

¿La narrativa audiovisual es andrógina?

Carina Oroza

Introducción

Las mujeres hacen menos cine y video que los hombres; esto no es novedad; tampoco son muchas las mujeres que son nombradas en la historia de la pintura, de la escultura y de la música.

Nuestro país no es la excepción, el número de mujeres videastas/cineastas es reducido, pero si algo llama la atención, es que las más perseverantes son las feministas o en todo caso, las realizadoras sensibles a la problemática de otras mujeres¹; tal vez esta sea la razón de su perseverancia, son mujeres que más allá de su expresión individual, buscan una intervención cultural que cambie –para bien– la situación de la mujer en nuestra sociedad.

Para llevar adelante su trabajo, las realizadoras bolivianas, utilizan los instrumentos que la narratividad clásica ha establecido hace ya cien años²; un personaje principal que nos lleva por una historia que tiene un inicio, un medio y un final, mundos espaciales coherentes para el espectador y el “ocultamiento” de las interrupciones temporales, gracias a técnicas de montaje que se esfuerzan por crear un tiempo “continuo”.

Gracias a estos elementos del lenguaje narrativo, estas obras pueden ser expuestas a públicos numerosos con la certeza de que serán comprendidas, o mejor dicho que serán digeridas con la misma facilidad que se digieren las películas del cine comercial o los programas televisivos de todos los días.

Pero más allá de este éxito en la claridad de la obra, cabe preguntarse si este lenguaje es “neutro”, es decir, si la narrativa clásica puede ser utilizada para generar mensajes alternativos al orden patriarcal donde tuvieron origen. Luce Irigaray³, nos proporciona una primera respuesta, cuando nos relata que las lenguas no poseen un género distinto al masculino, lo que provoca una situación insostenible para “la mayoría de las mujeres que desean tomar la palabra en el ámbito cultural” entonces ellas optan por “una forma de repliegue que

ellas imaginan neutra. Pero tal cosa resulta imposible en nuestras lenguas. La mujer niega su sexo y su género, pues así la ha educado la cultura".⁴

Si esa labor de repliegue es imposible en el lenguaje alfabético, lo es también en el caso de la narrativa audiovisual, porque no tenemos razón para suponer que es un lenguaje "neutro", al contrario existen varias razones para sospechar que este lenguaje sea otra más de las formas en que la cultura nos ha educado para valorar lo masculino y "fetichizar" lo femenino. Para ello basta un ejemplo; el cuerpo femenino en su desnudez puede ser exhibido en su totalidad, sin riesgo a censura para menores de edad, en cambio, si los genitales del hombre fuesen mostrados, esta película automáticamente recibiría la calificación de "mayores de 21 años".

¿No es esta una manera de proteger el cuerpo masculino?, es por ello que no nos queda otro camino más que el de dudar que el lenguaje madurado en el sistema comercial de Hollywood y convertido en narrativa "universal" sea "neutro".

Este trabajo trata de señalar algunos aspectos que las mujeres cineastas/videastas, conscientemente antipatriarcales, pudiesen considerar para que su intervención en la cultura sea más efectiva, pues si bien la cantidad de obras realizadas es un dato alentador, su contenido aún no llega a un estado maduro.

No obstante, como un tema de estas características es demasiado complejo, este trabajo sólo pretende llegar a una aproximación preliminar, gracias a la lectura crítica del libro de Annette Kuhn "Cine de Mujeres"⁵, que nos brinda un amplio panorama de las problemáticas que el cine feminista debe resolver. Algunos problemas que ella presenta son bastante específicos para su realidad europea, si ese es el caso, trataremos de rescatar solamente aquellos aspectos que como discusión teórica merecen ser profundizados.

Pero en general la discusión gira en torno al concepto de "mirada femenina", como la búsqueda de una narrativa propia, que utiliza la cámara como instrumento de escritura y la "identidad" de género como instrumento intelectual y poético. El tema sigue siendo aún muy general, así nos detendremos permanentemente en dos aspectos de interacción común entre lenguaje cinematográfico y formación de identidad; el tiempo y el espacio.

Desarrollo

La intervención en la cultura, como tarea prioritaria para la política feminista ha sido desarrollada con mucha lucidez por Luce Irigaray, quien nos comenta que el estatuto de la diferencia sexual está vinculado evidentemente al de nuestra cultura y sus lenguajes. Esta diferencia sexual ha ido creando brechas de comunicación entre los sexos, este acontecimiento es para Irigaray una regresión en nuestra cultura que va acompañada del "establecimiento de valores, pretendidamente universales, que manifiestan el dominio de una parte de la humanidad sobre la otra. Tal injusticia social y cultural, que nuestra época pretende desconocer, necesita ser interpretada y modificada con el fin de liberar nuestras potencias subjetivas en los sistemas de intercambio de los medios de comunicación y creación"⁶.

Annette Kuhn, parte también del desequilibrio de valoración de lo femenino en el cine y por eso cree que el cine y el video son campos de intervención legítimos, donde hay que buscar alternativas a las representaciones de la mujer. Esto puede darse tanto a nivel teórico como teórico/práctico, la primera intervención está dada por la crítica cinematográfica, mientras que la segunda intervención es la que corresponde a las realizadoras de productos audiovisuales.

La crítica cinematográfica existe desde hace muchísimos años, en ella de manera pública se cuestionan las representaciones femeninas existentes y culturalmente dominantes. Para llevar a cabo este trabajo se toma como instrumento de análisis el guión de las películas, como el elemento más visible y que se queda más grabado en el espectador. Allí se analizan las tramas y las subtramas y la construcción explícita de los valores asignados a los personajes femeninos y masculinos. Pero cabe preguntarse si develar las historias en sus grandes giros es suficiente, para Kuhn no lo es, pues se pasa por alto la manera en que las películas construyen su significación, entonces preguntémosnos la manera en que éstas significaciones se realizan.

Realización de películas feministas

Aparentemente el lenguaje narrativo es neutro y universal; eso lo enseñan todos los libros que tratan éste tema, y más aún, eso se lo enseña en las escuelas de cine y televisión; el lenguaje es "único" y fue establecido históricamente en el lapso de varias décadas. El cine va encontrando sus propias formas, guiado por un gran interés; el mercantil, se trata de recaudar la mayor cantidad de dinero posible y es a partir de ello que el cine se vuelve catártico, cuenta buenas nuevas, narra historias llenas de emoción, presenta a los buenos *versus* los malos, los buenos son siempre los que llevan valores morales del mundo patriarcal, al final de las dos horas de exhibición el bueno gana, el mundo vuelve a su orden establecido y el espectador siente que su dinero fue bien invertido, porque el cine lo evadió de sus sufrimientos, aunque sea por un rato.

Esta es la estructura de los textos clásicos que a pesar de sus diferencias están organizados sobre un discurso o conjunto de significantes específicos, que parten del "presupuesto de que cualquier narración comparte estructuras comunes con muchas otras"⁷.

Esa es la narrativa que se enseña en las escuelas y en los libros, la narrativa de un espectáculo eficiente, pero, ¿puede esa narrativa ser utilizada para otros tipos de mensaje que no sean aquellos que quieren mantener las cosas tal como están?



Detalle de "Giransoles"

Hay un gran ejemplo de intentar usar esta narrativa con mensajes alterativos. Se trata del movimiento del nuevo cine latinoamericano suscitado entre los años 60 y principios de los 80; este cine pretendía movilizar al espectador al presentarle personajes, muchas veces femeninos, comprometidos con la revolución que terminaban levantando las armas o rompiendo el sistema. Estas películas no funcionaron, terminaron siendo catárticas y el espectador salía feliz de saber que hay personajes en el mundo de la ficción dispuestos a tomar las armas. No nos detendremos en este punto, sólo concluiremos que no basta con cambiar el contenido del guión si queremos cambiar el sentido de las cosas.

En Bolivia no existe ninguna mujer que hasta el momento haya hecho un largometraje, a pesar que en nuestros países vecinos muchas mujeres pudieron encontrar una fisura en estos años revolucionarios y lanzar sus propias propuestas. Pero hacer una película no es un acto individual, retomemos a Kuhn, ella nos recuerda que el cine⁸ es uno de los pocos espacios donde no se cuestiona la presencia de la mujer; ella "puede ser artista", pero mas allá de esto, se trata de un trabajo "industrial"; se necesita formar una empresa para realizarlo; se necesita contar con personal de planta, administradores, asistentes, obreros, actores y demás personal. Kuhn nos recuerda entonces que, el cine es un arte de conjunto, es un trabajo de liderazgo y de pequeña empresa que implica coordinación de muchas personas y un don de mando.

No se trata de un arte de autor como lo sugiere la tradición literaria, cabe entonces preguntarse si para hacer un cine feminista todo el personal debe estar comprometido con esta posición, la primera impresión que se tiene es que es recomendable que así suceda. ¿Cómo pretender que un camarógrafo varón tenga en sus movimientos un tiempo femenino si es que no se sensibiliza a la existencia de ese "otro tipo de tiempo"?

Si estas son algunas dudas del proceso de producción, necesarias para tener un cine que valore lo femenino, vayamos a nuestro centro de interés. ¿Qué características tiene ese cine femenino?

Kuhn quiere responder a esta pregunta, utilizando a Luce Irigaray como su portavoz⁹, Irigaray sostiene que un lenguaje femenino es aquel que opera al margen de la "lógica aristotélica", es decir que las historias contadas dejarían de presentar un inicio, un medio y un final, que tiene que ver con la vida biológica de nacer crecer y morir, (es decir la cultura que venera la muerte).

Para tomar en cuenta los ciclos de vida femenina, tratando de profundizar este pensamiento retomemos lo que dice Irigaray sobre cómo es el tiempo que viven las mujeres; "La sexualidad femenina ...es más parecida al devenir, más ligada al tiempo del universo.... Quiere esto decir que la vida de una mujer no puede reducirse a una serie de hechos o actos que se suman o se anulan. La vida de una mujer está marcada por una serie de acontecimientos irreversibles que definen las etapas de su edad. Así, parte de su pubertad...de la desfloración, de la concepción, de la gestación, del parto, de la lactancia, acontecimientos que pueden repetirse sin repetición; que se presentan cada vez de forma distinta; el cuerpo y el espíritu cambian..."¹⁰

En este caso las historias que las mujeres contarían y las historias que a las mujeres les gustaría escuchar, poseen otra estructura narrativa; no tan directa, no tan catártica, sino más bien llena de retornos, llena de etapas que empiezan siempre vistas desde otra manera, Kuhn habla del goce de las cosas perturbadoras, como "son los ciclos de la mujer"...el lenguaje femenino o la relación femenina con el lenguaje" ofrecería "pluralidad sobre unidad, multitudes de significados contra significados aislados y fijados, vaguedad contra instrumentalidad. Es decir que mientras el discurso occidental masculino, tiende a limitar el significado al funcionar como una sintaxis lineal e instrumental, el lenguaje femenino sería más abierto, propondría una multiplicidad de significados".¹¹

Hasta este punto, todo suena poético y posible, pero el tema es más complejo, se estaría cuestionando la manera de narrar no solo cinematográfica sino toda la tradición de la literatura occidental; la validez de Aristóteles en sus reglas de la tragedia no son cuestionadas y si lo son, aun no han podido ser rebatidas, mejoradas o superadas.

Por otro lado, Irigaray sugiere que la elaboración del tiempo de la mujer es compleja y múltiple..., la espiritualidad de una jovencita no es la de una adolescente, ni la de una amante y quizás es por esta complejidad de este devenir espiritual que se procedió a una reducción abusiva de la identidad femenina hasta llegar a considerarla solamente en su función reproductora del individuo, de la especie y de la sociedad.

Esta reducción se nota en la narrativa, las historias utilizan una sola estructura para contar la vida de miles de mujeres diferentes; lo subjetivo, lo individual no es valorado a nombre de un lenguaje "universal".

Pero la validez de Aristóteles está demasiado enraizada en nuestra cultura, de tal manera que las mujeres espectadoras también aceptan el intercambio de dinero por un espectáculo que alivie sus tensiones, un espectáculo que no toma en cuenta las varias dimensiones de ser mujer, pero que la ayuda a compensar su vida monótona en la casa, eso explicaría el éxito de las telenovelas.¹²

Algunas estudiosas de este fenómeno creen encontrar en las telenovelas y en las nuevas películas de Hollywood una apertura mayor a la problemática de las mujeres, pero Kuhn sugiere que esta apertura no es hacia la problemática femenina sino hacia la



"Azul" Técnica mixta

diversificación del mercado; los niños y las mujeres demandan productos específicos, pero son productos que de ninguna manera rompen el orden patriarcal.

En este caso, la intervención de las feministas en el cine debe cubrir varios frentes, desde lo textual, hasta la producción, distribución, exhibición, es decir que si bien en estas páginas nos preocupamos de la narratividad, los cambios sólo serán posibles si los otros elementos del proceso de producción también están en plena transformación.

Es por eso que para Kuhn un mayor número de mujeres involucradas en el trabajo audiovisual, un mayor número de personajes femeninos que tengan valores positivos no significa un mayor número de obras feministas, para ella ser feminista es tener una búsqueda políticamente explícita.

Volvamos entonces a esta construcción de lenguaje audiovisual políticamente explícito, dejamos ya establecido que este lenguaje no es neutro y que es un campo legítimo de intervención, sigamos construyendo entonces las distintas maneras de narrar, si bien buscamos una intervención política, buscamos también una intervención masiva, para llegar a muchas mujeres tenemos que tomar en cuenta su identidad. Las mujeres según Irigaray están más ligadas a sus tiempos naturales, pero nos queda aún por definir los espacios; las mujeres se mueven sobre todo en su casa, eso es parte de su identidad socialmente construida; ellas parten de este espacio para relacionarse con los otros espacios. Kuhn, toma en consideración este punto y analiza el tratamiento que le dan a este tema documentales declaradamente feministas, este espacio es opresor y monótono, pero es el espacio que más conoce la mujer, allí se desarrollan sus actividades.

Para Kuhn es necesario develar/respetar la subjetividad de cada mujer dentro de este espacio y dentro del tiempo que conforma ese espacio, es a partir de este punto que se comprende la necesidad de que un texto femenino no posea características formales fijas, sino que rescate a cada mujer protagonista, tanto como a cada mujer realizadora, es decir que la subjetividad, la historia personal se conviertan en una condición necesaria para cualquier escritura femenina.

Estos aspectos de tiempos y espacios, son aspectos que pueden colaborar para respetar a los espectadores como sujetos sexuados, pero estos dos elementos, creo yo, no pueden ser radicalmente cambiados. Kuhn rescata por ejemplo una escena de un documental denominado Janies Janie, donde la protagonista cuenta su vida frente a un mesón de la cocina donde prepara la carne; este trabajo, en este espacio le toma cinco minutos, para ella este es un respeto del tiempo, pero yo me pregunto si esta monotonía puede ser de gran interés para otras mujeres que sufren la misma monotonía... no todo debe ser contado en negativo, como dice Luce Irigaray, cuando cuenta su experiencia en la literatura nos dice "al escribir, evito airear cosas desagradables, a menudo me encuentro exponiendo realidades que son dolorosas. En la medida de mis posibilidades trato de arroparlas con una escritura hermosa que espero contribuya a hacer más ligero el efecto desolador que las relaciones de ese tipo pueden producir".¹³

Finalmente, consideremos que si bien este tiempo y espacio deben ser diferentes al espacio masculino, todo esto se enlaza con la "mirada femenina", pues, siendo el lenguaje cinematográfico un lenguaje tan complejo, no basta considerar la narrativa, los personajes, el tiempo y el espacio, todo conforma una globalidad con la puesta en escena, con el ritmo de la cámara, con la existencia de los sonidos, todos estos elementos que pueden ser bellos, tendrán que pensarse al rescatar nuestra condición de seres sexuados como algo positivo, como miradas y ritmos no sólo diferentes sino dignos de ser contados y percibidos, sólo de esta manera se está hablando de un mirada, sobre todo constructiva, para una espectadora común sometida a las leyes de la dramática aristotélica y acostumbrada a verse como un objeto y no un sujeto.

NOTAS

- ¹ Es el caso de Raquel Romero, Liliana de la Quintana y Daniele Caillet.
- ² Si bien sus búsquedas se refieren a formatos distintos, consideraremos como narrativa cinematográfica aquella que pretende dar cierta sensación de realidad, este tema lo desarrollaremos de manera más profunda en reflexiones más adelante.
- ³ Aunque Luce Irigaray reflexiona sobre la escritura alfabética, partiremos de la certeza de que pueden trascender al lenguaje audiovisual.
- ⁴ IRIGARAY, Luce. *YO, TU, NOSOTRAS*, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, p. 18.
- ⁵ KUHN, Annette, *CINE DE MUJERES, Feminismo y Cine*, Editorial Cátedra, Signo e imagen, Ediciones Cátedra S.A. 1991, p. 220.
- ⁶ IRIGARAY, Luce, *Op. cit.* p. 14.
- ⁷ KHUN, Annette, *Op. cit.* p. 42.
- ⁸ Cuando hablamos de cine, nos estamos también refiriendo a video, tomamos este término por tratarse del lenguaje originario, sin importar el soporte material en el que se trabaje.
- ⁹ Toda esta explicación tendrá como referente el artículo de Luce Irigaray *women's exile Ideology and Consciousness*, número 1, 1977, p.p. 62-76. Este trabajo es citado por Kuhn en el libro que nos sirve de base para estas reflexiones.
- ¹⁰ IRIGARAY, Luce, *Op. cit.* p. 111.
- ¹¹ IRIGARAY, Luce, rescatado por Annette Kuhn, *Op. cit.* p. 42.
- ¹² Para profundizar este tema remitirse a los trabajos comprendidos en la revista *Estudios de Género y Feminismo*, volumen II, editado por la UNAM.
- ¹³ IRIGARAY, Luce, *Op. cit.* p. 103.



"Alas de cobre" Grabado sobre cobre