

## 5. MUJER Y CINE

*Virginia Guarinos Galán*  
*Universidad de Sevilla*

De todos los medios de comunicación de masas, de todos los medios en los que se encuentran modos de representación de referentes reales, el cine es sin duda el pionero en la absorción y proyección de elementos para la realimentación de la sociedad de la que procede y a la que sirve. Hoy por hoy, a comienzos del siglo XXI, la televisión e Internet son los medios más rápidos en captar de la realidad empírica circundante sus motivos y emblemas, en representarlos y devolverlos simbolizados como parte de nuestro imaginario colectivo. No obstante, el cine fue el primer medio en realizar esta tarea recogiendo el testigo de la tradición literaria y teatral, masificando y ampliando la función del teatro y la literatura, en el sentido de que el cine nació como un espectáculo popular con un mayor radio de influencia entre los espectadores con respecto a los productos teatrales y literarios.

En cualquier caso, el cine actual es mucho más conservador que la televisión, los videojuegos o Internet, a la hora de incluir en sus historias y personajes las preocupaciones o los tipos humanos. Es de notar que la televisión, los videojuegos o Internet son medios “de consumo”, que se realizan y se destruyen casi con la misma rapidez y que necesitan una rentabilidad mercantil que los sumergen en una guerra de audiencias beneficiosa para el investigador, en tanto que con mucha inmediatez incluye tipos humanos y conflictos sociales que el cine, como máquina ideológica pesada, tarda en incorporar.

En el mismo sentido, los estudios de género aplicados a la comunicación audiovisual cuentan en estos momentos con un alto número de investigaciones en curso en televisión, publicidad, juegos, webs..., pero todos ellos beben de los estudios de género cinematográficos, también pioneros en los trabajos de género en comunicación. Con bastante solvencia y unos fundamentos teóricos sólidos, conseguidos en poco tiempo, los primeros trabajos cinematográficos de género surgieron al calor las teorías feministas de los años 70, con especial auge en el mundo angloamericano debido al

movimiento feminista social de reivindicación de derechos, así como a la difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas y otros puestos técnicos y creativos de la industria cinematográfica. En la década de los 70 también surge en Inglaterra la revista *Mujeres y cine* y un festival de cine de la mujer. Simultáneamente, crece el interés por analizar en las películas el modo en que el discurso fílmico designa un lugar para la mujer, una función e impone a los espectadores una concepción del mundo y de la mujer en él. Los primeros investigadores, como es lógico, fueron mujeres que intentaban analizar cómo un mundo de hombres había asignado un puesto para ellas con unos modos de representación al que se veían obligadas a contemplarse.

Esta metodología de trabajo ha ido ganando sitio y practicantes, tanto que se incluye como una de las teorías del cine (Casetti: 1994), precursora incluso de los tan modernos estudios culturales, y ha comenzado a ser practicada por investigadores hombres. La perspectiva de estudio de hoy no es sólo ya la de buscar una reivindicación social para el papel de la mujer delante y detrás de la cámara, para la ruptura de un techo de cristal cada vez más opaco, sino la revisión de toda la historia del cine, los directores y sus historias, desde otra perspectiva hasta hace muy poco ignorada. Y los avances son innegables, tanto es así que existe ya una corriente de investigadores que empiezan a necesitar, solicitar y practicar un estudio de género desde el punto de vista masculino, que enriquezca la historia y la teoría del cine.

### **1 La teoría fílmica feminista**

Los primeros trabajos de esta corriente reivindicaban una postura crítica revisionista del cine desde una perspectiva decidida y exclusivamente feminista. Se pretendía con ello, como decía Annette Kuhn (1991), hacer “visible lo invisible”, entendiendo por ello enfocar con la mirada aquello que está en la pantalla y no es visto, pasa desapercibido. Es decir, observar esa posición de la mujer como miembro de una plantilla del sistema de producción cinematográfica o como elemento narrativo, expuesto a la mirada a través de los créditos o a través de los personajes. Este proceso se desarrolló siguiendo dos perspectivas que se convirtieron en dos líneas de fuerza en investigación.

1. Un orden sociológico, que rastrea la presencia de la mujer en la producción cinematográfica desde el punto de vista historiográfico, de donde surge, por ejemplo, el texto de 1975 de Sharon Smith, *Mujeres que hacen películas*.
2. Un orden teórico, que profundiza en los estereotipos de mujer propuestos desde los orígenes del cinematógrafo, que descubre un cine, llamado a partir de entonces, patriarcal. A esta tendencia pertenecen las obras tempranas de Marjorie Rosen, *La Venus de palomitas de maíz* (1973) y de Molly Haskell, *De la reverencia a la violación* (1974).

Una segunda fase de estos incipientes estudios, muy influida por la semiótica y el psicoanálisis, de influencia freudiana y lacaniana, instaura la etapa de la mirada-poder. Las revistas *Screen* y *Camera Obscura* jugaron un papel importante en Inglaterra y EEUU en la difusión de una crítica a la búsqueda de la deconstrucción: deconstrucción de las formas y estructuras de la mirada, de la propia imagen fílmica y de la noción de cine como aparato ideológico del Estado. Los artículos de Pam Cook y Claire Johnston (1975) y de Laura Mulvey (1975) fueron fundamentales para ello. Tal como referencia Colaizzi (1995: 21), la idea transmitida por las primeras sobre la sexualidad femenina es la de que “la mujer no es más que un signo vacío intercambiado por y entre hombres en la economía de mercado de su deseo (...) Aunque la sexualidad femenina está interpretada en los filmes hollywoodienses, esta represión nunca se consigue totalmente, sino que crea conflictos en le interior del texto, abriéndolo de tal manera que acaba mostrando sus contradicciones ideológicas”.

Por su parte, Laura Mulvey llegó a la conclusión de que el cine clásico debe su poder al placer visual que expone a la mujer como espectáculo simple y objeto de deseo, ofrecido como un fetiche del héroe y personaje principal que ejerce su dominio y control sobre la mujer en el cine como forma simbólica del poder masculino sobre la sociedad. Desde entonces hasta ahora han sido múltiples los trabajos que han ido ampliando los estudios de género hasta darse cuenta de la diferencia mujer/no mujer y la diferencia mujer/mujer, creándose una revisión del conocimiento y del mundo desde esta perspectiva, una cosmovisión femenina, propuesta por una de las mayores teóricas como es Teresa de Lauretis. En palabras de Colaizzi (1995: 31): “Una Teoría e Historia del cine implica la asunción de un estatuto ideológico entre textos, prácticas discursivas e instituciones sociopolíticas. Se trataría, en una palabra, asumiendo la noción de

diferencia no sólo como marca distintiva entre hombres y mujeres, sino entre mujeres, en el interior de cada mujer, así como las diferencias de raza, preferencia sexual, religión, edad y clase social”. Especial repercusión han tenido los trabajos de Ann Kaplan, maestra de varias generaciones de estudiosas feministas y del feminismo, quien habla ya de una cuarta oleada o etapa de la Teoría Feminista, siendo ella puntal definitivo de esta “*third wave*”. La etapa anterior, centrada en la psicología y cerrada a determinaciones sociales e históricas, no fue capaz de subjetivizar la multiplicidad de diferencias, misión en la que se embarcan estas teóricas de la tercera vía.

## **2 Perspectivas de estudio de la mujer en el cine**

Aprovechando todo el legado de estos escasos años de producción científica feminista en el cine, las investigaciones giran entorno a tres núcleos diferentes que describen los hechos de la situación de la mujer en el cine pero también se plantean de modo crítico su relación con la realidad previa y posterior al mismo hecho cinematográfico. Y así se observan estudios que abarcan:

1. La mujer tras la cámara.
2. La mujer frente a la pantalla.
3. La mujer en el relato.

Estas tres realidades pueden ser abordadas desde la historiografía, la pragmática y teoría de la recepción, la sociología y psicología, la teoría y análisis del discurso, la narrativa audiovisual.

La presencia de **la mujer tras la cámara** ha estado tradicionalmente representada por ocupaciones típicamente tachadas de femeninas. El puesto de *script* ha sido considerado siempre el lugar natural y esperable de una mujer en el engranaje de producción de un film, junto a maquilladoras, peluqueras, modistas... Gracias a los estudios realizados se ha podido comprobar cómo desde los orígenes del cine han existido mujeres productoras, empresarias e incluso directoras. Con el paso del tiempo y gracias a la incorporación de la mujer al mundo laboral y su posibilidad de acceso a la cultura y estudios medios y superiores, el número de mujeres es hoy muy superior al de hace apenas dos décadas. Mujeres actrices y directoras no han faltado nunca, pero bien es cierto que en los puestos de dirección y guión es a finales del XX cuando comienzan a aumentar las cifras de mujeres ocupadas en ellos y son múltiples las publicaciones que dan cuenta de ello desde ámbitos locales, regionales o de cinematografías nacionales. El

porcentaje de crecimiento ha ascendido entre las mujeres directoras, por ejemplo, de un 3 % en la mitad de la década de los 80 a un 6% en el año 2001; el de guionistas ha pasado en las mismas fechas de un 7% a un 8%. Mujeres cámaras, mujeres técnicos de sonido, mujeres montadoras, dobladoras pueblan los créditos de las películas con normalidad, al mismo ritmo que han ido incorporándose a otros ámbitos laborales tradicionalmente desempeñados por hombres.

En cualquier caso, más allá de la preocupación de “mujeres en nómina” de las productoras cinematográficas, hay otra cuestión que está directamente relacionada con la creación fílmica desde los puestos creativos de guión y dirección, que ha preocupado y preocupa a los analistas y que viene siendo objeto de debates donde posturas encontradas que no se suelen acercar. Se trata de la polémica sobre la sensibilidad femenina y la diferencia. Nos sorprendería saber que son guionistas mujeres las responsables de historias entendidas como masculinas, así como hay guionistas hombres en películas de mujeres”. Aunque un profesional del cine es capaz de hacer un trabajo estandarizado en virtud de los condicionamientos de la industria, es cierto que en películas recientes donde la mujer cuenta con un papel relevante e imprescindible solemos encontrar a otra mujer real detrás de la pantalla entre los créditos. Así sucede en el guión de *Thelma y Louise*, (R.Scott, 1991; guión de Callie Khouri) película que marcó un antes y un después en la ocupación tímida de la mujer como personaje. Igualmente sucede en parejas director (hombre)-guionista (mujer) como vemos en las mujeres desagarradas de las películas del mexicano Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia García-Diego. A esta casuística hay que añadir la dirección homosexual, tan equiparada a la femenina según qué críticos en cuanto a visión “sensible” del mundo.

El problema de la existencia de una estética femenina en la realización, tal como se ha defendido durante años desde la Teoría fílmica feminista, en la primera oleada fue más un deseo que una realidad, puesto que las mujeres directoras de la fecha en cuestión - salvo las feministas activistas de los 60, relegadas, por otra parte, del cine comercial- hacían un cine de espaldas al feminismo o a sensibilidades supuesta y tópicamente atribuidas a las mujeres; por poner un ejemplo español, sirva el de Ana Mariscal. La segunda oleada no quiso contar con el deseo de lo que podría ser y se lo planteó como un propósito, buscando y recomendando en la construcción de personajes una mujer más “ecológica” y deserotizada. A veces eso propósitos llegan al sentido inverso, la

ridiculización del hombre, como sucede en algunas películas de la alemana Doris Dörrie (¡*Hombres, hombres!*, 1985). Pero una película no la construye un personaje, la construye un tema, una trama, una acción, una ambientación... y no sólo la construcción del personaje femenino cuando quien dirige es mujer.

Todavía hoy resuenan los agrios debates entre quienes piensan que existe un término marcado en la creatividad femenina frente a la masculina, voz respondida por quienes piensan que esta supuesta marca sexual no haría más que aumentar la distancia para la igualdad entre hombres y mujeres en la creación artística. Sin que suene a salomónico, lo cierto es que a día de hoy no hay ni un sólo trabajo riguroso y científico que demuestre ni una ni otra posición, de ahí lo acalorado de los debates y mesas redondas en tanto que se fundamentan en posiciones subjetivas y de fe y esperanza. Lo único cierto que es la guionización y dirección de ficción para televisión, mucho más abundante que la de ficción cinematográfica, nos lleva a no poder diferenciar un capítulo de una serie cuando ha sido escrito o dirigido por una mujer o por un hombre, si han trabajado en equipo y siguiendo una planificación de historias y tramas prevista en la biblia de serie y han asimilado los comportamientos de unos personajes. Puede existir voluntad de diferencia, pero tanto en hombres como en mujeres; todo dependerá de si esa voluntad de diferencia puede ser llevada a cabo o no según imposiciones de producción. No todas las guionistas o directoras son Sofia Coppola -*Las vírgenes suicidas* (1999), *Lost in Translation* (2003), *María Antonieta* (2006)-, a quien se atribuye uno de estos universos personales, también existe Mira Nair -*Cuando salí de Cuba* (1995), *La feria de las vanidades* (2004)-, directora india, mujer, que retrata a sus mujeres personajes bajo la misma construcción y función del más rancio cine patriarcal.

¿Es estética de mujer *El demonio viste de Prada* (David Frankel, 2006)? Su guionista es una mujer, Aline Brosh, también responsable del film *Hasta que la ley nos separe* (Peter Howitt, 2004). ¿Y *El diario de Bridget Jones*, (Sharon Maguire, 2001; guión de la escritora Helen Fielding) dirigida y guionizada por mujeres? ¿Y la secuela de 2004, que fue escrita por un hombre (Andrew Davies)? Silvia Bovenschen afirmaba en el año 1977, en su artículo "Is There a Feminine Aesthetic?", que existía una sensibilidad estética o de modos de percepción sensitiva pero no existía estética femenina como variedad inusual de producción artística o de teoría del arte. Por su parte, Teresa de Lauretis (1990), analizando producciones de directoras feministas, observa en ellas una

disyunción de la imagen y la voz, la reelaboración del espacio narrativo o la elaboración de estrategias dirigidas a alterar las formas y equilibrios de la representación tradicional.

Pero lo cierto es que desde el punto de vista formal en realización o de estructura narrativa, las supuestas diferencias existentes en la dirección femenina suelen apelar a:

1. Asuntos poco relevantes. No trascienden a problemas de una comunidad, a lo sumo de una familia.
2. Cotidianidad de situaciones. Y por lo tanto, ambientaciones cotidianas de escenografías y atrezzo domésticos.
3. Temas intimistas. Elección de temas no históricos o no importantes para el desarrollo de la Historia del hombre.
4. Comportamientos rutinarios de los personajes. Gestos, palabras o comportamientos cotidianos que llevan a cabo unos actores caracterizados sin relevancia y de rostros vulgares.

De forma prescriptiva, Laura Mulvey propugnaba la destrucción de la belleza en el producto audiovisual femenino para conseguir esa diferencia. De Lauretis le reprochaba que eso supondría acabar con un placer visual que en nada perjudica a la mujer.

**La mujer como espectadora** es estudiada en profundidad a partir de los años 90 al calor de los estudios de recepción en todos los medios de comunicación que comienzan a dar sus frutos y, cómo no, también el papel de la mujer como espectadora de cine preocupa y ocupa a la Teoría Fílmica Feminista. ¿Cómo se ven las mujeres o cómo son obligadas a verse? ¿En qué queda la identificación primaria y secundaria en el cine en tanto que el pacto ficcional se establece sobre un contrato enunciativo escrito por otros y que te ves obligada a firmar? En este sentido Myriam Hansen (1991) analiza los comportamientos del público femenino incluso en los años 10 y 20 del siglo pasado en EEUU, época en que la mujer se termina de incorporar como espectadora a las sala de cine y consigue incluso cambiar el estereotipo de personaje masculino. Demuestra que la sexualidad diferencia a las audiencias y dedica un capítulo completo a ver cómo se crea el personaje de Valentino, sexualmente ambiguo para satisfacer a un público femenino.

Por otro lado, si las películas clásicas están hechas para espectadores hombres, los personajes están planteados para que el hombre pueda buscarse y reconocerse. Siendo

así, la aparición de mujeres en la pantalla puede llegar a generar problemas de identificación. Según Casetti (1994: 256), recreando ideas de Laura Mulvey, la carencia de pene de la mujer “hace estallar el miedo a la castración. De forma que si por un lado constituye una presencia fascinante, un icono que se exhibe par ala mirada y el goce masculino, por otro, es una presencia amenazante, una posible fuente de ansiedad. El hombre tiene entonces dos vías para huir de la angustia. Puede actualizar una reactivación del trauma representado por el miedo a la castración y explorar a la mujer, desmitificándola y restándole valor. Es la vía del voyeurismo y el sadismo, que Hitchcock recorre hasta el fondo. Pero también puede negar ese miedo y trasformar el objeto amenazante en objeto de culto, que preserva y adora. Es la vía del fetichismo que elige Sternberg. En ambos casos el hombre vuelve a adueñarse de la escena, fuente del deseo y motor de la acción, mientras que la mujer continúa en su papel pasivo y subordinado”.

Esta no existencia de término medio, donde o se desprecia y humilla a la mujer o se la trata como una virgen a la que adorar, ha ido cambiando con el tiempo, especialmente en cinematografías no hollywoodienses y gracias en buena medida a la incorporación de la mujer a las tareas de dirección y guión. La mujer como personaje principal y sujeto del esquema actancial ha ido ganando terreno en el cine de los últimos veinte años, una mujer más persona que rol, aunque el cine patriarcal continúa existiendo en la gran mayoría del cine comercial, un cine dominado por el sistema que de vez en cuando se limpia la imagen con alguna película políticamente correcta desde el punto de vista feminista, o así se publicita. No es una feminización, sino un relativo debilitamiento de lo masculino. Otro cine, digamos silenciado, doméstico, que no obstante mueve y mantiene la industria cinematográfica, es el objeto de muy recientes estudios y reivindicaciones, el cine porno. Quizás por su apariencia de brutalidad, el cine pornográfico puede parecer más machista que el resto de géneros cinematográficos. No lo es. En la misma medida discriminatoria se usa el cuerpo de la mujer en uno u otro sólo que con mayor detalle y explicitación. Tan objeto es el cuerpo femenino erotizado de cualquier película “blanca” como el sexualizado brutalmente en el porno. En los años 80 la reacción contra el cine porno buscaba su eliminación desde sectores conservadores. La reacción feminista ha sido la de buscar cauces de creación de porno para mujeres, analizando y buscando aquello que en pornografía puede acercar más la mirada femenina. No se trata entonces de eliminar el género sino de ampliar, vía



identificación, representación y construcción narrativa, el espectro de consumidores espectadores, tradicionalmente heterosexuales y gays, a mujeres heterosexuales y lesbianas.

Y por último, **la mujer como personaje**, si no como ambiente. La diferencia entre ambiente y personaje viene marcada por criterios anagráficos, de focalización y de relevancia. Si mantenemos la idea de que la mujer en gran parte de la cinematografía mundial patriarcal pasada y actual es un objeto, estaríamos afirmando también la posibilidad de que en muchas ocasiones tales imágenes femeninas se acercan más a ser ambientes que no personajes aunque posean nombre. Si la relevancia es escasa, si carecen de focalización y posibilidad de empuje o arranque del relato, por mucho que tengan nombre, no serán más que la comparsa del personaje masculino, al mismo nivel que la masa de extras o que el jarrón del decorado, lo que se ha llamado toda la vida la mujer-florero.

La mujer en el cine patriarcal no es más que una simple imagen reflejada en un espejo, como dice Colaizzi (1995: 10), un cine que “identifica la mirada y la economía escópica en general con el poder masculino. Hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización”. La mujer, según Lauretis (1992), es en el cine patriarcal, dominada por la masculinidad, un sujeto que funciona por ausencia o cautividad. Francesco Casetti (1994: 253 y ss.) resume en los siguientes puntos la objetualización narrativa de la mujer:

- 1.- Son estereotipos monocordes, sin matices.
- 2.- No producen narratividad.
- 3.- Son imagen y se les recuerda físicamente, como un elemento escenográfico.
- 4.- Son fijas y eternas como los mitos.
- 5.- Permanecen marginadas fuera de la historia y elevadas a la glorificación como fetiches.
- 6.- Son objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres.
- 7.- Se habla de ella pero ella no habla, sólo parlotea.
- 8.- Son deseadas, pero no desean.
- 9.- No actúan, son manejadas.
- 10.- No miran, son miradas.

11.- Sucumben en el fracaso si intentan rebelarse contra este sistema.

Ante esta acumulación de discriminaciones narrativas, sólo cabe esperar que la mujer en la mayor parte de los filmes clásicos sea un secundario o de apoyo, en el mejor de los casos, cuando no directamente ambiente.

### **3 Modos de representación de la mujer en el cine**

Partimos de la base de que el cine patriarcal no hace representación de la mujer, en tanto que la esquematiza hasta convertirla en un estereotipo, más rol que persona. Es una imagen más que una representación, más aún al tener en cuenta que de los puntos analizables del personaje como persona se desarrolla especialmente la iconografía por encima de otros valores del estatuto del personaje. El personaje es construido desde tres niveles: el personaje como persona, como rol y como actante. Como persona a su vez debe ser considerado iconográfica, verbal, psicológica y socialmente. El desequilibrio es evidente, puesto que iconográficamente los personajes femeninos del cine comercial, patriarcal, clásico, están excesivamente desarrollados en detrimento de su verbalidad, su psicología o su lugar en la sociedad. Si como actantes normalmente las mujeres son objeto y no sujeto, redondeamos este análisis narrativo resumiendo que el personaje femenino es objeto, estereotipo y visualidad, o lo que sería lo mismo un objeto icónico estereotipado.

Como **persona** el personaje construye una iconografía acorde con su estatus social, cultural, económico, con su forma de hablar y su evolución psicológica, redondeando un ente complejo como ser humano. Los personajes principales especialmente suelen mostrarnos todas sus facetas, y decimos de ellos que son redondos, frente a los secundarios que pueden ser ya personajes planos si de ellos conocemos sólo alguna de estas caras del poliedro. Los primeros estudios feministas definen en el cine clásico una mujer como servidora y esclava romántica, una mujer que lo olvida todo por un hombre y una relación conyugal, de lo que se puede deducir que al estar al servicio de personajes masculinos su aparición en el relato es como personaje secundario. Serán pocas las facetas conocidas de los personajes femeninos, su escasa relevancia hace que no esté el tiempo suficiente ni posean el peso suficiente para que conozcamos su ser como personas. Recordemos que hemos dicho que en el cine patriarcal las mujeres no hablan, de modo que poco sabremos sobre su caracterización verbal, no actúan, luego

poco sabremos sobre sus pensamientos y actitudes ante el mundo circundante. Haskell también hablaba en su libro de la fascinación no narrativa sino visual, que permanece en el recuerdo del espectador, que provocan las mujeres en las películas. La representación iconográfica será en buena medida la construcción base del personaje femenino. ¿Cuántas imágenes visuales tenemos en la mente de actrices de cine clásico y no recordamos sus nombres como personajes o la trama de la película? Muchas iconografías han pasado a engrosar el acervo del imaginario colectivo occidental elevándose a la categoría de mitos mediáticos: Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955), Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946). La belleza, el glamour, la feminidad, la sensualidad, el vestuario y la caracterización general de los personajes femeninos hacen de la iconografía el elemento más desarrollado en ellas.

Las mujeres profesionales, sobre todo abogadas y periodistas, son incluso recordadas por sus apariencias más que por su papel de mujeres con trabajo en el cine clásico de los 40 y 50. No es de extrañar, muchas de ellas fueron escritas para abandonar sus profesiones por un hombre, luego sus trabajos, sus funciones sociales eran más que secundarias, a veces hasta un simple subterfugio de guión para provocar el enfrentamiento directo con su pareja masculina. Y por los mismos motivos, la evolución psicológica del personaje femenino realmente no existe. Como objetos hechos para la exposición a la mirada, lo que se observará será su evolución física, no la psicológica, ya que esta última debe desprenderse de sus diálogos o monólogos, de su forma de actuar, de su forma de relacionarse con otros personajes, acciones todas ellas vetadas al personaje femenino durante mucho tiempo.

En el cine de los años 80 y 90 empezaremos a ver al mismo tiempo personajes femeninos principales, redondos, ricos, con decoro, consecuentes, coherente y con ellos capacidades superiores en sus facetas lingüísticas, sociales y psicológicas. Las malas y las tontas empezaron a dejar paso a mujeres más representación que imagen, menos estereotipadas. Algunas películas incluso a través de personajes principales sólo femeninos muestran itinerarios psicológicos de complejidad relacionados con el viaje iniciático que conduce a la madurez psicológica. *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), *Hola, ¿Estás sola?* (Itcíar Bollaín, 1995), *Danzón* (María Novaro, 1991) son ejemplos de la cinematografía estadounidense, española y mexicana de este hecho.

En la evolución del personaje mujer como persona, también se viene produciendo desde los años 90 otro fenómeno rápido y alarmante: el de la masculinización. La incursión de las niñas y adolescentes en el mercado de los videojuegos ha abierto una doble vía de satisfacer la demanda de consumo: por un lado se crean “juegos rosas” para chicas; por otro, se mantienen los tradicionales juegos de chicos incorporando figuras femeninas protagonistas en roles de superhéroes. De estas últimas ha tomado buena nota el cine, adaptándolas directamente a la pantalla desde la videoconsola, caso de *Lara Croft: Tom Raider* (Simon West, 2001), o adoptándolas en personajes creados para cine, *La teniente O’Neill* (Ridley Scout, 1997), ambas historias escritas por mujeres curiosamente, Sara Cooper y Danielle Alexandra respectivamente. En una mal entendida igualdad que otorga al cuerpo femenino un comportamiento masculino, el cine patriarcal comercial no ha sabido aprovechar el hecho para enriquecerse, porque dicha masculinización, para algunos “machificación”, no va acompañada por una masculinización iconográfica. Es más de comportamiento, lo que termina derivando no en un enriquecimiento del personaje como persona sino en la creación de otro estereotipo más que añadir a los ya tradicionales, con el añadido exasperante de que siguen siendo hermosas, muy femeninas, muy erotizadas, eso sí hechas para matar, embrutecidas, inteligentes, dominantes, soberbias, astutas y hasta terroristas sin escrúpulos. No hay un ejemplo mejor que la evolución de las chicas Bond (compárese desde *Dr. No*, de Terence Young, 1962, a *Casino Royale*, de Martin Campbell, 2006).

A pesar de toda esta evidente progresión del personaje como persona cuando es mujer, la mujer también tiene sexo y tendencias sexuales. Y de esto sí que parece no haberse dado cuenta el cine actual. La condición sexual de la mujer es silenciada en el cine contemporáneo en clara discriminación con las tendencias homosexuales masculinas. El conservadurismo cinematográfico ha ido incorporando la figura del homosexual masculino pero no así la femenina. Aunque la figura del gay en la cinematografía hollywoodiense aún hoy puede ser objeto de burla y escarnio, va adquiriendo respeto y presencia: *Cuatro bodas y un funeral* (Mike Newell, 1994), *Los amigos de Peter* (Kenneth Branagh, 1992), *Filadelfia* (Jonathan Demme, 1993), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). Pero, ¿dónde están las mujeres lesbianas? Eso sí no se rechaza alguna que otra insinuación de lesbianismo como concesión de un capricho. Recordemos que, como con respecto al travestismo femenino, también las escenas lésbicas (*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992) producen un alboroto de testosterona en casi todas las

culturas. Son más atrevidas las “cinematografías periféricas” a la norteamericana: *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman-Inés París, 2002), *Felpudo maldito* (Josiane Balasko, 1995), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

Como **rol**, la vida funcional de la mujer personaje es estereotípica. Cualquiera de las películas más taquilleras de este momento arrojaría un puñado de estereotipos normalizados, aprehendidos desde nuestra infancia a través de la literatura y el cine. El cine es un modo de representación y como tal puede tomar la realidad y reconstruirla formando un universo nuevo con sus propias reglas. En este sentido, el cine puede usar y necesita usar los estereotipos por una simple cuestión de funcionalidad narrativa. En la base de cada personaje debe encontrarse un estereotipo haga identificable su comportamiento y sus actos como parte de un sistema narrativo por parte del espectador. El problema se puede plantear cuando los estereotipos se convierten también en prototipos, en modelos de comportamiento. También es cierto que a estas alturas de siglo XXI no es el cine precisamente el mayor proyector de modelos; quedan por encima de él la televisión, internet y videojuegos. Aun así, han sido muchos los años en los que el cine ha marcado tendencia entre las mujeres y si lo ha hecho de forma física (la moda Harlow, por ejemplo), por qué no admitir que también de forma psicológica, social, moral, de comportamiento, en definitiva.

Los estereotipos también evolucionan. En un afán de apartarse de la clasificación de roles tradicionales van apareciendo nuevos perfiles de personajes que tras su reaparición y asunción por parte de diversos textos fílmicos terminan convirtiéndose en nuevos estereotipos. Dos grandes etiquetas pueden agrupar los variadísimos roles femeninos del cine patriarcal: las malas y las tontas, como corresponde a la doble forma de asumir la presencia femenina en el filme: o se la sublima y fetichiza o se las burla y desprecia. Pero esta simplificación no se corresponde con la realidad que se ve en las salas de cine. Hankell estudió los prototipos de *vamp*, de virgen, de madre, de mujer profesional, de chica buena... Especialmente el prototipo de *femme fatale* o *vamp* ha sido ampliamente estudiado, pero también existen otros que llegan a desplegarse como variedades dialectales de una misma lengua, por ejemplo el de madre: madre sufridora, madre castradora, madre desnaturalizada, madre sin hijos... Las mujeres estereotípicas más comunes son:

- La chica buena. Lo es porque acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida.
- El ángel. De piel de cordero y lobo en su interior, da el perfil de la anterior pero es la más peligrosa, puesto que en su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio.
- La virgen. En sus variedades de virgen sumisa y virgen rebelde o *virgo potens*. Estas mujeres hacen de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera, tipo Juana de Arco.
- La beata/solterona. Son mujeres solas, rozando la cincuentena, poco agraciadas, con vocación religiosa y en algunos casos de personalidad reprimida, oscura y amargada.
- La chica mala: Es una variedad de ángel pero de mayor juventud, adolescente, a la caza y captura de un hombre maduro. Suele provocar tensión sexual y problemas éticos a los hombres que considera sus objetivos. Su finalidad puede llegar a ser sencillamente el divertimento: es la Lolita.
- La guerrera. Mujeres por lo general de corte histórico mítico, al estilo de las Amazonas que anteponen la lucha a otras facetas personales. Suelen ser también muy atractivas y renunciar a los hombres o renunciar a su condición de guerreras por un hombre.
- La *femme fatale* o *vamp*. Es la mujer mala por naturaleza, la perdición de los hombres, la otra chica del gánster (suelen tener una buena/tonta y otra de este estilo). Son ambiciosas, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. Tienen cierta tendencia a la autodestrucción. De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas. Carmen es una variedad étnica de esta categoría.
- La *mater amabilis*. Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.

- La *mater dolorosa*. Es la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los poco tópicos de edad madura o rozando la ancianidad.
- La *madre castradora*. La madre dominante que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo.
- La madrastra. Muy parecida en comportamiento a la anterior pero con hijos no naturales.
- La madre del monstruo. La madre desnaturalizada que engendra un hijo no deseado o deseado pero que no es lo que se esperaba, vástago al que termina enfrentándose o destruyéndolo.
- La madre sin hijos. Son mujeres jóvenes de perfiles psiquiátricos enfermizos se obsesionan con su incapacidad para engendrar en claro desequilibrio con su deseo de maternidad, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, puesto que tienden a secuestrar física o psicológicamente a los hijos de otros.
- La Cenicienta. Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando para ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.
- La *turris eburnea*. La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable.
- La reina negra/bruja/viuda negra. En función del género en el que se inscriban pueden ser monstruosas o belleza embriagadora, pero siempre serán perversas y dispuestas a hacer el mal por conseguir el dominio sobre algo o alguien, o por el simple placer sádico. Su variante moderna es la *dominatrix*.
- La villana. Cumple el rol de oposición al héroe masculino. Las mujeres Bond son un buen ejemplo de ello. Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física para enfrentamientos y escapadas de situaciones comprometidas. Una buena dosis de masculinidad de comportamiento no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.

- La superheroína. También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior por sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.
- La *dominatrix*. Procedente fundamentalmente del cómic, como la anterior, fundamenta su vida con los hombres en relaciones de poder sadomasoquista. Imponentes de aspecto, independientes, económicamente solventes, encarnan los personajes protagonistas de los *ero-thriller*, manteniendo continuamente un pulso con los hombres que a veces ganan.

El cine, sin estar hecho con intencionalidad de constituirse como cine testimonial, es siempre un testimonio de su realidad. Así, y aunque siempre han existido mujeres víctimas de violencia tanto simbólica como explícita (física, verbal y psicológica), en los últimos años aparece de forma reivindicativa la figura, ya estereotipo, de la mujer maltratada. La violencia de género, que se ha extendido como una preocupación social en todos los medios de comunicación y modos de representación audiovisual, también cuenta con un lugar en el cine. La visualización de hechos violentos, como las propias violaciones sexuales y los maltratos, aparecidos a lo largo de todo el cine y no cuestionados, ahora se convierte en buena medida en una visualización simbólica, expuesta para ser recriminada con intencionalidad. El título parlante de la obra de Haskell, *De la reverencia a la violación*, evidencia que desde siempre ha existido esa forma de violentar a la mujer, como interpreta Colaizzi (1995:15), “un camino que lleva la imagen de la mujer desde la reverencia de los primeros años a través de formas cada vez menos sutiles de menosprecio, hasta la violencia explícita de los años sesenta y primeros setenta tipificada en filmes como *La naranja mecánica* (S. Kubrick, 1971) y *Perros de paja* (S. Peckinpah, 1971)”. *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yáñez, 1995), *Ciudad del silencio* (Gregory Nava, 2006) y otros títulos se acumulan ya pero no con esta violencia expuesta para ser mirada sin más sino como violencia referida para ser pensada y cuestionada.

Como **actante**, el estado de la mujer es el de la pasión, el dejarse hacer. Se sitúan en las posiciones periféricas del esquema actancial greimassiano: objetos, ayudantes y oponentes, destinadoras y destinatarias de la actuación de otros. Es curioso detectar que a lo largo de la historia del cine muchas mujeres que han “querido hacer” han tenido que



travestirse de hombres para llegar a conseguir sus objetivos y dejar de ser por un momento en las tramas figuras secundarias y sin autonomía narrativa. Baste recordar títulos como *Víctor o Victoria* (Blake Edwards, 1982) e incluso *Mulán* (Tony Bancroft-Barry Cook, 1998) en animación para niños. Esta tradición de amplio arraigo en el teatro del Siglo de Oro por razones obvias (los papeles de mujeres eran interpretados por hombres), se continúa hoy incluso en películas de guión contemporáneo no adaptado pero que recrean la época de capa y espada: *Shakespeare enamorado* (John Madden, 1998), *Piratas del Caribe II* (Gore Verbinski, 2006) frente a la adaptación de Lope *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1954), por poner un ejemplo de los clásicos españoles, aunque son muchos los procedentes de obras de Shakespeare.

Otras muy recientes y de ambientación contemporánea siguen reclamando el hecho de vestirse de hombre para conseguir cosas de hombres, como entrar en un equipo de fútbol (*Ella es el chico*, Andy Fickman, 2006). Claro que este hecho del travestismo femenino no sólo ha de entenderse como una puerta trasera para dejar actuar a la mujer, debe ser considerado también desde el punto de vista del deseo masculino. Recordemos que culturalmente el hombre occidental encuentra cierto morbo sexual en la mujer disfrazada de hombre. Mientras, cuando los hombres se travisten de mujer lo hacen para desarrollarse psicológicamente (*Tacones lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991; *Un hombre llamado flor de otoño*, Pedro Olea, 1978), para ayudarse a conseguir una huida (*Con faldas y a lo loco*, Billy Wilder, 1959), por el simple placer de hacer reír, ridiculizando al personaje femenino, por conseguir la confianza de una mujer (*Mrs. Doubtfire*, Chris Columbus, 1993) e incluso como fruto de la acción de una madre castradora (*Mi querida señorita*, Jaime de Armiñán, 1972) o para encontrar trabajo, como en *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982). No se pueden olvidar tampoco casos extraños como el de una actriz interpretando papel de hombre, no travistiéndose, como el de Blanca Portillo interpretando a Fray Emilio Bocanegra (*Alatriste*, Agustín Díaz Yáñez, 2006), o el de personajes que prueban a lo largo de su vida la existencia en ambos sexos, como en *Orlando*, (Sally Potter, 1992).

Hasta aquí hemos llegado descubriendo que, como en la realidad social e histórica, la mujer va abriéndose paso en las pantallas de cine y detrás y delante de las mismas. Pero, como se afirmaba al principio, no existe la mujer, sino las mujeres, y hay algo más que refrenda la multiplicidad de mujeres. Y eso es la multiplicidad de discriminaciones

fílmicas. Pensemos, cuando se ha hecho referencia a la homosexualidad, que el lesbianismo sigue siendo un tema tabú. Del mismo modo hay otros temas casi intocables, como el suicidio femenino. Aunque *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) o *El marido de la peluquera* (Patrice Leconte, 1990) lo reflejan, en el caso de Lady Macbeth, suicida reconocida históricamente, se observa que algunos directores se atreven a exponer a la mirada su acto (Orson Welles, 1948) y otros no son tan valientes (Roman Polanski, 1971). Parece que la mujer puede morir por castigo o sufrimiento externos pero no de modo autónomo y porque sí. Y todo ello nos puede llevar a hablar de la doble discriminación o discriminación múltiple: Por mujer y por lesbiana (directoras y personajes), por mujer y por suicida, por mujer y por inmigrante (andaluzas, cubanas...), por mujer y por rebelde, por mujer y por pobre, por mujer y por vieja (¿cuántos papeles protagonistas hay de abuelas?), por mujer y por musulmana/judía..., por mujer y por raza (negras, mestizas...).

Y teniendo en cuenta que la identificación secundaria es la que realiza el espectador con un personaje en función de su experiencia del mundo, ¿con cuál de todas las mujeres relacionadas en este capítulo se identifica usted?