

2. VOCES EXPERTAS

2.1. Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine

Virginia Guarinos Galán (Universidad de Sevilla)

Los estudios de género en el cine en España han experimentado una evolución que ha ido desde los trabajos sobre mujeres directoras al de la construcción de personajes femeninos, tendiendo a las diferencias de perfiles femeninos construidos por guionistas o directores hombres en contraste con los de mujeres en puestos creativos. Estos estudios, que han proliferado en los finales de la década de los 80 y de los 90 del siglo XX, están pasando a la fase del microanálisis fílmico y los estudios aplicados o, lo que es lo mismo, a la aplicación de la Teoría Fílmica Feminista sobre pequeños detalles formales o de contenido o estudios temáticos. Igualmente se han comenzado a realizar estudios pragmáticos sobre la percepción de las propias mujeres como espectadoras a propósito de los personajes femeninos: cómo se ven las mujeres a sí mismas, cómo funciona la identificación en cine y, especialmente, en televisión, que es donde más se ha profundizado en este tipo de estudios⁹.

Los trabajos específicos sobre violencia de género en cine puede decirse que están aún por hacer en el cine español, en tanto que se enmarcan dentro de la etiqueta más general de la violencia en el cine que, sin duda, es multiforme, amplísima y permanente¹⁰. Uno de los pocos trabajos monográficos publicados en España es el dedicado a violencia en cine y teatro del Seminari d'Investigació Feminista¹¹, dedicado a cine y teatro pero no centrado en cine español. Reflexionar sobre ello plantea más preguntas que respuestas. La mayor parte de las películas que

⁹ Algunos trabajos sobre la mujer en televisión y cine como personajes, como realizadoras y como espectadoras son: Guarinos, Virginia (ed.) (1990): *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía; Núñez, Trinidad y González Galiana, Rafael (eds.) (2000): *Cómo se ven las mujeres en televisión?*, Sevilla, Padilla.

¹⁰ Véase al respecto el trabajo coordinado por Roberto Cueto (1998): *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de cine de Gijón.

¹¹ *Dossier feministes* (2000) n°4, "Platós i platees. Dones i violència als espais cinematogràfic i escènic", Castellón, Universitat Jaume I, Seminari d'Investigació Feminista.

plantean violencia explícita lo hacen con una evidente intencionalidad de denuncia al hecho mismo de la violencia machista sobre las mujeres. Y es importante hablar sobre la violencia explícita de género, pero no es todavía momento de olvidar la máxima que sirvió de misión fundamental de la Teoría Fílmica Feminista, las palabras de Teresa de Lauretis que dicen que el objetivo básico de estos estudios es el de “hacer visible lo invisible”¹², sacar a la luz lo que está en la oscuridad pero está. O lo que es lo mismo: ver lo que miramos pero no vemos, lo que está en la pantalla y que no aprehendemos, no decodificamos. Y en este sentido hay dos cuestiones con respecto a la violencia de género en el cine que no deben pasarnos desapercibidos durante más tiempo: la **violencia** maquillada y la **violenta** maquillada, el ojo morado extenuado de maquillaje para que no se note y la mujer violenta maquillada, disfrazada para que no se note que lo es. En definitiva, son dos formas de ocultar la violencia en relación a la mujer, en este caso del personaje femenino cinematográfico.

Este tema de la violencia de género admite al menos un enfoque desde dos perspectivas:

- 1.- La violencia hacia las mujeres
- 2.- La violencia de las mujeres

En ambos casos habría que especificar que existe violencia explícita y violencia implícita, oculta.

En la **violencia hacia las mujeres** en el cine debemos tener en cuenta muchos factores, factores que tienen que ver con la esencia del cine como industria y como máquina de mantenimiento de un sistema de valores. No podemos olvidar que seguimos estando dentro de los esquemas del cine comercial y patriarcal, y que, por lo tanto, contamos con unas reglas del juego. Por eso al cine se le critica menos que a la publicidad y a la televisión, porque es más un instrumento lúdico que un servicio público, como sí es la televisión. Nos movemos en el terreno de lo ficcional, y lo ficcional posee unas reglas y unos tópicos y unos roles. De ahí que no podamos exigir al cine más de lo que el propio cine puede dar; lo cual no quita que no podamos empezar a hacerlo ya.

¹² De Lauretis, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.

Claire Johnston decía que “la ideología machista no se manifiesta en la pobreza de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada”¹³. De ahí surgen las dos vías de aparición de mujeres en el cine patriarcal: la vía de la sublimación a través del fetichismo y la vía de la humillación a través del desprecio. Cuando hablamos de violencia hacia la mujer en el cine, estamos en la segunda vía, la de la humillación y el desprecio. Esta vía ha existido desde el principio de los tiempos cinematográficos. Un fotograma tan conocido como el bofetón de Gilda es un ejemplo de ello. Pero también puede existir una violencia explícita con otra intencionalidad. Nos estamos refiriendo al cine testimonial con vocación reivindicativa y de plasmación de un hecho, como también en otras áreas temáticas. Al igual que hay reivindicación y voluntad testimonial, por ejemplo, en *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León, sobre el paro y los conflictos laborales, también existen ya películas donde el tema de la violencia hacia la mujer, en las que los malos tratos físicos forman parte de un testimonio, de una voluntad reivindicativa, de un deseo de hacer intrahistoria visual de un país. Se pueden citar *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Solas* (Benito Zambrano, 1999) o *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001) como algunas de las pioneras en la cinematografía española.

Pero ¿cómo se entendería otra parte, cuando hay ciertas apariciones en comedias, y no tan comedias, cuya voluntad testimonial no es nada clara ni oscura? Algunas interpretaciones pueden llevar incluso a hacer lecturas positivas y publicadas en foros que sin duda tienen entre sus fines el apoyo a la aniquilación de la violencia de género. Un caso fue el artículo aparecido en *Meridiam*. En él Pilar Aguilar¹⁴ hablaba de la poca gracia que tiene lo que, en principio, tiene un primer nivel de lectura divertido como es la violación de una mujer en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), de Pedro Almodóvar. Todos nos reímos, efectivamente, pero esto puede tener una doble lectura, la del nivel de superficie y la del nivel profundo. Lo mismo sucede con el síndrome de Estocolmo de *Átame* (1989). No es para reírse:

¹³ Johnston, Claire: *Woman's cinema as counter cinema* (1973) citado por F. Casetti (1994): *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.

¹⁴ Aguilar, Pilar (2004): “Hable con ella (pero sólo si ella no responde)”, en *Meridiam*, nº25, pp.66-67.

sólo cabe una violencia mayor que una violación para una mujer, y es la propia muerte. Bien es cierto que los mecanismos del espectador pueden llegar a distar mucho de los del realizador. Sin ánimo de demonizar al director, puesto que seguro que no entraba entre sus intenciones reírse de un delito tan serio como es la violación; se trata éste tan sólo de un ejemplo de tal tipo de ambigüedades. Es cierto que la interpretación del espectador puede ser muy variable y la única manera de no equivocarse con las interpretaciones es no dando pie a dichas ambigüedades. Benito Zambrano refiere en algunas ocasiones en intervenciones públicas su sorpresa ante la risa que provoca entre el público joven el momento en el que el personaje viejo de *Solas* (1999) le dice a su mujer, a María Galiana, “huelas a macho”. Zambrano no lo entendía, no tenía previsto que ese diálogo fuera chistoso.

La intencionalidad de Almodóvar seguro que no era la de reírse de una violación, pero ahí está y el efecto es el que queda. Es muy saludable reírse de nosotros mismos pero debemos procurar tener claro y dejar claro, sobre todo a generaciones futuras, que una cosa es la primera lectura y otra la segunda, los segundos niveles de significación que se les den a las cosas. La época en la que pensábamos que la interpretación espectral de la mujer se estandarizaba a la del hombre y se identificaba con el héroe como un hombre ha pasado. No es verdad. Las analistas hemos repetido hasta la saciedad que las mujeres como espectadoras nos despojábamos de nuestro “ser mujer” para ver espectáculos ficcionales. Pero mucho me temo que es algo que sólo hemos pensado los críticos, los analistas, los teóricos y los psicólogos porque desde dentro del medio se ha tenido siempre muy en cuenta las diferencias entre la mujer espectadora y el hombre espectador. Si no ¿por qué las productoras cambiaron el tipo de galán en los años 20-30 en virtud de las encuestas a mujeres y se pasó del tipo andrógino del estilo Valentino al tipo varonil Clark Gable? Hay una diferencia espectral en función de la diferencia sexual, como también social y cultural de cada espectador independientemente o combinable con la relación espectral fija que pretende el director.¹⁵

Por el otro lado, no está de más reflexionar sobre la **violencia de las mujeres**. Uno de los primeros autores en hacer referencia públicamente sobre esta inversión de

¹⁵ Léase al respecto el artículo de Lauretis, Teresa (1995): “El sujeto de la fantasía”, en Colaizzi, Giulia: *Feminismo y Teoría filmica*, Valencia, Episteme.

roles fue el escritor Javier Marías, sobre la “machificación” de las mujeres: machificación, no ya masculinización, otro hecho del que también se ha hablado mucho ya. A propósito de ello, decía Marías que ya no somos maternas ni pacificadoras, no intercedemos en peleas callejeras entre nuestras parejas y desconocidos, comentamos con otras mujeres en público nuestras experiencias sexuales y, para colmo, decimos unas palabrotas enormes (demasiado generalizador, en cualquier caso). El artículo en sí mismo no pasa de ser una opinión personal de un hecho real, poco relevante por tanto. Indistintamente de las masculinizaciones o machificaciones, sí es cierto que se está produciendo un cambio muy lentamente y sólo en ciertas capas de la población con determinado nivel sociocultural y económico, que dista mucho de ser el de las capas bajas de la sociedad, donde las mujeres han sido siempre mucho más rudas o físicamente despreocupadas, probablemente porque ocupar el tiempo en cómo sobrevivir es más importante que en cómo ser dulce o maquillarse. Ese fenómeno es de la homogeneización, estandarización de comportamientos como lo está siendo ya de obligaciones, deberes y derechos, homogeneización de los tópicos de hombres y tópicos de mujeres que ha llegado al cine y a sus personajes.

Roles de mujer, como el de la *virgo potens* y la *turrís ebúrnea*: la mujer fuerte, altiva, la heroína que siempre sucumbía por amor, se alternan desde siempre en el cine con los de la *vamp*, la *femme fatale*, la perversa, que también era siempre castigada por mala con la enfermedad o la muerte, por ser la perdición de los hombres. Ahora están empezando a cambiar los roles, a entrar nuevos personajes que terminarán por formar nuevos tópicos. Hasta las chicas Bond son ya tan inteligentes, bellas, hábiles dialéctica y físicamente e igual de frías e implacables como el propio Bond, están al mismo nivel.

En cualquier caso, el cine español se está resistiendo de momento a la incorporación de este tipo de mujeres violentas, sanguinarias y sin escrúpulos, pero no tardará en llegar porque vivimos la era de la inter y la transmedialidad y ya existe este tipo de mujer en otros medios: en publicidad, en animación para niños y, especialmente, en videojuegos donde conviven la cursi y cándida Barbie con Lara Croft que ya ha pasado al cine. El cine trabaja con estereotipos y éstos son lentos de cambiar y transformar en otro nuevo porque forman parte de las reglas de un

juego, el juego de la comunicación con el espectador, de la competencia espectral. Nuestros hijos tendrán en cine español, sin duda, este tipo de mujer violenta porque lo demandarán ellos, ya que están habituándose a los mismos desde pequeños a través de estos videojuegos y de los dibujos animados.

Aun así, recientes investigaciones ponen sobre la mesa la presencia de procedimientos violentos de diversos grados en el cine español más reciente. El trabajo de Bernárdez, García y González (2008) repasa muchas de las películas de nuestra filmografía concentrada entre los años 1998 y 2002¹⁶. La lectura de este certero trabajo extrae conclusiones aplastantes sin salir de la muestra de veinte películas, las más taquilleras de la horquilla de años citados y que abarca desde *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998, Santiago Segura) hasta *Hable con ella* (2002, Pedro Almodóvar).

Evidentemente ya estamos en otro territorio, y no es exclusivo de los estudios de género o estudios de Teoría Fílmica Feminista; estamos en otro terreno que por su amplitud es incluso de mayor gravedad que de lo que estamos tratando, que es la violencia en cine: desmesurada e injustificada, y sobre lo que sí se ha escrito ya bastante aunque no con la perspectiva de género, desde la violencia totalmente ficcional, pasando por el *gore* y llegando a las *snuff movies*. Y, con todo, hasta aquí sólo se ha hablado de la violencia física, de la que hay muchos menos testimonios en el cine que de la otra violencia, la simbólica, mucho más sutil y muchísimo más abundante, como en la vida real.

No estaría de más repasar la historia del cine desde esta tendencia. Y en particular tener en cuenta y observar la diferencia de la presencia de violencia de género como testimonio de algo reprobable y como algo patriarcalmente aceptado. Por poner un ejemplo de cada caso, en cine mudo incluso, recordemos la película *El viento* (1928), de Victor Sjöström, donde la violencia a una mujer es criticada testimonialmente, mientras en *El nacimiento de una nación* (1915), de David W. Griffith, obra ejemplar en la historia del cine que marca el nacimiento del lenguaje

¹⁶ Bernárdez, Asunción, García, Irene & González Guerrero, Soraya (2008): *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*, Madrid, Universidad Complutense.

narrativo, la persecución del violador de una mujer no se produce por haber violado a una mujer sino porque era además de violador, negro. Esto se traduce en violencia física de un personaje masculino a otro femenino, pero lo que realmente es trascendente es la violencia simbólica del director hacia la mujer y hacia el negro: en definitiva, violencia de género y de raza. La violencia simbólica aplicada a cine consiste en el poder de control social y psicológico que se puede producir en la construcción de una representación de perfiles femeninos esclavizados y controlados por la dominación del personaje masculino, en los márgenes de una sociedad patriarcal hetero y androcéntrica.

No son ejemplos los anteriores de cine primitivo frente a otro más contemporáneo donde no existan estos elementos. Cualquiera de las películas que más puedan habernos entusiasmado, divertido e incluso emocionado, con un somero análisis a partir de algunas de las premisas que se han adelantado en estas páginas, puede devolvernos un germen de violencia simbólica. Por poner un ejemplo de una de las películas de mayor éxito entre el público femenino de los últimos años, en la película *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, pueden encontrarse las dos vías patriarcales de construcción del personaje femenino para la sublimación o el desprecio, con violencia física y violencia simbólica. La propia historia desarrolla en paralelo la relación de dos hombres con dos mujeres. Uno de ellos sublima al personaje femenino poderoso y de personalidad dominante que es además su jefa, de la que está enamorado desde que la conoce y con quien no se atreve a tener ninguna relación por considerarla por encima de sus posibilidades. De este modo sólo se limita a disfrutar de su cercanía y amarla de modo puro en la distancia emocional. El otro personaje, de perfil psicopático, también “enamorado” de otra chica, desarrolla su obsesión de otra manera, al terminar violándola y asesinándola. Desde la sutileza de planteamientos de esta película no deja de observarse precisamente una violencia simbólica al construir mujeres que producen obsesiones, mujeres que sirven para que se desplieguen personajes masculinos en su complejidad y no precisamente el perfil de los personajes femeninos, quienes en realidad no son los protagonistas de estas dos historias.

El reparto tradicional y habitual de la presencia del personaje masculino para el ámbito de lo público y el femenino para el ámbito de lo privado, no obstante,

también está comenzando a resquebrajarse. Bien es cierto que hay que mirar hacia ciertas películas de mujeres directoras que desarrollan mundos intimistas con mujeres como protagonistas (lo cual no significa que no existan directores hombres que lo hagan de la misma manera). Autoras españolas, guionistas y directoras, como Icíar Bolláin o Gracia Querejeta desarrollan en sus títulos historias de mujeres donde el personaje femenino supera poco a poco las barreras del patriarcado de construcción de personajes femeninos y de “historias de mujeres”. No se trata en ellas de contar historias que no sean patriarcales, sino en focalizar las historias con miradas no patriarcales.

Basta revisar obras como *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Mataharis* (2007), *Flores de otro mundo* (1999) o *Te doy mis ojos* (2003), todas de Bolláin, o *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) y *Siete mesas de billar francés* (2007), de Querejeta, para encontrar un abanico de mujeres en cada una de ellas, repitiendo esquemas de representación de mujeres de diversas generaciones (en roles de abuelas, madres e hijas), que muestran al espectador sus esferas y universos personales íntimos: poliédricas facetas construyéndose como personajes redondos, complejos, orgánicos y donde son ellas las que hacen avanzar sus historias y dominan las riendas de sus vidas, bien es verdad, que en tanto mujeres heterosexuales cuentan con unas cargas de vinculación emocional muy fuertes hacia los personajes hombre, más débiles en cuanto a configuración en estos relatos.

Las nuevas terminologías derivadas de los estudios sociológicos, psicológicos, políticos e, incluso, médicos o de empresa, referidos a los estudios de género, tales como micromachismos, nanomachismos, violencia de género, terrorismo doméstico, etc., se van completando con otras que sirven para ir dando nombre a comportamientos no nuevos pero sí recientemente visibilizados e investigados. El más joven de ellos es el de “sexismo benévolo”, muy vinculado a la violencia simbólica, en tanto que consiste en la tolerancia social sobre la violencia ejercida por el hombre “bueno”. Se ha derivado de los resultados de investigación de un grupo de profesores de la Universidad de Granada, publicado en enero de 2011, donde se asegura que socialmente se acepta con naturalidad y benevolencia la violencia esporádica o única ejercida por un hombre a su pareja si se ha demostrado que es un hombre que cuida y se preocupa de su mujer. Y si esto es

así socialmente, como ha sido demostrado, en objetos artísticos o lúdicos de las industrias culturales, la benevolencia con determinados personajes masculinos (y también femeninos, no olvidemos la existencia siempre presente de madres castradoras, por ejemplo, y ahora también de mujeres machificadas en formas o en comportamientos) puede ser elevada, e incluso pasar desapercibida la marca de violencia por ese mismo motivo de justificación cuantitativa con respecto a otras ocasiones de comportamiento “bueno”. Lo más alarmante de este estudio se resume al comprobar que se ha realizado con personas de entre 18 y 24 años¹⁷, muestra de población demasiado joven para contar con este tipo de pensamiento, lo que demuestra que sigue quedando mucho camino por recorrer en esta carrera de fondo huyendo de la violencia de género.

¹⁷ Puede completarse información siguiendo el enlace <http://canalugr.es/ciencias-sociales-economicas-y-juridicas/item/41229> (28/01/2011).