

¿Hacia una estética cinematográfica femenina?

Millán Moncayo, Mágina

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Millán Moncayo, M. (1992). ¿Hacia una estética cinematográfica femenina? *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 37(149), 177-188. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1992.149.51083>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

¿Hacia una estética cinemato- gráfica femenina?

**Márgara Millán
Moncayo**

Preguntarse por la existencia de una estética cinematográfica femenina nos lleva a buscar las relaciones de diversos ámbitos: cine, género y estética. Si algo tienen en común es, tal vez, su carácter polémico y abierto a las interpretaciones, su modo de alguna manera, "inacabado", en el sentido de que no sólo se resisten a una definición puntual, sistemática y permanente sino también al análisis final de los objetos que incluyen. Así, en el primer aspecto, ¿qué entendemos por estética cinematográfica? A la vez, ¿se puede hablar de "lo femenino" y dar por supuesto que esa expresión posee determinadas marcas?, ¿cómo delimitar una estética femenina en el cine? En suma, se trata de descubrir rasgos que nos permitan ir definiendo el campo a estudiar.

Sobre lo femenino

La pertinencia del tema nos conduce al reconocimiento de una necesidad: el cine hecho por mujeres encuentra o quiere encontrar una especificidad no sólo propia del quehacer cinematográfico, sino determinada por el punto de vista de quien lo realiza. Este "quien lo realiza" sobrepasa

el ámbito individual para establecerse en uno colectivo: el del género.

A los problemas propios del trabajo sobre un material específico —en este caso, la imagen cinematográfica—, se agregan los problemas propios de quien trabaja sobre ese material desde el punto de vista de las diferencias de género.

En otros campos de creación artística las mujeres han sostenido algo similar, el más cercano al que nos ocupa es el de la literatura. En la literatura de mujeres se ha teorizado sobre la diferencia de contenidos y estilos provenientes de la determinación genérica. Por cierto que hay mujeres que consideran que el trabajo literario es igual para hombres y mujeres puesto que el material está sometido a las mismas reglas procesales y, por lo tanto, las opciones son las mismas para unas y otros. Para cierto feminismo, en cambio, basta con ser mujer para establecer la diferencia; para otra línea feminista hay que encontrar esa diferencia. Pero dentro y fuera del feminismo las mujeres se han cuestionado acerca de lo específico del trabajo de la mujer sobre el lenguaje. Virginia Woolf hacía preguntas sobre la posibilidad de escribir oraciones de mujeres, es decir, sobre la posibilidad o la necesidad de marcar el lenguaje no sólo por lo que se dice sino por quien lo dice. El que habla elige el lenguaje, nos dice; la utilización de la primera persona constituye una constante en la literatura de hombres. En consecuencia, habría una forma de aproximación y de creación artística propiamente masculina y otra propiamente femenina. Pero, según este modo de ser, estas formas masculina o femenina no se derivarían de manera automática de la sola pertenencia al sexo. Es más, es evidente que existe un modo femenino de apreciación del mundo no tanto opuesto sino más bien diferente de un modo masculino, y también es evidente que no sólo accedemos a ambos modos sino que los creamos, tanto hombres como mujeres.

Así, la diferencia entre las formas masculinas y femeninas de apreciación y apropiación del mundo es un hecho aparentemente obvio. Sin embargo, si deseamos no ser limitados por los estereotipos, hay que reconocer, por lo menos, que los rasgos propios de los modos femenino y masculino son objeto de investigación, así como también la medida en que uno y otro son más o menos sensibles a las presiones de la cultura dominante.

Proponerse entonces una investigación sobre lo femenino, fundada en categorías que rebasen la mera dicotomía e intenten hacer

sistema, una investigación que se proponga, incluso, la producción de categorías analíticas más amplias, abre a una perspectiva bastante más rica para todos, la cual es posible, justamente, en el contexto de las diferencias.

En el feminismo actual existen muy diversas tendencias, que van desde un franco sexualismo hasta posiciones críticas respecto de los postulados que han sido hasta ahora propios del feminismo. La elaboración del concepto de género para los estudios feministas implicó que la idea de diferencias predominara y, con ella, que los análisis descansaran sobre las marcas culturales del sexo biológico. Para este feminismo, el “ser femenino” ha adquirido un carácter polivalente; es en sí mismo partícipe de la diferencia. No todas las mujeres son iguales por el hecho de ser mujeres. Existe una compleja intersección de identidades sociales que nos aparta de la simplificación dicotómica, ya no sólo en referencia al otro, al hombre, sino incluso dentro de la misma experiencia femenina. Las determinaciones de clase, étnicas, raciales, de preferencia sexual, por mencionar algunas, van conformando unicidades dentro de un marco general compartido. Desde el punto de vista que estoy resumiendo, se empieza a hablar de una cultura de la diferencia que se hace cargo también de la constante tensión entre especificidad y generalización que, a su vez, es algo que la investigación sobre lo femenino debe contemplar. A propósito, tal investigación en sus manifestaciones más lúcidas, declara “ser cada vez más consciente de sus omisiones y silencios, cada vez más dispuesta a matizar y especificar sus descubrimientos”.¹

El quehacer cinematográfico femenino

En cuanto a la especificidad del quehacer cinematográfico femenino, asumiremos, en primer lugar, la polivalencia del “ser femenino”, para llegar a establecer un primer campo problemático, el de la identidad en el trabajo sobre un lenguaje, en este caso el lenguaje cinematográfico. La identidad femenina bien puede proponerse como

¹ Compilación de Carole S. Vance editada bajo el título *Placer y peligro*, Ed. Revolución, Madrid, colección *Hablan las Mujeres*, 1989.

determinante en relación al objeto producido, siempre y cuando se considere que esta identidad se establece en cada caso de manera particular. Hasta aquí podemos afirmar que cierto cine hecho por mujeres puede compartir una serie de rasgos que le den cierta especificidad, diferenciándolo de otros tipos de cine. Pero igualmente tendremos que admitir que esta peculiar manera de ver, la femenina, puede ser compartida por algunos realizadores hombres, y a la inversa, que algún cine a pesar de estar hecho por mujeres, comparta más una visión del mundo, y por tanto una estética que no podría ser definida como exclusivamente femenina.

Nos será más fácil, entonces, estar de acuerdo en que desde la especificidad asumida y consciente traten de producirse categorías universales, es decir, que el cine de mujer se proponga ser un cine diferente, más allá de los desplazamientos contraideológicos, que se proponga ser un cine no feminista sino femenino. En otras palabras, un cine que canalice la peculiar manera del ser femenino, más que un cine que se entienda como divulgador del feminismo.

Se trata, pues, del establecimiento en el código cinematográfico, de una identidad consciente que se pregunta acerca de sí y que produce desde su interioridad.

Sobre la estética cinematográfica

La estética es el campo de las condiciones de realización de la belleza, y como ello puede concebirse de muy diversos modos, existen diversas teorías estéticas que se hacen cargo de igualmente diversas opciones. Eso explica que, históricamente, haya tenido diferentes postulaciones. En la época moderna los modelos de estética sistemática, como restos de épocas pasadas, se ven continuamente desbordados debido a la disociación de la unidad, sostenida tradicionalmente, entre forma y contenido; la ruptura de la unidad pone en cuestión la obra entendida como obra orgánica cerrada, en consonancia con el orden estable de representación clásica. Así, la ruptura del orden de la representación clásica abre nuevos campos en los que la subjetividad desempeña otro papel en la obra. De modo que no podemos hablar en la actualidad de una sola estética, sino de varias, ya que una teoría actual de lo bello reúne muy diversas

perspectivas: la sensibilidad, la filosofía del arte, como mediación, como logro. Así que la discusión sobre la estética nos remite a un ámbito más genérico, el de las relaciones entre ciencia y arte, entre conocimiento y sentidos; a su vez, tales relaciones se han ido transformando en el tiempo, lo cual nos remite al campo de la interacción entre sujeto y objeto, sociedad-naturaleza, a la división social del trabajo y a la separación del tiempo en tiempo productivo y tiempo de ocio; todo ello tiene que ver, de alguna manera, con una definición de la estética. Para Marx, por ejemplo, lo estético no está dado ni en el sujeto ni en el objeto, sino en esa tensión que se establece entre ambos, eminentemente histórica y relativa al campo de la realización; por otra parte, la dimensión estética no está fuera de las necesidades sociales: nada hay más elaborado por el hombre, por la sociedad, que lo que se considera bello.

Pero los criterios de belleza en la sociedad contemporánea están sometidos a una doble determinación; por un lado aparecen abiertos a una multiplicidad de opciones, a la diversidad de estilo, que parecerían regirse sólo por propósitos artísticos y creativos; por otro lado, el arte está cada vez más ligado a la industria, se produce para un mercado en el cual el consumo es determinante. Todo esto es especialmente significativo para el cine.

Al hablar de cine en realidad estamos hablando de muchas cosas a la vez. El cine es arte, medio de comunicación, industria, creación colectiva, como cultura de masas, avance tecnológico, educación, concientizador, mercancía... Al hablar de cine tenemos que ubicarnos de alguna manera en relación con todo lo que conforma la sociedad contemporánea. Estas diversas dimensiones del fenómeno cinematográfico, por lo tanto, afectan toda discusión sobre la estética en el cine, y no porque la estética, como un universal, deba dar cuenta de todas ellas, sino porque la pluralidad de sentido y funciones afecta el núcleo de toda estética concreta, o sea, el alcance que puedan tener las formas. En la medida en que no se tengan en cuenta estos factores, la reflexión estética cinematográfica aparece muy confusa y deficiente, de lo cual es prueba que el problema suele resolverse con juicios de valor, demasiado abstractos y ambiguos, por lo menos subjetivos, referentes al gusto, a la belleza fotográfica, a la estimación del tema, a la capacidad técnica. Hay quienes opinan, como Adorno, que el análisis de la estética del cine es esencialmente perecedero, ya que

la existencia misma del cine no se basa tanto en una concepción artística como en los avances técnicos acústicos y ópticos del momento, de los cuales se derivan nociones estéticas excesivamente tenues y cuya validez no necesita siquiera discutirse, ya que resulta obvia.²

¿Dónde situar entonces, si nos negamos a cancelarla, la reflexión estética sobre el cine?

El lenguaje cinematográfico

El cine es movimiento, es coincidencia de imagen con sonido y acción. En tanto imagen visual, se relaciona de inmediato con la pintura, pero el movimiento le confiere otra dimensión. A su turno, la imagen abre un espacio semiótico pues la imagen es significativa, esta perspectiva semiótica de la imagen, forma parte de ese movimiento más amplio en nuestra cultura de retorno crítico al ámbito del o de los lenguajes. Pero hay en el *episteme* moderno un deslizamiento que afecta también a la reflexión estética: el ambicioso deseo de poner de manifiesto en las artes lo que cada una de ellas tiene de más peculiar y diferenciador, lo cual ha desembocado en una nueva atención a "su lenguaje". Se aprecia entonces un desdoblamiento entre los valores referenciales o representativos del lenguaje, acordes con el conocimiento y con la denotación del objeto, y los valores formales, los cuales imponen a las imágenes un régimen diferente del de la mera representación. En virtud de este desdoblamiento, el lenguaje se dispersa.

A partir de la idea de un desplazamiento como el descrito arriba, podemos hablar de lenguaje cinematográfico, pero buscando encontrar su nivel propiamente semiótico y no ya semiológico puesto que dicho lenguaje se situaría más allá del horizonte de los signos, para tratar de encontrar las pautas de la articulación y las interacciones sígnicas.

Los procedimientos o figuras de estilo sólo se cargan de sentido por su posición en relación con el filme. Pero lo que expresan las imágenes cinematográficas nunca puede deducirse sólo de su forma. Las formas cinematográficas, las correspondientes a la estructuración de la imagen móvil, no pueden por sí mismas producir un sentido

²Theodor H. Adorno y Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.

determinado; sólo pueden generar significaciones si su sentido se hace efectivo a partir de un contexto semántico resultante de otros elementos del filme y de su estructura, o proveniente de elementos exteriores a las formas propiamente cinematográficas.

Siguiendo a Christian Metz, en “Más allá de la analogía, la imagen”,³ haremos nuestras las siguientes tesis para trabajar la especificidad del lenguaje cinematográfico, y por tanto su estética: 1. El estatuto analógico de la imagen (para algunos, su iconicidad), funciona no sólo como analogía sino también, entre otras cosas, como un medio de transferir códigos. No todo es icónico en el ícono, y hay iconicidad fuera de él. Por tanto, el mensaje visual puede no ser analógico, por lo menos en el sentido corriente del término; la analogía visual admite variaciones cualitativas, la semejanza se aprecia de manera diversa según las culturas. A su vez, la imagen está formada por sistemas muy diversos, no hay razón para pensar que un código específico explique en su totalidad el alcance de una imagen. 2. Además de las formas que le son propias, el cine integra en su discurso significaciones (conjunto significante-significado) que provienen del exterior; esos signos pueden ser de muchas especies, pueden pertenecer a otros lenguajes artísticos o expresivos, por ejemplo las formas del relato o de la construcción dramática, la composición plástica de las imágenes, las relaciones de colores dentro del cuadro, la música, todo lo relativo a la luz y los efectos expresivos de la fotografía, los sistemas de la moda, del diseño y del decorado, la actuación y también la gama de expresiones y actitudes socializadas sobre las que reposa la comunicación cotidiana y que nos remiten a los códigos de la conversación, de la mímica y de los ademanes.

A todo ello hay que agregar la forma propiamente cinematográfica, procedimientos que sólo existen en el cine: movimientos de cámara, relaciones de tamaño y duración de los planos, organización de unidades narrativas, procedimientos de montaje, la relación de imagen y sonido, etcétera.

En suma, el lenguaje cinematográfico no se reduce a lo específicamente cinematográfico. ¿Acaso es más determinante para el lenguaje del cine lo “filmico” que lo “filmado”? Junto con Lebel opinamos que la especificidad del lenguaje cinematográfico no puede ser una

³ *Communications*, núm. 15, 1970, citado por Jean Patrick Lebel en *Cine o ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.

heterogeneidad entendida como la coexistencia de diversos códigos, algunos específicos y otros “prestados”, asociados pero no articulados en un solo y mismo lenguaje. Por otra parte, hay una tendencia a asumir tanto las significaciones que surgen de las formas cinematográficas como las que surgen de otros códigos que están en el filme, como significaciones esencialmente filmicas; todas ellas forman el “contenido de la imagen”. La estética cinematográfica se vuelve más compleja al situar el contenido de la imagen en el terreno del lenguaje cinematográfico.

Pero una estética del cine sólo puede referirse al cine como producto, es decir, a la película como unidad, puesto que el cine, no hay que olvidarse, es un arte y un lenguaje relacional, que adquiere su significación sólo en el continuo de la imagen, más allá de la sucesión de fotogramas. A ello se refiere Einsestein al decir: “el cine es: tantas empresas, ésta o aquella suma de capitales, tanto divos, éste o aquel drama. La cinematografía es, en primer lugar, montaje.”

Einsestein se acerca mucho al desarrollo de categorías estéticas en su teoría del cine y del montaje que no es sólo un modo de desarrollar una idea a través de imágenes o encuadres singulares, sino una idea que surge del enfrentamiento de encuadres independientes y hasta contrapuestos en lo que para él es el principio dramático.

Definir la naturaleza del montaje equivale a resolver el problema específico del cine, nos dice Einsestein. Pero, incluso él, tan contundente en algunas definiciones, se muestra contrario a las especulaciones formales sobre la existencia de equivalencias absolutas, por ejemplo, entre música y color, música y contenido dramático, música e imagen; deja el campo abierto para la formalización estética, pero también sostiene que todo medio estilístico es simultáneamente un factor semántico. De esta manera propone las formas y posibilidades de estilo como sintaxis cinematográfica.

Hacia los contenidos de una estética cinematográfica femenina

Todo lo anterior nos ha servido para plantearnos más adecuadamente el problema de una estética cinematográfica referida al lenguaje y más en concreto a una sintaxis. Ahora bien, adherir a una estética especí-

fica implica tratar de concretar ciertos valores a través de procedimientos concretos de trabajo que generan un producto. De hecho, toda producción contiene una estética en curso, aunque ésta no sea declarada. Para establecer una estética femenina en la creación cinematográfica hay aspectos político-ideológicos por establecer. Ya nos referimos a ellos al hablar de la necesidad de elaborar, desde la especificidad de la diferencia, categorías más generales. Habría un primer nivel de afirmación de esta diferencia, el que pasa por el orden de la representación: tema, protagonismo, jerarquización. El cine femenino estaría interesado en hablar de la mujer y del mundo desde la mujer. Las prioridades espacio-temporales son las que determinan esta visión femenina del mundo, de las cosas, de los sentimientos y las relaciones. Alterando, por lo menos, el orden de la representación dominante se inicia un proceso de desconstrucción de un cierto lenguaje cinematográfico. El cine hecho por mujeres debió ganar primero ese espacio; la mujer-directora debió enfrentarse a la dificultad-imposibilidad de decir "yo"; al reconocimiento de una sensibilidad femenina en el cine antecede la beligerante incorporación y el reconocimiento de la mujer en el mundo de la creación cinematográfica. Así como en todos los otros campos, en el cine la historia del movimiento feminista ha tenido primero que ganar el derecho a la igualdad para expandir después el derecho a las diferencias. De esta manera, también en el orden de la representación, otro aspecto es el de la desconstrucción de la idea dominante del "ser femenino". La idea o figura clásica de mujer: abnegada, prostituta, manipuladora, víctima, feminista... es decir, los estereotipos de una cierta cultura dominante femenina. Por ejemplo, la figura de la diva hollywoodense y sus estereotipos de feminidad, o la figura de la mujer de éxito en la sociedad patriarcal. Los discursos que a través del cine se han elaborado sobre la mujer, han pasado a ser, en muchos casos, símbolos de un discurso asimilado al espectáculo cinematográfico. Ante ello se renuevan los impulsos críticos más radicales, conscientes de que en nuestra cultura todo puede ser reciclado e integrado al negocio del espectáculo.

Más allá de este programa de modificación del horizonte de la representación, está el problema del lenguaje mismo. Aquí interviene una idea fundamental, la de la lectura. Una estética femenina cinematográfica debe plantearse el problema de romper tanto con la

sintaxis como con una serie de convenciones y costumbres o certidumbres, para tratar de lograr realmente el efecto de la lectura, es decir, el de la “suspensión de todo saber anterior”,⁴ de todas las convicciones previas. Pero, de hecho, toda creación cinematográfica que se plantee efectivamente en el plano de la creación, y no de la repetición, pone a actuar este nivel de lectura, este cuestionamiento de la sintaxis, se adhiera o no a una estética femenina. El problema es que esta puesta en cuestión requiere ser cada vez más consciente, y es sólo así que debemos entender el requerimiento de una estética cinematográfica femenina. No como un programa o canon a seguir sino como un proceso liberador que pasa por la autoconciencia de las elecciones. Sólo a partir de esa responsabilidad del autor/autora sería posible signar de manera más deliberada el producto.

Para insistir en la experiencia literaria, volvamos a Virginia Woolf: totalmente consciente del problema de la selección (Virginia Woolf), en su necesidad asumida de escribir “oraciones de mujeres”, omite cosas, planos y niveles. Omite realidades, privilegia el momento, lo “en sí” de las cosas, según nos dice en su diario,⁵ y para ello nos habla en pensamientos-sensaciones. Podemos encontrar la búsqueda de este estilo singular a lo largo de su obra, a la par que seguir sus obsesiones en su diario. En *Las olas*,⁶ por ejemplo, la noción de momento se compone de oraciones que describen el mundo en términos de sensaciones y colores, los seis personajes que intervienen tienen el mismo peso narrativo, podemos decir que no hay historia en el sentido tradicional, ya que la noción clásica de “acontecimiento” está siendo cuestionada, reduciendo la tensión de la obra que no tiende hacia un clímax. El otro elemento componente de la historia son las olas, ese ritmo incesante de la vida, que se repite. El tiempo de esta obra es el tiempo interno de los personajes, en una búsqueda de introspección. ¿Es esta realidad más “real” que las relaciones cotidianas, que la historia o la política? ¿Corresponde a este nivel de inmediatez el lenguaje saturado de *Las olas*? ¿Es o no fructífero su intento de llegar a establecer una oración femenina? ¿Y, si opinamos que tiene éxito, es esto gratificante o estimulante para el lector?

⁴ Para los interesados en una problematización crítica al concepto y significados del fenómeno de la lectura, ver: Noé Jitrik, *Lectura y cultura*, UNAM, 1990.

⁵ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*; New York, Harcourt, Brace and Co., 1954.

⁶ Virginia Woolf, *Las olas*, México, Premiá Editores, 1986.

Quiero ir a lo siguiente: podemos estar o no de acuerdo con Virginia Woolf, nos puede gustar o no su intento, lo podemos considerar exitoso o fracasado, pero lo que no podemos negar es que en su obra hay una intención que demanda un esfuerzo por parte del lector, y esta intención es la de provocar una lectura.

No es posible deducir de la singularidad del intento de Virginia Woolf una teoría feminista o femenina de la novela. Tampoco la podemos referir a una estética femenina, tratando de dilucidar criterios y normas a seguir. Lo único posible de realizar es el reconocimiento de esta intención. Pero justo en ello está la clave. La intención que recorre su trabajo es puesta en escena no como *a priori*, no como programa, sino como ejercicio, en el sentido del ejercer consciente de la selección.

En el ámbito de la creación cinematográfica operan los mismos presupuestos. La intención de una estética tiene que ver con lo que se quiere de la obra en su totalidad, como producto signifiante. ¿Para qué una estética femenina en la cinematografía? Si no se quiere reducir el alcance de esa búsqueda a una vieja discusión apriorística, que constriñe los horizontes creativos e interpretativos en vez de ampliarlos—es el caso de los preceptos de una “estética revolucionaria” o de una “estética marxista”, que han operado como camisa de fuerza—, habría que ser muy claros en cuanto a sus alcances: se trata de una “estética de la responsabilidad creadora”, ni restrictiva ni intolerante sino sólo consciente de los signos que emplea, consciente de su relación con una estructura cultural precisa, consciente pues, de su selección. Y en este sentido se ha empezado a desarrollar una autoconciencia de la utilización de ciertos elementos que nos muestran la impronta de una sensibilidad femenina en la estética cinematográfica. El uso del espacio, de la perspectiva, de los colores, del ritmo interno, de los sonidos, del tiempo cotidiano y de la visión contemplativa además de los planos de las tomas y sus ángulos, son parte de una estética en curso de la obra específica. Pero aquí llegamos al corolario y final de estas notas: la selección es resultado siempre de un tipo de sensibilidad, y sólo puede ser verdadera y auténtica, desobedeciendo a cualquier tipo de mandato, cuando es personal y subjetiva. Esa dificultad para decir yo, presente en el discurso feminista, al igual que en otros discursos marginados y segregados, es lo que está en cuestión. Esto obliga a la búsqueda

y reflexión personal, provoca el autocuestionamiento. Sólo nos queda preguntarnos e investigar si las mujeres que hacen cine hoy en día se plantean este tipo de cuestiones en su trabajo, y si los hombres que se adhieren a esta estética que se quiere diferente a partir del énfasis en lo femenino, contribuyen a ello.