

El canon hegemónico de belleza como dispositivo regulador de imágenes

Implicaciones en torno al género como un estilo corporal

María Laura Fasano – (FBA-UBA) – mlaurafasano@gmail.com

Palabras clave: *cine, belleza, género.*

El canon hegemónico de belleza es una de las categorías socioculturales con las que convivimos. Ella implica un diálogo e incluso un vínculo que cala profundo en nuestra autopercepción de la imagen propia. Como un holograma, a veces como una sombra que delimita y talla modelos de angustia que nos atraviesan, este imperativo conforma una representación omnisciente de histórica recurrencia en el ámbito cinematográfico. Su análisis, se apoyará en los estudios sobre la dimensión ideológica y semiopragmática que participa en la recepción de imágenes en movimiento. En consonancia con los aportes de la teoría queer, para pensar el entramado relacional que se tiende entre las representaciones y lxs cuerpxs¹.

En ese marco, ensayaré la inmersión en ciertas intersecciones que habitan el concepto de género así como el de estilo, en la dimensión cinematográfica pero también, en la corporeidad performática.

La belleza, esa insistencia

En este espacio, la belleza hegemónica será pensada como un entrecruzamiento de variables de carácter *colonialista, binario y consumista*. En principio, debido a que sus características representacionales responden a cánones estéticos de imperios colonialistas. En sintonía con lo cual, subyacen a ella valores estructurales definidos binariamente desde una matriz dividida entre hombre y no hombre, lo universal y lo “otro”. Ello condicionado por un sistema económico donde por ser parte de su égida, la belleza se presenta como un producto resultante de numerosas cadenas de montaje, que perpetúa modos de ser de lxs cuerpxs que priorizan la estetización, pagando el oneroso costo de sostener complicidad con un modelo de acumulación extractivista.

En el ámbito cinematográfico, el término hegemonía aplicado a la noción de belleza, da cuenta del carácter guía, tal como su etimología lo afirma, del que forma parte en tanto

¹ El uso de la “x” constituye una decisión de ejercitar un lenguaje más inclusivo.

modelo de reproducción de un medio de alcance masivo. La noción de hegemonía nacida en el ámbito militar de la Antigua Grecia, dando cuenta de la conducción del ejército (Gruppi, 1978, p. 7), funciona en la esfera del consenso al que llaman “belleza” manifestando lineamientos muy claros sobre cómo esta se debe encarnar y cómo no. Generalmente, en el ámbito mediático las representaciones de las feminidades devienen un agente funcional a la brutal ignorancia de la que da cuenta la violencia simbólica que expresan.

Desde el marco legal argentino, la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, conocida como Ley de Medios, ofrece un marco regulatorio que tipifica y contempla la violencia mediática en función de la reproducción en pantalla de imágenes que legitimen la desigualdad de género o afirmen constructos socioculturales que impliquen violencia contra mujeres y humanidades diversas. Además, apoyados en la ley, los informes del Observatorio de la Discriminación en Radio y TV conformada por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA), el Instituto Nacional contra la Discriminación, Xenofobia y el Racismo (INADI) y el Consejo Nacional de las Mujeres (CNM), contienen un alto nivel de precisión a la hora de definir los recursos cinematográficos devenidos audiovisuales que expresan estereotipos de belleza. Por ejemplo, al mencionar que “la mujer es cosificada mediante el recurso de la fragmentación de su cuerpo a través del uso estratégico de las cámaras” (Chaher, 2014, p.89). Y agrega:

Es así como se le adjudica el valor de objeto de deseo en menoscabo de otras virtudes y/o cualidades y se exalta un estereotipo de mujer con una figura física determinada. Si a la idea de preferencia de ciertas partes del cuerpo femenino se vincula dicha cosificación, agregamos que la relación de dominio masculino sobre el femenino contribuye a mantener la inequidad y la jerarquía de género que predominan en nuestra sociedad. Cuando se visualiza el cuerpo femenino como objeto consumible, al que se le niega subjetividad, voluntad y acción, se fomenta una sexualidad masculina basada en la dominación y en la violencia simbólica. (Chaher, 2014, p.89).

Este esfuerzo, según Sandra Chaher (2014), por evitar un reduccionismo de la identidad por los atributos físicos, expresados mediáticamente desde cuerpos estereotipados que funcionan como argumentos de venta, tiene puntos de encuentro con lo que el filósofo Paul B. Preciado (2003) define como “sexopolítica”. En tanto esta “implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. De este modo el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de

género y la producción de ciertos órganos como órganos sexuales y reproductores” (p. 158-159) La caracterización de Preciado bien puede pensarse como una división en planos cinematográficos de lxs cuerpxs de las feminidades, jerarquizadxs no sólo desde los ángulos de cámara sino también desde el maquillaje y la puesta en escena.

Como una reiterada coincidencia, la imagen de belleza hegemónica de las “divas” representada desde el cine clásico estadounidense e implantada en Argentina desde las películas de la llamada “época de oro”, y el balance de ventas de fines del 2017 de las principales marcas de maquillaje del país, presentan varios puntos en común. En principio, las tinturas para cambiar el color de pelo se encuentran entre las más vendidas en la muestra evaluada. Cifras a las que se suman las máscaras de pestañas y delineadores para ojos como lo más vendido por las principales marcas, denominados por ellas mismas “productos de impacto”.

Sin embargo, el vínculo entre la industria cinematográfica y audiovisual, y el mercado de cosméticos, también se retroalimenta. El mismo CEO de L’Oreal Argentina declara en el Beauty Report 2017 que su clientela de lujo es altamente tecnológica y “se maneja en una dimensión multipantalla”. Al igual que las mujeres de 18 a 35 años, quienes según él, tienen “su estilo de vida personal, que es único y que responde más que nada a estímulos visuales”. A ello se suma el aumento en la calidad de las pantallas, considerado incluso por conductores de televisión, como un factor que genera mayor trabajo de ocultamiento de las “imperfecciones” físicas (Informe L’Oreal, 2017). De este modo, la decisión de representar el canon de belleza hegemónico promocionado por las mutuas vinculaciones entre medios de comunicación e industria de la belleza, replica a gran escala una categoría de género que se alimenta con fuerza de reproducir el consumo, con el objetivo de llegar a una imagen final a la que el filósofo Byung-Chul Han (2015) caracteriza como “pornográfica”. Debido a que actualmente, la belleza se representa en las pantallas mediante una “estética de lo pulido” y “lo terso”, donde “lo que queda totalmente eliminado es la *alteridad* o la negatividad de lo *distinto* y de lo *extraño*” (p.16). En el espacio de las redes sociales, especialmente en la circulación masiva de “fotos de perfil” encuadrables dentro del consenso de “lo bello”, la cineasta Lucrecia Martel (2017) sugiere un traslado de la estética antes exclusiva de las actrices del star system hacia el común de las feminidades. Quienes comparten sus imágenes en internet, dando cuenta de un proceso de selección y de producción de las mismas, que abarca tanto el retoque fotográfico como la interiorización precisa de la gestualidad y el arreglo corporal característico de las actrices y figuras reconocidas del arte y el espectáculo (Martel, 2017).

Ello tendiendo al ideal de belleza de “el arquetipo de mujer americana blanca de clase media” cristalizado en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, que fue ampliamente difundido por los estudios cinematográficos americanos que hasta el día de hoy (Tenia Medialdea, 2017), imponen la compra de cientos de sus películas producidas en serie. Debido a que la distribución y exhibición cinematográfica del país está cooptada desde hace años por empresas norteamericanas, también dueñas de las grandes salas de cine. El ideal de belleza hegemónica que históricamente transmitieron sus películas, expresa según María Dolores Tenia Medialdea (2017) que: “la configuración de la sexualidad como un lucrativo producto de consumo de masas, desde entonces asociada a los valores de juventud y éxito, implicó una rejerarquización del glamour femenino, antes monopolizado por artistas y celebridades” (p.30).

A diferencia de la inversión económica que en el ámbito cinematográfico, implica la producción de la imagen de una actriz para que transmita belleza, esa misma carga es asumida en este momento histórico y cada vez más, por las propias feminidades. Son ellas mismas quienes financian su imagen, en pos de alcanzar un ideal de belleza hegemonizado. Su trabajo no se limita a sentarse y dejarse peinar, vestir y maquillar como es el caso de las actrices, sino que supone horas invertidas en el consumo de imágenes que sirvan de referencia para, entonces sí, iniciar el trabajo de montaje. Una verdadera labor de metamorfosis amortiguada nuevamente por la fuerza de la visualidad, impuesta desde las pantallas 4k de las grandes estéticas para hacer de la reducción de cualquier rastro físico “indeseable” a las exigentes resoluciones de las cámaras, una experiencia agradable, y sobre todo, velada.

Volver a pensar el dispositivo

Habituadas a la exposición ante cámaras, las representaciones de las feminidades contemporáneas dan cuenta de un vasto entrenamiento visual que les permite posicionarse a ellas mismas como protagonistas de la ficción. Sea mediante fotos o videos, los rastros de una composición y de una puesta en escena cinematográfica o a veces televisiva, se escabulle como un guiño de teatralidad evidente. Quizás representar performáticamente una apariencia instaurada como belleza hegemónica, sugiera algún rasgo de vitalidad en su hieratismo usual.

Un examen de dichas prácticas en torno a la belleza hegemónica, permite un análisis más profundo de los “componentes no filmicos de la exhibición cinematográfica”, que forman parte indisoluble de la “materialidad social del cine”, de los usos heterogéneos entre los

cuales se expresa lo que Rick Altman denominó “el cine como evento” (Altman, 2005, p. 50). Es decir, comportamientos sociales que funcionan como intersecciones del cine en tanto institución que “regula el posicionamiento afectivo del espectador”, al igual que “la producción de afectos por parte del filme mismo” (Odín, 1998, p. 124-126). En este sentido, la consideración de las interrelaciones entre materia cinematográfica y espectadorxs, desde una perspectiva semiopragmática, favoreció la profundización en los usos sociales del cine. Hoy pensado por algunxs autorxs ya no como territorio exclusivo, sino como efectos cinemáticos partícipes de las dinámicas implicadas en los distintos usos de las diversas pantallas.

Sin embargo, continúa siendo importante no perder de vista los denominados “efectos ideológicos” que subyacen a las representaciones cinematográficas, dada su reproducción audiovisual de la realidad bajo una forma imaginaria, junto a las implicaciones que ello conlleva.

En la década de los ´70, los estudios sobre la dimensión ideológica del aparato cinematográfico, en particular Jean Louis Comolli, situó una paradoja teórica que consistía en señalar que el contenido de las imágenes podía transmitir ideología, pero no así sus instrumentos. A continuación, la cámara en función de representante de lo visible, fue separada del resto de la técnica y ubicada en el lugar de aparato ideológico por excelencia. Situación que no sólo generó un ocultamiento del resto de las herramientas, sino que según Comolli, explicitó “el sometimiento de esa cámara, en su concepción y su construcción, a la ideología de lo visible dominante” (Comolli, 1971-1972, p.150).

Algún eco de aquella situación puede trasladarse al uso social actual de las cámaras, donde las representaciones en que las feminidades toman parte, se mantienen inmersas en la primacía de lo visible, al punto de naturalizar el trabajo que supone estar a la altura de lo que la “hegemonía del ojo” quiere ver. Ya que, al menos en la adultez, suele estar completamente asumido el imperativo de reproducir una imagen que requiere trabajar arduamente en pos de un producto, en cuyos estrechos márgenes es propicio preguntarse si nosotrxs mismxs tenemos lugar. En una cadena de producción oculta a fuerza de repetición, que insta a la reproducción de una imagen de belleza feminizada según lo esperado por la cultura y lo fomentado por el mercado, el posicionamiento frente a eso no pasa por negar la cantidad de acciones que requiere “verse bella”. Pues, hay miles de videos en Youtube que enseñan cómo peinarse, maquillarse, vestirse. Lo que pareciera oculto entre tanta visualidad, es la posibilidad de performatizar una feminidad que no esté cercada por esos imperativos.

Es a través de la cámara que el ojo duplica lo visible, según Comolli (1971-1972): “perpetúa sus principios de representación del mundo, los códigos de su normalidad, y al mismo tiempo socava su hegemonía, lo supera” (Comolli, 1971-1972, P. 162). El autor sostiene que ese *descentramiento* de la vista por parte de la técnica, la cámara en este caso, fue recubierto sistemáticamente “por la inscripción de la normalidad y centralidad del ojo” (Comolli, 1971-1972, P. 165). Es decir, por el hábito de que las cámaras vean por nosotrxs, de estar frente a ellas acatando sus imperativos a través de un código de perspectiva logocéntrico (la perspectiva renacentista o artificialis) que actúa “como sistema represivo” de aquellas representaciones que no impliquen la espectacularización que ella misma promueve (Comolli, 1971-1972, P. 165).

En este sentido, la belleza hegemónica tiene un gran canal de difusión en el cine narrativo industrial, considerado la institución cinematográfica dominante. La cual, según Roger Odín (1998): “Tiene como objetivo hacer que el espectador se adhiera al sistema de relaciones del filme, es decir, a fin de cuentas, a su discurso.” (p.126)

Ello, no sólo por la estilística que adoptan las feminidades durante su actuación, sino también, por el sugestivo estado onírico producto de la movilidad y la interacción humana reducidas al momento de visualizar una película en el cine, como lo explicitó Christian Metz (1979). En conjunto con la persistencia de modos de representación con perspectiva renacentista, ideada para ubicar a la persona espectadora en el lugar de “un sujeto trascendental que se constituye por encontrarse en el centro, y que, estando en el centro, se siente como condición de posibilidad de lo que existe” (Parente, 2011, p. 44). Dicho androcentrismo se traslada por contigüidad a la mirada espectadora, que adopta el mismo punto de vista que la cámara y posiblemente, que la persona detrás de la cámara.

Por razones de coyuntura histórica que limitaron el acceso de mujeres y feminidades diversas a la realización cinematográfica, las narraciones han estado teñidas de un punto de vista masculinizado que también fue adoptado por ellxs. La ubicua pregnancia de las representaciones hegemónicas de belleza colabora en la instauración de una dinámica de autovigilancia en las feminidades, descrita por John Berger (1972): “Los hombres sueñan con mujeres. Las mujeres se sueñan a sí mismas siendo soñadas. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas” (Berger, 1972)

Según Teresa de Laurentis (1984), la estimulación artificial de la retina o el córtex, por ejemplo a través del cine o el audiovisual, genera sensaciones visuales que el mecanismo perceptivo sin copiarlo de la realidad, simboliza, en un proceso que compromete una subjetividad que al funcionar en todos los niveles cognitivos, genera una percepción

sensorial que termina inscribiéndose en el cuerpo, “el cuerpo humano y el cuerpo fílmico” (de Laurentis ,1984, p. 90-93) Entonces, es posible postular que el visionado de feminidades que representan un canon de belleza hegemónico desde la pantalla de cine, deje en las feminidades espectadoras, un rastro donde el imaginario social que se proyecta puede llegar a inscribir representaciones en sus cuerpos, aún con un costo personal. En palabras de Teresa de Laurentis: “lo que se llama reproducción -como muy bien saben las mujeres- no es nunca algo puramente natural o técnico, ni algo espontáneo, automático, que se produce sin esfuerzo, sin dolor, sin deseo, sin el compromiso de la subjetividad” (de Laurentis ,1984, p. 93).

Judith Mayne (1978) agrega que la relación entre espectadorxs y espectáculo es la misma que existe entre la experiencia de las mujeres en esta cultura y la experiencia de las mujeres en el cine. Ya que:

Como las mujeres son espectáculos en su vida cotidiana, hay algo en llegar a un acuerdo con el cine desde la perspectiva de lo que significa ser un objeto de espectáculo y lo que significa ser un espectador, que es realmente aceptar que esa relación existe tanto sobre la pantalla como en la vida cotidiana (Mayne, 1978, p.86).

Monique Witting (1978) señaló que una de las principales consecuencias de la heterosexualidad en tanto discurso opresor de quien no es hombre heterosexual, es la posibilidad negada de crear las propias categorías que nos definan. A esta forma de opresión, ella la considera material y así la ejemplifica con la pornografía: “Sus imágenes-películas, fotos de revistas, carteles publicitarios en los muros de las ciudades-constituyen un discurso y este discurso tiene un sentido: significa que las mujeres están dominadas” (p.10).

En ese caso, considero que no son las personas identificadas con la feminidad quienes están dominadas sino las representaciones de lo que esas feminidades deben ser. Ya que la posibilidad de obtener una mayor autonomía respecto de nuestra propia imagen, es directamente proporcional al reconocimiento del mayor número posible de variables que intervienen en aquellas representaciones, fuertemente implicadas en las circunstancias que Simone De Beauvoir (1949) denomina, “hacerse” mujer.

Finalmente, es sabido que en sus inicios tanto los estudios semiológicos como los ideológicos aquí referidos, se conformaron sobre discursos que dieron por sentadas interpretaciones universalizantes de la realidad. Sin embargo, los esfuerzos de la semiopragmática por reconocer el poder de lxs espectadorxs, al igual que los aportes de Teresa de Laurentis en torno al discurso psicoanalítico que se tomó como base para la

crítica ideológica del dispositivo cinematográfico, funcionan como señales necesarias. Dado que desandar el camino para comprender las representaciones que como feminidades nos atraviesan, todavía requiere habitar contradicciones, siempre en vías de construir lo que Monique Witting (1978) llamó: “otro campo político en el que todo cuanto atañe al lenguaje, a las ciencias y al pensamiento, remite a la persona en cuanto subjetividad. Y ya no podemos dejárselo más al poder del pensamiento heterocentrado” (Witting, 1978, p.14).

Agrega, que su mitología se sistematiza en recurrentes figuras que conforman el pensamiento dominante, y que entonces, una semiología política podría estar cerca de que los discursos hegemónicos sean estudiados políticamente desde nuestra opresión. Ese marco inspira este texto.

Géneros y estilxs

Muy influenciado por el campo de la literatura, el cine también ordenó sus realizaciones a partir de las categorías de género y estilo. Si bien ambos conceptos portan múltiples significados, se toma al género “como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público” (Altman, 2000, p.35) aunque la producción de sentido se produce tanto desde la realización del filme como desde la experiencia de lxs espectadorxs. El estilo, en consonancia con Oscar Steimberg (1993), se considera “un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos” (Steimberg, 1993, p.41).

Aquí, la estabilidad relativa del género funciona como marco clasificatorio, por momentos limitante, que sin embargo sostiene una propuesta que invita a la cohesión social. Pues, ser espectadorxs de un género aún se considera motivo para participar en grupos de interés afines. Sin embargo, a diferencia de los géneros que suelen definirse con rasgos que persisten en el tiempo por repetición, el estilo se organiza “en torno a la descripción de un hacer” que a su vez, suele establecer “un desvío de la norma”. Según Steimberg (1993), los estilos portan un carácter centrífugo y expansivo; los géneros, en cambio, tienden a exhibir un carácter “acotado y confirmatorio de los límites de un área de intercambios sociales que es propio del género” (p. 62). Además, aclara: “En cada etapa histórica insiste en el género un pasado semiótico aún vigente, mientras que en el estilo la conflictiva imbricación de ese pasado con un presente de producción signica, aún está en articulación” (Steimberg, 1993, p.60)

Salvando las distancias, podría expresarse entonces que en el territorio de las identidades, mientras el género funciona traccionado por una estilización repetida que obtura su incuestionable discontinuidad, el estilo tiende más bien a un desarrollo performático (Butler, 1998). Algo similar ocurre en el ámbito cinematográfico, donde el estilo es el lugar en el que diversas manifestaciones pueden converger. Es decir, que se analiza a una realizadora no desde la pertenencia de su hacer cinematográfico a un género preestablecido, sino por ejemplo, en función de los elementos que conjuga su propio hacer. Es su praxis lo que se particulariza y a lo que se le da relevancia, independientemente de la adscripción de sus películas a los compartimentos del género. Además, aunque el estilo no genere filiaciones tan masivas como el género por su dispersión característica, eso no significa que no impulse agrupamientos por afinidad. Por otro lado, en las inmediaciones de la identidad genérica puede observarse la auspiciosa convergencia entre identidades diversas, que no necesariamente se definen a partir del género, ya que circundan las amplitudes dispersas y con gusto híbridadas, en la corporeización de un estilo.

Es claro que la categoría de género tiende a funcionar como un límite, en cambio el estilo en el contexto cinematográfico, presenta una apertura mayor. Algo similar propone Judith Butler (1998) en relación al sexo/género:

La corporeización manifiesta claramente un conjunto de estrategias, o lo que Sartre hubiera tal vez llamado un estilo de ser, o Foucault “una estilística de la existencia”. Estilo que nunca se auto-estiliza totalmente, porque los estilos vivos tienen historia, y esa historia condiciona y limita las posibilidades. Se tomará entonces el género como un estilo corporal (Butler, 1998, p.300)

Es la multidiscursividad que habita las categorías de género y estilo, lo que permite comparar su funcionamiento en el cine con su participación en otros ámbitos; en este caso, con las representaciones que forman parte del transcurso de las identidades en su dimensión de sexo/género. Donde al igual que en ese entramado, existe la presencia de una normatividad que define tanto la pertenencia o no a un género como la validez o no de un estilo. Así, aunque una comedia presente rasgos de thriller, no es clasificada por las instituciones reguladoras tanto desde su hibridez como desde su supuesta pureza normativa. A la vez, la institución puede considerar el estilo de esa obra dentro o fuera de lo cinematográfico. De esta manera, puede obturar ante la mirada de lxs espectadorxs, rasgos enriquecedores y metatextuales de las realizaciones audiovisuales que no responden a sus determinaciones.

Lo mismo ocurre con la identidad de género, en el sentido de que soporta una construcción cultural y punitiva basada en “convenciones tácitas que estructuran cómo se percibe culturalmente un cuerpo” (Butler, 1998, p.303), lo que según de Beauvoir (1949), se padece.

Si tanto en las pantallas como el cotidiano, las representaciones de belleza hegemónica se anclan con firmeza en calidad de imperativos de género, el ejercicio de la imagen autopercibida desde el estilo, es también una tangente que subleva los antiguos puntos de apoyo de la mirada sobre los cuerpos feminizados.

Más allá de las comparaciones que género y estilo permiten establecer entre cine e identidades o “núcleos sustanciales de género” (Butler, 1998), el interés por ahondar en sus posibles entrecruzamientos no sólo responde al hecho de que, como se ha dicho, el cine y la producción audiovisual son generadores y difusores de representaciones que influyen en la construcción de subjetividades. Sino también, por la necesidad de persistir en la indagación de la artificialidad aún no del todo desmontada, con que la representación de belleza hegemónica opera en la ficción política de mujeres y feminidades diversas. Para Butler (1998), es el “encantamiento” con el producto que resulta de la ficción cultural generizante, lo que complejiza que se advierta su evidente normatividad a través de un mecanismo de naturalización. Donde: “las posibilidades históricas materializadas en diversos estilos corporales no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporeizadas y disfrazadas bajo coacción ” (Butler, 1998, p.301).

Si además, el consumo de “imágenes-movimiento” genera una incidencia psíquica en tanto las obras fílmicas participan de la “temporalidad social constituida” (Butler, 1998) en la que está inmersa nuestra experiencia corporal, no es menor el hecho de que la última sea experimentada como un acontecer estilístico. Lo que abre infinitas posibilidades, no sólo de vincularnos más activamente con las representaciones como se ha dicho, sino también de abrir nuestro devenir performático a la amplitud lúdica que propone el acontecer de la identidad experimentada como estilo.

Este ejercicio de interseccionalidad en el que se dinamizaron las lecturas semio-pragmáticas, la teoría queer y los estudios ideológicos sobre el dispositivo, para pensar los mecanismos con que las representaciones de belleza hegemónica participan de nuestras performances subjetivas, se corresponde también con dos interrogantes: ¿cómo materializar una praxis cinematográfica transversal-que con el impulso de las confluencias que trasciende- vaya integrándose en una “configuración óptica” enfocada

simultáneamente en la disruptividad potencial que existe en lxs espectadorxs, en conjunto con una “sensibilidad ética”(Segato, 2010) aplicada a la producción de las imágenes transmitidas por su dispositivo? Y a la vez, ¿no será que en el espacio de audiovisualidad que experimentan lxs espectadorxs ya funcionan mecanismos “des-generizantes”?

A pesar de que, como bien señaló Roger Odín (1998), la institucionalidad del cine establece códigos que nos hacen partícipes, cuyo funcionamiento nos pone en el lugar de un “punto de paso de un haz de determinaciones” (Odín, 1998, p.120). Ello no significa, y el autor lo aclara, que no existan instancias de auspicioso conflicto entre lxs espectadorxs como personas y la parte de ellxs influenciada por las regulaciones con que funcionan las películas. Donde están presentes las “sanciones” que pueden hacer referencia: “al filme mismo, si el tratamiento propuesto es inaceptable dentro de la institución en la que se lo hace funcionar, o al actante-lector², si éste rompe las determinaciones institucionales que pesan sobre él” (Odín, 1998, p.129). Dichas determinaciones no son más que “consignas de lectura” de las imágenes. Sin embargo, dentro de la normativización de la mirada impuesta por el dispositivo cinematográfico, ocurre una superposición de lógicas. Existe aquella, habituada a mantenerse en los límites que marca el cine mediante sus regulaciones, lo que también suele ocurrir con las expectativas manifiestas en las obras con filiaciones de género. Sin embargo, la percepción lxs espectadorxs está simultáneamente experimentada en el discernimiento de los rasgos que conforman un estilo. Sin ir más lejos, después de ver una película, son ellxs quienes refieren el impacto o no de determinados momentos de la misma, en función de cómo esta fue realizada. En ese momento, ocurre una particularización que se impone sobre la generalización que recae sobre los géneros, tan altamente consensuados. Es decir, que en un espacio sumamente influyente de la forma de mirar como es el cine, tiene lugar en lxs espectadorxs una praxis que sortea los encorsetamientos propios de la expectativa, condicionada por la pertenencia a una categoría genérica o institucional. Ellxs siempre se mantienen atentxs al estilo. Y es en este acontecer imbricado donde las regulaciones que transmite el dispositivo, pueden subvertirse en parte, con sus propios mecanismos.

²“Actante-lector” refiere para Odín, a las unidades léxicas “que subsumen las diferentes formas que tienen las instituciones de producir su espectador respectivo”.

Bibliografía

Altman, Rick (2005). "El cine como evento: un nuevo enfoque en el estudio del sonido" en *Estudios Cinematográficos* 27. CUEC-UNAM, México.

Altman, Rick (2000). "¿Qué se suele entender por géneros cinematográficos?" en *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

Aumont, Jacques. (1992). *La imagen*. Paidós Comunicación. España.

Butler, Judith. (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista*, núm. 18, octubre, UNAM,

México. Recuperado de: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads8/2016/03/articulos/018_14.pdf

Chaher, Sandra (2014). "Implementación en Argentina de un marco normativo auspicioso sobre comunicación y género" en *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina: un camino por recorrer*. Comunicación para la Igualdad Ediciones con Fundación Friedrich Ebert. Argentina.

Comolli, Jean Louis. (1971-1972). "Técnica e Ideología" en *Cine contra espectáculo*. Manantial, Buenos Aires, 2010.

De Beauvoir, Simone (1949) *El segundo sexo*. Debolsillo, Argentina, 2007.

De Laurentis, Teresa. (1984). "Alicia ya No. Feminismo, Semiótica, Cine". Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer. Madrid. Recuperado de: https://monoskop.org/images/f/f1/De_Laurentis_Teresa_Alicia_ya_no_feminismo_semiotica_cine_ES.pdf

De Laurentis, Teresa. (1996). Tecnologías del género en *Mora*, Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer, núm. 2, Argentina. Recuperado de:

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

Han, Byung-Chul. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder. Argentina.

Informe disponible en el sitio web de L'Oréal Argentina:

L'Oréal Argentina (2017). Informe L'Oréal: sobre consumos y tendencias. Recuperado de:

http://www.loreal.com.ar/sites/default/files/cms/beauty_report_26_nov_baja_final.pdf

Odín, Roger (1998). "Por una semiopragmática del cine" en *Objeto Visual* 5. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

- Parente, André. (2011). La forma cine. Variaciones y rupturas. *Revista Arkadin*; año 3, no. 3. (41-58), Facultad de Bellas Artes (UNLP). Argentina. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39957/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Preciado, Paul B. (2003). Multitudes Queer en Notas para una política de los “anormales”. *Revista Multitudes*, N° 12, pp. s/n. Editorial Exils, Paris. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>
- Segato, Rita Laura (2010). “Modelos interpretativos: la perspectiva médico legal, la perspectiva feminista y la perspectiva del mandato del poder en la estructura de género” en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo Editorial, Argentina.
- Steimberg, Oscar. (1993). “Texto y contexto del género” en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel, Argentina.
- Tena Medialdea, María Dolores. (2017). “La danza del vientre vs. Neoburlesque ¿Prácticas subversivas o tecnologías de género?” en *Ambigua. Revista de Investigaciones y Estudios Culturales*, España. Recuperado de: <https://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/2653/2243>
- Witting, Monique. *El pensamiento heterocentrado* (1978). Pixel editora. 2016. Argentina.
- Wolf, Naomi. (1991). El mito de la belleza. Cristina Reynoso, trad. *Debate feminista*, año. 3, vol. 5, marzo 1992 (214-224), UNAM, México. Recuperado de: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_19.pdf

Videografía

Grabación de video:

BAFICI 2017. Lucrecia Martel: El territorio de la actriz (01:07’). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R3PCVyyMysE>

Grabación de televisión:

BBC, Producido por Michel Dibb (1972). John Berger. Modos de ver, episodio 2. (00:07’). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=X_INBC_ijIQ