

La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género:Reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. .

Iadevito , Paula y Zambrini , Laura.

Cita:

Iadevito , Paula y Zambrini , Laura (2008). *La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género:Reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/205>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edbM/hEf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.*



V Jornadas de Sociología de la UNLP
y
I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales

**“Cambios y continuidades sociales y políticas en Argentina y la región
en las últimas décadas. Desafíos para el conocimiento social”**

La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008

**Mesa J12 Sociología del cine. Sociedad e imagen filmica en la construcción del presente
y del pasado.**

**“La importancia del uso de las imágenes en los estudios de género:
reflexiones en torno al vínculo entre cine y sociedad”**

Paula Iadevito

Doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
Becaria UBACyT - Instituto de Investigaciones Gino Germani
E-mail: paulaiadevito@yahoo.com.ar

Laura Zambrini

Doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
Becaria CONICET - Instituto de Investigaciones Gino Germani
E-mail: lzambrini@hotmail.com

Resumen

El cine como manifestación cultural propone un modo de aproximación a la realidad con un lenguaje específico y una lógica propia, estableciendo comunidades de sentido en permanente lucha. Es decir, la narrativa cinematográfica desde una determinada cosmovisión (hegemónica o contra-hegemónica) contribuye en la disputa social por el sentido proclive a la naturalización o cuestionamiento de los valores sociales.

El análisis de *films* -tomando al *film* como una determinada construcción de las experiencias sociales- permite indagar los valores socio-culturales y sus transformaciones históricas. El género -entendido como una tecnología en la cual confluyen necesidades, experiencias,

derechos y obligaciones tanto de varones como de mujeres, según los roles asignados y las expectativas sociales naturalizados- también se expresa en la narrativa cinematográfica. Por lo tanto, el objetivo principal del presente trabajo consiste en reflexionar en torno a los vínculos entre *cine, género y sociedad* como forma de enriquecer la investigación social, y en especial aportar al desarrollo de los estudios de género.

1. Introducción

El afianzamiento del sujeto moderno ha implicado el establecimiento de la vista como el sentido más importante para el acopio de conocimiento. Pero el contexto de la sociedad tecnológica fue el que ha profundizado dicho proceso, en tanto la visualidad ha adquirido cada vez más relevancia cultural como forma de comprensión, conocimiento y dominio político del mundo. Aquí planteamos que “lo visual” se relaciona con determinados aspectos históricos y culturales que determinan los *modos de ver* y que, a su vez, hacen referencia a elementos simbólicos y materiales tendientes a las operaciones ideológicas (Penhos, 2005). Por lo tanto, consideramos apropiado problematizar la inclusión del análisis de imágenes en la investigación social y, en los estudios de género en especial.

El presente trabajo reflexiona sobre los vínculos entre cine y sociedad desde una perspectiva de género. Para cumplir con dicho objetivo, en primer lugar, se realiza un repaso por las principales corrientes teóricas contemporáneas sobre cine, indagando especialmente en los debates feministas sobre representación filmica. En segundo lugar, ampliamos la mirada a las relaciones entre estudios de género y cine y, por último, planteamos la potencialidad del dispositivo cinematográfico para la investigación social y los análisis de las representaciones tendientes a producir y re-producir, entre otros aspectos, las relaciones de género.

2. Modernidad y visualidad

La historia del arte nos sugiere que la representación visual -como forma de percepción y cognición- ha intervenido en la manera en que el sujeto de la modernidad conoce y representa su propio cuerpo y el de sus semejantes. La modernidad -teñida de los valores racionales, positivistas y binarios- implicó el establecimiento de determinadas comunidades de representaciones compartidas por el colectivo social, cuyos significados y sentidos se

naturalizan en las prácticas y en los valores socio-culturales. A su vez, dichos valores participaron en el proceso de lucha que implica toda construcción de las identidades y otredades.

Desde esta perspectiva teórica, asumimos que el género -establecido como una *tecnología*- puede ser caracterizado como proceso complejo propio de la modernidad, orientado a producir sujetos “normales” a partir de la regulación de la praxis -desde un plano simbólico y material- pregonando a la heterosexualidad como la norma principal. Es decir, que el género como *tecnología* también determinará los *modos de ver* los cuerpos de las personas y de interpretar lo social (Foucault, 1990 y 2003). A través de la imagen corpórea de los individuos se ejercerá la regulación y el control social de los mismos pues es -en la operación clasificatoria- donde se ejerce la norma. Este proceso normativo se ha reforzado con el devenir histórico y profundizado en la etapa de la modernidad tardía apoyada en la denominada cultura de lo “visual”. Por ello, destacamos la necesidad de una mirada sociológica que de-construya la visualidad como un proceso atravesado por las formas culturales que involucran los actos de *mirar* e *interpretar* la vida social y, por ende, las relaciones de género. Así, la visualidad juega un rol activo dentro de la configuración de las complejas tramas de género, estableciendo anclajes identitarios respecto de qué es un hombre y qué es una mujer y, viceversa. Lo mismo ocurrirá con las expectativas sociales en torno a los comportamientos que suponen -en principio- lo femenino y lo masculino según los modelos culturales hegemónicos.

Autores como Berger (2004) afirman que la mayoría de las imágenes en el campo del arte están pensadas para ser vistas desde el punto de vista de un varón. También han sido numerosos los aportes de las corrientes feministas que plantean específicamente dicha tendencia dentro de la cinematografía contemporánea. No obstante, otras líneas de pensamiento proponen a la imagen visual como un lugar de lucha en virtud de la construcción de hegemonía; de este modo, le otorgan por ejemplo, al cine un lugar de acción política concreta.

El género en tanto *tecnología* y el cine en tanto representación visual -ambos desde sus particulares lenguajes- determinan aquellos *modos de ver* que producen y reproducen la dinámica social. Proponer un análisis del cine desde una perspectiva de género supone ampliar el horizonte histórico de la representación atravesada por los discursos sociales y modelos culturales que la configuran. Siguiendo el planteo teórico de Berger (1972), los *modos de ver* se encuentran sujetos a un orden que, sustentado a través del tiempo, configuran un hábito. En lo que atañe a la dimensión de análisis de la representación en el campo

cinematográfico, resulta también este *modo de ver* históricamente configurado el que entra en juego como horizonte cultural.

3. Teorías cinematográficas contemporáneas

Las teorías cinematográficas comenzaron a desarrollarse a principios del siglo XX problematizando -desde distintos lugares teóricos- al cine como uno de los *modos de ver* e interpretar lo social. Sin embargo, los estudios sobre cine recién han ido incorporándose dentro del mundo académico¹ entre fines de los años sesenta y principios de los setenta. El desarrollo de los estudios sobre cine se da en paralelo a la consolidación del paradigma estructuralista dentro del campo de las Ciencias Sociales (sociología, antropología, lingüística, etc.). Del mismo modo en que el estructuralismo ha estado abierto a las distintas disciplinas acerca de lo social lo ha estado respecto a dicho campo específico de saber: los estudios cinematográficos. Asimismo corresponde señalar que -de la mano del estructuralismo- se ha otorgado privilegio a la perspectiva interdisciplinaria como modo productivo de aproximación al objeto y de producción de conocimiento acerca de la realidad. Estas condiciones de surgimiento de los estudios sobre cine (trátese de sus antecedentes fundacionales), resultan útiles a la hora de explicar por qué las teorías y abordajes cinematográficos no han podido lograr autonomía ni legitimidad dentro del mundo académico.

Los estudios sobre cine agrupan diversas teorías y enfoques metodológicos, desarrolladas según las características y condiciones predominantes de producción y circulación de cada época. A grandes rasgos, podemos distinguir dos conglomerados teóricos dentro del campo de estudios sobre cine: a) los que analizan el cine de pre-guerra y, b) los que analizan el cine de post-guerra.

Dentro del primer grupo, se ubican los estudios sobre cine desarrollados desde una perspectiva realista, basada en una estrategia de repetición orientada a garantizar la reproducción de lo real. Estas teorías han justificado y legitimado su objeto mediante la búsqueda de una especificidad a través de un esencialismo (Ricciotto Canudo)², y luego en la

¹ Primero en la academia francesa, luego en la norteamericana, más tarde en las universidades de los demás países desarrollados y, en las últimas dos décadas, desarrollados por los intelectuales latinoamericanos.

² Nos referimos aquí al *Manifiesto de las Siete Artes*, de Ricciotto Canudo (1914), siendo este texto uno de los primeros sobre estética del cine.

transparencia del discurso fílmico (Bazin, entre otros)³. En este contexto, surgió también la propuesta dialéctica de los cineastas soviéticos (1920-1930), quienes prefiguran la metáfora cinematográfica y el montaje en su devenir ideológico, concibiendo tanto a la ficción como al documental en clave política y científica (Eisenstein, Vertov)⁴.

Será a partir de la década del '60, en coincidencia con el proceso de academización de los estudios sobre cine que ya hemos señalado, que comienzan a desarrollarse las teorías que analizan y reflexionan sobre el cine post-guerra. Las mismas se plantearon distanciarse del principio de identidad y de representación propuesto y propiciado por el realismo y, en cambio, privilegiaron la transformación del espacio de realidad y de la experiencia⁵. En una primera instancia surgen los estudios semióticos (Barthes, Eco, Genette, entre otros)⁶ y, ya para la década del '70, surge una tendencia teórica del cine fuertemente influida por los conceptos y proposiciones del psicoanálisis (Metz)⁷. Los enfoques teóricos que amplían el campo de la reflexión sobre el cine de postguerra lo conforman los estudios narratológicos (Gaudreault & Jost)⁸, las aproximaciones basadas en la teoría de G. Deleuze, el acercamiento desde la perspectiva socio-histórico (Bürch, Sorlín, Ferro)⁹ y la mirada del feminismo (Irigaray, De Lauretis, Kristeva, Murvey, entre otras)¹⁰, que se presenta a continuación.

Los aportes del feminismo resultan significativos para re-pensar el campo que nos ocupa, es decir, los vínculos entre *cine, género y sociedad*. Pues la crítica cultural que realizó el feminismo cuestionó, por un lado, los *modos de ver* y construir una subjetividad hegemónica de la visión (masculina) y, por otro, discutió con las teorías que eludían y, por ende, naturalizaban las violencias simbólicas de género.

³ La teoría de Bazin concibe al cine como espacio imaginario, pero a su vez, como percepción de la realidad (el cine: la ventana abierta al mundo). Ver Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp

⁴ Ambos autores se ubican en el contexto de auge de la vanguardia francesa, la soviética y el expresionismo alemán. Tanto Eisenstein como Vertov plantean la constitución del montaje como principio de la estética cinematográfica. Ver Eisenstein, Sergei. M. (1976). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp; *El sentido del cine* (1974). Buenos Aires: Siglo XXI Ed.; Vertov, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires: Ed. De la Flor

⁵ Ver Marrati, Paola (1003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

⁶ Ver Barthes, Roland (1982). *Análisis estructural de relatos*. Barcelona: Ed. Buenos Aires; Eco, Umberto (1989). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen; Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, Madrid

⁷ Ver Metz, Cristian (1979). *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: G.Gilli.

⁸ Ver Gaudreault, A y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidos

⁹ Entre los trabajos más destacados de los autores pueden mencionarse: Burch, Nöel (1992). *Praxis do cinema*. San Pablo: Ed. Perspectiva; Sorlín, Pierre (1985). *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica; Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Madrid: G. Gilli

¹⁰ Ver Irigaray, Luce (1974). *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Editions du Minuit; De Lauretis, Teresa (1997). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press; Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos; Mulvey, Laura (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. En P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

4. Feminismo y cine

El pensamiento feminista contemporáneo, entre sus preocupaciones fundamentales, ha indagado en torno al eje *cine género y sociedad*, teniendo como objetivo cuestionar el carácter dominante de los discursos y narrativas cinematográficas. Si bien dentro del feminismo pueden identificarse distintas posturas en torno al cine, existe consenso respecto al hecho de concebir a la cinematografía como una actividad semiótica. Basadas en la línea teórica de Metz -quien propone una lectura sobre el cine valiéndose de los aportes de la semiótica y del psicoanálisis- las feministas conciben al cine en términos de productor de significados. Dicho lineamiento resulta concordante, y por ende funcional con la premisa fundante del feminismo en torno al carácter político inherente a toda experiencia subjetiva.

Las primeras teorías feministas sobre cine se desarrollaron en Europa y Estados Unidos, analizando el cine hecho por mujeres. Este cine realizado por directoras mujeres surgió asociado a los movimientos artísticos de *vanguardia* (expresionismo alemán, surrealismo, dadaísmo, formalismo ruso e impresionismo francés) y, se proyectó -a partir de la década del '70- en dos direcciones: cine experimental y cine documental político y social. Dicho cine logró ampliar el horizonte representacional y cultural, llegando a proclamarse como cine “diferente” abocado al tratamiento de temáticas referidas al universo femenino y optando por la mirada femenina como forma de abordaje privilegiada. Este *nuevo corpus* cinematográfico que logró plantearse como alternativa a las formas dominantes de la representación comenzó a ser indagado y estudiado por la crítica feminista.

De este modo, se sentaron las bases teóricas para el posterior desarrollo de dos grandes posturas teóricas que reflexionan en torno a la articulación entre feminismo y cine. Por un lado, las teorías feministas que -dando por sentado los procesos de significación- se centraron en los significados. Es decir, pusieron el énfasis en reconocer lo femenino como dimensión subordinada y bloqueada por el orden patriarcal y, al espacio cinematográfico como dispositivo para la denuncia y manifestación de sus reivindicaciones. Por otro lado, encontramos a las teorías feministas que plantearon la necesidad de cuestionar los procesos mismos de producción de significados, considerándolos ideológicos *per-se*. Esta segunda línea complejiza la aproximación feminista al quehacer cinematográfico en la medida en que argumentan que los modos de representación constituyen formas de subjetividad correspondientes a una cultura masculina y patriarcal. A su vez, consideran que el “modo femenino” es el adecuado para cuestionar y trastocar la constitución ideológica de las formas dominantes de la representación. En suma, la primera línea pone el acento en el resultado

concreto de la cinematografía, es decir, en el significado. Y la segunda postura, establece que lo sustantivo se vincula al proceso mismo de producción cinematográfica, es decir, en el significante.

a) Feminismo del '70

A comienzos de la década del '70, las teorías feministas sobre cine plantean como objetivo central la negación del realismo ilusionista. El trabajo de P. Cook y C. Johnston (1974) justifica la idea de un cine de-constructivo, mientras que la propuesta de L. Mulvey (1975) desarrolla las controvertidas nociones de anti-cine/ contra-cine¹¹. De un modo u otro, el pensamiento predominante en el feminismo de esta etapa histórica se organizó en torno a la idea de ruptura del flujo de la narrativa y a la necesidad de interrogar y descifrar los procesos de producción fílmica. La búsqueda estuvo orientada a propiciar, por un lado, la inclusión de aquellas áreas de opresión femenina hasta el momento no representadas y, por el otro, promover la participación crítica y comprometida por parte de la audiencia (es decir, abandonar el rol de espectador pasivo y estimular, en su lugar, a un sujeto-receptor-activo).

De igual forma, puede identificarse otra tendencia que reconoce -en el cine hecho por mujeres- los estilos y acentos establecidos como intentos de rupturas con los procedimientos del cine clásico. Sería en el análisis del impacto que dicho cine generaba en la audiencia, donde se enfatizó en la elaboración de renovadas estrategias cinematográficas y feministas.

Estas dos tendencias -sucintamente descriptas- son consideradas como dos voces dentro del pensamiento feminista. Ambas provenientes de ámbitos culturales e ideológicos diferentes; la primera, de origen norteamericano: con un marcado interés sociológico y fenomenológico y, la segunda, británica: organizada a partir de un enfoque teórico y analítico.

En el marco, probablemente sea la propuesta de Mulvey la que revista una mayor productividad a la hora de evaluar los alcances del pensamiento crítico feminista en relación al cine¹². Las ideas desarrolladas por Mulvey fueron las que dispararon el debate dentro de la crítica feminista en relación a la eficacia de los aportes del psicoanálisis en el ejercicio de interpretación de las formaciones culturales. Este tópico de la discusión se vuelve

¹¹ Dichas nociones atan tanto a la forma cinematográfica como a la relación con el público, en un intento por de-construir la dicotomía naturalizante de los binomios de identificación pasivo/femenino-activo/masculino.

¹² A saber, el feminismo de los años '70 puede sintetizarse en las siguientes ideas-pilares: a) la desestructuración del contenido exige un replanteamiento de la forma y, b) la elaboración y aplicación de un *canon femenino* es el que permite medir el contenido contracultural de toda obra.

especialmente interesante sobretodo porque pone de relieve la cuestión de las *diferencias*, en oposición a la *diferencia* -en singular- construida por el discurso del feminismo crítico.

Una serie de planteos teóricos se distancian de las premisas hasta ahora expuestas y cobran relevancia y complejizan los entrecruzamientos entre feminismo y cine. J. Bergstrom (1979), quién cuestiona la visión de la diferencia sexual como polaridad rígida; M. A. Doane (1982), quién afirma que el proceso narrativo de la mujer en los sistemas de representación es una narración del y para el varón (el cine narra a la mujer, pero no la deja narrarse)¹³. Las postulaciones de J. Gaines (1984), quién asevera que el contra-cine bloquea -de algún modo- el campo de investigación feminismo-cine por no habilitar un análisis de la interacción entre la cultura femenil, la cultura dominante; la argumentación de B. Ruby Rich (1980), quién asegura que la mirada femenina absorbe los patrones patriarcales y sexistas, re-significando y elaborando formas propias de resistencia. Por último, la advertencia de A. Kaplan (1983) sobre el descuido del pensamiento feminista al incorporar la teoría psicoanalítica dejando de lado las actualizaciones que exige el contexto actual (por Ej.: las mutaciones en las configuraciones familiares contemporáneas poco tienen que ver con el modelo de familia victoriana en la que basa los análisis S. Freud). No obstante, más allá de las especificidades teóricas durante el período expuesto, lo importante es destacar que las mismas sentaron las bases para los desarrollos de nuevas producciones de pensamiento dentro del feminismo. Surgirán nuevos debates nutridos además por los aportes de la filosofía, la semiótica y el post-estructuralismo re-configurando las especulaciones feministas en torno a la dinámica entre el cine y las formas de representación.

b) Feminismo, nuevas directrices

A partir de los antecedentes teóricos que acabamos de enumerar surgen -en el transcurso de los años ochentas- nuevas líneas de investigación en torno a las formas de representación femenina en el cine. El núcleo de los desarrollos teóricos emergentes apunta a modificar el modo de abordaje de las imágenes (en especial, de las imágenes de las mujeres). Es decir, se busca comprender las imágenes -no sólo a partir de las lógicas de sentido que instaura el patriarcado- sino como potenciales productoras de contradicciones en los procesos sociales y subjetivos.

¹³ En respuesta a esto se vuelven significativas las teorías de la subjetividad femenil desarrolladas por autoras tales como: Luce Irigaray, Sarah Kofman y Michele Montrelay, entre otras.

Las teorías que articulan feminismo y cine se proponen superar la lógica binaria, recreada en las representaciones cinematográficas; Teresa De Lauretis es un claro exponente de dicha corriente teórica. En sus estudios sobre feminismo, cine y semiótica plantea -como punto de partida- la necesidad de distinguir las nociones de mujer-*ficcional* y mujer(es)-sujetos históricos. Y propone además pensar la interrelación entre ambas nociones, los modelos epistemológicos, los presupuestos y las jerarquías implícitas en cada discurso y representación de la mujer. En este sentido, considera al cine como una actividad relevante en la medida que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas que involucran a todos los agentes del proceso cinematográfico.

La concepción de Teresa De Lauretis (1987) cuestiona la lectura realizada por el pensamiento feminista de mediados de la década de los años '70. Su crítica fundamental advierte que dicha corriente del feminismo en su intento por cuestionar al patriarcado cayó en el dogmatismo y la reproducción de la lógica binaria. Siguiendo su misma línea de pensamiento se ubican las reflexiones de Juhazs (1998), quién considera la de-construcción de los binarismos del patriarcado -pregonados por el pensamiento feminista crítico- no hizo más que contribuir a la edificación de binarios feministas.

Constatamos que pensadoras como Teresa De Lauretis, Alexandra Juhazs y Chandra T. Mohanty, entre otras han problematizado, por un lado, las nociones fijas y monolíticas que conducen a la reproducción de la lógica binaria y por otro lado, han cuestionados las capacidades de representación ensayadas -hasta el momento- por la teoría feminista. Así, dichas contribuciones teóricas han posibilitado re-definir el rol del cine en los estudios de género -ya no sólo debatiendo acerca de la producción y/o reproducción de imágenes de las experiencias sociales, etc.- sino que, además el cine será caracterizado como una tecnología social que posee el potencial de operar a través de una mirada y un lenguaje propio capaz de expresar las diferencias en plural, visibilizando la heterogeneidad y la contradictria dinámica social.

5. Estudios de género y cine

La llegada del feminismo al cine abrió las sendas para el surgimiento de nuevas postulaciones teóricas con perspectiva de género y reivindicativas de las llamadas nuevas identidades sociales y/o minorías genéricas. Ejemplos de ellos son las manifestaciones estéticas del Camp, el denominado cine Queer y cine GLTTB, entre otros. Estas corrientes artísticas se

pronuncian a partir de las nuevas líneas de expresiones y rupturas -problematizando la cuestión de género- mediante los cruces de la teoría y el arte.

Como ya dijimos anteriormente, el cine puede ser pensado como fiel reflejo de procesos sociales complejos. Pero -simultáneamente- podemos postularlo como un dispositivo generador de nuevos efectos de sentido. Es por ello que, una vez proyectadas las imágenes filmicas hablamos de una relación dinámica entre el cine y la sociedad.

La cinematografía puede ser pensada como un espacio propicio para estudiar los procesos sociales, y en especial, las relaciones e imaginarios de género. No obstante, aquí se ponen en evidencia los distintos posicionamientos epistemológicos que le confieren al cine diferentes status a la hora de incluirlo dentro de los procesos generadores de conocimiento. Desde el punto de vista sociológico, el arte y las vanguardias son indisociables del contexto histórico en el cual son producidos. El cine desde su peculiar lenguaje artístico, refleja y -al mismo tiempo- produce sentido. Este proceso se potencia y refuerza con la llegada de las imágenes a la circulación mediática y masiva. De este modo, el cine es considerado a partir de su doble circulación, por un lado, en los espacios masivos y mediáticos; y por otro, en los circuitos de los márgenes vanguardísticos. Por consiguiente, se asume que es mayor el consumo masivo de un film si la temática narrada está naturalizada y visibilizada socialmente (Morin, 1969). En cambio, se postula que lo transgresor y des-naturalizante suele estar en otras zonas de menor masividad.

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, la incorporación del género como categoría analítica estuvo basada en la necesidad teórica de problematizar el binarismo que invisibiliza las especificidades en las relaciones entre hombres y mujeres. Es decir, inauguró una nueva perspectiva de análisis que supone re-pensar a nivel teórico y político las distintas dimensiones macro y micro-sociales tales como: la familia, la escuela, el trabajo, los medios de comunicación, entre otros. El desarrollo de la categoría de género y su progresiva inclusión en la investigación sobre las experiencias sociales no tuvo un sentido unívoco, sino que habilitó enfoques diversos.

Parte del pensamiento feminista utilizó la categoría de género para analizar las experiencias de las mujeres, postura que fue criticada como intento de homologación de la categoría de género a la categoría “mujer”. Sin embargo, otras corrientes del feminismo han entendido a la perspectiva de género como herramienta analítica para la comprensión de las relaciones sociales. Este punto de vista plantea al género como elemento que interviene en la constitución de la subjetividad, el entramado social y la interrelación entre ambas esferas.

Propone al género como una concepción teórica que permite historizar el binarismo sexo/género y/o femenino/masculino en tanto formas de anclar las identidades sociales.

Aquí recuperamos la visión de Scott (1990) puesto que propone pensar una subjetividad generizada y, a la vez, interpelada y construida desde una simbología cultural. Desde su mirada, el género posee un carácter polivalente que reconoce una multiplicidad de segmentos heterogéneos experienciales que complejizan el esquema de las identidades “femenino” y “masculino”. A su vez, la inclusión de la perspectiva de género en la investigación social es considerada tan relevante como la clase y la etnia que refieren a una concepción de sujeto múltiple, contradictorio, relativo a un contexto, a un otro y en constante transformación.

En último término, y siguiendo la línea teórica propuesta por Scott, el género no solo no responde a rasgos del orden de lo “natural” sino que es constituido e interpretado en un terreno de tensión cultural. Se trata de una categoría producida a partir de una superposición de discursos y representaciones socio-culturales que construyen al género y sus normativas. Al mismo tiempo, el género acontece en el orden de la representación entendiendo dicha noción en su capacidad mediadora entre la “realidad” y lo simbólico. Efectivamente, pensamos al arte, y por ende al cine, como aquel espacio privilegiado para la expresión e innovación de nuevas representaciones que no siempre son concordantes con lo normativo. Si entendemos la representación más allá del registro de lo “real”, entonces, la cinematografía puede establecerse como un complejo de representaciones que habilita intervenciones a nivel político puesto que produce nuevas significaciones, simbolismos y múltiples interpretaciones de sentido.

6- Últimas consideraciones

Cine e investigación social

Actualmente, existe cierta tendencia dentro de la comunidad académica a considerar al cine más como “medio” (subsumiendo las cuestiones de imagen y sonido) configurador de un discurso acerca de la realidad social que como objeto de estudio en sí mismo. Esta postura busca distanciarse de aquellos abordajes -que al tomarlo como objeto- buscan comprender su lenguaje y lógicas internas, obstruyendo así toda posibilidad de apertura del campo de estudio en cuestión.

El hecho de concebir al cine como medio y/o dispositivo supone forjarlo como un terreno óptimo para el rastreo del modo en que históricamente se han desplegado los procesos de construcción de las subjetividades. A través del *film* -en tanto narración- se habilita el acceso a los diferentes ámbitos de lo social: vidas cotidianas, vidas heroicas, conflictos familiares, conflictos políticos, deseos, sentimientos, mitos, leyendas, etc. Dichas estructuras discursivas simbólicas y simbolizantes son puestas en imágenes que componen las diversas escenas del mundo y, es en estos lugares donde la ideología cobra forma.

El cine -en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías- expresa (al igual que tantas otras manifestaciones de la cultura) las características económicas, políticas y culturales de determinada época (Sorlín, 1985). Se aproxima a la realidad valiéndose de un lenguaje específico y una lógica propia y, al hacerlo establece comunidades de sentido en lucha. La narrativa cinematográfica -desde una determinada cosmovisión (hegemónica o contra-hegemónica)- contribuye en la disputa social por el sentido proclive a la naturalización de los estereotipos y valores sociales. Por lo tanto, el debate dentro de las Ciencias Sociales respecto de la inclusión de la cinematografía en el proceso científico radica en las diferencias epistemológicas en torno al arte y la teoría. Ya que el arte es vislumbrado desde la mirada científica como un espacio dotado por la flexibilidad y alejado de las definiciones dogmáticas. En cambio, el modelo de ciencia positiva requiere de la definición de un objeto, y para ello, recurre a los sistemas clasificatorios. Desde esta perspectiva, se piensa al arte como el significante, y a la teoría como el significado.

A modo de ejemplo, las teorías Queer postulan la posibilidad de acceso al conocimiento sin utilizar las nominaciones taxativas, pues toda clasificación siempre implicaría un límite que dejaría por fuera una parte de la realidad. Es aquí donde el uso del cine, para algunos teóricos, suele ser un recurso apropiado para reducir el exceso de la abstracción teórica. Un *film* sustentado en la teoría puede ser un vehículo propicio para la generación del conocimiento, ya que el lenguaje artístico tiene el potencial de poner en acto (imagen-movimiento) lo abstracto. En otras palabras, la teoría abstracta mediante el cine puede adquirir corporeidad.

Bibliografía

- Amícola José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidos.
- Barthes, Roland (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ed. Buenos Aires.
- Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* Argentina: Paidos.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.
- Bergstrom, Janet (1979). Enunciation and sexual difference. *Cámara Obscura, Journal of Feminismo y Teoría del Cine*.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*, Londres: BBC y Penguin Books.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Burch, Nöel (1992). *Praxis do cinema*. San Pablo: Ed. Perspectiva.
- Cook. P. y Johnston, C. (1974). The place of women in the cinema of Raoul Walsh. En P. Erens (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- De Lauretis, Teresa (1997). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (2001) Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista. En M. Navarro y C. Stimpson (comps.). *Nuevas Direcciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Doane, Mary Ann (1982). Film and the Masquerade. Theorizing the female spectator. En P. Erens (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Eco, Umberto (1989). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen.
- Einsestein, Sergei M. (1976). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- Einsestein, Sergei M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Madrid: G. Gilli.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad. Vol. I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gaudreault, A y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidos.

- Gaines, Jaine (1984). Women and representation. Can we enjoy alternative pleasure?”. En P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Genette, Gerard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Juhazs, Alexandra (1998) “Nuevos autocuerpos, nosotras mismas. La representación de mujeres reales en video feminista”. Coreografía de género y Socio-cultura, UNAM.
- Heinich, Natalie (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Irigaray, Luce (1974). *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Editions du Minuit.
- Kaplan, Ann (1983) *Women & Film. Bothsides of Camera*. Nueva York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiotica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.
- Marrati, Paola (2003). *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Metz, Cristian (1979). *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: G. Gilli.
- Morin, Edgar (1962) *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. En P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Penhos, Marta (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del Siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rich, Ruby B. (1980). In the name of feminist film criticism. En P. Erens (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Scott, Joane: “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en J. Amelang y Mary Nash (comp.) (1990): *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Barcelona: Alfons el Magnánim.
- Sorlín, Pierre (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana* (1977). México: Fondo de Cultura Económica.
- Vertov, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Buenos Aires: Ed. De la Flor.