interesa puntualizar:
-*Información sobre el momento en que la película fue realizada,* que nos permite advertir sobre elementos claves de la sociedad que produdjo y consumió esos productos. Identificar si su director es varón o mujer y si esta condición se evidencia en el producto fílmico creado. En este sentido, podríamos reconstruir la ideología de los hombres y mujeres involucrados en las producciones y en las sociedades que vieron la película.
-*Información sobre el acontecimiento que relata,* ya sea un film ficcional o no ficcional. La historia narrada, sus personajes, formas de vida y compartamientos. El cine nos permite mostrar elementos ausentes en otros tipos de discurso, una "contra-historia"en el sentido de una historia no oficial, alejada de los documentos escritos construidos en la voluntad de ser conocidos (Ferro 1996).
- *"la mujer como personaje"*nos enfocaremos en el reconocimiento que realiza la teoría fílmica feminista respecto a la diferencia que puede establecer entre ambiente y personaje, retomando sólo el criterio de relevancia que se le asigna a los personajes femeninos secundarios. Ellas son imágenes femeninas que componen un ambiente (aunque tengan nombre) pues representan un telón de fondo, estático, sin posibilidad de cambio.
Esta inferencia podemos apoyarla en lo que nos sugiere Giulia Colaizzi con respecto a que se "sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización"(Colaizzi, 1995: 10).
La idea de tratar al género femenino como ambiente se complementa, de acuerdo a nuestro análisis, con la tipología que ofrece Francesco Casetti (1994) sobre la objetualización narrativa de la mujer en la que se identifican por ser estereotipos monocordes, sin matices, no producen narratividad, son imagen y se les recuerda físicamente, como un elemento escenográfico, son fijas y eternas como los mitos, permanecen marginadas fuera de la historia, son objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres, se habla de ella pero ella no habla, sólo parlotea,

son deseadas, pero no desean, no actúan, son manejadas, no miran, son miradas, sucumben en el fracaso si intentan rebelarse contra este sistema.
En relación a esta dimensión de las relaciones sociales, vale la pena preguntarse al mirar el film: ¿cómo son las mujeres del film? ¿protagonistas o parte del ambiente? ¿Cómo se relacionan entre ellas y entre ellas y los varones? ¿Se evidencia solidaridad de género?
Al tratarse de un film histórico ¿cómo vivieron las mujeres los procesos históricos que se narran? ¿participaron en forma indiferenciada del impacto que éstos produjeron sobre la sociedad masculina o por el contrario su significancia contrasta con lo acaecido en el universo masculino?
-Los discursos que acompañan, complementan o confrontan al texto lingúistico:
Una secuencia fílmica puede transmitir mediante el sonido, la imagen y el montaje, aspectos imposibles de expresar sólo en el recurso lingüístico. Emociones, paisajes, sonidos, nos aproximan al universo de las mujeres y la vida cotidiana. El cine actúa como espacio que da cuenta de la manera en que una sociedad se piensa y se representa, da forma y nombra deseos, temores y emociones. Como sostiene Laura Malosetti Costa (2005) las imágenes son vectores visibles de ideas, emociones y relaciones que pueden utilizarse como instrumento de persuasión y como dispositivo de poder. Su eficacia y poder residen en la imagen misma, la cual resulta irreducible a la palabra, la excede y la desborda, no puede traducirse en ella, pero al mismo tiempo una imagen no puede pensarse sin palabras y resulta necesario dotarlas de sentido político.
La imagen hegemónica de "la mujer"caracterizada a través de rasgos estereotipados y oposiciones binarias con las identidades masculinas construye e incorpora representaciones uniformes, simplificadoras y generalizables de la alteridad. Instala un modelo de comparación y diferenciación que responde al patrón social de masculinidad el cual define a la mujer como ser incompleto que necesita ser completado y explicado; la sitúa en el lugar de sujeción a la figura del varón quien fabrica su inferioridad.
En relación con estas aseveraciones podemos preguntarnos en el film: ¿qué imágenes se presentan de las mujeres? ¿Qué prevalece: el estereotipo, la oposición binaria o la diversidad? ¿Qué imágenes masculinas se muestran y con qué atributos? ¿Qué relaciones se establecen entre ambos?
- Subjetividades e Identificaciones femeninas en el film. Sería ingenuo pensar en la existencia de una identidad de género definida, única y cristalizada. El reconocimiento de su heterogeneidad interna nos permite entender la diversidad de posiciones sociales (etnia, clase, edad, orientación sexual) que atraviesan el proceso de subjetivación.

En este sentido, según Gloria Bonder(1998), la corriente de feminismo "postcolonial" plantea que la subjetividad emerge de una compleja interrelación de identificaciones heterogéneas situadas en una red de diferencias desiguales inscriptas en relaciones de fuerza y en permanente juego de complicidades y resistencias.
Admitir la existencia de un componente imaginario en la construcción de identidades nos habilita a vincular en nuestro análisis la noción de género con operaciones tendientes a mantener en un nivel superficial cualquier discusión que visibilice a las mujeres en el discurso patriarcal que las oculta.
Un posicionamiento similar nos plantea Nydza Correa (1994) al manifestar la necesidad de la "implosión" de la categoría de género para hacer emerger sus múltiples posiciones derivadas de un proceso de subjetivación que es atravesado por asimétricas relaciones de poder.
Wendy Hollway (1984) sostiene que en cada época histórica se ofrece a los sujetos una limitada gama de discursos y posiciones de género, por tanto los sujetos invisten libidinalmente determinadas opciones, siendo este acto de investimiento una expresión de su "libertad" personal. Podría explicarse de esta manera la diversidad de estilos de vida femeninos y masculinos en cada contexto histórico, así como ciertas condiciones subjetivas para la transformación de prescripciones y estereotipos.
Estos desarrollos nos obligan a repensar implicándonos como espectadoras, ya que si bien el cine es un modo de representación sobre la realidad que puede y necesita usar estereotipos para provocar la identificación con el espectador, claramente evidencia un riesgo si los estereotipos se convierten en prototipos, en modelos de comportamiento invisibles. Este mecanismo, si permanece oculto mantiene el potencial reproductor de la lógica patriarcal, siendo funcional a una multiplicidad de discriminaciones fílmicas. Suponemos que abordarlo desde una mirada crítica, recordando que no existe la mujer sino las mujeres, habilita denunciar y desenmascarar otras discriminaciones que se superponen y se disfrazan.
En este sentido, es lícito buscar en el film respuestas a los interrogantes: ¿las mujeres adoptan una actitud de pasividad o de actividad? ¿se evidencian esteriotipos patriarcales? ¿cuáles son las consecuencias para las mujeres que se empoderan y asumen una actitud de activa resistencia a los mandatos imperantes?
-La capacidad de reflexión y crítica de alumnos y alumnas.
La posibidad de desarrollar y potenciar estas capaciades a través del film, requiere contar con material complementario, guías de trabajos, lectura de textos vinculados a la biografía del director/a, contextaulización dentro de la historia del cine,

anuncios de promoción, muestreo de la crítica especializada, datos de recepción por el público, polémicas desatadas, discriminación o boicot que sufrió la película al momento de su estreno. Este tipo de actividades pensadas para el aula, permitirían advertir acerca de que las relaciones sociales no son naturales ni neutrales, sino que son producto de constantes negociaciones de significados acompañadas de imágenes altamente naturalizadas que provocan la puesta en juego de variadas estrategias a fin de adecuar la imagen a las expectativas que circulan sobre ella. El cine permite reflexionar acerca de las subjetividades, las contradicciones, la heterogeneidad de lo femenino en la continuidad de las relaciones de desigualdad entre varones y mujeres y, desde la crítica del pasado, asumir un compromiso con el presente.
-*Información sobre conceptos complejos del campo de la historia:* el discurso fílmico puede contrubuir a la comprensión de conceptos claves que plantea la historia, como por ejemplo, el de tiempo histórico concebido como tiempo no lineal en que aoctencimientos, procesos, estructuras y coyunturas dan cuenta de la multiplicidad. El cine nos permite vivenciar conceptos tan complejos como revolución, ideología, libertad, opresión, imaginarios, etc, y desde la vivencia propicia la construcción de aprendizajes que puedan advertir la situación de las mujeres en su complejidad y diversidad en diferentes contextos espacio-temporales.
-*El disfrute por la historia:* la presencia del film en la clase de historia puede despertar o aumentar, en especial a niños/as y a adolescentes, el gusto por el conocimiento de la historia en cuanto permite al espectador/a vivenciar un momento del pasado involucrándose y empatizándo con sus personajes, sus tiempos, sus colores. Por otro lado, siendo el cine un particular tipo de narración, posibilita desde la trama narrativa atrapar a quien mira y ofrecer la posibilidad de lecturas simultáneas y superpuestas. Por último, proponer involucrarse con el pasado desde la imagen puede ser una buena forma de enseñanza, en cuanto niñas, niños y jóvenes conocen el idioma de las imágenes y se manejan con comodidad con sus códigos y estímulos.
Desde la perspectiva de la historia de las mujeres, es lícito entonces preguntarnos:
¿Cómo se desenvuelven las mujeres en diferentes tiempos y espacios? ¿Prima en ellas el espacio doméstico? ¿Quién narra la historia y cómo ésta es narrada en relación con las mujeres?

7- A modo de reflexiones finales

El cine como instrumento de reproducción ideológica asume la función de construcción y consolidación de determinados

imaginarios colectivos. Su discurso, instrumento de vehiculación de una representación, no es reflejo neutral ni natural de la realidad por lo que es preciso inscribirlo en el contexto socio-histórico de relaciones de producción y de poder.
En este trabajo tratamos de deconstruir y mostrar las estrategias de producción de sentido acerca de las identidades femeninas que habitan en el entramado textual del cine abordándolo desde su complejidad
Destacamos la necesidad de develar la arbitrariedad y el carácter hegemónico de las representaciones acerca de las mujeres que circulan en los discursos sociales y que refleja el texto fílmico, rodeadas de contradicciones y ambigüedades y que devienen en rotulaciones o etiquetamientos paralizantes.
Proponemos definir las diferencias de género como experiencias de alteridad, de un estar siendo múltiples e imprevisibles en el mundo, pudiendo comprender mejor cómo esas diferencias nos constituyen sin pretender domesticarlas sino por el contrario, para mantenerlas y sostenerlas. Se requiere por tanto, cambiar la mirada, identificar de dónde parte y reconocer qué relaciones construimos en torno a la alteridad a fin de habitar de otro modo la escena social.
Creemos haber dado cuenta, de las posibilidades que el discurso fílmico ofrece para pensar el pasado en clave genérica. Sin embargo, aún existe mucha resistencia por parte de los y las docentes para poner en juego esta forma de enseñanza. Falta de preparación específica, de aceptación de la pérdida de protagonismo en el acto de enseñar, y las carencias de infraestructura y tiempos para su implementación, son algunos de los argumentos más comunes que se enuncian al momento de justificar la no inclusión del film en las clases de historia.
Es probable que la cultura patriarcal que históricamente se ha hecho dueña de la historia y de la cultura escrita desconfíe de otros medios, que como el cine, presentan paradigmas vinculados a la imagen, lo sensitivo y lo visual que permiten un "contra-análisis"que jaquea los pilares ancestrales de la dominación masculina. Si bien muchos films reproducen estereotipos y mandatos sexuales, su mirada atenta desde la crítica feminista puede generar el efecto boomerang y convertirlos en elementos de reflexión, denuncia y acción.
Para develar la dominación, para denunciar la inequidad, para regocijarse en la reivindicación y la lucha. Quizás nos corresponda a nosotras, las mujeres, empeñarnos en que el cine se instale en el aula en la convicción que, ya sea como recurso, estrategia, contenido, documento, fuente o historia misma, tiene mucho que ofrecer en relación con la

reconstrucción del pasado, la militancia en el presente y las identidades femeninas.

Notas

[1]Entre las películas emblemáticas que abordaron esta temática figuran: *Danton* (Polonia, A. Wadja director, 1983) *Juana de Arco* (Francia, L. Besson director, 1999), *La Guerra Gaucha*(Argentina, L. Demare, 1942) y *La Patagonia Rebelde* (Argentina, Héctor Oliveira director, 1974).

Bibliografía

1. ARDITI, B. (2000) "El reverso de la diferencia", en *El reverso de la diferencia. Identidad y política,* Caracas, Editorial Nueva Sociedad. [Links]

2. AUMONT, J. ET MARIE, M. (1988) *L´analyse des films,* París, Nathan. [Links]

3. BAUMAN, Z. (2001) *La sociedad individualizada*. Madrid, Cátedra [Links]

4. BIRULÉS, F. (1996), "Del sujeto a la subjetividad" en Cruz, M. *Tiempo de subjetividad,* Barcelona, Paidós. [Links]

5. BONDER, G. (1998) "Género y Subjetividad: Avatares de una Relación no Evidente", en *Género y Epistemología: Mujeres y Disciplinas* Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PIEG), Universidad Nacional de Chile [Links]

6. BORDWELL, D. (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós [Links]

7. BOURDIEU, P. (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Barcelona, Editorial Akal [Links]

8. BUTLER, J. (2001) *El género en disputa:el feminismo y la subversión de la subjetividad*, Buenos Aires, Paidós. [Links]

9. CASETTI, F. (1994) *Cómo analizar un film,* Barcelona, Paidos [Links]

10. CASETTI, F. (1991) *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra. [Links]

11. CHOMSKY, N., RAMONET, I. (1995) *Cómo nos venden la moto*, Barcelona, Icaria [Links]

12. COLAIZZI, G. (1995) *Feminismo y teoría fílmica.* Valencia, Epísteme [Links]

13. COLAIZZI, G. (1997), "Cine y feminismo: del 'cine para la mujer' al 'cine de mujeres' como crítica de la representación"en *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, 108-120. [Links]

14. COLAIZZI, G. (2006) *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad,* Madrid, Biblioteca Nueva. [Links]

15. COLAIZZI, G. (2007) *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva. [Links]

16. CORREA N. ET AL (1994) "Las mujeres son, son, son...Implosión y recomposición de la categoría", en Figueroa-Sarriera, Heidi (Ed) *Más allá de la bella (in)diferencia. Revisión post-feminista y otras escrituras posibles, Rep. Dominicana,* Publicaciones Puertorriqueñas. [Links]

17. DE LAURETIS, T. (1987) *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press. [Links]

18. DE LAURETIS. T. (1990) "Sujetos excéntricos: La teoría feminista y la conciencia histórica", en *De mujer a Género*. Centro Editor de América Latina [Links]

19. DEBRAY, R (1998) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidos. [Links]

20. DOBAÑO FERNÁNDEZ, P.; LEWKOWEICZ, M; RODRÍGUEZ, M. Y ROMÁN, V. (2000) *Enseñar historia argentina contemporánea. Historia oral, cine y prensa escrita,* Buenos Aires, Aique. [Links]

21. FERRO, M. (1995) *Historia contemporánea y cine,* Barcelona, Ariel [Links]

22. FRASE, N. (1998) "La justicia social en la era de las políticas de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación"en Revista *Apuntes de Investigación*. Año II Nº 2/3. [Links]

23. GÁMEZ FUENTES, M. J. (2004) *Cinematografía*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I. [Links]

24. GOFFMAN, E. (1995) *Estigma. La identidad deteriorada,* Buenos Aires, Amorrortu. [Links]

25. GÓMEZ TARÍN, F. (2006) *Más allá de las sombras*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I. [Links]

26. HANSEN, M. (1991) *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film,* Cambridge, Harvard University Press. [Links]

27. HOLLWAY, W. (1984) *Changing the subject: Psychology, social regulation and subjectivity,* London Methurn . [Links]

28. IZAGUIRRE, R. (2007), "La lectura fílmica una intencionalidad de preencia educativa"en Revista Razón y Palabra, Vol 58. [Links]

29. KAPLAN, A. (1983) *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra. [Links]

30. KUHN, A. (1991) *Cine de mujeres,* Madrid, Cátedra. [Links]

31. LAGUARDA, P. (2006), "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", en *Revista Aljaba, segunda época*, vol.10, UNLu. [Links]

32. MALOSETTI COSTA, L. (2005) "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa", en AZNAR, S. Y WECHSLER, D. (coord.) *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural. (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós. [Links]

33. MARTINIS, P. (2006) "Educación, pobreza e igualdad: del niño <carente> al <sujeto de la educación>", en Martinis, P. y Redondo, P. (Comps.) *Igualdad y educación. Escritura entre (dos) orillas,* Buenos Aires, del estante editorial [Links]

34. MONTERO, R. (1997) *La hija del caníbal*, España, Espasa Calpe. [Links]

35. MOSCHES, E. (2005) *Luz, cámara...escuela. El cine en el Aula,* Universidad Nacional del Comahue. Centro Regional Universitario Bariloche, inédito. [Links]

36. MULVEY, L. (1975)"Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen,* v. 16, n. 3, p. 6-27, Otoño. [Links]

37. NEUFELD Y THISTED (comps) (1999) *De eso no se habla, los usos de la diversidad sociocultural en la escuela*, Bs As, Eudeba [Links]

38. OROZCO GÓMEZ, G. (2000), "Televidencias, una perspectiva epistemológica para el análisis de las interacciones con la televisión", en Orozco Gómez (coord.) *Lo viejo y lo nuevo, investigar la comunicación en el siglo XXI*, España, Ediciones la Torre. [Links]

39. ORTNER, S. Y WHITEHEAD, H. (1996), "Indagaciones acerca de los significados sexuales", en Lamas, M. (comp.) El *género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, México, UNAM. [Links]

40. PAZ, M. A. Y MONTERO, J. (1995) *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda,* Madrid, Universidad Complutense.. [Links]

41. PEREZ DE LARA, N. (2001), "Identidad, diferencia y diversidad: mantener viva la pregunta", en Larrosa y Skliar (Eds) *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia*, Barcelona, Alertes. [Links]

42. REGUILLO, R. (2000) "La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas", en Rotker, S. (Edit.) *Ciudadanías del miedo,* Caracas, Nueva Sociedad [Links]

43. ROSENBLATT, L. (2002) *La exploración de la literatura,* FCE, México. [Links]

44. ROSENSTONE, R. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* Barcelona, Ariel. [Links]

45. ROZADO, A. (1991) *Cine y realidad social en México*, Universidad de Guanajuato, México. [Links]

46. SINISI, L. (1999), "La relación nosotros-otros en espacios escolares multiculturales: Estigma, estereotipo y racialización", en Neufeld y Thisted (comps) *De eso no se habla, los usos de la diversidad sociocultural en la escuela,* Buenos Aires, Eudeba. [Links]

47. SKLIAR, C.(2005) "Poner en tela de juicio la normalidad no la anormalidad"en Revista *La construcción social de la normalidad. Nº 59.* [Links]

48. SMITH, P.(1988): *Discerning the Subjetc,* University of Minnesota Press, USA. [Links]

49. WILLIAMS, R. (ed) (1992) *Historia de la Comunicación,* Barcelona, Ariel. [Links]

© 2010 Universidades Nacionales de Luján, La Pampa y del Comahue

Cruce Ruta 5 y 7
(6700) - Luján - Buenos Aires
República Argentina
Tel.: (+54 2323) 42-0380 Int. 360
Fax: (+54 2323) 42-5795

e-Mail

aljaba@mail.unlu.edu.ar