

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

MUJERES Y CINE.
DISCURSO PATRIARCAL Y DISCURSO FEMINISTA,
DE LOS TEXTOS A LAS PANTALLAS.

Tesis doctoral presentada por:
M. Ángeles Cruzado Rodríguez

Directora:
Dra. Mercedes Arriaga Flórez

ÍNDICE:

I.	INTRODUCCIÓN.....	P. 7
II.	LA IDENTIDAD FEMENINA DESDE EL DISCURSO PATRIARCAL	
1.	El pensamiento binario.....	P. 21
2.	La construcción y representación social de los cuerpos.....	P. 27
2.1.	El cuerpo y la mirada.....	P. 49
2.2.	La mujer como capital simbólico del varón.....	P. 61
3.	Espacio público versus espacio privado.....	P. 73
4.	El concepto de violencia simbólica y los discursos históricos de la inferioridad de la mujer.....	P. 89
4.1.	El discurso religioso: la inferioridad moral.....	P. 95
4.2.	El discurso filosófico: la inferioridad intelectual.....	P. 105
4.3.	El discurso científico: la inferioridad física.....	P. 123
4.4.	La violencia simbólica en la sociedad de masas. Mitos y estereotipos.....	P. 129
4.4.1.	La virgen.....	P. 135
4.4.2.	La creadora y destructora.....	P. 141
4.4.3.	La amante y seductora.....	P. 147
4.4.4.	La madre.....	P. 153

4.4.5. La sacerdotisa y hechicera.....	P. 161
4.4.6. La musa e inspiradora.....	P. 165
4.5. La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las Escrituras al cine.....	P. 169

III. EL CINE Y EL PATRIARCADO

1. El cine clásico.....	P. 211
2. El cine como lenguaje: códigos, montaje, la unidad fílmica, tendencias y escuelas.....	P. 223
3. La narración cinematográfica.....	P. 247
3.1. Cine versus literatura.....	P. 267
3.2. El cine alternativo.....	P. 271

IV. LA MIRADA MASCULINA DEL CINE DOMINANTE

1. Imágenes de la mujer: la mirada masculina del cine.....	P. 281
1.1. La madre: el rechazo de la mujer que tiene voz.....	P. 299
1.2. La homosexualidad, al margen.....	P. 301
1.3. La doble discriminación de las mujeres de color.....	P. 305

V. LA MIRADA DE LA TEORÍA FEMINISTA

1. Lenguaje femenino / feminista.....	P. 313
2. La espectadora.....	P. 325
3. La teoría fílmica feminista.....	P. 333

3.1. Métodos de análisis.....	P. 343
3.2. Carencias de la teoría fílmica feminista.....	P. 347
3.3. Desarrollo cronológico de la teoría fílmica feminista.....	P. 351
4. El cine hecho por mujeres.....	P. 373
4.1. Cine de mujeres.....	P. 377
4.2. De las precursoras... a nuestros días.....	P. 387
VI. ANÁLISIS FÍLMICOS	
1. Directoras con un discurso masculino	
Jocelyn Moorhouse, 1995: <i>Donde reside el amor</i>	P. 451
Sharon Maguire, 2001: <i>El diario de Bridget Jones</i>	P. 473
2. Directoras con un discurso femenino	
Chus Gutiérrez, 2002: <i>Poniente</i>	P. 489
Icíar Bollaín, 2003: <i>Te doy mis ojos</i>	P. 501
VII. CONCLUSIONES.....	P. 515
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	P. 525

I. INTRODUCCIÓN

Desde el principio de los tiempos las imágenes han desempeñado una función comunicativa importantísima. Recién estrenado el siglo XXI, vivimos inmersos en la llamada ‘cultura de la imagen’, en la que el cine, la televisión, la publicidad y la tecnología multimedia nos inundan cada día con sus manifestaciones. Se han convertido en los principales transmisores y creadores de significados, modas y tendencias, papel que en otros tiempos correspondió por derecho propio a los libros.

De entre todos estos nuevos medios nos interesa especialmente el primero, heredero del mito, en el que se funden lo antiguo y lo nuevo. El cine bebe de todas las artes –literatura, música, pintura, escultura...-, a las que imprime un toque de modernidad mediante la introducción de distintas tecnologías, pero sin perder ni un ápice de su esencia artística. Desde su nacimiento a finales del XIX, se ha convertido en uno de los principales conformadores del imaginario colectivo, ha marcado las modas y tendencias más destacadas y ha jugado un papel fundamental a la hora de definir los estereotipos y roles de género, casi siempre desde un punto de vista masculino. Es ese aspecto precisamente el que pretendemos abordar en este trabajo: cómo el cine se pone al servicio de la ideología dominante para construir una serie de significados, nada neutrales, que, gracias a la especificidad del medio, se nos hacen pasar por naturales y contribuyen a perpetuar la dominación de las mujeres.

Nuestro estudio propone una visión interdisciplinar desde campos como la psicología social, la historia y, sobre todo, la literatura, y un método de trabajo deconstructivo, procedente del post-estructuralismo, de la semiótica, los estudios culturales y los post-feminismos, que desmonta las miradas tradicionales

presentes en los textos y en las imágenes; con él pretendemos poner de manifiesto el carácter tendencioso y artificial de los significados construidos por los filmes – especialmente en lo que a la condición femenina se refiere- así como proponer alternativas que permitan crear nuevas imágenes femeninas, más positivas y liberadoras para las mujeres reales.

La primera parte de nuestro trabajo la dedicaremos a analizar el modo en que la identidad femenina ha sido construida por los principales discursos patriarcales –el religioso, el filosófico, el científico...-, que han querido ver en la mujer una triple inferioridad respecto al hombre -moral, intelectual y física- y, es más, han tratado de imponérsela como si de algo natural se tratase.

Los sistemas de pensamiento del mundo occidental parten de unos esquemas binarios y reductores, que establecen una dicotomía en la que a la masculinidad corresponde todo lo positivo y a la feminidad, lo negativo¹. Aunque los pueblos primitivos veneraban a divinidades femeninas, a las que consideraban dadoras de la vida y la muerte, esos cultos pronto derivaron hacia el ensalzamiento de dioses varones, lo que culminó con la aparición de las grandes religiones monoteístas, dedicadas a la adoración de un único dios que se comunica mediante la palabra e impone el principio masculino.

Tradicionalmente la feminidad canónica o ideal ha sido definida por los varones, siempre en función de sus temores y sus necesidades. A las mujeres se les ha dicho –o mejor, se les ha impuesto, aunque de manera tácita en muchos casos- cómo pueden disponer de sus cuerpos, de qué modo deben ocupar el

¹ BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986.

espacio y qué posición les corresponde en la relación entre los sexos. Desde su nacimiento las mujeres adquieren un *hábitus* corporal dependiente e inseguro, que limitará su campo de actuación en todas las esferas de la vida. Se las relega al ámbito privado y se las exime de realizar cualquier actividad que requiera el uso de la fuerza física, pues ello pondría en entredicho su feminidad¹.

En la época victoriana se predica un tipo femenino ideal, que debe hallar su máxima realización en la entrega a la familia y al cuidado del hogar. Se le supone, además, una total ausencia de deseo sexual. La moda femenina –diseñada por los hombres- ha contribuido a mantener sujetas a las mujeres, mediante la imposición de prendas como el corsé, la falda o los tacones, que limitan la capacidad de movimiento y realzan las zonas con mayor atractivo erótico. El cine ha realizado una importante labor de creación y difusión de tendencias, hasta el punto de convertirse en un gran escaparate para las creaciones de los diseñadores más destacados. Del mismo modo, ha ido modelando los cuerpos hasta conformar el prototipo femenino más deseado en cada época.

La mujer es convertida en un objeto erótico expuesto a la mirada de los hombres, pero se le niega la posibilidad de mirar, así como cualquier expresión de su subjetividad. Es pura imagen o un ‘cuerpo para el otro’, socialmente construido y dependiente de la aprobación de los demás. Por ello las mujeres se someten a los rituales del maquillaje, el vestido y hasta la cirugía estética, para estar a la altura de lo que se espera de ellas.

En la distribución del espacio social a las mujeres se las relaciona con el ámbito privado y a los hombres, con el público, que tiene que ver con la virilidad

¹ LE DOEUFF, M., *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1993.

en el sentido de virtud y honor. Ellos desempeñan las actividades consideradas más prestigiosas, mientras que las féminas devalúan cualquier tarea que realicen. Discursos como el cine, la televisión y la publicidad fomentan el mantenimiento de esta arbitraria separación, que continúa relegando a las mujeres a los trabajos peor considerados y menos remunerados.

El patriarcado, tras construir una ‘sólida’ base teórica que justificaba a todas luces la relegación de la mujer a un lugar secundario, elaboró una serie de estereotipos y relatos míticos que fueron los encargados de transmitir y arraigar esas ideas preconcebidas acerca de la supuesta naturaleza femenina. El cine es heredero de esa tradición mitológica y uno de los medios privilegiados por el patriarcado para transmitir su ideología y para hacer que las mujeres sigan asumiendo su subordinación como algo natural.

En la segunda parte del trabajo nos centraremos en el hecho cinematográfico y, especialmente, en su manifestación más popular: el llamado cine dominante o texto realista clásico, un tipo de narración invisible que produce una gran impresión de realidad mediante la construcción de textos cerrados, al mismo tiempo que fomenta la identificación del espectador, que permanece pasivo¹.

Este tipo de relato -vehículo privilegiado de la ideología patriarcal- está dominado por una triple mirada masculina -la de la cámara, la del protagonista masculino y la del espectador-, que representa a la mujer como un simple objeto

¹ GAUDREULT, F., y JOST, A., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

erótico, como un espectáculo que se despliega ante los ojos del espectador, quien experimenta un tipo placer escopofílico o voyeurístico¹.

El cine dominante niega la posibilidad de existir de la espectadora, quien debe identificarse con el punto de vista masculino, que apela a su narcisismo o a su masoquismo, al presentarla como objeto y como víctima, al excluirla, silenciarla y despojarla de todo poder. Sorprendentemente, la mujer también experimenta placer ante este cine, que reproduce los fundamentos del inconsciente humano y la relega a un puesto marginal.

El relato cinematográfico se hace eco del binarismo al que nos referimos anteriormente, y presenta dos tipos opuestos de mujeres: una que se considera normal, que puede ser un ama de casa o estar cubierta de glamour, y otra mucho más sexual e insana. El prototipo que se privilegia es siempre el de una mujer blanca, heterosexual, de clase media, preferentemente pasiva, abnegada, sacrificada y encerrada en el hogar. Existe también el modelo contrario, encarnado sobre todo por las protagonistas del género negro.

La teoría fílmica feminista nace a partir de los *Women's Studies*, que abordan la imagen de la mujer en la literatura y en las distintas manifestaciones artísticas, como medios transmisores de la ideología patriarcal. Estas críticas estudian los textos en relación con su contexto de producción y recepción y tratan de deconstruir la ideología subyacente, prestando especial atención a las ausencias y silencios femeninos.

En esa reinterpretación del cine clásico aparecen dos tipos de textos: unos están totalmente imbuidos de la ideología patriarcal, que deja fuera a las mujeres,

¹ HIDALGO, M., *El testigo indiscreto*, Madrid, T&B Editores, 2005.

y otros presentan rupturas respecto a esa ideología, por lo que es posible establecer una distancia. Para analizarlos, la crítica feminista se vale de distintos métodos, tomados de la sociología, el psicoanálisis o el post-estructuralismo.

La teoría fílmica feminista empieza a desarrollarse paralelamente en los Estados Unidos y en Europa a principios de los años 70, impulsada por el movimiento feminista, el desarrollo del cine independiente y la elevación de los estudios sobre cine a la categoría de disciplina académica. Al principio, en Gran Bretaña se le da mucha importancia a la creación de un cuerpo teórico sólido, mientras que en los Estados Unidos se realiza sobre todo un tipo de crítica socio-cultural periodística para analizar los roles femeninos, los estereotipos, y compararlos con la realidad.

A mediados de los 70 las críticas estadounidenses empiezan a estudiar a teóricos franceses y adoptan un tipo de análisis semiótico y psicoanalítico, similar al usado en Europa. Se toma conciencia de la importancia de la interacción entre texto y espectador en la creación del significado y se valora mucho el psicoanálisis que, aplicado a la construcción de los filmes, permite desmontar la estructura interna de los mismos y la ideología subyacente. También en esa época surge una corriente crítica que reprocha a los teóricos varones su omisión de la diferencia sexual y de la especificidad femenina.

Al final de la década de los 70, feministas británicas y estadounidenses comparten los mismos métodos de análisis. En los 80 toma auge el feminismo cultural y las feministas se lanzan a la realización de un cine independiente, con la finalidad de ayudar a las mujeres. Se empieza a reformular la teoría fílmica feminista, con una especial atención a los temas de la espectadoriedad y las

historias locales del cine. En la práctica, sin embargo, es poco el apoyo que reciben estas directoras. Sus filmes pretenden demostrar el carácter de construcción del cine dominante y lograr una contemplación activa, por lo que se convierten en armas críticas y a la vez políticas.

A la hora de etiquetar a este cine realizado por mujeres no es fácil llegar a un acuerdo. El término 'women's cinema' se refiere a la producción de las directoras -sean feministas o no-, a la lectura crítica de los textos y a la búsqueda de nuevas estrategias de placer. Por otro lado, 'woman's film' designa al melodrama clásico, dirigido a la mujer, que despierta su emotividad y provoca una identificación masoquista. Judith Mayne prefiere emplear la denominación 'contra-cine feminista' para referirse al cine que utiliza un lenguaje femenino, rompe las convenciones tradicionales y busca nuevos tipos de placer.

Muchas de las feministas que en esa época se lanzaron a la dirección de filmes optaron por el uso del documental y la autobiografía, para mostrar la voz de mujeres reales con las que podían identificarse las espectadoras. Además, los avances tecnológicos, como la grabación en 16 mm, favorecieron el acercamiento de las mujeres al campo de la realización.

Sin embargo, hay quienes, como Claire Johnston, critican el uso del realismo, por considerarlo una creación patriarcal. Ella defiende un contra-cine que muestre la falsedad de la representación dominante. Apuesta por romper la ilusión de realidad mediante el uso de un lenguaje propio, femenino, que se oponga tanto en la forma como en el contenido al cine dominante. Se trata de filmes marginales, por lo que es necesario además realizar una labor activa sobre

las audiencias, con conferencias y otros actos. La exhibición se realiza en salas no comerciales.

La mujer no ha sufrido siempre el mismo grado de marginación en el seno de la industria cinematográfica. En sus primeros años de vida, fueron muchas las pioneras que desempeñaron un papel más o menos destacable en el campo de la dirección de filmes, situación que cambió con la aparición de los grandes estudios. Nombres como los de Alice Guy, Lois Weber, Dorothy Arzner, Germaine Dulac, Elvira Notari, Nell Shipman o Maya Deren son sólo algunos ejemplos.

Fue a partir de los acontecimientos de mayo del 68 cuando nació un cine militante de mujeres que en Europa se caracterizó por la experimentación formal y en Estados Unidos, por el documentalismo realista. Según Claire Johnston, el cine hecho por mujeres debería unir lo político y la diversión, introducir la sensibilidad femenina y crear nuevas imágenes que sirvan de modelos a las mujeres y que reflejen en mayor medida sus sentimientos e inquietudes, así como los cambios que está experimentando la sociedad¹.

La última parte de nuestro trabajo se compone del análisis de cuatro filmes, en los que trataremos de hallar una aplicación práctica de algunos de los conceptos teóricos a los que nos hemos referido en las páginas anteriores. Las obras escogidas tienen todas en común el estar dirigidas por mujeres y el haber sido realizadas –salvo la primera- en los albores del siglo XXI. La elección de películas tan recientes se hace con la intención de comprobar si ciertos rasgos y

¹ COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

estereotipos cinematográficos que hemos abordado a lo largo de este trabajo – siempre en relación con el cine clásico- se siguen viendo reflejados en los filmes que se realizan en la actualidad y, especialmente, en los dirigidos por mujeres. El hecho de centrarnos en la obra de directoras, además de constituir un pequeño homenaje a esas privilegiadas que han logrado hacerse un hueco en un mundo tan masculino como es la industria cinematográfica, tiene otra razón de ser: demostrar que no todas las mujeres que se ponen detrás de la cámara cuentan sus historias desde un punto de vista femenino.

II. LA IDENTIDAD FEMENINA DESDE EL DISCURSO PATRIARCAL

1. El pensamiento binario

El sistema de pensamiento occidental, a lo largo de su historia, se ha caracterizado por su binariedad, esto es, por establecer una jerarquía entre parejas de términos opuestos, uno positivo y otro negativo, en torno a los cuales se organiza el mundo. En la jerarquía establecida entre los sexos al varón corresponde siempre el polo positivo, el lugar superior. Él se erige como sujeto del discurso y del conocimiento, es el único que puede nombrar y ordenar el mundo en función de su propia experiencia. De este modo, el sistema binario es un sistema basado en el Uno, en el Mismo, por oposición a lo heterogéneo y lo diverso, que se reduce a lo Otro. Ese Uno se identifica con el sujeto varón, que funciona como “prototipo, patrón y medida de todo lo existente. De esta forma [...] los valores de género masculinos sustentan todas las interpretaciones filosóficas, científicas o religiosas de la realidad”¹.

La dicotomía es algo característico de nuestra cultura que, según autores como Gerda Lerner², surge a partir de la división sexual propia del patriarcado, que se nos hace pasar por natural, inherente a las cosas y a los cuerpos, y, en virtud de esa supuesta naturalidad, perpetúa el orden establecido. Autores como Pierre Bourdieu denuncian los mecanismos empleados para transformar en natural lo cultural y arbitrario, que están en la base de la diferencia sexual y de la dominación masculina.

¹ CARUNCHO, C. y MAYOBRE, P., “El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”, en *Novos dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1988, p. 1, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>.

² LERNER, G., *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.

Señala Bourdieu que la división del pensamiento binario es arbitraria pero “de acuerdo con la oposición entre lo masculino y lo femenino recibe su necesidad objetiva y subjetiva de su inserción en un sistema de oposiciones homólogas, alto/bajo, arriba/abajo, delante/detrás, derecha/izquierda, recto/curvo (oblicuo) (y pérfido), seco/húmedo, duro/blando, sazonado/soso, claro/oscuro, fuera (público)/dentro (privado), etc., que, para algunos, corresponden a unos movimientos del cuerpo (alto/bajo // subir/bajar, fuera/dentro // salir/entrar)”¹. Esta división es además jerárquica y está imbuida de valores morales, como señala P. Mayobre: ‘Alto’ “lo relacion[a]mos con conceptos como superior, divino, elevado, en tanto que ‘bajo’ lo asociamos con ideas como inferior, ínfimo, feo. Lo mismo sucede con el par Derecha / Izquierda, queriendo significar cuando expresamos la palabra ‘derecha’ algo que es recto o justo, pero con la voz ‘izquierda’ insinuamos que algo es retorcido o siniestro”².

Si partimos de esa binariedad propia del pensamiento occidental, podemos entender cómo la identidad femenina ha sido construida, de la misma manera, sobre la base de una serie de dicotomías, en las que a la mujer le han correspondido siempre los términos más negativos; se la ha identificado con la naturaleza, con la reproducción, con la intuición, con el cuerpo y con la esfera privada, mientras que el varón ha asumido para sí los términos más prestigiosos, como la cultura, la producción, la razón, el intelecto y la esfera pública. En esa jerarquía o asimetría de términos, el hombre se situaría en el lado del poder, la

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 20.

² MAYOBRE, P., “Decir el mundo en femenino”, en *Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía*, La Coruña, Servicio de Publicaciones Universidad de la Coruña, 2001, p. 1.

autoridad y la autonomía, mientras que a la mujer correspondería una posición pasiva, dependiente y subordinada.

Leonardo Shlain relaciona el nacimiento de la escritura, y especialmente de la alfabética, con el desarrollo de las actitudes patriarcales, pues dicho medio de comunicación contribuye a difuminar los ‘valores femeninos’ así como la presencia de las mujeres en el mundo de la cultura. Aunque este autor manifiesta un claro binarismo al atribuir a las mujeres una “visión del mundo *holística, simultánea, sintética y concreta*, en tanto que el pensamiento *lineal, secuencial, reduccionista y abstracto* es definitorio de lo masculino”¹, considera que ambos modos de percepción son complementarios y están presentes, de manera equilibrada, en todos y cada uno de los individuos. La adquisición de la escritura, sin embargo, introduce un fuerte sesgo masculino y una reducción del poder de las mujeres. Para justificar esta idea, Shlain señala que las sociedades primitivas que aún no se valían de la comunicación escrita eran mucho más igualitarias en lo que a la relación entre sexos se refiere que otras comunidades más desarrolladas. Algo parecido apunta Lévi-Strauss², quien vincula la escritura con la aparición de sociedades jerárquicas, en las que existe la esclavitud.

Diferentes autoras subrayan el carácter abstracto y secuencial de la lectura y la escritura, cuya comprensión implica todo un proceso –inconsciente y veloz, sin duda- por el que el significado brota de manera progresiva y secuencial, mientras que la imagen, concreta y sintética, se percibe globalmente, de una vez.

¹ SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000, p. 17.

² Cfr. LÉVI-STRAUSS, C., *El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1962; LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.

Así, existen numerosos ejemplos culturales, mitológicos e históricos que vinculan sólidamente el principio femenino con las imágenes, y el masculino con la palabra escrita, aunque ambos están presentes en todos los seres humanos. Si nos centramos en el ámbito de la religión, dada su importancia en la configuración de los modos de pensamiento y actuación en las sociedades de todas las épocas, podemos observar que los primitivos cultos paganos que adoraban a divinidades femeninas como la Gran Madre se basaban en un gran componente icónico, y dan buena muestra de ello la infinidad de representaciones de la mujer, como la Venus de Laussel (20000 a. C., aprox.), producidas por las culturas arcaicas. Por el contrario, en las tres grandes religiones –el judaísmo, el cristianismo y el islamismo- que veneran a un dios masculino y defienden los valores patriarcales adquiere un valor preponderante la palabra escrita.

Como hemos visto, la idea de feminidad en el pensamiento occidental aparece ligada a un gran número de estereotipos que tratan de definir una supuesta esencia femenina. Se trata de una serie de creencias y opiniones muy simples acerca de la identidad de hombres y mujeres, que la cultura refuerza y transmite para que sean asumidas de manera inconsciente. Se perpetúan así los roles de género, atribuyéndose ‘naturalmente’ una serie de tareas a cada sexo¹. Se trata, por tanto, de una noción cultural -no biológica-, apoyada en las relaciones de parentesco que, mediante la institución capitalista de la familia nuclear, justifican el intercambio de mujeres entre los hombres por medio de pactos, y convierten a la mujer, siguiendo a Betty Friedan², en símbolo de estatus social.

¹ Cfr. AAVV, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003a.

² FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Madrid, Júcar, 1974.

Además, se ha querido ver un esencialismo en esa configuración sexual, que se ha empleado para justificar otras diferencias, como la desigual división sexual del trabajo, especialmente con la Revolución Industrial, que marcó una separación radical entre el ámbito de lo público y el de lo privado.

2. La construcción y representación social de los cuerpos

Las diferencias anatómicas entre los cuerpos femenino y masculino se construyen socialmente, de manera arbitraria, y se convierten en el fundamento de la visión androcéntrica del mundo, que hace derivar la división sexual del trabajo de los roles sociales de esa diferencia biológica supuestamente natural. Esto es, la “diferencia sexual construida se convierte en el fundamento y en el garante de la apariencia natural de la visión social que la apoya”¹.

Los cuerpos no sólo son representados de una manera determinada, sino que además son transformados y contruidos, y se definen los usos que se suponen legítimos para cada sexo, estableciéndose así lo que debe ser socialmente un hombre o una mujer. Sólo tras una labor de socialización y de asimilación de las relaciones de dominación, esas identidades sexuales social y arbitrariamente contruidas, que se vinculan con una serie de hábitos diferenciados, empiezan a verse como naturales.

María del Carmen Rodríguez Menéndez define el *habitus* corporal de género como el conjunto de normas, no explícitas aunque sí interiorizadas, que rigen la relación de cada género con su cuerpo y con su medio social, dado que “el conjunto de disposiciones que conforman el *habitus* corporal suponen una presentación y representación del yo ante la sociedad a través del cuerpo”². El

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 24.

² RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KKK, 2003, p. 146.

cuerpo es un portador de signos, está cargado de sentido y de significado, como ya habían subrayado autores como Wittgenstein o Roland Barthes, y autoras como Adrienne Rich o Patrizia Calefato¹. El cuerpo es “un mensaje que habla de su propietario”² y nos dice cuál es su género, como consecuencia de la distinta relación que hombres y mujeres establecen con el mundo que les rodea.

Cada sexo se construye y se define en relación con el otro, por oposición, y dicha construcción deriva de un orden físico y social enteramente organizado de acuerdo con el principio de división androcéntrica, que está inscrito en las cosas y en los cuerpos, y que se pone de manifiesto en la delimitación de esferas, temporalidades y espacios diferentes para el hombre y la mujer, tanto dentro como fuera del hogar.

El *habitus* corporal se aprende por imitación inconsciente de los modelos femeninos y masculinos presentes en la sociedad. A las mujeres se les indica cómo deben moverse y actuar con su cuerpo, siempre muy en relación con la moralidad y el pudor que se les imponen, a diferencia de la relajación propia de los hombres. Mientras éstos adquieren un *habitus* de género marcado por la seguridad y la actividad, indicativo de su posición de poder, ellas se enfrentan a su

¹ Cfr. WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1973; BARTHES, R., *Sistema de la moda*, Einaudi, Turín, 1970; RICH, A., *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*, Madrid, Cátedra, 1996; CALEFATO, P., *El cuerpo y la moda*, Eutopias Valencia, 1989.

² BUÑUEL HERAS, A., “La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 68, 1994, p. 102.

propia carne con sentimientos de “*indignidad, inseguridad, fragilidad y pudor corporal*”¹.

Del mismo modo, asimilan una serie de percepciones respecto a determinadas posturas o partes del cuerpo, que conllevan una pesada carga moral; desde pequeñas se les inculca que deben sentarse con las piernas cerradas, mantener la espalda recta y evitar los movimientos bruscos o violentos. A las mujeres se les limita el uso de su propio cuerpo y se les imponen posturas antinaturales que denotan sumisión.

Es más, cuando las mujeres hacen gestos o adoptan posturas que la sociedad considera inapropiadas, tales hechos se asocian a categorías morales como la vulgaridad o la obscenidad. Las niñas que se sientan de una manera masculina, lejos de ser vistas como seguras y dominantes, son calificadas de “mujeres fáciles”².

Se asocian determinados rasgos corporales con ciertas actitudes morales. El cinturón, símbolo de cierre, marca la frontera entre la parte superior y la inferior, entre lo puro y lo impuro. Wundt³ señala cómo en algunos pueblos primitivos los hombres ya empleaban algo parecido a un cinturón, en forma de cordón atado alrededor de sus cuerpos desnudos, con la finalidad mágica de

¹ RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003, p. 148.

² Cfr. ARENAS FERNANDEZ, M. C., *Triunfantes perdedoras. Investigaciones sobre la vida de las niñas en las escuelas*, Universidad de Málaga, 1996; cfr. además AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985 y KOLLONTAY, A., *La mujer nueva y la moral sexual*, Madrid, Ayuso, 1977.

³ WUNDT, W., *Elementi di psicologia dei popoli*, Torino, Bocca, 1929.

garantizarles “cualquier cosa, incluso la fidelidad de la mujer”¹. En las civilizaciones más avanzadas, la mujer que lo mantiene abrochado se considera virtuosa, porque permanece casta. La parte delantera del cuerpo marca la diferencia sexual, mientras que la trasera, indiferenciada, es virtualmente femenina, pasiva. Existen partes públicas, como las que componen el rostro, que determinan la identidad social, y partes privadas, que deben permanecer ocultas por pudor o decoro. Además, la división sexual alcanza a las formas legítimas de utilizar el cuerpo: las partes superiores o públicas son de dominio masculino, pues a los hombres corresponde mirar o dar la cara, así como tomar la palabra. Según Rodríguez Menéndez, las mujeres son propensas a inclinar la cabeza hacia abajo, en un gesto que indica confusión, pudor, inseguridad o sumisión. Los hombres, por el contrario, suelen mirar fijamente al frente, lo que es signo de seguridad. Gertrud Koch señala cómo la mujer queda subyugada por la mirada dominante antes incluso de empezar a medirse con el hombre, a medir su mirada con la suya. “Todo lo que puede hacer es mirar recatadamente al suelo, desnudar su expresión de todo significado, para negar y evitar la agresión de su mirada, para refugiarse tras la máscara que oculta la miradas”².

La mujer, relegada al espacio privado, debe abstenerse de usar públicamente su mirada o su voz. En *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) encontramos un ejemplo de ello: la pareja protagonista saluda a unos amigos al

¹ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 145.

² KOCH, G., “¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?”, en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, p. 138. Cfr. también RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.

llegar a una fiesta de Navidad; los hombres conversan sobre temas serios, como la medicina, mientras las mujeres se hacen comentarios acerca de sus respectivos atuendos. El diálogo entre Bill y Víctor lo oímos, mientras que sus esposas son relegadas, en este caso de modo más que explícito, al silencio; por sus gestos entendemos que charlan sobre cuestiones relativas a la moda, pero no logramos oír sus voces.

La dicotomía abajo/arriba también se aplica a la posición ocupada por cada miembro de la pareja durante la realización del acto sexual. Del mismo modo que la vagina adquiere su carácter negativo de ser considerada un vacío, un falo invertido, la posición de la mujer encima del hombre durante la relación amorosa es rechazada en muchas culturas. Los *habitus* corporales adoptados por hombres y mujeres durante la relación sexual son diferentes, por lo que, como señala Turner, “al escribir la historia del deseo, tendríamos de hecho que escribir dos historias, el deseo masculino *versus* el deseo femenino”¹.

El acto sexual, visto según las categorías de actividad y pasividad, situarse encima –el hombre- o debajo –la mujer-, implica una relación de dominación, de posesión o incluso de abuso de poder. Pone de manifiesto la idea de sumisión femenina. El hombre, desde la posición superior, tiene el control; a él le corresponde la parte activa y a la mujer, la pasiva, pues la llamada ‘postura del misionero’ deja a ésta poco espacio para explorar libremente su sexualidad, lo que fomenta la idea de su supuesta frigidez. Los hombres suelen entender la relación sexual en términos de conquista o hazaña, mientras que para las mujeres adquieren un valor importante los sentimientos y la intimidad. Es el caso de

¹ TURNER, B. S., *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Trabajo original publicado en 1984), p. 51.

Marianna, una de las protagonistas de *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995): gran conquistadora, guarda, a modo de trofeos, multitud de fotos y recuerdos de hombres con los que ha mantenido relaciones esporádicas; sin embargo, confiesa con nostalgia que, si tuviera que elegir, se quedaría con su alma gemela, un hombre con el que apenas intercambió unas palabras, del que conserva un poema escrito en una servilleta. A pesar de su liberación sexual, Marianna sigue vinculada al romanticismo.

A las niñas no se las incita a realizar tareas que impliquen el uso de la fuerza física, ni se las anima a practicar actividades deportivas que supongan un control sobre sus cuerpos, de ahí que desarrollen un *habitus* corporal marcado por la timidez y la inseguridad que limitará su campo de actividad. Cuando las mujeres hacen deporte de forma continuada dejan de existir sólo para ser miradas por los demás y se reapropian de su propio cuerpo, lo que las convierte, a la vista de los hombres, en poco ‘femeninas’ o incluso lesbianas¹.

Según Simone de Beauvoir², la confianza del sujeto en sí mismo tiene mucho que ver con la confianza en su propio cuerpo. La relación que las niñas entablan con él se traduce en una falta de autonomía y libertad –no pueden pelear ni realizar actividades que impliquen un gran desgaste físico–, que les impone ante todo agradar a los demás, ser buenas y permanecer físicamente pasivas. Eva Figs atribuye esa incapacidad femenina para expresarse de determinadas maneras al aprendizaje. A las niñas se las educa “para huir de las manipulaciones físicamente

¹ MULVEY, L., “Le ambiguità dello sguardo”, en *Lapis*, n° 7, 1970.

² DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

arduas y evitar algunas imágenes por ser poco femeninas”¹. Así, las mujeres desarrollan un *habitus* sumiso, codependiente y expresivo, en el que cobra gran importancia la apariencia física, siempre en relación con el resto de las mujeres. La forma de presentar el propio cuerpo se caracteriza por una *hexis* o lenguaje corporal que es mucho más refinado en el caso de las mujeres, quienes se mueven de forma ligera y suave, mientras que los hombres lo hacen con “una mayor *grandilocuencia* y soltura en las actitudes corporales”².

Señala esta autora que es la propia auto-percepción de las mujeres como sujetos carentes de poder lo que las hace perder capacidad de acción, al subestimar sus aptitudes y su fuerza física. Por ello considera necesario que las mujeres dejen atrás el pudor y aprendan a relacionarse más libremente con su cuerpo, iniciando así una revalorización del mismo.

Desde la Antigüedad, el cuerpo femenino había sido considerado inferior al masculino: la inferioridad física de la mujer reflejaba también una inferioridad moral e intelectual. La descripción de la vagina como falo invertido, presente en numerosos escritos médicos medievales, responde a la lógica que opone el afuera y el adentro, el derecho y el revés, lo positivo y lo negativo, y ensalza lo masculino como norma. Así, hasta el Renacimiento, el aparato genital femenino fue considerado una versión inferior del masculino, y se careció de términos específicos para nombrarlo. A partir de la Ilustración se empezaron a acentuar las diferencias entre ambos sexos, que se consideraban distintos. El cuerpo femenino

¹ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 19.

² RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003, p. 174.

ya no se presentaba como versión defectuosa del masculino, sino como el instrumento perfecto de la función natural de la mujer, es decir, de la maternidad. En este sentido, Rousseau y otros pensadores de su tiempo defienden que las mujeres deben ser educadas de forma diferente a los hombres para poder canalizar sus instintos naturales hacia una domesticidad civilizada. En el *Emilio*¹ se prescribe que los varones tienen que educarse en la autonomía y en el rechazo al sometimiento y a cualquier otra autoridad que no sea la propia ley moral interna, mientras que las mujeres deben educarse en la obediencia a los tutores varones y la sumisión.

La biología sirvió para acentuar las diferencias políticas y culturales entre los sexos. Dicha idea respondía más a las necesidades políticas de crear representaciones simbólicas que a los descubrimientos científicos. Como sostiene Donna Haraway, “desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX las grandes construcciones históricas de género, raza y clase se encontrarán inmersas en los cuerpos orgánicamente marcados de la mujer, del colonizado o esclavizado y del trabajador”². Eso explica que, ya en el siglo XIX, se tratase de hallar en la anatomía una justificación al sometimiento de las mujeres en el ámbito social. Sin embargo, Eva Figes subraya los factores culturales y sociales como las principales causas de las diferencias existentes entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en el plano físico, la mayor longevidad y resistencia ante las enfermedades propias de las féminas o la fortaleza y el desarrollo muscular de los varones pueden ser

¹ ROUSSEAU, J. J., *Émile*, Paris, Ed. du Soleil, 1971; trad. esp., *Emilio*, México, Porrúa, 1989.

² HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 359.

consecuencia de la división sexual del trabajo. Del mismo modo, las características psicológicas supuestamente femeninas pueden ser atribuidas a factores sociológicos: “la mujer es menos dominante porque esto es lo que la sociedad le exige; más emocional porque sus pensamientos y su educación han sido orientados más hacia el corazón que hacia la cabeza; más conservadora porque hogar y casa apenas cambian y no requieren [...] ninguna capacidad de cambio como condición para sobrevivir”¹.

Claude Lévi-Strauss también concede gran importancia a los factores sociales como motivadores de la conducta de hombres y mujeres. En su opinión, “cada hombre siente en función de la manera en que le está permitido o en que se ve obligado a actuar. Las costumbres vienen dadas como normas externas antes de originar sentimientos internos”².

Tradicionalmente el patriarcado ha impuesto un modelo de feminidad entre cuyas características no se encontraban la agresividad ni el carácter competitivo. Por el contrario, valores como la obediencia y la sumisión han sido predicados por las principales religiones, que han propuesto castigos ejemplares para toda mujer que osara salirse de ese patrón. La sujeción al marido y el cuidado de la prole se consideraban el único camino válido para que las mujeres pudiesen sentirse plenamente realizadas y hallar la felicidad.

La mujer ideal, limitada en los derechos y en los placeres de la maternidad, quedaba sujeta a procurar el bienestar físico y moral de su familia. Fue Virginia

¹ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 11.

² LÉVI-STRAUSS, C., *El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1962, p. 78. Cfr. también LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.

Woolf quien llamó a este prototipo femenino el “ángel del hogar”. La mujer ideal tenía que reducir su círculo vital a las necesidades y sentimientos del mundo doméstico. Una de las ideas más aceptadas de la diferenciación sexual fue precisamente la de que las mujeres experimentaban ternura maternal y no deseo sexual. Así lo entendía William Acton, quien afirmaba: “No cabe duda de que la mayoría de las mujeres carecen de pasión sexual. [...] Las mejores madres, esposas y amas de casa saben muy poco o nada de cuestiones sexuales. Sus únicas pasiones son el hogar, los hijos y las labores domésticas”¹. En la época victoriana los hombres daban por hecho que las mujeres respetables carecían de apetitos sexuales, por lo que no se molestaban en tratar de satisfacerlas y, así, muchas permanecían frías toda su vida. Según E. Figes, ese tipo de actitud masculina no es sino “una defensa contra el miedo al extremo opuesto: la mujer *toda* apetitos, *toda* requerimientos”².

La falta de deseo o de pasión en la mujer va a ser uno de los tópicos que se arrastrarán hasta los mitos del cine. El filme *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995) se centra en las historias de varias mujeres, de diferentes edades y procedencias, y todas entienden el amor básicamente como amistad, cariño fraternal, amor por los hijos o por el marido; es el caso de Anna, una mujer de color que, en su juventud, se quedó embarazada de un hombre blanco que no quiso volver a saber nada de ella. Desde entonces, el amor de su hija se convertiría en lo más importante de su vida, y su deseo sexual quedaría para siempre

¹ ACTON, W., *The Function and Disorders of the Reproductive Organs*, Philadelphia, Blakiston, 1857, p. 55.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 52.

reprimido.

El vestido femenino contribuye a marcar ese encierro simbólico de la mujer en la esfera privada-doméstica. En el siglo XIX, cuando empiezan a brotar los primeros atisbos de emancipación femenina, la moda se convierte en un sistema más para mantener a la mujer inmóvil y sometida al hombre. “La burguesía abomina de la totalidad de la mujer como sujeto activo, y por ello se afana en representarla en fragmentos”¹. Como sostiene Patrizia Calefato, el cuerpo que representa la moda es un cuerpo sustituible, es un edificio móvil que registra la ambigüedad del deseo.

En el XIX se pone de moda el corsé, que, además de estilizar la figura, realzando los pechos, dificultaba la movilidad y obligaba a las mujeres a permanecer inactivas, sin obviar el hecho de que su uso provocaba el desplazamiento de los órganos internos y estaba en el origen de distintas enfermedades. Dicha prenda impone una figura antinatural, en forma de reloj de arena, con una estrechísima cintura que fragmenta el cuerpo en dos partes independientes, busto y caderas. La opresión es tal que llega a producir mareos, al faltarle a la mujer el aire para respirar; ese aliento entrecortado, que recuerda al acto sexual, es para el hombre altamente erótico.

Por otra parte, el uso del corsé implicaba la convicción moral y religiosa de que el castigo de la carne era necesario, adquiriendo, por tanto, una función “muy similar a la del cilicio”². Además, permitía a los maridos tener controlada en

¹ ETXEBARRÍA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fétiche*, Barcelona, Destino, 2000, p. 120.

² SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 80.

todo momento la sexualidad de sus esposas, pues, al ser una prenda que requiere su ayuda para abrocharla, éstos podían saber fácilmente si alguien había tocado esos nudos después que ellos. “El corsé, más que un soporte, era un signo de virtud: de hecho, las mujeres que no estaban oprimidas por los cordones de un corsé olían a lujuria desenfadada y eran consideradas un receptáculo de pecados”¹.

Esta prenda, unida a los tacones, hacía de la mujer un ser inmóvil y pasivo, un bonito adorno, fácilmente controlable, para exhibir en sociedad. El tacón de aguja, símbolo fálico por excelencia, es un elemento más de sujeción de la mujer, al hombre y a la moda creada por él. Aunque su origen está en el lejano Oriente, en el siglo XV se puso muy de moda en Venecia, donde las mujeres empezaron a calzar, disimuladas bajo las largas faldas, unas plataformas que podían incluso superar los cincuenta centímetros de altura y que les permitían aumentar considerablemente su estatura, al tiempo que les daban solemnidad, por el paso lento y cauteloso con que se veían forzadas a caminar. “La excesiva altura de estos zapatos transformó a las mujeres en criaturas extrañas; lo que atraía al hombre no era solamente su exagerada altura, sino sobre todo la sensación de inestabilidad [...]. La contemplación de una mujer que caminaba de una forma precaria, correspondía a la imagen de debilidad femenina que el hombre se había representado”².

En un primer momento, el tacón se impuso como signo de estatus social, pues las mujeres de clase elevada eran más altas, debido a su mejor alimentación.

¹ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 80.

² *Ibíd.*

Por ello, las jóvenes se presentaban en sociedad con tacones para buscar un marido pudiente. En la actualidad ya no indica estatus, pero sí es causa de atracción sexual, pues realza los atributos femeninos, hace que el vientre se retraiga y sobresalgan el busto y otras prominencias¹.

Hoy en día se siguen usando elementos como la falda, los zapatos de tacón o el bolso, que limitan los movimientos de la mujer y le dificultan la realización de ciertas actividades. Son prendas que entregan el cuerpo a las miradas de los demás, de manera que “el sentido de la ropa femenina es manifiesto: se trata de ‘adornarse’, y adornarse es ofrecerse”². Así, siguiendo a B. Vázquez, “[l]as mujeres han podido liberarse intelectualmente, pero sus cuerpos siguen encorsetados. Siguen considerándose a sí mismas como algo pasivo, no agresivo, sometido”³.

El cine ha sido uno de los instrumentos de comunicación más importantes a la hora de transmitir o comunicar las modas, en tanto en cuanto el vestuario de las películas se ha inspirado en las tendencias del momento, además de contribuir en ocasiones a la creación de una moda o a su desaparición como tal.

Algunos autores se han ocupado de las influencias mutuas entre la moda y el cine, entendido éste como medio socializador, legitimador y generador de

¹ Para más información sobre el fetichismo del vestido, cfr. ETXEBARRÍA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2000.

² DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, p. 169.

³ VÁZQUEZ, B., “Educación física para la mujer. Mitos, tradiciones y doctrina actual”, en *Mujer y deporte. Ponencias presentadas al Seminario sobre el tema, 26-28 febrero 1986*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987, p. 62.

valores, gustos y tendencias¹. Como indica Jácome, “cuando nació el arte cinematográfico nadie imaginó que, además de servir como vía de entretenimiento y de información, llegaría a ser un fuerte vehículo de imposición de ideas e ídolos y, por tanto, difusor de modas y maneras”².

Es indudable que, en el siglo XX, el cine ha ejercido una gran influencia social en la conformación de las modas, los valores y los modos de comportarse. Casi desde su nacimiento, el séptimo arte ha desempeñado un importante papel en el lanzamiento de productos y en la definición de las tendencias, sobre todo, en lo que al vestido femenino se refiere. En los años 20 Clara Bow se convirtió en una de las primeras actrices de moda. Con el filme *Ello* (Clarence Badger, 1927) popularizó un ideal de mujer emancipada y a la última –la que se conoce como *flapper*–, que pronto sería imitada por muchas americanas: pelo corto ‘a lo garçon’, con una mueca de enfado en los labios y chicle en la boca. Max Fleischer se inspiraría en este modelo para crear a su personaje de cómic Betty Boop. En la década siguiente cobra auge el *star system*; Hollywood empieza a fabricar estrellas como si de productos comerciales se tratase. Grandes firmas de la moda francesa se encargan de crear el vestuario de los filmes y emplean a las actrices como modelos de excepción para sus colecciones. Así, en los años 30, Greta Garbo se convierte en el prototipo de mujer sofisticada gracias al vestuario diseñado por Adrian y los pantalones se ponen de moda con el uso que Marlene Dietrich les da en la vida real. En los 40 destaca la imagen de Lauren Bacall

¹ Para ampliar este punto, cfr. PARICIO ESTEBAN, P., “La moda en el cine y el cine en la moda”, en *Caleidoscopio*, nº 2, octubre de 2002.

² JÁCOME, D., “Moda y cine”, *Situación*, N1. 2, Servicio de Publicaciones del Banco Bilbao-Vizcaya, 1996, p. 233.

enfundada en un traje tipo sastre a cuadros creado por Milo Andersen -*Tener y no tener* (Howard Hawks, 1944)-; una década más tarde Marilyn Monroe, siempre fiel a Willian Travilla, encandila con su sex appeal, mientras Grace Kelly se convierte en modelo de elegancia sin igual, con su cabello recogido –por ejemplo, en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954)-, que será imitado por muchas mujeres de la época. La sofisticación vuelve de la mano de Audrey Hepburn, quien permanece fiel a Hubert de Givenchy en un gran número de filmes –por ejemplo, *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953)-, hasta que en *Dos en la carretera* (Stanley Donen, 1967) abre su armario a otros diseñadores como Paco Rabanne, Mary Quant o Ken Scott. Brigitte Bardot se convierte en la primera Lolita, y el vestido rosa de cuadritos que lució durante su boda causó furor entre las jóvenes¹.

Una de las actrices citadas, Audrey Hepburn, a mediados de los 60, luce con elegancia las creaciones de la casa francesa Givenchy y protagoniza junto a Fred Astaire *Una cara con ángel* (Stanley Donen, 1957), una comedia musical ambientada en el mundo de la moda, que está en el origen de la línea *haricot vert*².

Otro ejemplo de estrella de cine generadora de modas en los años 60 es Doris Day, quien, vestida por Jean Louis en filmes como *Confidencias a medianoche* (Michael Gordon, 1959) o *Pijama para dos* (Delbert Mann, 1961), constituye un modelo de elegancia para las amas de casa. En los 70, Marisa

¹ DE COMINGES, J., “Del cine a la moda”, en *Celuloide de terciopelo*, Valencia, Círculo de Estilistas, 1991, 21-22.

² OSTRIA, V., “La mode au fil(m) du temps”, *Artpress, Spécial Art et Mode*, N1. 18, 1997, p. 57.

Berenson se muestra sumamente refinada y atrevida, al presentarse en sociedad ataviada con vestidos de ‘top’ transparente.

En esa misma década Diane Keaton, a partir de su aparición en *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), encarna el prototipo de mujer ‘a la última’, a la vez progresista y desenfadada. En los 80, el lujo y la vulgaridad se funden en Madonna, que se convierte en la precursora de ciertas modas muy difundidas socialmente poco después, como el empleo de crucifijos o el uso exterior de la ropa interior popularizados en *Buscando a Susan desesperadamente* (Susan Seidelman, 1985). En la década siguiente, Madonna “encuentra la horma de su zapato en el diseñador francés Jean Paul Gaultier y sus sostenes puntiagudos y su ropa de prostituta de lujo”¹.

En las dos últimas décadas, y especialmente en los 90, también son numerosas las influencias recíprocas entre la moda y el cine. *Armas de Mujer* (Mike Nichols, 1988) puso a la última un tipo de indumentaria inspirada en el mundo de los negocios y *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) recuperó las tendencias de los años 70; con *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) se impuso el grunge; *Cuatro bodas y un funeral* (Mike Newell, 1993) comportó la vuelta de los trajes tarta de boda; tras *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990) las tiendas se llenaron de complementos de tipo sioux, *Evita* recuperó la moda de los años 40 y con *La Boda de mi mejor amigo* (P. J. Hogan, 1997), protagonizada por Cameron Díaz, los ‘twin set’ volvieron a los armarios de muchas jovencitas.

Como señala Astrid Leep en su reportaje publicado en la revista profesional *Pinker*, “la moda, en su sentido más frívolo y glamuroso, se ha visto

¹ DE COMINGES, J., “Del cine a la moda”, en *Celuloide de terciopelo*, Valencia, Círculo de Estilistas, 1991, p. 24.

siempre influida por pequeños fenómenos sociales que la varían durante una o dos temporadas, fenómenos no previstos por los definidores de las grandes tendencias sociológicas, de impronta más fuerte y duradera”¹. Sin embargo, hay veces que un filme o la aparición de un personaje popular con una indumentaria determinada están en el origen de una tendencia ampliamente secundada por la sociedad. Éste es el caso de la película *Evita* (Alan Parker, 1996), protagonizada por Madonna, o de *101 dálmatas* (Stephen Herek, 1996), que provocaron la aparición de toda una línea de ropa y complementos inspirados en dichas obras.

Además de transmitir y conformar las modas, el cine destaca por su gran capacidad de crear mitos, como el de Frank Sinatra, conocido como “la Voz”. Esa labor se extiende a los cuerpos femeninos, que son construidos como indicadores de los prototipos de belleza de cada época. Así, la fábrica de los sueños es también fábrica de cuerpos, sumisos y perfectos, que poco tienen que ver con la realidad, pero que son percibidos como patrón ideal de feminidad al que se supone que toda mujer debe aspirar.

En cada momento, la historia del cine nos ha ofrecido modelos diferentes: en la época del mudo, actrices como Theda Bara encarnaron símbolos sexuales que hoy resultan algo grotescos. La década de los 30 se caracterizó por el glamour de actrices como Marlene Dietrich, Lana Turner o Carole Lombard, que encarnaron a la perfección la imagen de la vampiresa. En esos mismos años hay que destacar a otro tipo de actrices –Jean Harlow, Mae West...-, que se erigieron en diosas del sexo, pero como parodia de sí mismas.

¹ LEEP, A., “*Evita* y otros fenómenos de moda”, en *Pinker. Revista Profesional de Textil y de la Moda*, N1. 239, 1997, p. 22.

Ya en aquella época, cuando aún la cirugía y otras técnicas estéticas no habían alcanzado el desarrollo que tienen hoy, se lograban milagros como el que convirtió a una joven bajita y poco agraciada en uno de los mayores símbolos sexuales del momento. A Rita Hayworth la tiñeron de pelirroja, la sometieron a un estricto régimen de adelgazamiento, le extrajeron varias muelas para que tuviera hoyitos en las mejillas y le rasuraron parte de la frente para hacérsela más ancha. El resultado es de sobra conocido, una mujer espectacular que con sólo quitarse un guante estremeció a gran parte de la población masculina.

Los años 40 son la época de las ‘pin-ups’, ideadas por el dibujante peruano Alberto Vargas como logotipos o mascotas para animar a los soldados destacados en el frente. La publicidad promueve un tipo ideal de mujer blanca, rubia, de grandes pechos, labios rojos y mirada insinuante que, con distintos atuendos, siempre ceñidos, se convierte en la encarnación de todas las fantasías masculinas. Las actrices de la época, como Jane Russell, Yvonne de Carlo o Virginia Mayo dotan de carne y hueso a estas figuras, y posan en las revistas ligeras de ropa. Surgen nuevas mujeres-vampiro, y las productoras explotan, además del aspecto sexual de las actrices, su lado misterioso.

En el periodo de entreguerras se fundaron las bases de la iconografía femenina para los años sucesivos. Se promovió un tipo de mujer voluptuosa, de pelo largo, labios y uñas encarnadas, que se ofrecía enfundada en vestidos ceñidos, como objeto para la contemplación y el disfrute. El referente mitológico de esta mujer-carne lo halla Enrique Gil Calvo en la diosa Afrodita, que simboliza el culto al cuerpo –voluptuoso- y a la belleza. En el cine la han encarnado actrices como Sofia Loren o Marilyn Monroe, que fue la repuesta del patriarcado a Bette

Davis, Barbara Stanwyck y Marlene Dietrich, de sensualidad provocadora, pero pasiva e infantil; se pretendía claramente reducir a la mujer a una pura voluntad de placer, y la estética del atractivo femenino a una estética de la sumisión, haciendo de ella un objeto sexual¹.

En los cincuenta, se potencia el carácter sexual del cuerpo femenino, y se impone un tipo de mujer sexy sin cerebro. Los carteles de las películas explotan el atractivo de actrices como Silvana Mangano, Brigitte Bardot o la misma Marilyn, que establecen un diálogo con el espectador mediante la adopción de poses contemplativas y miradas insinuantes². En esa época, junto al estereotipo de la mujer como carne, se da también el de la mujer no sexuada, a la que Gil Calvo identifica con el prototipo de Palas Atenea, por ser juvenil, andrógina, moderna, atlética y esbelta. Entre estas ‘femina riders’, como las denomina Elena Hevia, destacan las encarnadas por actrices como Katharine Hepburn o Rosalind Russell.

En los sesenta se promueve una nueva imagen femenina, encarnada a la perfección por Audrey Hepburn, quien destaca en papeles de jóvenes delgadas, románticas, elegantes, divertidas, activas y no demasiado provocativas. A finales de la década se vuelve al glamour y al poder seductor. Por ejemplo, en los filmes de James Bond –la saga se extiende desde los años 60 hasta la actualidad- el héroe se rodea de todo un elenco de mujeres explosivas, que lucen sus cuerpos atléticos y sus poderosas ‘armas’ de seducción enfundadas en bikinis y otro tipo de prendas siempre fabricadas con poca tela. Su función no es otra que satisfacer la libido

¹ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 130.

² Cfr. LORDE, A., “Usi dell’erotismo. L’erotismo come potere”, en *Critiche femministe e teoria letteraria* (R. Bacón, M. Fabi y V. Fortunati, eds.), CLUEB, 1997, pp. 247-254.

masculina y hacer que los espectadores, mediante su identificación con el protagonista, vivan la ilusión de poseer a esas mujeres, a esos cuerpos contruidos para convertirse en objetos del deseo masculino, sólo disponibles en forma de celuloide. En la actualidad el culto al cuerpo atlético pasa por uno de sus momentos de mayor auge. Actrices como Julia Roberts o Nicole Kidman, con sus piernas largas y sus hechuras de ‘top model’ se han convertido en los nuevos iconos femeninos.

Recientemente, además, la moda y las nuevas tecnologías prácticamente se han fusionado. Las maniquís son sustituidas por las actrices y después por las máquinas, en su papel de cuerpos-modelo. Es más, la moda, como sostiene Patrizia Calefato, se puede considerar un ‘nuevo medio’, porque está repleta y ha sido reinventada por las “nuevas tecnologías y por los otros nuevos medios”¹ que, como señala Mercedes Arriaga, en lugar de fijarse en la realidad, proponen modelos para que ésta los copie.

El mercado de los videojuegos les da razón: las heroínas virtuales han salido de sus consolas para convertirse en protagonistas de películas como *Tomb Raider* (Simon West, 2001) o *Final Fantasy* (Hironobu Sakaguchi, 2001), pero también para exhibirse como modelos en ropa interior o en bañador en las revistas especializadas, y para desvestirse y presentarse desnudas en algunos portales de Internet. Estas heroínas muestran un *look* que ha sido imitado por millones de adolescentes: gafas de sol muy oscuras, micropigmentación de los ojos y de los labios, tatuajes en sitios más o menos peregrinos... Según Mercedes Arriaga, las chicas que aparecen actualmente en los videojuegos, en el cine o la publicidad

¹ CALEFATO, P., *Mass moda*, Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 138; Cfr. también CALEFATO, P. (ed.), *Moda y cine*, Valencia, Engloba, 1994.

“poseen un cuerpo sex symbol femenino y a la vez un comportamiento (por tradición, cultural y socialmente) masculino. [...] Las nuevas despiadadas virtuales en su apariencia externa han multiplicado sus curvas añadiendo a las tradicionales del cuerpo femenino, prótesis de silicona que abultan los pechos, los glúteos o los labios, pero también exhibiendo unos músculos abultados”.¹

Rosi Braidoti² subraya que, en las imágenes virtuales, mientras los hombres parecen desencarnados, las mujeres se nos presentan confinadas en su propio cuerpo hasta el punto de convertirse en objetos sexuales por excelencia para los hombres o en modelos de moda para las mujeres. Así, la exhibición controlada del cuerpo femenino, popularizada por la publicidad o el cine, está lejos de ser un indicio de liberación de la mujer, desde el momento en que se realiza desde un punto de vista masculino. Citemos como ejemplo a Lara Croft, quien, en la piel de Angelina Jolie (*Tomb rider*, Simon West, 2001), se convierte en un icono más del nuevo milenio, caracterizado por sus medidas inverosímiles logradas a base de cosmética y cirugía. En estas circunstancias, la división entre copia y original, entre signos y cuerpos, resulta difícil, como resulta difícil separar el cuerpo objetivado del cuerpo viviente.

¹ ARRIAGA FLOREZ, M., “Las despiadadas. De la página escrita a la página virtual”, en *Las Mujeres y el mal* (M. Palma Ceballos y E. Parra Membriles, eds.), Sevilla, Padilla, 2002a, p. 36; cfr. también ARRIAGA, FLOREZ, M., “Cuerpos de mujer puestos a arder: videojuegos y arte”, en *Anuario de investigaciones Hespérides*, Sevilla, 2003a; ARRIAGA FLÓREZ, M., “Los modelitos de Lara: género y construcción autobiográfica”, en *En el espejo de la cultura: Iconos e imágenes de lo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004a.

² BRAIDOTTI, R., *Soggetto Nomade*, Roma, Donzelli, 1994, p. 72; trad. esp., *Sujetos nomades*, Barcelona, Paidós, 2000.

2.1. El cuerpo y la mirada

La crítica feminista ha examinado con atención una cuestión que considera fundamental: la idea de que la mirada es genuinamente masculina. Este aspecto lo han analizado Griselda Pollock -en la pintura impresionista- o Laura Mulvey -en las películas de Hollywood-, por citar sólo dos ejemplos. Esta última, en su influyente artículo “Placer visual y cine narrativo”¹, utiliza la teoría psicoanalítica para demostrar, a través del estudio de las representaciones cinematográficas, el modo en que el inconsciente patriarcal ha estructurado las formas de visión. Afirma que el placer de la mirada distingue dos posiciones: activa/masculina y pasiva/femenina, siendo el sujeto masculino el que ostenta el poder de la mirada y de la creación de significados y el objeto femenino el que la recibe y funciona como significante.

“El Romanticismo francés conserva, gracias a Corinne, el elocuente testimonio de la mirada inquisitorial de una ciudad sobre una mujer caminando sola por sus calles. La célebre heroína de Madame de Staël fue uno de los primeros personajes femeninos en exponerse y enfrentarse a la mirada pública”². Como

¹ MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001; cfr. también MULVEY, L., “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by *Duel in the sun*”, en *Feminism and film theory* (Penley, ed.), London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

² ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Ciudadanas cosmopolitas francesas a comienzos del siglo XX y escenarios públicos: tras los aventurados pasos de Liane de Pougy, Marina Bousquet y Marthe Fiel en la ciudad”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel,

señala Mercedes Arriaga¹, la mirada escrutadora del control y de la desaprobación social se transforma en muchos textos autobiográficos en la retórica de la humildad que busca del favor del posible –y, en muchos casos, más que conocido, temido- lector, al que se ensalza, se agasaja, y cuya sombra agigantada se proyecta desde la primera página escrita.

La cuestión de la mirada masculina/femenina resulta especialmente sugerente en el contexto de la modernidad. Baudelaire, en su ensayo “El pintor en la vida moderna”, alude a la figura del *flâneur* –ese hombre que pasea observando a la multitud– como arquetipo de la época moderna. Este símbolo no sólo excluye la mirada de la mujer, sino que la constituye como objeto de la visión. Coincidiendo con la Revolución Industrial, quedan perfectamente delimitadas las esferas pública y privada y no son pocas las mujeres que salen del hogar para trabajar en las fábricas. Cuando una mujer accede al espacio público y abandona el escenario doméstico, paradigma de sometimiento, amparo y protección, para exponerse a la mirada y a la opinión pública, incurre en una serie de peligros que la literatura europea del momento no deja de subrayar. Obras como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) ponen de manifiesto que la calle no es un lugar seguro para las mujeres. De hecho, la mayoría de las asesinadas en ciudades como Londres o París en este tipo de novelas resultan ser prostitutas o mujeres de la calle.

2006, p. 29; cfr. además DE STAËL, M., *Corinne ou l'Italie* (1807), Paris, Gallimard, 1985. En el artículo citado, el autor se refiere también a otros personajes femeninos que transitan libremente por las calles de París o Venecia aunque, como en el caso de Nhine y Tesse (*Idylle saphique*, de Liane de Pougy), tengan que hacerlo vestidas de obreros.

¹ ARRIAGA, FLOREZ, M., “Desconfianza y delirio en autoras autobiográficas”, en *Razón de mujer* (Gallego y Navarro, eds.), Sevilla, Alfar, 2003b.

Sin embargo, es muy significativa la obra de la cineasta italiana Elvira Notari, quien, a principios del siglo XX, presenta en sus filmes a mujeres –sobre todo burguesas- que salen solas a la calle, pasean en coche y se mueven a sus anchas por la ciudad. Serían una especie de *flâneuses*, mujeres que se apropian del espacio público y se sitúan en el límite de lo decente.

Años más tarde, el cine castigará a toda mujer que logre alcanzar un mínimo de subjetividad, como es el caso de la protagonista del género negro. A pesar de su condición de objeto sexual, la fatal gobierna su propio destino y se muestra como dominadora en detrimento del papel sumiso que tradicionalmente le corresponde; usa su sexualidad para lograr sus objetivos, e incluso decide sobre su cuerpo. Por todo ello, la narrativa fílmica acabará expulsándola, normalmente, mediante una muerte violenta.

Nava¹ subraya que existen dos ámbitos fundamentales en los que a la mujer le es lícito mirar: el ejercicio de la caridad y la actividad de las compras. Es famosa la escena de la película *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), en la que su protagonista pasa toda una mañana comprándose elegantes modelos en las tiendas más caras de Los Angeles gracias a la tarjeta de crédito de su adinerado ‘príncipe azul’. Vivian, quien durante todo el filme expone su apetecible cuerpo para el disfrute de los espectadores, se convierte en observadora de toda la mercancía que se expone en los escaparates.

Otra excepción a esa exclusión femenina de la mirada la encontramos en la publicidad. En los anuncios publicitarios la mujer, con frecuencia, suele mirar frontalmente a los espectadores, rasgo que rara vez caracteriza al hombre. “La

¹ NAVA, M., “Modernity’s disavowal: women, the city and the department store”, *Modern times*, New York, Routledge, 1996, pp. 38-76.

mujer nos mira para que pueda ser admirada, para que contemplemos su cuerpo o la belleza de su rostro”¹. El hombre también busca la admiración, pero para conseguirla no permanece pasivo ante la cámara, sino que actúa.

El cuerpo femenino es percibido por las propias mujeres como un cuerpo-para-el-otro, esto es, un cuerpo siempre expuesto a la mirada y al discurso del otro, que tiene mucho que decir en la relación de la mujer con su propio cuerpo, inevitablemente marcada por los esquemas binarios que rigen la percepción. Las mujeres experimentan dicha relación como una representación, también subjetiva, a partir de la imagen que la mujer cree que los hombres en general tienen de su propio cuerpo², y esa imagen está fuertemente condicionada por los patrones ideales establecidos por los mismos hombres, para juzgar el cuerpo de las mujeres.

Según Simone de Beauvoir, “la mujer encara la glorificación de su cuerpo a través de los homenajes de los hombres a quienes ese cuerpo está destinado”³. Así, el cuerpo femenino se construye socialmente como un cuerpo percibido. En su conformación intervienen distintos factores, como el aspecto físico o *hexis* corporal -que depende del trabajo realizado y de la alimentación, entre otras cosas- y el modo en que se mueve y se coloca, que supuestamente son indicadores de la naturaleza del ser humano. Sin embargo, no estamos ante la naturaleza, sino ante una construcción social, naturalizada.

¹ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 122.

² Cfr. BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

³ DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, p. 81.

John Berger¹ pone de manifiesto que una mujer está constantemente acompañada de su propia imagen y que su identidad se compone de dos visiones contrapuestas: la parte que observa y la parte que se siente observada. “La mujer adulada como imagen reflejada en el espejo, bailó para esta imagen sumida en un trance hipnótico. Y como creía que la imagen era ella misma, llegó efectivamente a serlo”². La imagen en el espejo a la que se refiere Figs ha sido creada sólo por los hombres, por lo que adolece de una importante deformación. Carece de objetividad, pues es fruto de los temores y deseos masculinos, y las féminas no han tenido más remedio que adaptarse a ella.

Las mujeres necesitan exponerse continuamente a la mirada de los otros, lo que las hace sentirse corporalmente inseguras y dependientes. “Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en tanto que *objetos* acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean ‘femeninas’, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas”³. Así, las mujeres son construidas como dependientes; de ahí la llamada coquetería o su afán por gustar, y la gran importancia que conceden las mujeres al amor, para sentirse justificadas. La ‘feminidad’ no busca sino alimentar el ego y calmar los temores masculinos. Ello es fuente de ansiedad, por la falta de correspondencia entre su cuerpo real, al que están irremediamente atadas, y el cuerpo ideal –el cuerpo legítimo, según la construcción social elaborada por el patriarcado-, que la sociedad les impone, y al

¹ BERGER, J., *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 14.

³ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 86.

que deben hacer todo lo posible por acercarse. Para ello utilizan los dos tipos de rituales a los que se refiere Gil Calvo¹, los del maquillaje y el vestido, que implican el sometimiento a unas reglas inconscientes, dictadas por la moda del momento. Hoy en día a la mujer se le exige una *pureza* estética, que tiene mucho que ver con la adaptación de su cuerpo y su aspecto físico a ese modelo ideal. Siguiendo a M. del C. Rodríguez Menéndez, “el indumento y el maquillaje no son meramente un adorno, sino que expresan la situación social de hombres y mujeres” y en el caso de las féminas, por su exposición a la mirada de los demás, representan “un arma, una insignia, una carta de recomendación”².

Esa preocupación de las mujeres por la apariencia, por la mirada del otro, es lo que hace que, en el mundo griego, el espejo sea un atributo fundamentalmente femenino, y en particular de la diosa Afrodita. En *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) desempeñan un importante papel los espejos, ante los que Alice –su protagonista- nunca pasa indiferente, pues sabe cuáles son sus valores y se preocupa por admirarlos y conservarlos. Además, en la escena del tocador, el espejo nos devuelve en fragmentos la imagen de su cuerpo desnudo, haciéndolo así más accesible al espectador, quien se convierte en *voyeur* y experimenta la ilusión de poseer al objeto de su deseo.

Con frecuencia, la forma de actuar de la mujer es contemplada por la mirada del hombre, o al menos por su discurso, como un arma de persuasión, como el arte del engaño o del encantamiento. Esa dificultad, ese barroquismo en

¹ GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

² RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003, p. 194.

la visión, ese recubrimiento, esa codificación del cuerpo (y del alma) son a veces una muestra más de la complicación del entendimiento femenino, de su inaccesibilidad por parte del varón (la mujer se esconde tras capas y velos...). La mujer aparece como objeto de deseo encubierto e hiperbólico, vestida con otros tesoros ambicionados por el ser humano -collares, anillos, pulseras...-, que representan tanto belleza como riquezas. El sujeto femenino (u objeto) es descrito con todo su ornamento, lo que contribuye al logro de una gran sofisticación. Sin embargo, como sostiene Nicola Squicciarino, no hay que olvidar que, en otro tiempo, se cubría a la mujer con pesados adornos para esclavizarla, tanto física como simbólicamente, así como para lograr su sumisión al hombre. De hecho, los collares, pulseras, tatuajes y elementos de todo tipo con los que se adornan hoy las mujeres, siempre con un fin erótico y ornamental, se emplearon en el pasado para cubrir a los esclavos y salvajes, como símbolo de su estatus dominado o inferior¹.

Es ésta una visión ajena, externa, del ojo masculino, que en muchas ocasiones contempla a la fémina en su equivalencia de peligro o tentación, con el gran temor de sucumbir al encantamiento que lleva a la enajenación, a la pérdida de la razón o de la voluntad. Las mujeres fatales, protagonistas del cine negro, son conscientes de ese poder maléfico que poseen y despliegan todos los artificios que estén a su alcance para atrapar al hombre que pose en ellas su mirada: satén, lentejuelas, plumas, joyas... cualquier cosa es válida para ofrecerse y devorar a la incauta presa. La mujer se enfunda en lujosos y frágiles trajes de noche, que son tan costosos como incómodos, con faldas largas y voluminosas que dificultan el paso. “Bajo las joyas, las galas, las lentejuelas, las flores, las plumas y la peluca,

¹ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 76.

la mujer, que se ha transformado en una muñeca de carne y hueso, se exhibe; como una flor que se abre, la mujer muestra los hombros, la espalda, el seno”¹. El hombre debe mantener oculto su deseo y sólo le está permitido mirarla o bailar con ella, mientras sueña con poseerla.

El miedo que infunde la mujer es lo que lleva al hombre a hacer de ella un fetiche, un fragmento, transformándola en su juguete, en su muñeca, ejerciendo su poder de convertirla en “objeto inanimado”, en “cosa”². El cuerpo femenino es visto como una trampa, representa una ausencia. Por ello, el hombre debe estar alerta y todavía hoy sigue decidiendo cómo se debe vestir la mujer, siempre de acuerdo con los intereses masculinos. Se ejerce sobre el cuerpo femenino una violencia simbólica que excluye la vejez y la gordura. Se valora más la belleza que la inteligencia. La belleza femenina es un valor social prestigioso, por ese motivo la mujer ha asumido el papel de representación, su función ha sido la de “representar”³. Se podría decir que el trabajo de Alice, la protagonista de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), aparte de las funciones propias del ama de casa, es mantenerse siempre bella; además, inculca ese valor a su hija.

El concepto de belleza es una construcción socio-cultural, que difiere en cada sociedad y momento histórico⁴. Hasta principios del siglo XX la gordura y la corpulencia eran los signos de un cuerpo saludable y bien nutrido, que contrastaba con las figuras demacradas y esqueléticas de los obreros. Por tanto, el cuerpo era

¹ DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, p. 312.

² Cfr. BENJAMIN, W., *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971 y BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos* (J. Aguirre, trad. y notas), Madrid, Taurus, 1987.

³ MINELLE, F., *Representar el mundo* (N. Moreu, trad. y adapt.), Barcelona, RBA, 1994.

⁴ WOLF, N., *El mito de la belleza*, Barcelona, Emecé, 1991.

un indicativo de la condición social y el exceso de peso se consideraba sinónimo de la abundancia. En el caso de las mujeres, cuyo valor estaba estrechamente ligado a su función reproductora, la belleza se identificaba con la posesión de caderas y pechos grandes, que eran indicadores de fertilidad.

En nuestra sociedad actual la obesidad ha perdido ese valor positivo y se priman la esbeltez –a veces, extrema- y el cuerpo atlético, promovido por manifestaciones culturales como el cine y la publicidad. Ya en los años 20 en los Estados Unidos se promovía un tipo de mujer “delgada, alta, vigorosa, parecida a una pantera”¹. El cine, la moda y la publicidad empezaban a construir iconos de belleza femenina que se imponían como los modelos que había que seguir, a pesar de la agresividad contra el propio cuerpo que éstos implicaban. Para lograr esa belleza y romper las leyes naturales del envejecimiento, la publicidad ofrece toda una serie de productos –cosméticos, adelgazantes, etc.- que se convierten en esenciales para la ‘nueva mujer’. Según Gil Calvo, a las mujeres se les infunde la preocupación por la línea, las dietas y el culto al cuerpo en un afán por desviar su atención de otros aspectos que pueden constituir una amenaza para el orden establecido, como la lucha por la igualdad salarial con los hombres.

A las mujeres que no prestan atención a su imagen, en contra de lo que la sociedad trata de imponerles, inmediatamente se las descalifica y se las margina; se les atribuyen ciertas “etiquetas denigrantes como pueden ser la suciedad, el horterismo, la gordura, la grosería, el mal gusto, la vejez o la fealdad”². La protagonista de *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995) está obsesionada con la

¹ EWEN, S., *Todas las imágenes del consumismo*, México, Grijalbo, 1991, p. 34.

² GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 91.

moda, con estar siempre bellísima, como consecuencia del bombardeo a que nos someten los medios de comunicación, que priman un tipo de mujer eternamente bella y joven; su fijación alcanza límites ridículos, hasta el punto que abomina totalmente de la maternidad, por los motivos que expone a su suegra: “Una mujer con mi profesión no puede permitirse tener hijos. Imagine que estoy en Nueva York por ejemplo, y me llaman para cubrir una información en el extranjero, como una boda real, o una revolución en Sudamérica. No puedes ir de un sitio a otro con una barriga enorme. O, pongamos que ya has tenido el hijo, y eres toda grasa, con las tetas caídas, uff... es repugnante”¹.

En la base del malestar o la incomodidad de muchas mujeres con su propio cuerpo, que se traduce en vergüenza y timidez, están la tiranía de la belleza y la esclavitud de la moda, la cosmética e incluso la cirugía estética. Según Squicciarino, el empleo de la cosmética como lenguaje de seducción -sobre todo, por parte de las mujeres- “se remonta a la época en que éstas tenían que hacerse notar para que las eligieran como esposas y recurrían a uno de los pocos medios de atracción que les estaba permitido: captar las miradas y la atención del hombre con señales visuales llamativas”². Según Sandra L. Bartky³, ese sentimiento de

¹ Son las palabras de Suzanne Stone, la protagonista de *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995). La joven está totalmente obsesionada con la idea de tener una apariencia perfecta; es una *fashion victim* o víctima de la moda, totalmente adicta a los cosméticos y las dietas, por considerar que éste es el único camino hacia el éxito profesional.

² SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 61.

³ Cfr. BARTKY, S. L., “Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power”, en *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (I. Diamond & L. Quinby, eds.), Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 63-64; BARTKY, S. L.,

ansiedad y de descontento con su propio cuerpo no hay que achacarlo sólo al ‘complejo moda-belleza’, sino también a la necesidad de las mujeres de responder a las exigencias de la mirada masculina. La misma necesidad de ser miradas para convertirse en mujeres las lleva a anticiparse a las valoraciones que su propio cuerpo y su modo de presentarlo recibirán de los demás, lo que puede dar lugar a su autodenigración. Según Fatima Mernissi, “el occidental moderno no hace más que reforzar las teorías de Kant en el XIX. Las mujeres deben parecer bellas, o bien infantiles y sin cerebro. Si una mujer aparece madura y segura de sí misma y permite que sus caderas se amplíen como las mías, estará condenada a ser considerada fea”¹.

Como sostiene Elvira Burgos², si una mujer cubre su cuerpo se habla de la esclavitud que la religión ejerce sobre la mujer, en el sentido de alienación del propio cuerpo, pero si ésta se tortura con dietas imposibles para alcanzar el ‘peso ideal’, se somete a complicadas operaciones de cirugía para ‘liberarse’ de la celulitis, pasa por dolorosos y costosos procesos de depilación, o manifiesta cierta obsesión por rellenar de colágeno determinadas zonas de su cuerpo y, pese a todo, presenta un alto grado de insatisfacción con su propia imagen, jamás se mencionará la esclavitud que el mercado impone sobre las mujeres y, cada vez

Femininity and Domination. Studies on the Phenomenology of Oppression, New York & London, Routledge, 1990.

¹ MERNISSI, F., *L'harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti, 2000; trad. esp., *El harén en Occidente*, Madrid, Espasa, 2001, p. 94.

² BURGOS DÍAZ, E. y ALIAGA, J. L., “Las interrelaciones entre la lengua y el género: perspectivas lingüísticas y filosóficas”, en *Las mujeres, los Saberes y la Cultura*, Sevilla, Arcibel, 2003, pp. 5-16; cfr. también BURGOS DÍAZ, E., “Hacia la libertad. Contra la violencia. La apuesta de Judith Butler”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.

más, sobre los hombres. De nuevo recurriremos a las consabidas razones de la salud, la estética o, cómo no, los socorridos trastornos de la personalidad, olvidando la importancia que en todas estas técnicas salvajes, como en todas las técnicas salvajes de todas las culturas, tienen unos cánones de belleza que, presentados como argumentos estéticos, e incluso saludables, suponen un control y una represión de los cuerpos femeninos.

La diferente percepción de las constricciones sobre los cuerpos es una prueba palpable de la desigualdad existente en la presentación y categorización de las distintas culturas, así como de la tendencia a presentar los colectivos minorizados no en sus propios términos, sino en los de quienes detentan la posición mayoritaria en el seno de la sociedad.

2.2. La mujer como capital simbólico del varón

La socialización diferencial educa a las mujeres para depender, bien de los hombres, bien de los juegos sociales que éstos dominan, mientras que la masculinidad se construye sobre la “*libido dominandi*”¹. Los hombres se dejan atrapar por los juegos sociales más serios, en los que se despliega la dominación, en tanto que las mujeres se dan sólo a lo trivial o infantil, sin dejarse atrapar directamente, y se sitúan como meras espectadoras en los juegos más serios, pues, al estar excluidas de ellos, su único modo de entrar es por medio de los hombres². Así, ellos se sienten fascinados y seducidos por los juegos de poder y ellas, a su vez, son seducidas por los hombres con poder³.

Según Nancy Friday⁴, las fantasías sexuales en la cultura patriarcal están construidas siguiendo un modelo de dominio-sumisión. Las mujeres, pasivas y sumisas, en sus fantasías desean someterse a hombres con poder (médicos, militares, jefes, etc.), mientras que los hombres buscan a mujeres que los hagan sentirse protegidos (enfermeras, institutrices...). Esa supuesta pasividad femenina en las fantasías sexuales aparece en la película *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), aunque en este caso se trata de la fantasía de una mujer expresada desde el

¹ Cfr. ASKEW, S. y ROSS, C., *Los chicos no lloran. El sexismo en la educación*, Barcelona, Paidós, 1991.

² Cfr. BENGOCHEA, A., “Mujeres/hombres. El conflicto entre dos culturas”, *Revista de Occidente*, 170-171, pp. 120-136.

³ Cfr. BARON-COHEN, S., *La gran diferencia. Cómo son realmente los cerebros de hombres y mujeres*, Barcelona, Amat, cop. 2005.

⁴ FRIDAY, N., *Men in love*, Nueva York, Dell Publishing, 1980.

punto de vista de su marido –el protagonista, interpretado por Tom Cruise-. Basándose en la confesión de ella, Bill recrea en su mente una escena de seducción en la que Alice sucumbe ante los encantos de un oficial uniformado, que la transforma en el objeto de su deseo y goza con su cuerpo, mientras ella permanece pasiva y se deja hacer. Muchas mujeres sienten un deseo masoquista hacia sus dominadores masculinos, consideran excitante su propia dominación, lo que se explica en la búsqueda de su reafirmación a través de la mirada de quienes ostentan la autoridad.

Como consecuencia de su supuesta inclinación hacia lo trivial, a las mujeres se las suele asociar con la frivolidad. Otras características consideradas naturalmente femeninas, como la intuición o la astucia, son igualmente fruto de la convención. Es fácil desarrollar una poderosa intuición cuando se vive sometida y atenta a todos los detalles de la vida doméstica, así como a los deseos de los dominadores.

Las mujeres están simbólicamente destinadas a la resignación y a la discreción y sólo pueden ejercer algún poder dirigiendo su propia fuerza contra el fuerte o accediendo a hacerse invisibles, negando un poder que ellas sólo pueden ejercer si se lo delegan, “como eminencias grises”, como señala Bourdieu¹. Cuando emplean las débiles armas de que disponen –es el caso de la magia, la mentira o la pasividad- contra la violencia física y simbólica de los varones, las mujeres no logran sino reforzar su imagen de maldad, construida por el discurso masculino.

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 47.

Eva Figes llama la atención sobre el hecho de que la creatividad y la originalidad de pensamiento suelen asociarse con la masculinización en el caso de las mujeres y con el afeminamiento, en el de los hombres. De este modo se limitan las posibilidades de las personas, al encasillarlas en una determinada esfera, o al reprimirles el desarrollo de ciertas actividades en función de su sexo¹. Según Bourdieu, el acceso al poder coloca a las mujeres en situación de *double bind*: si actúan igual que los hombres se exponen a perder los atributos obligados de la ‘feminidad’, si actúan como mujeres parecen incapaces e inadaptadas en cualquier situación². Se puede acudir al cine para encontrar ejemplos ilustrativos de esta idea. En la película *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) se ve cómo las protagonistas –y especialmente Thelma- cambian su papel de sumisas amas de casa por el de aventureras y fugitivas en pleno Oeste americano. Adoptan progresivamente actitudes masculinas, que no las benefician en nada. Se vuelven groseras, malhabladas, violentas y vengativas, se manejan entre armas de fuego como antes lo hacían entre sartenes, conducen de manera temeraria y todo ello las lleva a un callejón sin salida.

En *Armas de mujer* (Mike Nichols, 1988), Sigourney Weaver da vida a una mujer que se reviste de características masculinas, como el despotismo, la dominación y el egocentrismo, para aferrarse a su papel de jefa, mientras que su secretaria, interpretada por Melanie Griffith, se vale de otro tipo de estrategias

¹ Cfr. FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 10.

² BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 88; sobre las “eminencias grises”, consultar GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, M. A., *Elites discriminadas (sobre el poder de las mujeres)*, Madrid, Anthropos, 1994; GOULDS, S., *La discriminación de la mujer*, Barcelona, Molino, 1986.

más sutiles –por ejemplo, se cuele en la boda de la hija de un magnate con el objeto de acercarse a éste y proponerle una operación comercial- para ascender puestos, hasta convertirse en una jefa amable y respetuosa con sus subordinados. Además, el aspecto físico de las dos mujeres es muy significativo: Weaver es morena, rasgo que se asocia con una mujer mala, con experiencia, capacidad de decisión y sentido crítico respecto a los hombres, mientras que Griffith encarna el prototipo de chica rubia, dulce y sencilla tan bien considerada por el patriarcado¹.

Según Gil Calvo, el precio que deben pagar las mujeres para ser tratadas de igual a igual por los hombres es el de “tener que escudarse tras las llamadas armas de mujer, adoptando una máscara social de feminidad escénica que las coloca en una posición dependiente y sometida”².

En el siglo XIX surge la ‘mujer-objeto’, siempre al servicio del hombre, como un fetiche más para combatir su miedo al vacío. En el orden burgués la mujer, pasiva, es un indicativo del poder económico y social de su marido. Su ociosidad así como el lujo de sus vestidos y joyas denotan riqueza y una posición acomodada. No en vano, según Thorstein Veblen³, el vestido femenino tiene una doble finalidad: debe dar cuenta de la no dedicación de su portadora a tarea productiva alguna y, al mismo tiempo, debe ser signo de derroche y ostentación, lo cual indica que su marido tiene la suficiente capacidad económica como para

¹ Cfr. SUÁREZ LAFUENTE, M. S., “La rubia tonta y sexy”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006, p. 111.

² GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 18.

³ Cfr. VEBLÉN, T., *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

permitir que su mujer no trabaje –algo que resultaría realmente difícil para una señora ataviada con tacones y corsé- y para poder comprarle, además, esas prendas tan caras. Igualmente, manos y pies pequeños y talle muy delgado indicaban fragilidad e incapacidad de cualquier esfuerzo, lo que comportaba obligatoriamente un estado de ociosidad¹. En la cultura china se les vendaban los pies a las mujeres, que sufrían así deformaciones irreversibles y caminaban con gran dificultad. Sin embargo, esto las volvía enormemente atractivas a la vista de los hombres, quienes estaban convencidos de que, con la reducción del tamaño de los pies, se hipertrofiarían también sus órganos sexuales, “sucediendo algo semejante a lo que ocurre en horticultura: con la poda se obtienen frutos más abundantes y jugosos”².

La esposa del capitalista, indicadora del estatus de su marido, debería ser una perfecta anfitriona a los ojos de los demás hombres, ante quienes mostraría una conducta impecable, llena de clase y distinción; además, luciría ropas y joyas caras, al tiempo que se pondría en manos de peluqueros y esteticistas, para dar fe de su ociosidad y del poder adquisitivo de su esposo³.

La mujer se exhibe como objeto-florero, es una creación más del hombre, que es quien dicta las normas rectoras de su atuendo y su comportamiento. Tenemos un claro ejemplo en la película *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), cuya protagonista permanece siempre en casa, y sólo sale cuando su marido la

¹ Sobre el tema del ocio femenino, cfr. DE DIEGO, R. y VÁZQUEZ, L., *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

² SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 71.

³ Cfr. FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 93.

lleva a alguna parte y la exhibe como un bello objeto de ostentación. Algo parecido sucede en *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), aunque en este caso la protagonista es una profesional, que cobra por su trabajo, y éste no es otro que lucir siempre bella del brazo de su cliente.

La mujer se convierte en el escaparate de la riqueza de su marido. Según Maisonneuve y Bruchon-Schweitzer¹, la belleza de su pareja resulta más gratificante para el hombre que para la mujer, pues la estimación social que él reciba dependerá en buena medida de la belleza de ella, que será motivo de sobreestimación para él, aunque no sea muy agraciado físicamente. En el caso de las mujeres, por el contrario, su valoración social dependerá sólo de la propia belleza, no de la de su marido.

El hecho de que las diferencias sigan vigentes y de que se perpetúe la dominación masculina, a pesar de los cambios experimentados en el terreno económico y social, se debe en gran parte a la “economía de los bienes simbólicos”, que tiene una de sus bazas en el matrimonio como garante de la sexualidad legítima y de la transmisión patrimonial dentro de la familia, con el apoyo de la Iglesia y del Derecho.

Cuando el hombre tomó conciencia de su papel en la reproducción, que hasta entonces había atribuido exclusivamente al poder extraordinario de las mujeres, concibió también la posibilidad de trascender y perpetuar su existencia a través de sus descendientes. Se hacía necesario, eso sí, asegurarse de que los hijos eran realmente fruto de su relación con la mujer, algo de lo que a ésta no le cabía ninguna duda. Para lograrlo, al hombre no se le ocurrió una idea mejor que exigir

¹ Cfr. MAISONNEUVE, J. y BRUCHON-SCHWEITZER, M., *Modelos del cuerpo y psicología estética*, Buenos Aires, Paidós, 1984.

que su compañera fuese virgen antes y totalmente casta después de su unión. Se estableció así un rígido sistema de control, tanto físico como mental, al que la mujer terminó adaptándose. El control físico podía consistir en la creación de harenes, en la imposición de cinturones de castidad o en la aplicación de castigos como la lapidación o el abandono en la pobreza más absoluta. En las sociedades más avanzadas este tipo de controles han ido cediendo paulatinamente su lugar a un sistema mucho más sutil de tabúes basados en la moral cristiana. Según E. Figes, “[a] medida que en una sociedad patriarcal los controles directos sobre la mujer se van debilitando, los tabúes sexuales van, por el contrario, reforzándose y elaborándose, y asimismo se va acentuando el miedo a la mujer”¹.

A cambio de su castidad, el varón ofrecía a la hembra lealtad, y se establecía así una especie de contrato que está en la base de lo que hoy se entiende como matrimonio. “Una mujer sacrificaba su libertad sexual a cambio de ayuda, de compañía y, tal vez, de amor. Un hombre se ofrecía a sí mismo y sus propiedades, a una mujer y a su progenie común, con la esperanza de que los hijos que le daba fuesen suyos”². Se instituyeron los principios de castidad y fidelidad como la base sobre la que se fundarían los futuros patriarcados.

De este modo, la burguesía se ha valido tradicionalmente de las alianzas matrimoniales para asegurar la reproducción de su capital simbólico y, con ello, la perpetuación del principio rector de su economía doméstica. Tiene relación con el mito la creencia, por parte de las mujeres, de estar naturalmente vinculadas a lo

¹ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 57.

² SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000, p. 52.

más bajo, que no es en realidad sino una atribución social. Mientras ellas, excluidas de la política y los asuntos serios, han quedado relegadas al espacio de la economía doméstica y de la reproducción, siempre subordinadas a los intereses masculinos de conservación del linaje, los hombres gestionan la (macro)economía con mayúsculas, a gran escala¹.

Luce Irigaray señala cómo actualmente, a pesar de los cambios experimentados por la sociedad, la división sexual del trabajo sigue realizándose en torno a los mismos esquemas económicos: para las mujeres el trabajo de la reproducción y el doméstico, no remunerados, y para los hombres el de la producción remunerada². Este hecho se aprecia muy bien en el filme *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995): la película cuenta con un reparto eminentemente femenino, que vincula a la mujer al ámbito doméstico y a discursos tradicionalmente considerados femeninos, como el discurso oral, que se asocia al cotilleo. Las protagonistas conversan sobre temas personales, experiencias relacionadas con su constitución biológica, como la maternidad, el amor o los hijos, y hacen una defensa del matrimonio y la familia tradicional, así como de su propia vinculación con el hogar.

También corresponde a las mujeres, en el ámbito doméstico, organizar las actividades de la familia para mantener la unidad de sus miembros y celebrar sus lazos de parentesco y sus relaciones sociales. Sin embargo, esta labor realizada

¹ Cfr. MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

² IRIGARAY, L., *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990; trad. esp., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 15.

por las mujeres está infravalorada, y se les critica su gusto por la conversación. El carácter desinteresado y gratuito del trabajo doméstico parece restarle valor; así, se considera normal que las mujeres se den ilimitadamente a su familia y a distintos fines benéficos. En la película *Separados* (Peyton Reed, 2006), aunque los dos miembros de la pareja trabajan fuera de casa, es Brooke quien se ocupa siempre del orden y la limpieza del hogar, y quien organiza la velada familiar que tiene lugar al principio de la cinta, mientras Gary prefiere acomodarse en el sofá con sus videojuegos y su cerveza.

Las mujeres, en las transacciones de que son objeto, dan lugar a la acumulación de valores –de capital social y simbólico- por parte de los hombres, que deben salvaguardarlas para mantener su valor intacto, esto es, deben someterlas a una estricta vigilancia –primero, por parte de los padres y hermanos, y más tarde, por parte de los maridos- para que permanezcan castas y, de ese modo, no peligre el honor de los hombres de quienes éstas dependen.

Sus cuerpos circulan como moneda de cambio entre los varones. Ellas “aportan una *contribución* decisiva a la producción y a la reproducción del capital simbólico de la familia”¹, pues su apariencia externa es un indicador del capital simbólico familiar. Así, deben esforzarse por gustar y ser ‘femeninas’, esto es, por evitar las apariencias y comportamientos típicamente masculinos.

Si en el caso de las mujeres cobra más importancia el físico, esto es, el aspecto propiamente corporal –como indicador de su posición social-, en el de los hombres se da prioridad a otras aptitudes, como a la capacidad lingüística. Sirva como ejemplo el filme *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), en el

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 122.

que, para conquistar a la mujer de sus sueños, el apuesto Christian tiene que recurrir a la poesía del poco agraciado Cyrano e incluso, al final de la cinta, cuando Roxanne descubre el engaño, confiesa estar enamorada del poeta, no del bello joven.

En ese sentido, es significativo el uso diferencial que cada sexo hace de la cosmética y el vestido. Si, para los hombres, éstos simplemente cumplen la función de eliminar el cuerpo y poner de relieve otros indicadores simbólicos de la posición social, como pueden ser las condecoraciones o el uniforme, las mujeres emplean la ropa y el maquillaje con el fin de realzar su cuerpo y seducir. Nicola Squicciarino apunta que la mujer, al estar excluida del espacio público y, por consiguiente, de las posiciones de poder político, social y religioso, se ha visto privada de cualquier tipo de condecoraciones y reconocimientos honoríficos, por lo que “ha compensado esta falta cuidando la elegancia de sus propios vestidos y con el empleo de joyas, collares, pulseras, pendientes, anillos, etc., en el intento de hacer resaltar su propio cuerpo y de atraer la atención sobre su persona”¹.

Como consecuencia de la importancia que las mujeres conceden a la belleza y la elegancia, son ellas, en el hogar, quienes se ocupan de los aspectos estéticos así como del cuidado de la imagen pública de toda la familia y de la decoración de la casa. Por extensión, también suelen ser las mujeres quienes asumen las tareas de representación, acogida y organización de los rituales dentro de la empresa. Se las considera especialmente aptas para la gestión del capital simbólico, tanto de la familia como de la empresa, por la especial atención que

¹ SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed., p. 88; cfr. también BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 123.

prestan a todo lo relacionado con la estética y la seducción. Es por ello por lo que se les confían los trabajos relacionados con la cosmética, la peluquería y la moda, entre otros. De este modo, las mujeres –sobre todo, las más desahogadas económicamente- se convierten en víctimas de la dominación simbólica que sobre ellas ejercen la moda, la cosmética y el culto al cuerpo y, a la vez, la transmiten hacia el resto de los dominados. Su obsesión por igualarse con los patrones impuestos por sus dominadores, “como lo demuestra su tendencia a la hipercorrección estética y lingüística”,¹ las lleva a imitarlos a cualquier precio, hasta el punto de hacer cada vez mayor su opresión.

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 125-126.

3. Espacio público versus espacio privado

El espacio social se organiza según la distinción entre lo masculino y lo femenino, lo recto y lo curvo, lo fuerte y lo débil: la hombría se identifica con la virilidad, con la *virtud* y con el honor¹, mientras que a las mujeres se las asocia con virtudes como la abstención, la abstinencia y la sumisión. Quedan apartadas de la esfera pública, allí donde entra en juego el honor. Como señala José Luis Arráez, es significativa la tradicional distinción entre el *hombre público*, que es “quien dignamente había sido aceptado por la sociedad y gozaba de su agradecimiento”, y la *mujer pública*, “aquella que deshonrosamente se exponía a la opinión pública desobedeciendo el código moral vigente”².

La virilidad en sentido ético, relativa a la *vir* o *virtus* latina –esto es, a la honorabilidad- continúa vinculada a la virilidad física. Del mismo modo, el falo es símbolo de la potencia fecundadora e, igual que el vientre, se caracteriza por la hinchazón o el aumento de tamaño, que está en la base de los ritos de fecundidad.

Ser viril, como sostiene De Maio, era una de las características que los humanistas italianos, desde Boccaccio hasta Aretino, atribuían a las mujeres excepcionales³. De hecho muchas escritoras y también muchas artistas y

¹ DE DIEGO, R. y VÁZQUEZ, L., *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

² ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Ciudadanas cosmopolitas francesas a comienzos del siglo XX y escenarios públicos: Tras los aventurados pasos de Liane de Pougy, Marina Bousquet y Marthe Fiel en la ciudad”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel, 2006b, p. 27.

³ Cfr. DE MAIO, R., *Donne e Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987, p. 69.

directoras de cine aspiran a la “virilidad”, es decir a la mirada masculina sobre el mundo. El concepto de virilidad está relacionado con el de *illusio masculina*¹ que acrecienta los valores propios de la masculinidad concediéndoles poder y privilegios.

Al hombre se le supone un ‘deber-ser’, una *virtus*, un honor que se manifiesta en formas específicas de comportarse y de disponer su cuerpo, aparentemente naturales, en una actitud y un determinado modo de pensar y actuar. El honor gobierna al hombre como una fuerza superior, no impuesta, pero sí inevitablemente aceptada, como un destino. Señala Bourdieu que, en realidad, la nobleza entendida como valor ético es un *habitus* y una ley social².

Así, del mismo modo que la socialización lleva a las mujeres a adquirir un cierto tipo de virtudes, esto es, a auto-negarse, a ser sumisas, abnegadas y silenciosas, la inclinación de los hombres hacia la dominación no es natural, sino fruto de ese mismo proceso de diferenciación sexual. Los propios dominadores también son objeto de la dominación, desde el momento en que se ven a sí mismos según unos esquemas inconscientes que los catapultan en un sistema de exigencias muy alto.

La virilidad debe ser reconocida por los demás hombres, lo que implica el ejercicio de la violencia. En muchos casos, para mostrar su valor, los hombres adoptan actitudes temerarias, evitan las medidas de seguridad –en el trabajo, por ejemplo- y se ponen deliberadamente en peligro, por miedo a ser considerados débiles o poco ‘hombres’. En *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), llega un momento en que Mark -el personaje interpretado por Colin Firth-, a pesar

¹ Cfr. MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

² Cfr. BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 68.

de ser una persona racional y pacífica, no puede evitar enzarzarse en una pelea con Daniel, el hombre que un día le robó a su esposa y que, una vez más, trata de quitarle a la mujer que ama. Además, lo hace en plena calle, para lavar su honor y que nadie pueda ya poner en duda su hombría. Así, “la virilidad es un concepto eminentemente *relacional*, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de *miedo* de lo femenino”¹.

Celia Amorós también hace hincapié en el carácter público de la virilidad. La autora considera que “[l]o privado y lo público constituyen una *invariante estructural* que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer”². Aunque se han dado variaciones a lo largo de la historia, en todas las sociedades siguen correspondiendo de manera recurrente a los hombres las actividades más prestigiosas y valoradas socialmente, que son las que se realizan en el espacio público.

Dicho espacio es el de la visibilidad, el del reconocimiento, de la diferenciación y de la valoración. Las actividades femeninas, al desarrollarse en el espacio privado, apenas son valoradas, porque resultan invisibles para la mayor parte de la sociedad. No se han creado los parámetros para medir, por ejemplo, el grado de competencia de las amas de casa, como sí existen en el caso de los abogados o los médicos. Las primeras se integran en un conjunto indiferenciado y muy localizado espacialmente, dentro del hogar. En el espacio privado no existe el

¹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 71.

² AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52.

principio de individuación, propio solamente del espacio público, que implica además el reconocimiento y el reparto o la difusión del poder mediante pactos.

El espacio público es el espacio de las individualidades; en él se desarrolla el individuo como categoría ontológica y política. Es el espacio de los iguales en cuanto individuos, en cuanto sujetos que tienen o aspiran a tener el poder; es el espacio de la sucesión genealógica de las generaciones. Según Rosa Cobo, “[l]os iguales existen en tanto que tienen algo que repartirse: su dominio y hegemonía sobre las mujeres. Es la propia distribución de ese poder lo que produce el principio de individuación, constituyendo el espacio de los iguales. Por el contrario, en el caso de las mujeres no existe individuación”¹.

Por oposición al espacio público o de los iguales, Amorós propone denominar al espacio privado “*espacio de las idénticas*, el espacio de la indiscernibilidad, porque es un espacio en el que no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en ese espacio”².

En *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995), la casa de Hi y Glady Jo sería ese ‘espacio de las idénticas’, en el que todas esas mujeres se reúnen cada día a coser y, a pesar de sus diferencias raciales o generacionales, las igualan el sufrimiento y la nostalgia del amor perdido.

Al espacio público pertenece todo lo valorado socialmente y al privado, lo que no se valora. Los grandes artistas suelen ser hombres y a las mujeres se las

¹ COBO BEDIA, R., “Género”, en C. Amorós (directora), *10 palabra clave sobre Mujer*, Navarra, Estella Ediciones, 1995, p. 64.

² AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52. <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>

relaciona con la artesanía, considerada una manifestación artística inferior. Volviendo al ejemplo anterior, las protagonistas de *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995) se dedican al *patchwork*, a la cerámica, etc., siempre como *hobby*, mientras que Dean, el pintor, es considerado un artista.

Lévi-Strauss¹ entiende la división sexual del trabajo como la prohibición a las mujeres de participar en ciertas tareas que son, precisamente, las más prestigiosas, como la caza o la guerra. La mayoría de los tabúes o prohibiciones, aunque se presentan como fundados en la biología, en realidad tienen una motivación puramente ideológica. La división entre el universo público, masculino, y los mundos privados, femeninos, entre la plaza pública (o la calle, lugar de todos los peligros) y la casa, es puramente cultural².

La publicidad siempre suele presentar a hombres y mujeres “en el sitio que supuestamente les corresponde por su naturaleza biológica y social”³. El hombre aparece en espacios abiertos, en contacto con la naturaleza, o en bares y en otros sitios duros y ‘viriles’, frente a la delicadeza y frivolidad de los espacios considerados femeninos. Desarrolla, además, un amplio abanico de actividades – relacionadas con la ciencia, la técnica, el arte o el control total de la naturaleza- de las que suele ser el protagonista absoluto. Cuando se le sitúa en el ámbito doméstico o cuidando de la prole, esta circunstancia se presenta como algo meramente ocasional y oportunista. La mujer, sin embargo, permanece recluida en

¹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C., *Las estructuras fundamentales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998.

² FRAU LINARES, M. J. y PAPI GÁLVEZ, N., “Mujer y mercado de trabajo”, *Asparkia. Investigación feminista*, nº 16, 2005, pp. 217-260.

³ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 117.

la esfera privada o doméstica, en el hogar, y las actividades que realiza suelen ser las propias de dicho ámbito o las relacionadas con su propio cuidado corporal. También aparece, en muchas ocasiones, pasiva. Se nos transmite así que la importancia social del hombre es mayor, e incluso cuando las mujeres alcanzan un cierto protagonismo, parecen imitar las actitudes masculinas. La publicidad construye a la mujer, a la vez, como consumidora y objeto de consumo. La presenta como una auténtica profesional de la limpieza, la decoración, la alimentación... y “participa ideológicamente en la justificación de mantener a la mujer en el *ghetto* doméstico. Con esta confinación, la publicidad reduce y limita las expectativas vitales de las personas según su sexo”¹ y anula simbólicamente a las mujeres.

Esas ‘expectativas objetivas’ se traducen en los puestos que la estructura de la división sexual del trabajo ofrece específicamente a las féminas, puestos especialmente pensados para el desarrollo de las disposiciones ‘femeninas’ – inclinación a la sumisión y la búsqueda de seguridad- que les han sido inculcadas por la familia y el orden social.

Así, el mundo laboral está organizado a modo de pequeñas familias que suelen tener a un hombre a la cabeza, que extiende su protección y su autoridad sobre un conjunto de subordinados, en su mayoría mujeres. Tenemos un ejemplo en el bufete de abogados del filme *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), con un jefe varón y todo un elenco de mujeres subordinadas a él, la mayoría dedicadas a tareas administrativas.

¹ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 119.

Esta jerarquía sexual se manifiesta tanto en la división del trabajo como en la forma de vestirse y comportarse. En televisión las mujeres suelen estar menos representadas –en número y también en tiempo que se les concede– que los hombres. Mientras éstos suelen ser profesionales (presentadores, conductores de programas informativos, educativos o divulgativos), a ellas se las relega a tareas menores, meramente decorativas, como la de azafata o similares, y cuando hacen de presentadoras, normalmente es para apoyar a un hombre. Suelen ir vestidas de forma ostentosa o con poca ropa y, además, en pantalla no tienen cabida las mujeres mayores o envejecidas. A las profesionales presentadoras de informativos en *prime time* se les exige también una presencia física y una imagen impecables; deben ser selectas y discretas, para no distraer la atención de los espectadores, mientras que a sus compañeros varones no se les pide tanto. La protagonista de *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995) es simplemente la chica del tiempo, pero cuida su imagen como si de una modelo se tratase, hasta resultar a veces ridícula. “Con todos sus preparativos, parecía que iba a dar un parte de guerra”, comenta su jefe.

Existe un doble estándar o doble rasero para medir la ejecución de las mismas actividades por parte de los hombres o de las mujeres. Así, hay tareas que se consideran inferiores y, por tanto, deben corresponder a la mujer; si es el hombre quien las realiza, su virilidad se verá disminuida. Del mismo modo, ciertas actividades se ven como cotidianas o triviales si son ejercidas por las mujeres y se ennoblecen cuando el hombre se apropia de ellas y las realiza fuera del espacio público; es el caso, por ejemplo, de la cocinera y el cocinero: no se presta especial atención a la infinidad de mujeres que, cada día, cocinan en su casa

para alimentar a su familia, mientras que se cubre de prestigio y admiración a los grandes *chefs*, que suelen ser hombres. Según Margaret Maruani¹, cualquier trabajo realizado por hombres es visto como un trabajo cualificado. Margaret Mead considera que todas las actividades masculinas se revisten de un halo de importancia, como un modo de compensar la incapacidad de los hombres de dar a luz a sus hijos. Así, en todas las sociedades, los hombres necesitan sentirse realizados y no importa qué actividades desarrollen, porque éstas serán consideradas importantes tanto por los hombres como por las mujeres. En cambio, si esas mismas ocupaciones corresponden a las féminas, su grado de importancia decaerá notablemente².

Históricamente las mujeres, no sólo han gozado de escasas oportunidades para formarse y desarrollar una carrera de éxito, sino que además han estado poco motivadas y apoyadas por su entorno cercano y por la sociedad en general. “[L]o que generalmente hacen y han hecho las mujeres hoy como antaño no es sólo resultado de lo que les estaba permitido hacer, en el sentido de carencia de prohibiciones educativas o laborales, sino de lo que se esperaba de ellas”³. Las expectativas de las mujeres se adaptan inconscientemente a lo que la sociedad y el mundo laboral les ofrecen. La experiencia de un mundo sexualmente dividido y organizado hace crecer en las mujeres, sin que éstas puedan percibirla, una ‘impotencia aprendida’ que las hace no sentir inclinaciones hacia aquellas

¹ Cfr. MARUANI, M., *Trabajo y el empleo de las mujeres*, Madrid, Fundamentos, 2002.

² Cfr. MEAD, M., *Male and Female. A study of the sexes in a changing world*, Penguin, 1962, p. 38.

³ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 24.

actividades que les están vedadas. Ya desde la Escuela y la Familia se anima a los chicos a dedicarse a ciertas carreras, consideradas masculinas, mientras que a las chicas se les aconseja no optar por esas mismas profesiones, por ejemplo, por las de la rama científico-tecnológica, por considerarlas masculinas e inapropiadas para ellas. En ese sentido, Gemma Vicente señala cómo ciertos estudios, normalmente breves y que preparan para el ejercicio de una profesión relacionada “con el cuidado, y el servicio, por ejemplo: maestras, enfermeras...” se consideran más femeninos y su “elección por parte de las mujeres responde por lo general mejor a las expectativas familiares y sociales. Estudiar otra cosa, por ejemplo arquitectura o ingeniería de caminos, significa un modo de transgresión”¹.

Según Ana Guil², influidas por su propia experiencia, así como por las apreciaciones de padres, amigos y profesores, partícipes todos ellos de una misma visión del mundo, las chicas asimilan inconscientemente unos esquemas perceptivos que las hacen ver como natural el orden social en el que viven y, como consecuencia de ello, eligen libremente las carreras que la sociedad les tiene reservadas.

De la misma manera, si hay muchos puestos para los que no se considera adecuadas a las mujeres es porque están creados a la medida de los hombres, esto es, porque para ocuparlos se exige, además de unas determinadas aptitudes, otra serie de cualidades que se relacionan directamente con la masculinidad tal como

¹ VICENTE ARREGUI, G., “Mujeres en el mundo académico español”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 31, Sevilla, 2003, p. 180.

² Cfr. GUIL BOZAL, A., “Barreras al desarrollo profesional de las mujeres en la universidad”, en *Ciencia, tecnología y género en Iberoamérica*, Madrid, CSIC, 2006; GUIL BOZAL, A., *La Situación de las Mujeres en las Universidades Públicas Andaluzas*, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía, 2005a.

ha sido socialmente construida por el patriarcado –esto es, por oposición a lo femenino-, como pueden ser: una cierta envergadura física, agresividad, seguridad, etc. Sin embargo, Luce Irigaray considera que “la coartada de la fuerza física como argumento para valorar el salario masculino es fácilmente cuestionable a la luz de algunos hechos reales: la presencia de las mujeres en el sector agrícola, donde la fuerza física es una necesidad, la evolución de las necesidades productivas hacia un trabajo que no exige mucha fuerza física, el tipo de trabajo que en culturas diferentes a la nuestra realizan las mujeres”¹.

Actualmente, como consecuencia de la mayor instrucción femenina, se observa un incremento del número de mujeres dedicadas a tareas intelectuales, administrativas o de servicios, aunque suelen seguir estando vinculadas a la esfera social y asistencial, mientras que el terreno económico y financiero aún está dominado por los hombres. Los avances logrados por las féminas tanto en la educación como en el acceso al empleo siempre van por detrás de los alcanzados por los varones, con lo que la diferencia se perpetúa. Los puestos que se feminizan suelen estar ya devaluados, como es el caso de los operarios, o empiezan a declinar, esto es, ante la afluencia de mujeres, los hombres se alejan de ellos². Las reticencias mostradas por los hombres frente al acceso de las mujeres a ciertas profesiones se deben, en parte, a que así ven peligrar la imagen de virilidad

¹ IRIGARAY, L., *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990; trad. esp., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 116.

² GARCÍA GORDÓN, M. et alii (eds.), *La cultura de género en las organizaciones escolares. Motivaciones y obstáculos para el acceso de las mujeres a los puestos de dirección*, Barcelona, Octaedro, 2005.

asociada a ellas, pues las propias posiciones sociales, además de estar sexualizadas, sexualizan a quienes las ocupan.

Si en la actualidad las mujeres están representadas en todos los trabajos, el acceso se vuelve más difícil cuanto más elevada es la posición¹. Además, a igual nivel formativo, las mujeres consiguen peores empleos; en el mismo puesto, obtienen menor remuneración y se ven más afectadas por el paro y la precariedad laboral. Independientemente de su posición social, las mujeres siempre están marcadas por un plus simbólico de negatividad respecto a los hombres².

La división sexual de las actividades, que designa una serie de trabajos como femeninos, lleva a las mujeres a inclinarse por ellos, sobre la base de tres principios fundamentales, que éstas tienen en cuenta a la hora de decidirse por dichas ocupaciones: en primer lugar, que las funciones que mejor pueden desempeñar las mujeres son las relacionadas con la enseñanza, el cuidado y el servicio, que se consideran una prolongación de las tareas propias del hogar³; en segundo lugar, que es el hombre quien ejerce su autoridad sobre la mujer y no al

¹ Cfr. GONZÁLEZ SETIÉN, P. et alii (eds.), *El trabajo de las mujeres a través de la historia*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1992.

² Es muy significativa la situación de las mujeres dentro de la Universidad. Ana Guil, en su estudio sobre los techos de cristal en las universidades públicas andaluzas, apunta que en dichas instituciones estudian y se licencian más alumnas que alumnos, y son ellas las que obtienen mejores calificaciones. Sin embargo, el porcentaje de profesoras sólo llega al 33 % de todo el personal docente. Además, el reparto de los puestos favorece claramente a los varones, que son quienes ocupan la mayoría de las cátedras y los cargos mejor remunerados. Para ampliar esta información, cfr. GUIL BOZAL, A., “Techos de cristal en las Univesidades andaluzas”, en *El segundo escalón. Desequilibrios de género en ciencia y tecnología* (C. Lara, ed.), Sevilla, Arcibel, 2006, pp. 88-111.

³ Cfr. FRAU LINARES, M. J., *El trabajo de las mujeres: entre la producción y la reproducción*, Alicante Universidad de Alicante, 1998

revés; por último, que el manejo de la técnica y las maquinarias corresponde a los hombres. La protagonista de *Novia a la fuga* (Garry Marshall, 1999) es una mujer atípica en ese sentido, por su afición a la mecánica, que la lleva a fabricar lámparas y otro tipo de artilugios. Esa carencia de feminidad, que también se refleja en su atuendo, se traduce en un miedo al matrimonio que la hace dejar plantados en el altar a diferentes novios y la convierte en el objeto de las críticas de sus vecinos.

En cuanto al primero de los principios antes mencionados, E. Figes lo atribuye sobre todo a una motivación económica. Según esta autora, aunque la mujer estudie y logre acceder paulatinamente a distintas profesiones, siempre se encontrará en un lugar inferior respecto a los varones: será secretaria, enfermera o ayudante de laboratorio en lugar de ser directora, médico o investigadora, debido a que casi ningún hombre quiere optar a dichos puestos, por estar peor remunerados¹.

La dominación masculina se hace patente, por ejemplo, en el hecho de que muchas mujeres, al alcanzar puestos elevados dentro del mundo laboral, tienen que renunciar al éxito en su vida doméstica o sentimental². Buena muestra de ello nos da el filme *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), cuya protagonista llega a sentirse muy realizada en un trabajo que la lleva a ascender muchos puestos en la escala social, pero como contrapartida debe renunciar al amor de su

¹ Cfr. FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 105.

² RAMOS PALOMO, M. D. y VERA BALANZA, M. T. (eds.), *El trabajo de las mujeres: pasado y presente. Actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1996.

pareja y sentirse una mala madre. Del mismo modo, el éxito en la esfera personal o familiar suele ir acompañado de renunciaciones en el terreno profesional, como la reducción de la jornada de trabajo, que aleja a las mujeres de la lucha por los puestos de poder¹.

Todavía hoy, en la sociedad patriarcal, el trabajo de las mujeres se considera un pasatiempo, algo transitorio, de lo que se puede prescindir cuando las condiciones de la vida familiar lo requieran. Es lo que sucede a Suzanne, la protagonista del filme *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995), a quien en un momento determinado su marido le pide que renuncie a su carrera como periodista televisiva e incluso le sugiere que, para matar el gusanillo, puede grabar en vídeo las actuaciones que tienen lugar en el restaurante que él regenta.

La ideología ejerce una violencia simbólica enmascarada, que se traduce en el reparto irracional del trabajo y el salario, como lo demuestran ciertas decisiones económicas². Ni la contratación, ni el despido ni el porcentaje de hombres y mujeres desempleados/as tienen que ver con la rentabilidad para la empresa. Si está demostrado que, por lo general, las mujeres son más eficaces, más trabajadoras y menos problemáticas –consumen menos drogas, no cometen tantas infracciones...-, la mayor contratación de mano de obra masculina sólo puede obedecer a motivos ideológicos. La organización del trabajo tampoco responde, por lo general, a razones económicas. Por ejemplo, los horarios laborales parecen diseñados pensando en trabajadores varones, que cuentan con

¹ Cfr. MARUANI, M., *Las nuevas fronteras de la desigualdad. Hombres y mujeres en el mercado de trabajo*, Barcelona, Icaria, 1998.

² FRADER, L., “La division sexuelle du travail à la lumière des recherches historiques”, *Les Cahiers du Mage*, nº 3-4, 1995.

una mujer en su casa para ocuparse de las tareas domésticas y del cuidado de los hijos. Del mismo modo, los comercios, los fontaneros, electricistas y otro tipo de profesionales, ofrecen sus servicios a unas horas que coinciden con la jornada del resto de los trabajadores, adaptándose sólo a la disponibilidad de las amas de casa.

Luce Irigaray destaca también cómo las decisiones relativas a la producción parten siempre de una autoridad masculina. De no ser así, no se fabricarían tantas armas, productos contaminantes y otro tipo de cosas innecesarias o creadas con un claro fin competitivo. En cuanto a la producción de bienes culturales o de ocio, a pesar de que tanto hombres como mujeres financian con sus impuestos los medios de comunicación públicos, la programación de éstos es muchas veces “tributaria de una cultura intermasculina”, que privilegia el deporte masculino y cierto tipo de contenidos –bélicos, violentos, pornográficos...- por encima otra clase de emisiones destinadas a ambos sexos. “Semejante injusticia económica, en sentido estricto, se duplica con una política que mantiene la ilusión de la igualdad. Ello significa que en nuestra época, en las escuelas, en los medios de comunicación, etc., las mujeres sostienen el discurso de su alienación. [...] para ganar su vida, son rehenes de la economía y la cultura intermasculina que nada tiene de universal”¹. De hecho, la violencia económica – además de la física y la psicológica- ha sido incluida en el borrador de la Ley

¹ IRIGARAY, L., *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990; trad. esp., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 119.

integral contra la violencia de género en España, como una forma más de violencia contra la mujer¹.

¹ MATILLA, M. J. y ORTEGA, M., *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

4. El concepto de violencia simbólica y los discursos históricos de la inferioridad de la mujer

La violencia simbólica se transmite a través de las instituciones y de los esquemas de percepción, y principalmente a través de la cultura y los medios de comunicación¹. Es, como sostiene Bourdieu, “insensible, e invisible para sus propias víctimas”², que se adhieren y se reconocen en esquemas políticos, culturales y simbólicos creados por otros y en los que aceptan su propia inferioridad como algo “natural”.

Enrique Gil Calvo explica la exclusión social de las mujeres que a una cierta edad no han encontrado pareja por el fenómeno que él denomina *hipergamia de edades*, según el cual las mujeres siempre tienden a emparejarse con hombres mayores que ellas; por este motivo los varones no temen al paso de los años, pues siempre contarán con una amplia gama de candidatas, de distintas edades, entre las que elegir. En cambio, a las mujeres cada vez les resulta más difícil encontrar pareja, puesto que los hombres mayores suelen estar ya comprometidos, y la sociedad no las vería con buenos ojos si estuviesen con un hombre más joven que ellas. Por eso, “toda la imagen femenina en sentido amplio, está específicamente diseñada para representar esta minoría de edad relativa de la mujer respecto al varón. Así se refuerzan todas las demás desigualdades sociales,

¹ Cfr. PASTOR, R., BONILLA, A. y MARTINEZ, I., “Violencia simbólica: aspectos diferenciales sobre el cuerpo y la identidad”, en *Violencia y género*, Tomo I (T. López Beltran, ed.), Málaga, Diputación de Málaga, 2002, pp. 455-464.

² BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

laborales y profesionales que suelen subordinar a las mujeres, sometiéndolas al mayor poder político y económico de sus compañeros masculinos”¹.

En el filme *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), vemos cómo las chicas murmuran acerca de la relación de Bill y Katherine, a quien consideran demasiado mayor para él. Sólo Giselle demuestra ser más abierta que las demás, cuando afirma que Katherine es, no demasiado mayor, pero sí demasiado inteligente para Bill; ahí está posiblemente la explicación de la *hipergamia de edades*: el hombre busca una mujer menor por miedo a no dar la talla con una que esté a su mismo nivel; prefiere, pues, a una que sea más sumisa y fácil de dominar. Muchas mujeres, por su parte, intentan mantener siempre un aspecto añorado para conquistar a un hombre mayor, que les dé seguridad y protección, en resumen, que adopte el papel de su padre; al casarse con alguien de estas características, la emancipación es sólo ficticia, y consiste en pasar de la tutela del padre a la del marido protector. Las mujeres con menos recursos económicos son las que se mantienen más apegadas a la tradición en este sentido, en tanto en cuanto adquieren su posición social a través del matrimonio. En cambio, las mujeres más independientes económicamente también lo son respecto a su pareja.

La fuerza simbólica incide directamente sobre los cuerpos, de manera casi mágica, pero con la ayuda de unos resortes ya instalados dentro de los mismos, pues les han sido inculcados inconscientemente y los tienen perfectamente

¹ GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 291.

asimilados¹. No se puede culpabilizar a las mujeres, atribuyéndoles su propia opresión como algo voluntario y buscado por ellas mismas, fruto de su naturaleza masoquista. Si bien puede admitirse que las propias dominadas contribuyen a su dominación, también es cierto que ésta parte de unas estructuras previas y persigue unos efectos de poder. Según Eva Figes, en la sociedad patriarcal los varones quieren mantener su estatus a toda costa, ya que, si ellos no dominaran, la única alternativa que se les antoja posible sería la de ser dominados². La subordinación de la mujer en determinadas épocas históricas se ha debido a su situación laboral y, en otras, a su exclusión del mundo del trabajo. Como señala esta autora, la mujer ha sido educada para desear lo que los hombres consideran deseable y adecuado para ella. Históricamente, la perpetuación de las estructuras de dominación ha sido sustentada sobre todo por tres instituciones. La Familia es la principal responsable del mantenimiento de la visión masculina y de la legitimación de la división sexual del trabajo. “La mujer tiene asignados una serie de roles en la sociedad neoliberal que comienzan en la vida familiar donde se produce una socialización de género. También es la familia una de las instituciones principales de reproducción biológica y social, además del lugar de trabajo habitual y doméstico de las mujeres”³. La publicidad certifica estos roles y los legitima, contribuyendo a la discriminación de la mujer.

¹ Cfr. BOLTANSKI, L., *Los usos sociales del cuerpo*, Argentina, Periferia, 1975; BOURDIEU, P., “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”, en *Materiales de sociología crítica*, Madrid, la Piqueta, 1986, pp. 183-194.

² Cfr. FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 52.

³ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 115.

En segundo lugar, la Iglesia promueve los valores patriarcales dentro del ámbito familiar y propugna la inferioridad natural de la mujer, basada sobre todo en el aspecto moral, por su indecencia, especialmente en lo que al vestido se refiere. Además, se vale del simbolismo para actuar sobre el inconsciente y defender una estructura familiar basada en la autoridad paterna.

En tercer lugar, la Escuela aparece como transmisora fundamental de los presupuestos patriarcales, que están implícitos en su propia estructura, compuesta por disciplinas ‘blandas’ y ‘duras’. Toda la cultura y sus ciencias sociales han transmitido siempre un modelo de pensamiento masculino, como sostiene Dona Haraway¹, porque se han construido de espaldas a las mujeres, ignorándolas como sujetos de conocimiento, y en contra de las mujeres, bien porque han sido ignoradas como cuerpos con características propias (en las ciencias exactas), bien porque han sido tratadas como objetos, han sido obviadas e ignoradas como ciudadanas o individuos (en las ciencias sociales), o han sido eliminadas de la cadena de transmisión de la cultura, prohibiendo sus libros o atribuyendo a otros los méritos de sus invenciones (en literatura y filosofía). Como sostiene Mercedes Arriaga, “incluso las autoras que aprueban y refuerzan los modelos patriarcales de referencia, son leídas y percibidas como una trasgresión a los límites del mundo femenino”².

Por último, el Estado ejerce un papel de refuerzo de las prescripciones patriarcales a nivel público, por medio de todas sus instituciones. Los Estados totalitarios o paternalistas ensalzan a la Familia como modelo de moralidad, que

¹ Cfr. HARAWAY, D., *Femminismo e tecnoscienza*, Milano, Interzone, 2000.

² ARRIAGA, FLOREZ, M., “El saber contra el poder: Performances nómadas”, en *Actas del II Congreso Internacional de AUDEM*, Universidad de Alicante, 2002c, p. 413.

impone la autoridad del hombre sobre la mujer y del adulto sobre el niño. La propia estructura del Estado es una reproducción de la división patriarcal entre lo masculino y lo femenino, con una parte orientada a la economía y las finanzas y otra a lo social.

La identificación de la mujer con la esfera privada y su desvalorización han sido defendidas y justificadas desde la Antigüedad por los principales saberes y discursos, como el religioso, el filosófico y el científico, que han querido ver una inferioridad de la mujer tanto moral como intelectual y física.

4.1. El discurso religioso: la inferioridad moral

Las imágenes de mujeres –generalmente, con pechos y vientres abultados- esculpidas a la entrada de algunas cuevas y habitáculos dan fe de la veneración del principio femenino por parte de los paleolíticos. Como señala Eva Figes, dada la inferior fuerza física de la mujer, es de suponer que la importancia que en otro tiempo se le concedía era debida a su función procreadora, considerada por los hombres de vital relevancia, pues éstos desconocían aún el papel que ellos mismos desempeñaban en el proceso reproductivo¹. Así, se veneraba a la hembra por ser dadora de vida; se la relacionaba con todo lo mágico, con la muerte y el renacimiento. Se aprecia ya una relación entre la mujer y la tierra, que es a la vez tumba y origen de la vida. En la mitología aparecen figuras como la sumeria Ereshkigal o la griega Deméter, en las que se unen la fertilidad y la muerte. En las primitivas culturas de cazadores y recolectores, ese tipo de figuras femeninas conviven con el mito del cazador, que mata para lograr su propia supervivencia.

El nacimiento de la agricultura y la ganadería proporcionó a estas comunidades una fuente segura de sustento, que hacía innecesaria la agresiva labor de los cazadores. Así, los llamados ‘valores femeninos’ –la fertilidad, la fecundidad, el cuidado de plantas y animales...- adquirieron un papel importantísimo, lo que tuvo su reflejo en la religión. Según Mircea Eliade, “[l]a mujer y la sacralidad femenina fueron elevadas a los principales puestos

¹ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 37.

jerárquicos”¹. Como ellas se encargaban de domesticar a las plantas, terminaron siendo las dueñas de los campos, lo que elevó su posición social.

Las culturas agrícolas arcaicas de toda la cuenca mediterránea veneraban como divinidad principal a una diosa madre: Inanna en Sumeria, Isis en Egipto, Asherah en Canaán, Astarté en Siria, Deméter en Grecia, Afrodita en Chipre, etc. A todas ellas se las asociaba con el nacimiento y la muerte, con el cuidado de los niños, los rebaños y las cosechas². Si las culturas cazadoras adoraban a valientes y aguerridos espíritus, con la aparición de estas diosas madres el principio masculino quedó bastante debilitado. Solían ir acompañadas de un consorte más joven y bajo en el que se fundían el hijo y el amante, del que incluso podía prescindirse tras la fecundación, para hacerlo renacer en primavera, con las cosechas.

Frente al mito del Edén originario regido por Adán, en la mitología griega encontramos a la diosa Hera como reina del Jardín de las Hespérides, y en el paraíso sumerio al que llegó Gilgamés gobernaba Siduri, la diosa de la sabiduría. Del mismo modo, existen relatos míticos anteriores al *Génesis* que atribuyen la creación del mundo a una figura femenina. Es el caso de la diosa griega

¹ ELIADE, M., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1999.

² Cfr. BONGIOANNI, A., *Il mondo Della religione nell'antico Egitto*, Torino, Einaudi, 1988; BAUMER, F., *La grande Madre. Scenari da un mondo acntico*, Genova, Marietti, 1995; BRINTON PERERA, S., *La grande Dea. Viaggio di Inanna regina dei mondi*, Como, 1987; CARDINI, F., *I giorni del sacro*, Milano, 1993; CAMPBELL, J., *Mitologia primitiva. Le maschere di Dio*, Milano, 1990.

Eurynome, que fue fecundada por el viento en forma de serpiente y puso el Huevo del Mundo¹.

La desaparición del culto a la Gran Madre para dar paso a las divinidades masculinas se ha tratado de explicar mediante diversas teorías. Marija Gimbutas² la atribuye a las invasiones del pueblo kurgano, originario del sur de Rusia. Ello no resulta muy creíble, por ser esta última una cultura muy inferior a la de la diosa, que había alcanzado un alto nivel de desarrollo económico, técnico, así como en el grado de conocimiento. Lévi-Strauss³, por su parte, sitúa al *intercambio de esposas* en el origen de la decadencia de los valores femeninos. Dicha costumbre promovía la exogamia con el fin de evitar la transmisión de enfermedades o defectos congénitos a la descendencia y, al mismo tiempo, permitía establecer alianzas entre tribus. Dado que las mujeres pueden concebir hijos a una edad más temprana que los hombres, solían ser más jóvenes que sus maridos y se las intercambiaba con mayor frecuencia. Las mujeres se convertían así en objetos de intercambio, despojadas del poder que un día tuvieron.

Gerda Lerner⁴ se remonta a la aparición de los primeros estados arcaicos, basados en la concentración del poder en manos de los más fuertes, que solían ser los varones. El papel de soberano recayó entonces sobre una figura masculina,

¹ Sobre las diosas que hacen referencia al culto de la Gran Madre, cfr. AA.VV., *Le grande madri*, Milano, Feltrinelli, 1989; NEUMANN, E., *La grande madre*, Roma, Astrolabio, 1981.

² Cfr. GIMBUTAS, M., *The Kurgan Culture and the Indo-Europeanization of Europe. Selected Articles Form 1952 to 1993*, Institute for the Study of Man, Washington, 1997.

³ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C., *Las estructuras fundamentales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 179 y ss.

⁴ Cfr. LERNER, G., *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.

relacionada con la divinidad y dotada de atributos tales como la fuerza y la agresividad.

Según Shlain¹, el declive de la diosa madre y el consiguiente sometimiento de las mujeres están estrechamente vinculados con la aparición de la escritura en Mesopotamia y, posteriormente, del alfabeto, que implican un nuevo tipo de pensamiento –abstracto- y una nueva manera de comprender la realidad. Es precisamente la abstracción lo que caracteriza al discurso legal, al filosófico, al científico, así como al de las religiones monoteístas, que veneran a una divinidad incorpórea, no vinculada a una imagen concreta, y son también esos discursos los principales sostenedores del patriarcado.

Cuando los humanos empezaron a tomar conciencia de la finitud de su existencia surgieron las ideas acerca de una nueva vida más allá de la muerte, así como toda una serie de rituales funerarios. Más o menos al mismo tiempo, los varones comenzaron a percatarse de su participación activa en la generación de nuevos seres, por lo que “pudieron empezar a pensarse como sujetos creadores, a relegar a la mujer a un papel de mera vasija, y a adquirir los argumentos o la seguridad para dominar”².

Así pues, si las religiones primitivas veneraron a diosas madres o diosas de la fertilidad, con la implantación del monoteísmo, el patriarcado y la creación de los principales sistemas simbólicos, como la escritura o el concepto, estas

¹ Cfr. SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 37. Sobre la devaluación de la Gran Madre, cfr. también BLAISE, S., *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre*, Barcelona, Vindicación Feminista, 1996.

deidades fueron desapareciendo para dar paso al culto a un dios único, símbolo del poder creador.

Como señala Marvin Harris, las tres grandes religiones occidentales –el cristianismo, el judaísmo y el islamismo- se fundan sobre el principio masculino de la creación. “Identifican al dios creador con ‘Él’, y en la medida en que admiten deidades femeninas, como en el catolicismo, les asignan un papel secundario en el mito y en el ritual”¹. Todas coinciden en afirmar que el hombre fue creado primero y después, a partir de éste, la mujer.

En el cristianismo confluyen la tradición misógina griega y la judía. La primera excluye a la mujer del *logos* y del *aner agathos*, esto es, del espacio de los sujetos dialogantes. La segunda deja a la mujer fuera del pacto genealógico entre varones; ella nunca será sujeto, es el objeto pactado, es a-genealógica. “El varón legitima la genealogía según el logos, según la palabra, según la ley. La mujer solamente pone la materia de esa genealogía, la generación según la carne, mientras que el varón pone la genealogía propiamente dicha”². Por ello, en el *Antiguo Testamento* se concede una gran importancia a la perpetuación de la estirpe masculina, hasta el punto que, cuando una mujer era estéril, se permitía al marido buscar descendencia con una concubina o con otra mujer -como en el caso de Abraham-, y la esposa legítima debía consentir, pues su única función era la de procrear y su peor maldición, la de ser estéril. Por ello se percibe como una bendición divina la fertilidad alcanzada milagrosamente a la vejez, como sucede a Sara o Raquel.

¹ HARRIS, M., *Introducción a la Antropología General*, Madrid, Alianza, 1991, p. 462.

² AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52. <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>

En las Sagradas Escrituras el varón individualiza el Nombre del Padre, mientras las mujeres suelen aparecer en grupos, como un genérico, en un espacio amorfo, difuso, lo mismo que en la tradición griega. Es el caso de las tres Marías, por ejemplo. Eva Figes atribuye el carácter masculino de la religión al deseo de “excluir a las mujeres y proporcionar al hombre una actividad que le compense de la exclusividad femenina del embarazo”¹.

En el libro del *Génesis*, primero de los que componen la Biblia, se llega a la máxima conceptualización, al conferirse el poder creador a la palabra de Dios. Quien tiene la capacidad de nombrar ostenta el poder, y en el *Génesis* se ve cómo ese Dios único otorga dicha capacidad al varón, que dará nombre a todos los animales y también a la mujer, de quien, tras haber sido creada por Dios de su costilla, dijo Adán: “Esta vez sí que es carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada”².

Así pues, según la narración del *Génesis*, entre el hombre y la mujer desde su origen existe una desigualdad, pues esta última fue creada por Dios con posterioridad, a partir de una costilla de Adán, para servir a éste, ya que todos los animales puestos a su disposición por el creador no constituían para el hombre una ayuda adecuada.

De este modo, aunque el poder de crear es divino, corresponde al hombre –al varón- ordenar y dar nombres las cosas, e incluso a la mujer, que debe someterse a él. Así, dice el Corán: “Los hombres tienen autoridad sobre las mujeres en virtud de la preferencia que Alá ha dado a unos más que a otros [...]”.

¹ FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 54.

² *Génesis*, 2: 23.

¡Amonestad a aquéllas de quienes temáis que se rebelen, dejadlas solas en el lecho, pegadles! Si os obedecen, no os metáis más con ellas”¹.

Además, el *Antiguo Testamento* presenta a un Dios masculino que sólo se comunica y pacta con varones como Moisés, a quien entrega las tablas de la Ley. El papel de la mujer en el relato bíblico es bastante marginal. Existen dos modelos opuestos: el de Eva, la pecadora, y el de María, que constituye el ideal inalcanzable para toda mujer, el de ser a la vez virgen y madre. Dios le concedió el privilegio de dar vida a su hijo, del mismo modo que había honrado a Isabel, Raquel o Sara haciéndolas madres de hombres excelsos, pero, como contrapartida, se les atribuyó el peso del “pecado”. Eva -lo mismo que Pandora para los griegos- cargó con la culpa de todos los males, lo que permitió al hombre aumentar su dominio y, al mismo tiempo, librarse de toda responsabilidad respecto a sus defectos y debilidades, que se atribuían a la mujer, para permanecer fuerte y moralmente superior.

En el siglo XIII, en su obra *Sobre el origen de la mujer*, Santo Tomás de Aquino² considera a la mujer un macho imperfecto; por ser pecadora, debe someterse pasivamente al hombre, que es más digno y honorable que ella. Incluso considera que la mujer no debería existir, por ser motivo de pecado para el hombre. De hecho, si existe es para ayudarle en la tarea de la procreación.

La violencia física como castigo por parte del esposo en caso de desobediencia de la mujer queda justificada. Así se desprende de los textos de San Pablo, quien da las siguientes recomendaciones: “Sed sumisos los unos a los otros en el temor de Cristo. Las mujeres a sus maridos, como al Señor, porque el marido

¹ *El Corán*, “Las mujeres”.

² Cfr. DE AQUINO, T., *Suma Teológica*, vol. I, q. 92, Madrid, B.A.C., 1994.

es cabeza de la mujer, como Cristo es Cabeza de la Iglesia, el salvador del Cuerpo. Así como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo”¹.

La sumisión, la castidad y el silencio se recortan desde el cristianismo primitivo como las tres principales virtudes de las mujeres, a las que se va a unir la virginidad como valor. En contra de la concepción romana y griega de la mujer, cuya primera función es la de tener hijos, el cristianismo funda la idea de la renuncia a la maternidad para consagrar a las mujeres en la vida religiosa. Curiosamente esta consagración se basa en la figura de María, quien se convertirá en la madre del Hijo de Dios, que vendrá a redimir a la humanidad del pecado cometido por Eva. De este modo, la mayoría de las mujeres se someterán dócilmente y sin cuestionarlo al papel que tradicionalmente les ha sido reservado.

El hombre siempre ha mostrado una obsesión por la sexualidad femenina y una necesidad de mantenerla controlada y sometida, para asegurar la legitimidad de su descendencia, ante el miedo de caer en la ridiculización o ver cuestionada su virilidad. Así, tanto el cristianismo como el Islam han impuesto dos importantes mitos para las mujeres, como son la virginidad y el silencio, que se convierten además en dos códigos culturales, según señala Rosa Rossi², que impiden a las mujeres el acceso a la cultura y a la política.

Lo que está claro es que las imágenes femeninas, tanto positivas como negativas, transmitidas por la religión son construidas e igualmente irreales. Los modelos de feminidad a los que las mujeres deben adaptarse han sido elaborados

¹ SAN PABLO, *Epístola a los Efesios*, 5: 21-24.

² Cfr. ROSSI, R., “Instrumentos y códigos. La mujer y la diferencia sexual”, en *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Anthropos, 1993.

por los hombres, de modo que sólo les queda adoptarlos de manera rigurosa, pues si no son totalmente ‘femeninas’ se verán repudiadas, y no caben medias tintas. Surgen así dos prototipos de mujer radicalmente opuestos: el de la Virgen María, mujer angelical o adorable compañera, y el de la Mujer Escarlata, prostituta o marisabidilla. La mujer a la vez es adorada y oprimida por el hombre. Lo primero puede considerarse una estrategia empleada para apartar a las mujeres del mal camino, subiéndolas a un pedestal, y de paso impedirles usurpar lo que los hombres consideran un privilegio exclusivo. Así, aunque se han alzado voces en contra de la supuesta inferioridad moral de la mujer, “la herencia de Eva se ha ido extendiendo a lo largo de la historia sin apenas cuestionamiento, siendo el substrato de una buena parte de las actitudes misóginas y, muy relacionadas con ellas, de la permisividad de la violencia contra las mujeres”¹.

¹ BOSCH, E., FERRER, V. A. y GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 26.

4.2. El discurso filosófico: la inferioridad intelectual

Durante siglos el dominio masculino se ha apoyado en la razón. Es por ello por lo que la teoría feminista pone en duda la neutralidad de dicho discurso. Del mismo modo, cuestiona los mitos en torno a la Mujer, en cuanto “constructo de la imaginación del varón”¹, con lo que se pretende terminar con la descalificación de lo femenino. Los hombres, por sistema, se han atribuido la capacidad de racionalizar y han condenado a las mujeres a la irracionalidad.

Para la filosofía el ser humano se define por su uso de la palabra, por su posesión del logos, de la razón. A ello se refería Aristóteles al afirmar que “el hombre es por naturaleza un animal social”, esto es, que –a diferencia de otros animales- usa la palabra, el diálogo, y no la fuerza para entenderse con los demás. Sin embargo, no todos estaban llamados a dialogar en el ágora griega, esto es, en el ámbito social o político.

Grecia es el primer ejemplo de sociedad democrática, basada sobre la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley. A la categoría de ciudadanos pertenecen, eso sí, sólo los varones excelentes o perfectos; por lo tanto, quedan excluidas las mujeres y también los niños, los esclavos y los bárbaros. La democracia griega fue ampliando paulatinamente el espacio de los iguales. Los sofistas llegaron a la conclusión de que no existían razones naturales que justificasen la superioridad de los griegos sobre los bárbaros, por lo que ambos acabaron equiparándose. Antífona extendió este argumento al caso de la mujer:

¹ BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 14.

tampoco podía justificarse naturalmente su exclusión. A pesar de ello, las mujeres siguieron estando privadas de la capacidad de nombrar el mundo desde su propia experiencia, de la posibilidad de desarrollar un discurso propio. Tuvieron que conformarse con la interpretación del mundo hecha por los varones.

Aristóteles en su *Política*¹ distingue el espacio del *aner agathos* y el espacio que hace posible el *aner agathos*; el primero sería el de los ciudadanos griegos y en el segundo se situarían los esclavos, las mujeres y los niños: los esclavos realizan los trabajos materiales para que los ciudadanos puedan dedicarse al ocio, las mujeres garantizan la reproducción y el niño espera el momento de la sucesión generacional.

Así, la Antigüedad clásica impone –y eleva a la categoría de canon, vigente muchos siglos después- una concepción de la mujer como ser excluido. El varón griego construye su propia identidad por oposición a la alteridad, esto es, a la naturaleza, a la mujer y al extranjero. Según P. Cabrera, en el mundo griego la mujer es definida como lo contrario del varón, se la cubre de negatividad. Mientras él encarna la perfección moral, por su carácter “dominador, agresivo, competitivo, autocontrolado, visible y verbal”, ella “debe ser sumisa, pasiva, modesta, invisible y silenciosa”², a diferencia de lo que le impone su auténtica naturaleza, que se caracteriza por la irracionalidad, la transgresión y la ausencia de autocontrol, sobre todo en el terreno sexual.

Este desprecio del varón griego por lo otro –naturaleza, mujer, extranjero-

¹ ARISTÓTELES, *Política*, Libro Primero, México, Porrúa, 1975.

² CABRERA, P., “Las identidades peligrosas. La imagen de la mujer en Emporion a través de la iconografía cerámica”, en *Arqueología Espacial*, Revista del S.A.E.T., nº22, Teruel, 2000, p. 138.

hunde sus raíces en la filosofía de Platón, padre de la lógica binaria a la que nos referimos al principio. En el libro V de *La República*¹, el filósofo defiende una educación igual para hombres y mujeres, que incluya música, gimnasia e incluso la iniciación en el arte de la guerra. Sin embargo, más tarde se refiere a la naturaleza diferente de los sexos como la causa por la cual deben asignarse trabajos diferentes a cada uno. No niega que ambos puedan desempeñar las mismas funciones, pero considera al hombre más aventajado que la mujer en todo, y a ésta más débil.

El dualismo platónico se verá reforzado por la teoría hilemórfica de Aristóteles, que vincula a la mujer con la materia, con la naturaleza, con la pasividad, con la alogicidad, y al hombre con la forma, con el espíritu, con lo racional, con la actividad y la inteligibilidad; presenta al varón como prototipo ideal, que domina a todos los seres naturales, incluida la mujer.

En el libro I de su obra *Sobre la generación de los animales*, Aristóteles² destaca las diferencias biológicas que existen entre machos y hembras en el proceso de la reproducción. Mientras los primeros son la causa eficiente de la generación, las últimas sólo ponen la materia sobre la que actuará el principio masculino para crear una nueva vida. Como consecuencia de ello, hembras y varones poseen distintas capacidades, funciones e instrumentos.

Para este filósofo, el cuerpo masculino es el modelo por excelencia, mientras que las mujeres son “machos deformes”. Arbitrariamente atribuye al padre la capacidad de transmitir el alma y cree que las madres sólo aportan la

¹ Cfr. PLATÓN, *La república*, Buenos Aires, Eudeba, 6ª edición, 1972.

² Cfr. ARISTÓTELES, *Sobre la generación de los animales*, en *Científicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1970.

materia. De hecho, como señala Gil Bera, de algunas lenguas arcaicas y creencias populares se desprende la idea de que sólo los hombres tienen la capacidad de engendrar varones. La denominación “hijo del hombre” es significativa, pues en muchas lenguas se emplea precisamente para decir “hombre”, mientras se usa la expresión “hija de hembra” para expresar el concepto de mujer¹.

La mujer, denominada por los latinos “mater” –a la vez madre y materia-, no es un animal social por naturaleza, pues su dominio del logos, si lo tiene, no será el suficiente para que pueda mandar o crear, sino sólo para entender y obedecer. Así lo expresa el filósofo en su *Política*: “El libre manda al esclavo, el macho a la hembra y el varón al niño, aunque de diferente manera; y todos ellos poseen las mismas partes del alma, aunque su posesión sea de diferente manera. El esclavo no tiene en absoluto la facultad deliberativa; la hembra la tiene, pero ineficaz; y el niño la tiene, pero imperfecta”². Entre los siglos IV y V, San Agustín justifica la sujeción de la mujer al hombre basándose en la necesidad de que el gobierno sea ejercido por los más sabios, ya que son los varones quienes poseen mayor razón y entendimiento.

La teoría aristotélica se impuso y fue secundada durante siglos por buena parte de la filosofía occidental. Si bien existieron algunas voces en contra, éstas no consiguieron imponerse y liberar a las mujeres de la opresión a la que estaban sometidas. Los avances políticos que terminaron con la servidumbre de los varones para convertirlos a todos en ciudadanos no tuvieron el mismo efecto para la otra mitad de la población; es más, la mujer se vio despojada del escaso poder político de que podía gozar en el sistema feudal al faltar el marido –sólo en

¹ Cfr. GIL BERA, E., *Historia de las malas ideas*, Barcelona, Destino, 2003, p. 128.

² ARISTÓTELES, *Política*, Libro Primero, México, Porrúa, 1975, p. 170.

determinadas clases sociales privilegiadas- y, con la Revolución Industrial, quedó relegada al ámbito privado. Al desaparecer el sistema de privilegios en favor del ascenso social en función del mérito, todas las mujeres sin excepción quedaron excluidas de la vida pública, pues el admitir a algunas de ellas habría hecho necesario admitir a todas las que tuviesen iguales méritos y cualidades. Para justificar la exclusión se apela a razones como la inconveniencia de instruir a las mujeres, muy defendida por diversos autores.

En el siglo XV hay voces, como la de Christine de Pizan (*La ciudad de las damas*, 1405)¹, que se alzan para reclamar el acceso de la mujer a la educación y la cultura. Sin embargo, por regla general, la literatura y los tratados de la época difunden el tópico de la inferioridad femenina y defienden para la mujer una educación mínima, que le proporcione únicamente las herramientas necesarias para desempeñar su papel de madre y esposa. Así, Juan Luis Vives critica a las mujeres que se inmiscuyen en los asuntos de sus maridos y les recomienda llevar una vida de abnegadas esposas cristianas dedicadas al hogar y a la familia. Fray Luis de León, por su parte, predica la sumisión de la mujer a su marido y la humildad; del mismo modo, la considera no apta para dedicarse al estudio científico o a los negocios, debido a su inferioridad moral e intelectual.

Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), expone que “la razón de tener la primera mujer, Eva, no tanto ingenio, le nació de haberla hecho Dios fría y húmeda que es el temperamento necesario para ser

¹ Cfr. PIZAN, C. de, *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995.

fecunda y paridera y el que contradice el saber”¹.

En Italia, en la época del Humanismo y el Renacimiento se escriben una serie de tratados que tienen como fin defender la dignidad de la mujer. Isotta Nogarola (1418-1466) atribuye la culpa del pecado original por igual a Adán y Eva, rescatando a las mujeres de ser responsables únicas del pecado en el mundo. Un siglo más tarde, Modesta Pozzo (1555-1592)² defenderá la capacidad de las mujeres para aprender y para ocupar un lugar en la cultura junto a los hombres, o aún más alto. Lucrecia Marinelli Vacca (1571-1653)³ recurre a la genealogía de mujeres ilustres para demostrar que también ellas han contribuido con su ingenio a la historia de la humanidad⁴.

En la Ilustración la razón se convierte en el principio supremo que rige la organización social, por oposición a la naturaleza, a la que debe transformar y

¹ HUARTE DE SAN JUAN (1575), *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1883/1989. Su obra aparece citada en CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 127.

² DOGLIANI, N. (a cura di), *Il merito delle donne*, 1600, pubblicato postumo sotto lo pseudonimo di Moderata Fonte, ora a cura di A. Chemello, Eidos, 1988. MARTELLI, D. (a cura di), *Moderata Fonte e Il merito delle donne*, Centro Internazionale della Grafica, 1993.

³ MARINELLI VACCA, L., *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venecia, 1621.

⁴ Sobre las autoras italianas, cfr. ALLEN, P. y SALVATORE, F., “Lucrecia Marinella and Womans’ identiy in Late Italian Renaissance”, en *Renaissance and Reformation*, N.S., XVI, 4, 1992, pp. 5-39; ARRIAGA FLÓREZ, M., “Teorías feministas ante literam: Las mujeres que escriben tratados en los siglos XV y XVI en Italia”, en *Feminismo y literatura, La Página*, nº 29, Tenerife, 1997, pp. 43-50; RIUS GATELL, R., “De las mujeres ‘Memorables’ en Lucrecia Marinelli: ‘Nobleza’ y ‘excelencia’ en la Venecia de 1600”, en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Antropos, 1977, pp.113-145; HUFTON, O., *Destini femminili/Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, 1996.

domesticar¹. Se identifica a la mujer con esta última, por su función reproductiva, y al hombre con la cultura. Celia Amorós considera que ese supuesto carácter natural se debe más bien a “la situación universal de marginación y de opresión [...] en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se define [...] como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos”².

No obstante, en esta época se alzan algunas voces que apelan al ‘buen sentido’ o a la capacidad de razonar sin dejarse llevar por los prejuicios, y defienden la igualdad entre hombres y mujeres. En la Ilustración surgen las primeras vindicaciones feministas, basadas “en la concepción ilustrada del sujeto como un nuevo espacio de universalidad que se abre en principio como espacio de intersubjetividad”³. El espacio de los iguales se amplía cada vez más.

Descartes (1596-1649) eleva la razón a la categoría de sustancia universal de la subjetividad humana y señala la igualdad de todas las personas, por lo que sería razonable incluir a la mujer entre los sujetos del contrato social. Este filósofo es uno de los pocos que en el siglo XVII tratan de dejar de lado las ideas preconcebidas en torno a la supuesta inferioridad intelectual femenina. Según la teoría cartesiana, cuerpo y alma (*res extensa* y *res cogitans* respectivamente) son dos sustancias entre las cuales se establece una relación casi nula, lo que desmonta la vieja idea aristotélica de la superioridad de la forma sobre la materia, del alma

¹ PULEO, A. H., *Figuras del Otro en la Ilustración francesa. Diderot y otros autores*, Madrid, Escuela Libre Editorial, Fundación Once, 1996.

² AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 34.

³ AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52. <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>

sobre el cuerpo y del hombre sobre la mujer. Su discípulo François Poulain de la Barre, autor de la obra *De l'égalité des deux sexes* (1673), defiende el carácter asexuado de la mente humana y, por tanto, la igualdad del hombre y la mujer en lo que a capacidades intelectuales se refiere. Según este autor, la mente (*l'esprit*) carece de sexo y “[t]odo lo que se ha dicho sobre las mujeres lo han dicho los hombres, las mujeres en la historia no han hablado, hay que hablar con las mujeres”¹.

A pesar de todo, en la época ilustrada son mayoría quienes no conciben a la mujer como un ser intelectualmente igual al varón. En distintos escritos, tanto de hombres como de mujeres, encontramos referencias a la imagen que intencionadamente de ellas se quiso transmitir y que las definía con expresiones como marisabidillas, parlanchinas, cultalatiniparlas, bachilleras o mujeres varoniles, que presentaban sus pretensiones como ridiculez o como pedantismo, y que debían ser miradas con desconfianza y con recelo. Algo similar sucedería en el siglo XIX, cuando las mujeres que reivindicaban su derecho al voto eran objeto de todo tipo de comentarios sarcásticos provenientes de sus opositores, quienes ponían en duda su feminidad y consideraban que “estaban alborotando porque eran incapaces de conseguir lo que realmente querían en la vida: un hombre”². Éstos eran los calificativos y las actitudes que suscitaban estas mujeres, y entre las que tuvieron que moverse.

Hobbes y Locke consideran que la autoridad y la subordinación carecen de

¹ Cfr. POULAIN DE LA BARRE, F. (1673), *De l'égalité des deux sexes*, en *Corpus des Oeuvres de Philosophie en Langue Française*, Paris, Fayard, 1984.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, P. 22.

fundamento natural o trascendente. Más bien la justifican mediante “una serie de conflictos históricos que dejaron a las mujeres en posición inferior. Locke opina simplemente que, puesto que “la última Determinación, la Regla, debería fijarse en algún punto, recayó naturalmente de parte del Hombre, *por ser más capaz y más fuerte*”¹.

Rousseau (1712-1778), secunda la dualidad que identifica al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza, lo que, por un lado, la convierte en depositaria de una serie de virtudes y, por otro, la lleva a ser domesticada y dominada por el varón. Así, la educación de la mujer debe supeditarse y ser distinta a la del hombre, a quien ella tiene que agradar y educar cuando es pequeño. Hay que dar prioridad a las cualidades femeninas, en detrimento de las masculinas. La mujer sólo debe aprender lo conveniente, y siempre en función de los hombres, para “agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos. ¡Oh, la amable ignorancia! [...] No será profesora de su marido, sino su discípula, y lejos de querer atarlo a sus gustos, se acostumbrará a los de él”².

El filósofo francés no considera a la mujer apta para el estudio de la ciencia, para la abstracción y el mundo de las ideas, por carecer ésta de atención e ingenio, cualidades más propias del hombre. Como contrapartida, las mujeres son más observadoras e intuitivas, y conviene dejarles poca libertad, porque suelen abusar de ella.

El supuesto carácter natural de lo femenino adquiere connotaciones

¹ LOCKE, J., *Two Treatises on Government*, Cambridge, University Press, 1960, pp. 209-210.

² ROUSSEAU, J. J., *Émile*, Paris, Ed. du Soleil, 1971; trad. esp., *Emilio*, México, Porrúa, 1989, p. 165.

negativas, pues es percibido como carencia respecto al elemento racional del hombre, y se emplea para justificar la sumisión de la mujer. Así, en su obra *Emilio*, Rousseau considera que es mucho mayor la dependencia de la mujer respecto al varón pues, mientras éste la necesita para satisfacer sus necesidades y deseos, ella precisa de él, de su generosidad, para ver garantizada su subsistencia y la de sus hijos.

Para la conciencia ilustrada y posteriormente para la sociedad industrializada, como señala Celia Amorós, “[r]esultaba particularmente eficaz enseñar a la mujer a concebir su propia subordinación como algo *natural*”¹. Así, se exaltaban valores como la sensibilidad, los sentimientos o el amor frente a otros como la Razón. Sin embargo la mujer, que se consideraba portadora de dichos valores, no era ensalzada, salvo para defender su subordinación al hombre.

John Millar, en 1793, considera que la mayor diferenciación entre los roles sexuales es un signo de civilización. En otra línea, la socialista Anna Wheeler y William Thompson, en su obra conjunta, se oponen al “argumento de James Mill de que los intereses de mujeres y niños están subsumidos en los de maridos y padres. Mantienen [...] que las mujeres deben hablar por sí mismas y que tienen algo distinto que decir”².

Immanuel Kant (1724-1804) identifica a la mujer con la belleza, a diferencia del hombre, que es noble. La mujer no debe dedicarse al estudio y la reflexión, pues ello haría debilitarse sus encantos femeninos. Según el filósofo,

¹ AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 36.

² LACQUEUR, T. de, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 343.

“[a] una mujer con la cabeza llena de griego, o que sostiene discusiones sobre mecánica, parece que no le hace falta más que una buena barba”¹. Frente a la razón –masculina-, la mujer posee sensibilidad. La modestia, la limpieza y la hermosura están entre sus virtudes máspreciadas. En esa supuesta superioridad intelectual masculina se fundamenta, según el filósofo alemán, la coexistencia de igualdad jurídica y desigualdad real entre hombres y mujeres.

La Revolución Francesa de 1789 persigue la equiparación política de todos los ciudadanos, independientemente de su sexo, y, a la vez, fomenta la construcción de esferas separadas –pública y privada- para hombres y mujeres respectivamente, como consecuencia del nuevo miedo a las mujeres, que surge ante la promesa de libertades civiles personales para éstas.

Con la Revolución triunfan los ideales de igualdad, libertad y fraternidad, aunque en la práctica se da prioridad a la libertad, se deja de lado la fraternidad y la igualdad es sólo formal, puesto que se extiende únicamente a los varones, y además, con excepciones.

En esa época proliferan los escritos que demandan diferencias sociales en función de las disimilitudes corporales entre los sexos. Se disfrazan de naturales ciertas características sociales; así, las mujeres son expulsadas de la sociedad civil por su supuesta naturaleza. Su subordinación al hombre se pretende anterior al establecimiento del sistema social. A las mujeres se les niega la voz, pues se las considera mucho mejor representadas por los propios hombres y sus intereses se asimilan a los de éstos.

Por otro lado, la teoría del contrato social postulaba los mismos deseos,

¹ KANT, I. (1764), *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe, 1957.

intereses y capacidad de raciocinio para hombres y mujeres. El problema se plantearía a la hora de legitimar o naturalizar un mundo en que las mujeres están dominadas por los hombres, en que existe una marcada división sexual del trabajo, así como unas prácticas culturales que no tienen en cuenta la noción de género¹.

No obstante, al ver que el nuevo Estado revolucionario “no encontraba contradicción alguna en pregonar a los cuatros vientos la igualdad universal y dejar sin derechos civiles y políticos a todas las mujeres”², hay quienes tratan de oponerse a esta situación y reivindican la igualdad entre los sexos, como es el caso de Condorcet³, Olympe de Gouges, que redactó la ‘Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana’ (1791)⁴ o Mary Wollstonecraft, para quien el feminismo apela al sentido común. La autora de *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)⁵ reclama la igualdad de mujeres y hombres en el acceso a la cultura y a la educación⁶.

¹ LACQUEUR, T. de, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 334-335.

² DE MIGUEL, A., “Feminismos”, en C. Amorós (directora), *10 palabra clave sobre Mujer*, Navarra, Estella Ediciones, 1995, p. 223.

³ Cfr. DE CARITAT MARQUÉS DE CONDORCET, J.-A.-N., *Cinco memorias sobre la instrucción pública y otros escritos*, (Tomás del Amo, trad.), Madrid, Morata, 2001.

⁴ Cfr. DE GOUGES, O., “Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana” (1791), *Dikaiosyne* n° 9, Mérida (Venezuela), diciembre de 2002.

<http://www.grupologosula.org/dikaiosyne/art/dik095.pdf>

⁵ WOLLSTONECRAFT, M. (1792), *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁶ Sobre las autoras que intervienen en la polémica ilustrada, cfr. PULEO, A. (editora), *La ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII. Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros*, Barcelona, Anthropos, 1993; AMOROS, C. (ed.), *Feminismo e*

Condorcet consideraba ridículo usar la biología como argumento para negar el acceso de las mujeres al ámbito público, apelando a su supuesta inferioridad física y mental. Según este autor, del mismo modo que no se priva de sus derechos a quienes padecen cualquier enfermedad, no habría razón alguna para hacerlo con las mujeres, por el simple hecho de quedarse embarazadas o experimentar los síntomas menstruales.

Sin embargo, este tipo de reivindicaciones son aún incipientes, muy minoritarias y cuentan con múltiples opositores. Hegel (1770-1831), lo mismo que Rousseau, aplica a la feminidad la doble vertiente del término ‘naturaleza’. La mujer, dado su carácter natural, que la opone a la cultura, debe ser controlada y domesticada, y no llega a ser individuo, ante la imposibilidad de alcanzar un adecuado desarrollo de su autoconciencia, por hallarse la esencia femenina en un bloque genérico compacto que anula la individualidad. Schopenhauer (1788-1860) es otro defensor de la feminidad como “conjunto monolítico”, que se identifica con la astucia y la intuición, frente a la abstracción, típicamente masculina. Sitúa a la mujer a medio camino entre el niño y el hombre, por lo que ésta no llega a ser un individuo, es sólo una esencia. En su opinión, la mujer es “retrasada”, carece de razón y de moralidad. Este filósofo es uno de los más conocidos por sus ideas misóginas. Más que ‘bello sexo’, considera apropiado denominar a las mujeres ‘sexo inestético’. Hace hincapié en las escasas capacidades -tanto intelectuales como físicas - de la mujer y predica su sumisión al hombre: “Sólo el aspecto de la mujer revela que no está destinada ni a los grandes trabajos de la inteligencia ni a los grandes trabajos materiales. [...] Su *ilustración*, 1988-1992. *Actas del seminario permanente*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

vida puede transcurrir más silenciosa, más insignificante y más dulce que la del hombre, sin ser por naturaleza mejor ni peor que éste”¹. También niega a la mujer el sentido artístico y musical.

El XIX es la época en que se internacionaliza el feminismo y las mujeres empiezan a organizarse para reivindicar su derecho al voto. Un hito importante de ese movimiento fue la firma de las ‘Declaraciones de Seneca Falls’ en el Estado de Nueva York, en 1848. El documento perseguía conceder derechos civiles a todas las mujeres y, al mismo tiempo, actuar sobre las costumbres y la moral.

Como gran defensora de los derechos de la mujer destaca Harriet Taylor (1808-1858). Tal fue su influencia en su segunda pareja, John Stuart Mill, que le hizo reconocer que no existe ningún motivo por el que las mujeres deban someterse a sus maridos. Del mismo modo, éste llegó a considerar la caballerosidad como “una máscara que oculta la idea de servidumbre, la noción de que la mujer necesita protección y ayuda porque es débil”².

En su artículo “La emancipación de la mujer”³, Harriet Taylor comenta los acuerdos alcanzados en la Convención de los Derechos de la Mujer de Worcester (1850), entre los que destaca la demanda de igualdad entre hombres y mujeres en la educación y en el trabajo.

Los reformadores moderados de la educación de la mujer la definen, más que como esclava, como compañera del hombre, y consideran que ha de ser

¹ SCHOPENHAUER, A., *Parerga and paralipomena*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1974.

² STUART MILL, J. y TAYLOR, H., *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001.

³ Ensayo contenido en el volumen de STUART MILL, J. y TAYLOR, H., *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001.

educada para tal fin. Por tanto, debe estar instruida, aunque sea levemente, en cultura general, en arte, en música, e incluso saber algo de política y ciencia, para poder conversar sobre dichas materias con su marido. Taylor defiende la formación intelectual de la mujer, la estimulación de su capacidad de pensar, para que puedan ser seres para el mundo y no sólo seres para el otro. La autora llega a la conclusión de que la mujer no elige voluntariamente estar sometida y depender de un hombre, porque si así fuera no haría falta una ley que impusiera dicha dependencia.

Sören Kierkegaard (1813-1854) define la esencia femenina como gracia, perteneciente a la naturaleza, no a la cultura. Para él, la mujer no es sujeto. La característica principal de lo femenino es la belleza, así como el vivir para el otro. Se la compara con una flor porque es como un vegetal, sin vida propia. La exteriorización de su belleza sitúa a la mujer cerca de la naturaleza, en la que está confinada y de la que sólo el hombre puede liberarla, mediante el matrimonio. “La mujer que busca una existencia ‘individual’ delante del hombre, para quien fue creada, se torna repugnante e irrisoria, lo que prueba que el verdadero fin de la mujer es existir para otros seres”¹.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) es otro filósofo que tampoco destaca precisamente por su defensa de la feminidad. Considera a la mujer peligrosa para el hombre y destinada únicamente a la procreación. Retoma la vieja idea de la mujer como reposo del guerrero. Ella es amarga, pura y delicada; su único honor es amar más de lo que la aman. Se sacrifica por amor y también odia, pues en el fondo de su alma es mala. Vive para el hombre, al que debe obediencia y entrega.

¹ KIERKEGAARD, S., *Diario de un seductor*, www.elaleph.com, 2000.

Nietzsche ve de mal gusto que la mujer se inicie en el estudio de la ciencia, por considerar la verdad totalmente ajena a su naturaleza, pues es mentirosa, vanidosa y coqueta.

Según este filósofo, el menosprecio hacia la mujer proviene de las propias mujeres. Por ello, la condena al silencio: “Fue por solicitud hacia el hombre y por atención a la mujer por lo que la Iglesia decretó: **Taceat mulier in ecclesia**; fue por el bien de la mujer por lo que Napoleón dio a entender un día a la muy discreta Mme. de Staël: **Taceat mulier in politicis**; y creo ser un verdadero amigo de las mujeres al gritarles hoy: **Taceat mulier de muliere**”¹.

Nietzsche considera a Mlle. Roland, Mme. de Staël o M. George Sand mujeres ‘cómicar’, y las propone como ejemplos para recomendar la no emancipación de la mujer, como en otros tiempos habían hecho escritores como Quevedo, Moratín, etc., al ridiculizar en sus obras a las mujeres cultas.

El discurso filosófico de los siglos XVIII y XIX acude a la medicina para buscar los fundamentos que avalen sus tesis acerca de la supuesta inferioridad de la mujer. En el ámbito científico no son pocos los que afirman que el ejercicio de la razón por parte de las mujeres puede debilitar su capacidad reproductora².

Incluso una autoridad tan eminente como Darwin defenderá la superioridad intelectual del hombre sobre la mujer, tomando como base la teoría de la selección natural, según la cual los hombres tienen que luchar de jóvenes por conseguir a la mujer más bonita y sana, y durante el resto de su vida para lograr subsistir y sacar adelante a sus familias. Esto agudizará su ingenio y desarrollará

¹ NIETZSCHE, F., *Más allá del bien y del mal; genealogía moral*, México, Porrúa, 1999.

² Cfr. GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

sus facultades mentales por encima de las de su compañera¹.

Sigmund Freud (1856-1939) -en una carta que escribe a su novia, Marta Bernays, en 1883- expone su idea de que “el manejo de una casa, el cuidado y la crianza de los niños exigen de un ser humano la más completa consagración y excluyen casi en absoluto toda posibilidad de un trabajo remunerado”². En el mismo texto alude a la diferencia entre hombres y mujeres como la más importante de cuantas se dan entre los seres humanos. Si bien considera que un cambio en la educación de la mujer puede eliminar su componente de ternura y hacerla apta para trabajar igual que el hombre, no obstante, ve difícil que dicho cambio se produzca, pues la mujer es por naturaleza bella y dulce. Por tanto, seguirá ocupando la misma posición, la de “un ser adorado en su juventud, y en sus años de madurez, una querida esposa”³.

¹ DARWIN, Ch., *El origen de las especies*, Barcelona, Bruguera, 1972.

² FREUD, S., *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

³ *Ibíd.*

4.3. El discurso científico: la inferioridad física

Desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII, la mujer fue concebida como un hombre, con los mismos órganos sexuales vueltos del revés, hacia dentro. Ya en el siglo II, así lo afirmaba el doctor Galeno de Pérgamo. La vagina sería un pene, el útero un escroto, los testículos dos ovarios, las trompas de Falopio unos conductos seminales y los labios de la vagina, el prepucio, todos ellos presentes en el cuerpo de la mujer pero invertidos. Galeno se basó en Herófilo (siglo III a. C.) y en su ‘teoría del sexo único’, que describía una anatomía común al hombre y la mujer. Esta última era vista como un hombre vuelto del revés y, por tanto, inferior e imperfecta, con órganos similares “pero precisamente en lugares equivocados”¹.

Aristóteles defiende la existencia de dos sexos distintos pero, en su opinión, la diferencia entre ambos no parte de la biología. El filósofo se adscribe, por tanto, al modelo de sexo único, según el cual existiría una sola carne que se somete a distintas clasificaciones. El filósofo no trataba de basar la ordenación social en la biología, pues veía la división sexual del trabajo y la asignación de determinados roles a hombres y mujeres como algo natural. En cuanto a la materialidad de la carne, el hombre y la mujer eran versiones de un mismo modelo, pero con distinto grado de perfección.

Las teorías de Galeno sobre el sexo único y la identificación de los genitales femeninos con los masculinos invertidos continuaron vigentes durante

¹ LACQUEUR, T. de, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 57.

siglos. Aristóteles ya puso en duda la necesidad del orgasmo femenino para la procreación. A partir del siglo XVI cobra gran importancia la disección de cadáveres para el estudio de la anatomía. Los manuales se llenan de ilustraciones que muestran las interioridades de los cuerpos. En las obras de Vesalio las vaginas son representadas como penes y los órganos femeninos, como versiones de los masculinos.

Por otra parte, a partir del siglo XVII la matriz empezó a considerarse como un órgano que era fuente de problemas psicológicos y físicos para la mujer. La literatura de la época relaciona la frialdad y humedad de las mujeres con su carácter inestable y el calor y la sequedad de los hombres con su fortaleza física y espiritual, su honor y su valentía.

Algunas obras renacentistas ofrecen casos de distintas mujeres que, al realizar movimientos bruscos o actividades típicamente masculinas, se han visto transformadas en hombres. Gaspard Bauhin, en el siglo XVII, atribuye este hecho al calor, que hace salir al exterior los genitales masculinos internos. Según este erudito, lo contrario no sería posible, dada la tendencia natural a la perfección, que nunca haría imperfecto lo perfecto.

En 1561, Gaspar de Castiglione afirma que la mujer amará durante toda su vida al hombre con quien hizo el amor por primera vez, porque de él habrá recibido la perfección, mientras que el hombre, por el contrario, detestará a su primera mujer, por ser portadora de la imperfección; como consecuencia de ello, odiará a todas sus amantes posteriores, pues “todo hombre ama de modo natural a

aquello que le hace perfecto y odia lo que le hace imperfecto”¹.

En el Renacimiento la medicina reconocía la existencia de un solo sexo biológico. Sin embargo, eran dos los sexos sociales, que se distinguían por sus diferentes derechos y obligaciones, consideradas naturales. Pese a la ausencia de jerarquía entre el sexo social y el biológico, el pene (externo) era considerado como un símbolo de estatus, pues dotaba a su poseedor de especiales privilegios.

En 1651 William Harvey señala que, tanto las mujeres como la materia, desempeñan un papel pasivo en la reproducción. Así, “los hombres, *que seducen, hacen el amor*; las mujeres *consienten en aceptarlo*; lo contrario es *absurdo*”². El autor considera imposible que la mujer produzca un semen de tan buena calidad como el del hombre, dada la imperfección de su aparato genital. Algo más tarde, la secreción vaginal dejó de ser tenida por una versión inferior del esperma masculino.

Durante los siglos XVIII y XIX, el discurso médico consideraba a la mujer un ser imperfecto, incapaz de escapar de su vínculo con la naturaleza para convertirse en ciudadana. La noción de sexo como lo conocemos hoy surge en el XVIII, cuando se empezó a distinguir los órganos masculinos y femeninos y a dar nombre a estos últimos, y la mujer pasó a ser definida en función de su útero. La invención de los sexos dio lugar al género. El recién nacido sexo femenino se identificó con la falta de pasión y el orgasmo de la mujer se vació de significado. Los dos sexos estaban basados sobre fundamentos en mayor medida culturales

¹ DE CASTIGLIONE, G., *The Book of the Courtier* (1561), Londres, Dent, Everyman's Library, 1966; trad. esp., BOSCÁN, J., *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 39.

² HARVEY, W. (1651), *Lectures on the Whole of Anatomy*, University of California Press, 1961, p. 127.

que biológicos.

En 1844, el doctor Achille Chereau definía a la mujer en función de sus ovarios. A finales del XIX se consideraba fundamental el rol de dichos órganos en la vida de las mujeres, hasta el punto de justificarse la ‘ovarotomía bilateral’ o extirpación de ovarios sanos, para curar ciertas patologías o “crisis de la feminidad” como la histeria, el exceso de deseo sexual y otro tipo de dolores. Es lo que se conoció como ‘castración femenina’, popularizada por los cirujanos R. Battey y A. Hegar. Se pensaba que, al ser los ovarios el ‘órgano maestro’ del cuerpo femenino, su extirpación haría a las mujeres más parecidas a los hombres.

Grandes médicos del XIX se oponían a la pretendida igualdad entre los sexos, argumentando que la división sexual del trabajo estaba motivada por diferencias físicas y mentales insalvables entre hombres y mujeres. Creían científicamente probado que las capacidades de cada sexo eran distintas.

A principios del siglo XX, el doctor Heape se basa en la gran diferencia existente entre el sistema reproductor del hombre y el de la mujer para defender la ausencia de igualdad social entre ellos. Se consideraba la menstruación como una etapa de destrucción del útero, que perdía su recubrimiento para recuperarlo posteriormente, una vez pasados esos días. Para Havelock Ellis, ese hecho demuestra “que incluso en la más sana de las mujeres, hay un gusano, por inofensivo que sea y por desapercibido que pase, que carcome periódicamente las raíces de la vida”¹. Son muchos los científicos que se refieren a la menstruación en similares términos. Esto se debe, según Lacqueur, a que “los imperativos de la cultura o del inconsciente dictaban el lenguaje del sexo, cómo el cuerpo femenino

¹ ELLIS, H., *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexual Characteristics*, London, Walter Scott, 1894, p. 284, 293.

se definía y diferenciaba del masculino”¹.

La menopausia es vista como “el ocaso de la feminidad, como un periodo de tinieblas que marca inexorablemente el inicio de la decadencia física y psíquica de la mujer”². La desaparición de la fertilidad suele ir acompañada por otra serie de factores que también pueden convertirse en causas de desequilibrio psíquico para la mujer, como son: el abandono del hogar por parte de los hijos, la muerte de los progenitores o la pérdida de la belleza y la juventud. Sin embargo, estas circunstancias se dan igualmente en la vida del hombre, sin que resulten para él tan traumáticas. Es cierto que sólo la mujer se ve privada de su capacidad reproductora, aspecto en torno al cual ha girado históricamente toda su existencia y su razón de ser. En el caso de la marcha de los hijos o de la muerte de los padres, la mujer se ve más afectada porque en gran medida su vida ha estado marcada por y dedicada a la crianza de los hijos y el cuidado de los mayores, actividades éstas enmarcadas en el ámbito doméstico o privado. Lo mismo se puede decir de la pérdida de la belleza, bien mucho más valorado en las mujeres que en los varones.

¹ LACQUEUR, T. de, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 377.

² CARUNCHO, C. y MAYOBRE, P., “El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”, en *Novos dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1988, pp. 155-172, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>, p. 10.

4.4. La violencia simbólica en la sociedad de masas.

Mitos y estereotipos

Bronislaw Malinowski describe el mito en las sociedades primitivas, no como simple relato que se cuenta y se transmite de generación en generación, sino como “realidad vivida” y viviente, pues su efecto sigue vigente al cabo de los años¹.

Mircea Eliade también se refiere al mito, en las sociedades arcaicas, como a una “historia verdadera” y “de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa”. Sin embargo, el *mythos* griego vio cambiar progresivamente su significado hasta denominar solamente “aquello que no puede existir en la realidad”², esto es, una ficción o falseamiento de la verdad.

Actualmente el término ‘mito’ conserva ambos significados, el de verdad y el de ficción. Para Northrop Frye³, designa un contenido, no siempre consciente, presente en la memoria colectiva, “una imagen recurrente que encierra una verdad absoluta”⁴. En cambio, Roland Barthes considera el mito, más que un contenido, una forma, producto de un momento histórico concreto⁵. La mitología es un sistema de signos motivados, empleados para naturalizar la historia y la cultura, al

¹ Cfr. MALINOWSKI, B., *Myth in Primitive Psychology*, The New Science Series, 1, Nueva York, y *Psyche Miniatures*, General Series, 6, Londres, 1926.

² ELIADE, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1992 (1963), p. 7.

³ Cfr. FRYE, N., *Mito, Metafora, Simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

⁴ GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998, p. 29.

⁵ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

hacer pasar por natural la relación entre el significante y su significado, sin tener en cuenta la ideología que hay detrás.

De este modo, contribuyen a perpetuar las estructuras de poder, sobre todo cuando son considerados como formas inmutables del inconsciente humano¹. Los mitos son creados y promovidos desde la esfera de la ‘alta cultura’, “se encuentran al servicio de la ideología que se pretende establecer desde el poder, contribuyendo a transmitir y perpetuar sus valores y actitudes”².

La mitología comunica a través de símbolos, esto es, de imágenes aparentemente muy comunes pero que adquieren connotaciones especiales cuando son usadas en el contexto del mito. Dichos símbolos escapan a la comprensión y apelan más a la esfera de las emociones que a la de la racionalidad, describen algo oculto e indescriptible. El lenguaje del mito es ideal para poner de manifiesto los contenidos del inconsciente colectivo³.

En la mitología los fenómenos naturales adquieren un significado especial, se ven amplificadas. Al sol se lo relaciona con todo lo masculino; hace crecer las cosechas y regula los ritmos de alimentación, sueño, apareamiento, migración, hibernación, etc., de todos los animales. Es símbolo de sabiduría, pasión, agresividad, y objeto de culto en todas las mitologías. La luna, con su luz suave y tierna, simboliza el misterio, lo oculto y lo femenino. Sus fases se vinculan con las tres edades de la mujer: la luna nueva sería la virgen, la luna llena, la mujer plena,

¹ CAROTENUTO, A., *L' anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*, Bologna, Bompiani, 2004.

² BASTIDA RODRÍGUEZ, P., *Santas improbables: re/visiones de mitología cristiana en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1999, p. 17.

³ MOREDA LÓPEZ, S. (ed.), *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.

y la luna menguante, la hechicera. Siempre ha sido venerada por las mujeres, que creían obtener de ella su fertilidad. Incluso una leyenda sánscrita relaciona las curvas del cuerpo femenino con la redondez de la luna.

La mitología recoge una serie de arquetipos o modelos de conducta, presentes en el inconsciente colectivo, que valen para definir los principales tipos de mujeres. Éstos tienen su base en los relatos mitológicos y en la veneración de la diosa¹.

Desde el punto de vista de la socio-psicología, el estereotipo –término acuñado por Walter Lippman² en 1922 para referirse a un fenómeno tan antiguo como la sociedad- designa “un conjunto estructurado de creencias acerca de un grupo social determinado, o la atribución de características psicológicas de carácter general a un grupo humano extenso”³. La estereotipia se caracteriza por establecer categorías o conjuntos sociales estables, compararlos entre sí y atribuirles rasgos específicos.

Los estereotipos tienen un origen colectivo y anónimo y, a pesar de su antigüedad, han permanecido constantes a lo largo de la historia y han llegado hasta nosotros por medio de instituciones como la familia, la educación, y los medios de comunicación de masas. Se caracterizan por simplificar enormemente la realidad, así como por su permanencia, esto es, por resistirse a cualquier modificación, aunque existan evidencias racionales que la avalen. A pesar de su

¹ Cfr. BACHOFEN, J. J., *Il matriarcato, Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e politici*, Torino, 1988.

² Cfr. LIPPMANN, W., (1922), *La opinión pública*, Langre, 2004.

³ AAVV, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003a, p. 32.

carácter negativo, en tanto que falseadores de la realidad, a los estereotipos se les reconoce hoy una importante “función adaptativa. [...] Su papel consistiría en ‘ayudar a comprender’, en ‘dar sentido’ a conductas que en ausencia del principio heurístico que el estereotipo supone resultarían incomprensibles, irracionales y, por tanto, impredecibles para los agentes sociales”¹, esto es, nos ayudan a comprender la realidad. Sin embargo, no hay que olvidar que los estereotipos también limitan nuestra percepción y contribuyen a crear falsas expectativas.

En el caso del género, los prejuicios a los que conducen los estereotipos resultan altamente peligrosos, pues éstos implican un juicio de valor que se asume como una creencia cierta. Dichos prejuicios limitan el modo de actuación de hombres y mujeres, por su simple pertenencia a un determinado colectivo genérico.

Existen pruebas que avalan un intenso culto a la Diosa Madre desde el Paleolítico superior, en los albores de la humanidad. Es el caso de las culturas establecidas en la zona de Mesopotamia, eminentemente agrícolas, que veían a la tierra como madre de todas las plantas, animales y hombres.

“El misterio de la sexualidad femenina, de la partenogénesis, de la asociación del ciclo femenino con el ritmo de la luna, de la tierra entendida como vientre, de la muerte de la semilla para la creación, son motivos fundamentales de la mitología de la Diosa Madre”². El lugar de culto se constituía en el centro del

¹ AAVV, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003a, p. 32.

² DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998, p. 34.

poblado. En la Diosa se concentraban las fuerzas de la vida y la muerte y todas las mujeres actuaban como sacerdotisas.

En la cultura griega esta situación cambió notablemente, ante la influencia de la estructura patriarcal. La Diosa tuvo que compartir su lugar privilegiado con el resto de los dioses masculinos del panteón. La gran Diosa se diversificó en varias figuras que encarnaban cada una un aspecto de la misma. Las diosas helénicas representan los arquetipos femeninos fundamentales que, todavía hoy, están muy presentes en la cultura occidental¹.

¹ Sobre este aspecto, cfr. DE DIEGO, R. y VAZQUEZ, L., *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza Editorial, D. L. 2002.

4.4.1. La virgen

La virgen como arquetipo surge cuando la niña se convierte en mujer, y es retratada por la mitología con un cuerpo adolescente, de pechos turgentes y curvas aún poco delineadas¹. Seduce con la inocencia de su mirada, como la Brooke Shields de *El lago azul* (Randal Kleiser, 1980). “La joven virgen vive en el límite entre la santidad y el pecado; su cuerpo es puro e inmaculado y, no obstante, expresa la fuerza de una indómita ola de pasión sexual, del anhelo por unirse a un hombre y a la vida vista a través del nuevo velo del amor”².

En este arquetipo se encuadra el personaje de Bella (*La bella y la bestia*, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), hermosa joven que, por su bondad y pureza de espíritu, libera al príncipe del hechizo que lo había convertido en una Bestia repugnante. El filme *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001) se presenta como una inversión de la historia anterior, pues su protagonista, la princesa Fiona, en lugar de transformar al horrible ogro en un apuesto galán, acaba convirtiéndose en una *ogresa* feliz a su lado. La heroína de este cuento, a diferencia de las dulces y sumisas princesas tradicionales, es activa, valiente y adopta los malos modales de su compañero. Sin embargo, la protagonista de *Shrek* encajaría perfectamente

¹ HARDING, M. E., *I misteri Della donna: un'interpretazione papsicologica del principio femminile come raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Torino, Einaudi, 1973.

² DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998, p. 38.

en el arquetipo de la virgen, por su carácter fuerte, activo e independiente que la sitúa más cerca de Lara Croft que del sumiso ángel del hogar¹.

La virgen se caracteriza por la pureza y la integridad, pero no es necesario que sea virginal en el sentido literal del término. Se trata de una mujer libre de espíritu, inteligente e intuitiva, que se sale del camino marcado para ella por la tradición. Como la Julia Roberts de *Novia a la fuga* (Garry Marshall, 1999), no se somete al compromiso con un hombre a cambio de una vida fácil. En ocasiones prefiere quedarse sola. Puede que se dedique a buscarse a sí misma o que sea una aventurera. Es apasionada, pone empeño en todo lo que hace, sabe aconsejar y concede gran importancia al mantenimiento de su individualidad. No busca necesariamente la fusión con los otros, por lo que concede libertad a su pareja. Las creadoras (escritoras, artistas...) entrarían dentro de esta categoría. Son mujeres que logran sentirse plenas y realizadas sin tener a un hombre a su lado. Un buen ejemplo sería la protagonista de *Persiguiendo a Betty* (Neil LaBute, 2000), quien, tras un proceso de búsqueda interior propiciado por la locura transitoria que padece, llega a la conclusión de que no necesita a un hombre para nada, porque ya “no estamos en los años cuarenta”².

¹ Cfr. OSTRIA, V., “La mode au fil(m) du temps”, *Artpress*, Special Art et Mode, N1. 18, 1997, pp. 53-57.

² La dulce Betty, tras el asesinato de su marido –un hombre grosero y sin sentimientos, que la trata como si ella fuera su sirvienta mientras la engaña con su vulgar empleada-, emprende un largo camino en busca de su príncipe azul, que no es otro que el protagonista de su culebrón favorito: no el actor que le da vida, sino el personaje de ficción. Tras un sinfín de peripecias y una vez superada su enajenación mental transitoria, la joven por fin es capaz de tomar las riendas de su vida y se da cuenta de que no necesita a ningún hombre para ser feliz, porque “ya no estamos en los años cuarenta”. Así se lo

Entre las diosas de la mitología cabe destacar fundamentalmente a dos, que se consideran vírgenes en el sentido que acabamos de describir: la primera es Artemisa (Diana para los romanos), hija de Zeus, fruto su relación adúltera con Latona. Es la diosa de los partos, de la caza y de la muerte. Por su carácter guerrero e independiente, era venerada por las Amazonas. Simboliza la energía mutable de lo femenino, representa a la virgen consagrada a la promiscuidad sexual; era la cazadora que protegía a los animales; era un árbol, una osa, la luna. Artemisa representaba la imagen de la mujer, que, a lo largo de su vida, va asumiendo roles distintos; era un auténtico compendio de las potencialidades femeninas¹.

Su espíritu independiente y libre personifica la ley natural, mucho más antigua que la humana². Desde pequeña, su sabiduría la lleva a tomar las decisiones acertadas. Entre otras cosas, pidió a su padre que le concediera ser virgen eternamente, un arco con flechas y el oficio de traer la luz. Sus sacerdotisas debían realizar un baño ritual para mantenerse siempre limpias y castas. La eterna virginidad de Artemisa simboliza el apego a su propia naturaleza, pura, de la que ningún hombre podrá apartarla. Su arco es plateado como la luna llena, que representa la virginidad. El traer la luz implica lucidez e intuición para iluminar los caminos de los demás, así como distinguir los asuntos importantes de los triviales.

hace saber al engreído ‘príncipe’: “Mi mejor amiga dijo una vez que si fueras más guapo sería un crimen... es una lástima que seas tan gilipollas”

¹ MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 57.

² RISE MOIDI PAREGGER, C., *Donne selvatiche*, Roma, Paperback, 2003.

La segunda virgen es Atenea, diosa de la sabiduría, conocida como Minerva por los romanos, que la representaban con forma de búho, pájaro nocturno a la vez cazador y doméstico. Tomó su primer nombre, Palas, de su compañero de juegos infantiles, al que mató accidentalmente mientras jugaban a enfrentarse con la lanza y el escudo.

A su ingenio se debe la invención de numerosos artilugios que sirven para poner la naturaleza al servicio del hombre, como son el carro, la nave o el arado. Atenea emplea siempre sus conocimientos y su intuición con fines prácticos. En la guerra, lo mismo que un búho, mantiene un ojo abierto para observar los movimientos de ambos bandos y otro cerrado para planear, de forma inteligente e intuitiva, la mejor estrategia. Es buena consejera para los negocios, por lo que muchos hombres poderosos acuden a ella en busca de su asesoramiento. La relación que se establece es de tú a tú. Posee cualidades masculinas, lo que puede valerle la incompreensión de las otras mujeres, pero ese primer escollo se supera gracias a su carácter comprensivo. La protagonista de *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) se ajusta a este prototipo en el sentido de saber utilizar su intuición y todos los recursos a su alcance para crecer en la esfera profesional, hasta el punto de convertirse en una asesora importantísima para su jefe.

Atenea también inventó la flauta y la trompeta, y enseñó a las mujeres todas las artes consideradas femeninas (el tejido, el hilado, la cocina...), así como la ciencia de los números. Éste es uno de los tres arquetipos femeninos fundamentales que distingue Gil Calvo¹. Diosa virginal del arte, representa la

¹ Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000; acerca de los arquetipos femeninos en la mitología, cfr.

elegancia y la corrección en las formas: es ligera, esbelta, joven y andrógina en cuanto carente aún de la voluptuosidad propia de las mujeres que ya han pasado por la experiencia de la maternidad. Atenea es la virgen, no en el sentido literal de la palabra, sino en el de no haber tenido todavía contacto con muchos hombres, por lo que su pureza, la menos aparentemente, está todavía intacta. El predominio de este tipo de mujer, según Elaine Showalter¹, se remonta al siglo XVIII, con el nacimiento del amor romántico. La mujer pasa de desempeñar una mera función reproductora a convertirse también en compañera del hombre. Además, se impone un modelo de matrimonio europeo tardío, que sigue a un largo noviazgo, por lo que el prototipo de mujer soltera y andrógina –en cuanto estéril aún– adquiere mayor vigencia. Surge una necesidad de neutralizar el paso del tiempo y envejecer al ritmo lento de los varones. Si el cuerpo sexista de la mujer tiene una vigencia corta (desde los 20 hasta los 40 años aproximadamente, esto es, durante su etapa reproductora), el cuerpo andrógino puede mantenerse durante mucho más tiempo (desde los 15 hasta los 60, por ejemplo).

El prototipo andrógino se impone especialmente en la segunda mitad del siglo XX, por imperativos económicos. Cuando la mujer sale del hogar para enfrentarse al hombre en el ámbito público, empieza a usar las mismas armas que él, por ejemplo en lo que se refiere a la forma de vestir, e incluso abusa a veces de ciertos rasgos masculinos, como el fumar, beber², etc.

también BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986.

¹ Cfr. SHOWALTER, E., “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Modern Criticism and Theory* (Lodge, ed.), London & New York, Longman, 1992.

² DE DIEGO OTERO, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.

En el filme *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), que muestra una amplia tipología femenina, sin duda el personaje de Julia Roberts encarna a este prototipo de mujer eternamente joven, a pesar de que algunas alumnas consideren que ya se le ha pasado el arroz. Como la Atenea griega y la Minerva romana, Katherine posee atributos viriles, por ejemplo la sabiduría, que los griegos consideraban una cualidad masculina. Se trata de diosas guerreras, y esta mujer lucha por abrir un hueco a sus ideales en un mundo tan retrógrado. Además, la profesora se ajusta al perfil de virgen definido por las diosas, que nunca contraen un matrimonio monogámico, pero sí tienen numerosos compañeros.

Sin embargo, los estereotipos no son estructuras férreas e inamovibles y una misma mujer a lo largo de su vida puede ir pasando de uno a otro. En ese sentido, quizás sea éste el más flexible de los arquetipos, como afirma Gil Calvo: “Sólo Palas es libre de elegir si su antifaz es puro maquillaje, que la predestina a comprometerse como Hera, o una transgresora toma de libertades que la mueve a compartir destino con la independiente Afrodita. Y esto es lo que hace de Atenea la única imagen abierta, capaz de autodeterminarse a sí misma”¹. Por ello, al autor no le resulta extraño que éste sea el modelo al que a la mayoría de las mujeres les gustaría acercarse.

¹ GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 117.

4.2. La creadora y destructora

La creadora y destructora es una sola mujer que aúna dos polos contrarios, muy en relación con su ciclo menstrual. Según M. Dunn Mascetti¹, las diosas de la antigüedad reunían en un mismo arquetipo el bien y el mal, la creación y la destrucción, la santidad y la sexualidad, la vida y la muerte. Durante determinados periodos de cada mes, el cuerpo femenino experimenta cambios importantes, debido a su composición hormonal. Los días de la ovulación son los más fértiles de la mujer, que ve aumentar su deseo sexual –es un amor tierno y cariñoso–, su capacidad intuitiva y su receptividad. Antes de la menstruación, se le hinchan los pechos y el vientre, siente dolores y náuseas. Desde entonces y hasta después de la expulsión del flujo, la mujer es multiorgásmica, pero infértil. Además, se vuelve irascible e incluso nociva². Así surgen las imágenes de una feminidad a la vez altamente seductora y destructiva, que alcanzan su máxima expresión en el cine negro de los años cuarenta y cincuenta, poblado de mujeres fatales, que representan la culminación de los deseos sexuales masculinos y, a la vez, el temor ante la amenaza que éstas plantean para su integridad física y psicológica³. Tenemos un buen ejemplo en la Cora de *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), aunque abordaremos el estereotipo más ampliamente en el capítulo dedicado a la maldad femenina.

¹ Cfr. DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998.

² VOSS, J., *La luna nera. Il potere della donna e la simbologia del ciclo femminile*, Como, 1996.

³ Cfr. BRILL, J., *Lilith o l'aspetto inquietante del femminile*, Genova, Marietti, 1990.

La mujer creadora y destructora reúne en su cuerpo esas dos energías, y está perfectamente representada por la figura de Kali, la diosa hindú que es a su vez madre creadora y guerrera ataviada con un collar de cabezas cortadas, “la diosa que perpetuamente transforma la vida en una fascinante danza de muerte”¹. Kali posee una energía incontrolable y destructiva, y simboliza lo peor del género humano, así como nuestros temores más profundos. En el cine podemos encontrarla en la figura de féminas monstruosas, como la protagonista de *The Hunger* (Tony Scott, 1983), una vampira que chupa la sangre de sus amantes y a cambio les concede la eterna juventud, hasta que se harta de ellos.

En la mitología griega encontramos a Circe, hija del Sol, que se casó con el príncipe de la Cólquide para luego matarlo y reinar en solitario. Tras ser descubierta por sus súbditos, huye a la isla de Ea, donde se dedica a preparar pócimas con las que transforma en animales a los naufragos que llegan al lugar. Se la puede considerar una ancestral precursora de la *femme fatale*, que adopta una forma humana y se vale de sus encantos para seducir a sus víctimas y transformarlas en animales. También teje –actividad típicamente femenina–, pero ello no es sino una metáfora del control que ejerce sobre las vidas y el destino de los hombres. Podemos ver a Circe en la Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) que se quita un guante y levanta pasiones entre la población masculina, o en la Lola Lola que convierte al profesor Rath en un payaso sin dignidad totalmente esclavo de sus deseos (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930).

El de Circe es un prototipo de mujer que domina la magia y sabe emplear sus encantos femeninos sobre los hombres, por lo que supone una amenaza para

¹ MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 240.

ellos. Representa el instinto femenino que hay en todo hombre pero que está reprimido por la cultura y la educación. Despierta en él una pasión ardiente y a la vez terrible, que le hace rechazar a la mujer por miedo a ser cautivado por ella. Circe es dominadora e instintiva, disfruta plenamente de la vida y del contacto con los demás. Es acogedora e inspira confianza, hasta el punto de hacer que los otros se sientan cómodos a su lado.

Es muy femenina y buena ama de su hogar; con sus dotes culinarias logra hechizar a los demás y hacer que éstos saquen lo mejor que llevan dentro, como la protagonista de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), que tiene una receta para cada ocasión y utiliza sus platos para obtener el efecto deseado, lo mismo hace llorar a los comensales que enciende en ellos sus pasiones más ardientes.

También Medea puede incluirse dentro de la categoría de mujer creadora y destructora. Según el relato de Homero, tras conseguir para su marido Jasón el trono de Corinto y darle catorce descendientes, fue abandonada por éste, que pretendía esposar a Glauca, una mujer más joven que ella. Al no conseguir que su esposo entrara en razón, Medea envió a su nueva novia como regalo de bodas una corona y un manto blanco. Cuando Glauca se los puso, empezaron a arder irremediablemente, provocando la muerte de todos cuantos se encontraban en el palacio real, con excepción de Jasón, que logró escapar¹.

Medea se perfila como una hechicera que emplea la magia para conseguir cuanto se propone: había envenenado a Corinto para hacer que Jasón ocupara su trono, eliminó a Glauca e incluso sacrificó a sus propios hijos a petición de Hera,

¹ AAVV, *Mitos femeninos en la cultura clásica*, Oviedo, KRK, 2003c.

para hacerles alcanzar la inmortalidad¹. Sin embargo, la protagonista del mito ve esfumarse su poder cuando su marido establece una relación con la heredera de un reino cercano y, al ver crecer considerablemente su poder, deja de necesitarla a su lado. Es entonces cuando esta mujer creadora desarrolla su faceta de destrucción y, ante la imposibilidad de seguir siendo una mujer familiar, opta por eliminar todo lo que constituye la familia: a su marido, a la futura esposa de éste, a sus hijos².

En el mito de Medea se mezclan la venganza de una mujer despechada tras el rechazo de su marido y la frustración por haber sido despojada de su poder. Un filme paradigmático en ese sentido es *El club de las primeras esposas* (Hugh Wilson, 1996), cuyas protagonistas son tres mujeres maduras que, tras haber dedicado los mejores años de sus vidas a sus hombres para que éstos alcanzaran el éxito profesional, son abandonadas y sustituidas por atractivas jóvenes. Es entonces cuando se unen y tramán una sofisticada venganza contra sus ex-maridos. Otro ejemplo de mujer despechada lo tenemos en el reciente filme *Mi súper ex novia* (Ivan Reitman, 2006). En él Uma Thurman da vida a una súper heroína que, tras ser abandonada por su novio, desata su ira contra él y, ayudada de sus poderes extraordinarios, hace todo lo posible para arruinarle su nueva relación.

En otros tiempos, Medea hubiese sido el prototipo de la mujer perfecta, el ama de casa sacrificada, como las protagonistas de *Donde reside el amor* (Jocelyn

¹ WHITMONT, E. C., *Il sorriso della leonessa. Alle sorgenti del femminile*, Casale Monferrato, 1999.

² AAVV, *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempjari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Torino, Einaudi, 1983.

Moorhouse, 1995): Sophie, la nadadora que anula sus deseos para consagrar su vida al cuidado de sus hijos y de un marido que termina abandonándola, o Emma, que se conforma con vivir a la sombra de un pintor que no conoce la palabra fidelidad.

Por último, hay toda una serie de monstruos devoradores femeninos, normalmente nacidos del mar –símbolo del inconsciente, que se relaciona con la maldad femenina, encarnada en las curvas de la *femme fatale*-, como es el caso de las Gorgonas o la Equidna. Las primeras, llamadas Esteno, Euríale y Medusa, perdieron su extraordinaria belleza para convertirse en criaturas monstruosas que, tras seducir con sus cantos a los marineros, los dejaban petrificados, lo mismo que las protagonistas del cine negro cuando entonan sus voces graves y despliegan su espectáculo de seducción para atrapar al hombre en sus redes¹. Abordaremos más ampliamente este arquetipo de la mujer destructora, unido al de la amante, en un apartado posterior, dedicado a la maldad femenina.

¹ Entre las relecturas de estas figuras en clave feminista y reivindicativa, cfr. CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995; sobre su influencia en el cine, cfr. PEZZELLA, M., *Estética del cine*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

4.4.3. La amante y seductora

El arquetipo de la amante está fielmente representado por la figura de Afrodita, la diosa griega del amor (Venus en la mitología romana)¹. La primera mujer del relato mitológico fue engendrada cuando el semen de Urano cayó al mar y se unió a la brisa en forma de serpiente. Así, de entre las olas, nació Afrodita e inmediatamente se convirtió en uno más de los dioses. Según Patricia Monaghan, este relato del nacimiento divino no es sino una alegoría construida para describir el viaje de Afrodita, “la antigua Diosa Madre del Mediterráneo oriental”², desde Oriente Medio hasta Grecia.

La tradición helena refiere que la bella diosa eligió libremente a Hefesto como marido, pero aprovechaba cualquier momento para enamorar a cuantos se acercaban a ella, tanto dioses como humanos, y hacerlos caer en su lecho, lo que le valió la envidia y la enemistad de las otras deidades femeninas. Mandaba a sus cupidos a la tierra para sembrar el amor entre hombres y mujeres. Su carácter promiscuo fue difícil de asimilar por la cultura griega, por lo que Platón le dio dos denominaciones distintas: Urania, diosa del amor espiritual o platónico, y Afrodita Pandemos, diosa del amor común, que no era sino una degradación de la original, y que también fue llamada Porno o seductora.

¹ PIRENNE-DELFORGE, V., *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Centre International d'Études de la Religion Grecque Antique, 1994.

² MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 26; Cfr. también RANGONI, L., *La grande madre. Il culto del femminile nella storia*, Roma, Xenia, 2003.

Afrodita era la Diosa de la belleza y del amor libre. Tenía el poder de sanar los corazones humanos y de elevarlos a la eternidad del amor. Unía las fuerzas masculina y femenina hasta construir una unidad. Estamos ante una diosa libre y dueña de su vida, sabia en el amor y protectora de los suyos. Es el prototipo de mujer enamorada que siente la llamada de la sensualidad personificada en un hombre que la hace perder la cabeza y alcanzar su máximo esplendor.

Es una mujer hermosa, sensual, dulce, elegante, coqueta, preocupada por su aspecto y por agradar a los demás. Derrocha energía, con la que atrae a multitud de hombres, que pueden sentirse incluso burlados al descubrir que no lo hace por estar enamorada, sino porque, simplemente, ella es así. En *Objeto del deseo* (Guy Ferland, 1995), el personaje interpretado por Alicia Silverstone acude a casa de un matrimonio como niñera y se convierte en objeto del deseo de cuantos la rodean: del padre, del hijo, del novio, etc.¹

Cuando se enamora, Afrodita se entrega por completo, pero tiene facilidad para volverse a enamorar y encadena una relación tras otra. Va dejando tras de sí una larga lista de amantes abandonados y deprimidos. Su sentido de la moral se sale de lo convencional; no tiene reparos a la hora de poner los ojos en un hombre casado, lo que le supondrá la enemistad de otras mujeres. Michelle Pfeiffer en *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993) interpreta a la condesa Olenska, una bella y fascinante mujer que, tras abandonar a su marido, hace perder la cabeza al caballero Newland Archer, prometido de su prima. En el cine son numerosos los ejemplos de rivalidad femenina, esto es, de mujeres competidoras, envidiosas, ambiciosas y moralmente inferiores a los hombres, que emplean armas como la

¹ PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G., *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

belleza, la seducción o la juventud para desbancar a sus rivales. A veces las que se enfrentan son mujeres jóvenes y, otras veces, una joven y otra mayor, como sucede en el filme *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), en el que el objeto de la discordia es el amor de un hombre.

Afrodita también representa a una mujer madura, que se mantiene emocionalmente independiente de sus amantes y retoma su actividad laboral o amistades dejadas de lado para dedicarse al amor durante su juventud. Para Gil Calvo¹, el prototipo de Afrodita correspondería a una mujer sexual, carnal y fetichizada, que se identifica con la prostituta. Por la historia del cine han pasado algunas inolvidables, como Shirley McLaine en *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), Julia Roberts en *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o, más recientemente, Candela Peña y Micaela Nevárez en *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005).

Afrodita emplea sus voluptuosas armas de mujer para seducir a los hombres, y si es necesario recurre a la frivolidad y al engaño. En *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003) este arquetipo estaría representado por Giselle, la alumna promiscua, de moral relajada, pecadora y llena de erotismo, que mantiene distintas relaciones con hombres mayores que ella.

En el arquetipo de la amante también se puede incluir a Hera, diosa del matrimonio y esposa de Zeus. El culto a esta divinidad, sin embargo, es muy anterior a la llegada de su supremo marido a la Hélade. Hera, “la reina del cielo

¹ Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

con ojos de vaca”¹, era considerada la diosa suprema de las mujeres y de la sexualidad femenina. Representaba las tres fases por las que pasa la vida de toda mujer: en su juventud era llamada Antheia o ‘mujer que florece’, virgen en el sentido de carecer de hijos y responsabilidades; después, en su etapa de madurez, podía ser Ninfómana -‘mujer que busca un compañero’-, o Teleia, made ejemplar; en su última etapa Hera se convertía en Theria, la mujer anciana.

Las tribus nórdicas, que veneraban a su dios del cielo, Zeus, llegaron a Grecia y, ante la imposibilidad de eliminar el culto a Hera, se terminó por fusionar a ambas divinidades y surgió así la imagen clásica de la diosa, como “esposa celosa y petulante, continuamente a la caza del marido infiel y de sus amantes”².

Según el relato mitológico, tras ser violada por Zeus, Hera se vio forzada a casarse con él y la unión fue larga y duradera, a pesar de las incontables infidelidades del dios supremo. Hera representa el matrimonio para toda la vida, la fidelidad y la lealtad de una mujer hacia su marido. Es alguien que busca sentirse realizada como esposa, al lado de un hombre con poder y éxito social, como la protagonista de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), cuya única función es la de lucir siempre bella del brazo de su marido y permanecer en el hogar mientras él se ocupa de sus negocios en la esfera pública.

Este tipo de mujer es feliz mientras espera a su marido y mientras cuida todos los detalles de su hogar. Ve el acto sexual como un acto de amor y como una obligación. En un filme reciente, las mujeres de Stepford (*La ciudad de las mujeres perfectas*, Frank Oz, 2004) representan el sueño de todo hombre:

¹ MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 153.

² *Ibidem*, p. 154.

permanecen siempre activas dentro del hogar, donde disfrutan cocinando, cuidando del jardín y de los niños, e incluso reciben con lencería sexy a sus esposos a la vuelta del trabajo.

En su aspecto negativo, este arquetipo parte de una inseguridad profundamente arraigada en la mujer, del temor más o menos inconsciente de que sin un marido se carece de identidad a los ojos de la sociedad. Su felicidad y su realización siempre dependen de otra persona. Hera ha renunciado a muchas cosas y se ha encerrado en su propio mundo, con su marido como centro, lo que puede originarle una gran frustración si un día ve que éste ha dejado de necesitarla. Por ejemplo, en *Las horas* (Stephen Daldy, 2002), Julianne Moore interpreta a un ama de casa frustrada y asfixiada por su reclusión en el ámbito doméstico. En *Los puentes de Madison County* (Clint Eastwood, 1995), Meryl Streep da vida a una madura ama de casa que, tras años de renuncia y dedicación al cuidado de su familia, por la llegada de un fotógrafo del National Geographic, durante un fin de semana experimenta sentimientos y sensaciones que tenía reprimidos y que ponen en duda todo lo que había sido hasta el momento.

El de Hera es el tercer prototipo de mujer al que se refiere Gil Calvo¹, el de la diosa madre, dedicada a la familia y a su esposo Zeus. Es una señora de su casa, elegante, con estilo y clase, perteneciente a la elite social, basada siempre en un modelo rígido, el de la fidelidad a su patrón o marido. Las mujeres reales viven la sumisión a las exigencias de su estatus no como una imposición, sino como algo que han elegido libremente.

¹ Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Éste es el caso de Betty, en *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), quien defiende férreamente su idea de familia tradicional, se somete a su marido hasta el extremo de anularse, y no es capaz de ver más allá; se agarra a ese patrón de elegancia y distinción social, al modelo de reina de su casa rodeada de todas las comodidades disponibles hasta la época, y sigue pensando que eso es lo que realmente desea; cree que ha alcanzado la felicidad. Betty consigue abrir los ojos con la ayuda de Katherine pero Joan, por el contrario, cae en la trampa y dice adiós a su prometedor futuro como abogada, con el firme convencimiento de que está haciendo lo que más desea y lo que le dará más satisfacciones en su vida futura, aunque también es un poco consciente de que puede estar equivocándose.

Se puede acudir a la mitología cristiana para hallar nuevas representaciones del arquetipo que nos ocupa. El rey Herodes, cautivo por la belleza de su hija Salomé, le prometió acceder a cualquiera de sus deseos a cambio de exhibirse ante sus invitados ejecutando la danza de los siete velos. Su petición no fue otra que ver la cabeza de Juan el Bautista sobre una bandeja de plata, como venganza contra éste, por no haber correspondido a su juego de seducción.

Salomé es el arquetipo de la seductora, que se entrega al otro en todo su ser –al despojarse de los siete velos es como si se desnudara- y le hace perder –en este caso, literalmente- la cabeza. Salomé es la mujer que suspende en el hombre el uso de la razón y lo conduce por el camino de los sentimientos y las pasiones. Eso es precisamente lo que sucede a Mickey Rourke –y a cualquier espectador masculino- ante el *streptease* de Kim Basinger en *Nueve semanas y media* (Adrian Lyne, 1986).

4.4.4. La madre

El arquetipo de la madre se relaciona con varios momentos fundamentales de la vida de una mujer, como son el embarazo, el parto y la función protectora y acogedora de la nueva vida dentro de su ser. La madre es la figura que acompaña e inicia al niño en el mundo durante la primera etapa de su vida. Su influencia pervivirá durante años¹.

Es un arquetipo que está muy presente, tanto a nivel personal como en el inconsciente colectivo de los pueblos. La Diosa Madre es considerada la primera figura mitológica creada por los hombres. Fue venerada durante siglos por numerosas culturas, desde Mesopotamia hasta Rusia. Entre los símbolos que la acompañan cabe destacar la unión del cielo y la tierra, pues la Diosa Madre es a la vez humana y portadora de la ley divina. La madre representa el lazo con el origen, al que seguimos psicológicamente unidos incluso después de haber sido cortado el cordón umbilical. Este hecho es particularmente relevante en los filmes de Pedro Almodóvar –*Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006)...-, quien muestra un gran interés por la figura materna en su vertiente más emocional, como evocadora de los orígenes culturales y populares. Dicho personaje sirve al director manchego para traer al presente las conversaciones y los rituales femeninos que tanto despertaban su curiosidad cuando era niño².

¹ Cfr. SHAHRUKH, H., *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia: mitos y arquetipos femeninos*, Taschen, Cop. 2006.

² Cfr. ARECCO, S., *Il paesaggio del cinema – Dieci studi da Ford a Almodóvar*, Genova, Le Mani Editore, 2001, p. 73.

La luna llena es símbolo de la Diosa Madre y de la plenitud de la mujer, a la que ésta llega durante el embarazo y el parto. Una figura fundamental en la mitología de la madre es la diosa egipcia Isis, hija del cielo y de la tierra, que tuvo una influencia notable en la religión griega y, posteriormente, en la cristiana.

Isis era una diosa de la fertilidad y de los cereales, que enseñó a las mujeres “a moler el grano, a hilar el lino, a tejer y a domesticar a los hombres lo suficiente para poder vivir con ellos”¹. Madre de Horus, se la representa a menudo sentada, dando de mamar a su hijo, imagen adoptada más tarde por el cristianismo para la Virgen María². Isis representa a un tipo de mujer que sabe separar perfectamente sus facetas de madre de sus hijos y compañera de su marido, convirtiéndose ella misma en el centro de la familia. Si carece de compañero, adoptará las funciones de madre y padre a la vez y proporcionará ella sola a su hijo todo lo necesario, tanto material como inmaterial o espiritual.

Un ejemplo de madre-padre lo tenemos en *Bailar en la oscuridad* (Lars von Trier, 2000). El filme cuenta la historia de una inmigrante checa que trabaja a destajo con el fin de ahorrar la mayor cantidad de dinero posible y operar a su hijo, para evitar que éste termine perdiendo la vista, como le está sucediendo a ella. Selma, por amor a su niño, es capaz incluso de dar la vida y de matar. Un buen ejemplo de abnegación lo encontramos también en la madre de Anakin

¹ MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 230.

² Cfr. WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991; ROSCHINI, G. M., *Mariología*, Roma, Bulzoni, 1947; WINOWSKA, M., *E venne una donna. Madre di Dio, Madre de la chiesa*, Torino, Einaudi, 1992; WILLIAN, M., *Vita di Maria, madre di Gesù*, Brescia, 1994; LANDUCCI, P. C., *Maria santissima nel vangelo*, Torino, 1945.

Skywalker, en la primera trilogía de *Star Wars* (*El ataque de los clones*, George Lucas, 2002). Se trata de una mujer virtuosa que espera paciente a su heroico hijo¹.

Otro importante mito relacionado con la regeneración de la vida es el de Deméter y su hija Perséfone². Del mismo modo que en Mesopotamia el crecimiento de las cosechas se atribuía a la fusión mágica de la Diosa Madre y su amante, los griegos lo hacían derivar de la unión entre las citadas diosas. El relato homérico cuenta cómo Perséfone fue raptada por Plutón, el Señor de los Muertos, que la llevó al reino del mundo subterráneo para convertirla en su esposa. Cuando Deméter supo de lo ocurrido a su hija, montó en cólera y se trasladó a Eleusis, ciudad eminentemente agrícola. Desde ese momento, por obra de la diosa, las cosechas no volvieron a crecer, por más que los campesinos se afanasen en sembrar y arar las tierras. Fue entonces cuando Zeus obligó a Plutón a devolver a Perséfone a su madre; se estableció que ésta pasaría dos tercios del año junto a Deméter y el tercio restante en el reino subterráneo, con su marido Plutón. Así, Perséfone regresaría a la luz cada primavera, con el florecimiento de las plantas. Deméter, contenta de recobrar a su hija, hizo que el grano volviese a brotar en Eleusis.

Deméter (la Ceres romana)³, diosa del cereal, era una Diosa Madre nutriente, símbolo de la mujer que alimenta y cuida a sus hijos, física y

¹ Cfr. SHINODA BOLEN, J., *Las Diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*, Barcelona, Kairós, 2005.

² Cfr. STEFANIDES, Y., *El mito de Persefone. Demeter-Artemisa*, Barcelona, Artes Gráficas Cobas, 1981.

³ Cfr. GASPARRO SFAMENI, G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.

psicológicamente. Es un tipo de mujer que busca en la maternidad su propia realización, así como llenar un vacío. No se ata amorosamente a ningún hombre, sino que busca en ellos sobre todo la posibilidad de concebir al ansiado vástago.

Es un tipo de mujer muy apegada al modelo femenino tradicional, que organiza su vida en torno a los hijos y al hogar. Puede acabar adoptando también un rol maternal respecto a su pareja, que estará en un segundo plano. Es una madre posesiva, que intentará por todos los medios mantener a los hijos a su lado y se sentirá deprimida cuando éstos se independicen. Un filme interesantísimo para estudiar la figura de la madre es *Solas* (Benito Zambrano, 1999). En él, Rosa –el personaje interpretado por María Galiana- es una madre abnegada, amorosa, que se ha olvidado de sí misma para darse a los demás; es una víctima de la opresión patriarcal, que incluso aguanta estoicamente los malos tratos del hombre al que su educación y su conciencia le dicen que tiene que servir. Su hija, María, se opone al dominio masculino y afronta la maternidad en solitario.

Perséfone, también conocida en la antigua Grecia como Kore –‘la virgen’- (Proserpina para los romanos), representa a la hija, a la doncella inocente, que no toma decisiones por sí misma. Es la joven que pasa de la tutela materna/paterna a la del marido, sin llegar a alcanzar nunca la madurez. Perséfone elegirá como esposo a un hombre mayor, que la proteja como un padre, o tal vez permanecerá para siempre en el hogar junto a su madre. Sin embargo, puede que el exceso de protección la haga sentirse apartada del mundo, limitada y reprimida.

El origen del mito de la madre se remonta a Mesopotamia, con el culto a la “Diosa Madre que elige un amante como dios de la fertilidad. Este amante es periódicamente autoinmolado para salvar a su pueblo del hambre y la muerte. Su

cuerpo se entierra y el dios vuelve a renacer como el grano que brota”¹. Dicho culto se extendió por todos los rincones del Imperio Romano, e incluso compitió con el incipiente cristianismo, con el que mantiene notables coincidencias. En los antiguos lugares de culto se levantaron iglesias y los milagros realizados por los santos eran muy similares a las acciones de los semidioses. Así, la diosa pagana y el dios de la fertilidad fueron absorbidos por el cristianismo, que los elevó al cielo y los dotó de un contenido espiritual y eterno.

La Virgen María puso su vientre al servicio de Dios para que éste pudiera presentarse en el mundo en carne y hueso. Ella constituye un nuevo eslabón en esa cadena de Diosas Madres. Es importante tener en cuenta que, en el contexto de la época, el término ‘virgen’ significaba simplemente ‘doncella’ o mujer soltera. Las había incluso que concebían hijos sin estar casadas, y ello no era condenado moralmente, como sucede en la época moderna. El hecho de que María fuese inseminada por un espíritu divino tampoco resulta extraño, pues en la mitología de la época es algo bastante habitual; el mismo Zeus era hijo de una virgen.

Si en un principio la leyenda de la Virgen María y el nacimiento de Jesús se difundió para ennoblecer al género femenino, con la extensión y dogmatización del cristianismo, María se convirtió en una figura que carece por completo de humanidad, en un modelo ideal que estaba totalmente fuera del alcance de las mujeres reales, por lo que éstas quedaron devaluadas². Toda mujer que se alejara

¹ DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998, p. 213.

² Cfr. BASTIDA RODRIGUEZ, P., *Santas improbables: re/visiones de mitología cristiana en autoras contemporáneas*, KRK, Oviedo, 1999.

de ese ideal de santidad e hiciera a los hombres apartarse del camino de la pureza, era vista como un demonio. Como consecuencia de ello se produjo una escisión entre los dos aspectos de la Diosa Madre ancestral, la maternidad y la sexualidad, para dar lugar a dos prototipos femeninos opuestos, el de la prostituta tentadora y el de la mujer espiritual; surgieron así el fanatismo y la represión¹.

Como ejemplo de espiritualidad podemos citar a la Jennifer Jones de *La canción de Bernardette* (Henry King, 1943), filme en el que la virgen se aparece a una niña enfermiza de 14 años, que sanará milagrosamente. Ante el escepticismo de cuantos la rodean, Bernadette transmitirá al mundo el mensaje de la Señora y terminará convertida en santa. En la misma línea, Susan Sarandon da vida a una monja que aconseja espiritualmente a un condenado a muerte, al que trata de ayudar a encontrar la salvación (*Pena de muerte*, Tim Robbins, 1995).

Este modelo de espiritualidad derivará en el prototipo que se conoce como el ‘ángel del hogar’, una mujer que alcanza su plena realización en el cuidado de la casa y de su familia. Todavía hoy el cine y la publicidad siguen favoreciendo este tipo de representaciones; “las toallas suaves, los retretes limpios y las camisas sin manchas suelen ser las ocupaciones publicitarias de la mujer, mientras que los

¹ Sobre los prototipos y estereotipos de la mujer, cfr. FERNÁNDEZ PONCELA, A., *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*, Barcelona, Anthropos, 2002; AMOSSY, R. y HERSCHBERG PIERROT, A., *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001; MARTÍN CASARES, A., *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006.

hombres se mueven en terrenos tales como los seguros, los licores, los automóviles, los deportes y otros asuntos más *importantes*”¹.

¹ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 111-112.

4.4.5. La sacerdotisa y hechicera

La sacerdotisa y hechicera es una mujer que, llegada a la menopausia, ha alcanzado la madurez y la sabiduría intuitiva. Tras su etapa de fertilidad, la mujer es más libre que nunca y, en muchas culturas antiguas, merece un respeto especial. Originalmente se trataba de una mujer fuerte, independiente, que gobernaba la tribu, realizaba curaciones y ayudaba en los partos. Era común en las sociedades primitivas que un grupo de mujeres adultas se reuniese al caer la noche a modo de consejo de sabias, para tratar sobre la vida y la muerte.

Dentro del arquetipo de la sacerdotisa cabe destacar a la diosa romana Vesta (Hestia en Grecia), protectora del fuego. Se la veneraba en un templo circular -símbolo del vientre- en el que seis sacerdotisas vírgenes vestidas de blanco custodiaban la llama sagrada, símbolo de la vida, que se apagaba una vez al año, el primer día de marzo, para volver a renovarse. Las vírgenes vestales tomaban sus votos ante el sumo sacerdote romano, ataviadas con túnicas nupciales y, por medio del Pontífice, contraían un matrimonio simbólico con el Paladión, dios fálico, ante el que juraban mantener su castidad. Esta unión simbólica, tras la que volvía a arder el fuego, representaba el modo en que la diosa tomaba un amante, para garantizar la fertilidad de la tierra y el crecimiento de sus frutos.

Este rito es heredero del que se realizaba en Mesopotamia en honor a la Gran Madre, cuyo amante, el dios cereal, se sacrificaba cada año para favorecer la fertilidad de la tierra y el crecimiento de las cosechas, y regresaba a la vida en primavera, cuando brotaba de nuevo el trigo. En Roma, Vesta asumió el papel de la Gran Diosa Madre; era la diosa “de la generación, un símbolo de la renovación

continua de la familia y del estado romano”¹. El templo de Vesta era como el hogar, el centro de la vida en Roma, igual que el vientre -también circular- es el centro de la vida creada por la mujer. El blanco de las túnicas que llevaban las Vestales durante la ceremonia nupcial también simbolizaba el hogar, la vida generada en el vientre femenino y el fuego.

El arquetipo de Vesta representa a una mujer colmada de sabiduría interior, que llega a negarse a sí misma, no reacciona positiva ni negativamente ante lo que la hace feliz o desdichada. Valora su soledad, da libertad a su compañero y le hace ver que no le importa que éste busque otras compañías, aunque por dentro se muera de pena. Está muy vinculada a su hogar, se dedica a su casa para mantenerla limpia y adornarla con flores. A su vez, ella es un hogar y punto de referencia para quienes la aman, una buena amante, amiga y consejera para el hombre.

En *Las horas* (Stephen Daldy, 2002), Meryl Streep da vida a una mujer madura que se dedica por completo a cuidar a un amigo moribundo del que está enamorada. Las dos hijas del pastor de *El festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987), Philippa y Martina, entran de lleno en el arquetipo. Al morir su padre, deciden renunciar al goce y a su propia felicidad para dedicarse a servir a los fieles y al fomento de la fe. Así, renuncian al amor romántico y llevan una vida de sacrificio, austeridad y represión. Babette sería otro tipo de sacerdotisa o maga, la que, gracias a un excelente banquete bajo la luna, consigue que sus invitados olviden las represiones y se dejen llevar por la alegría del momento.

¹ MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987, p. 424.

Para Gil Calvo¹, Vesta representa a la diosa soltera y virgen, la anciana señora de su casa que prefiere recluirse en la tranquilidad del hogar e ignorar el mundanal ruido y las intrigas ajenas. *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003) muestra una visión no demasiado positiva de este arquetipo. Su representante sería Nancy, una solterona que, pasada la barrera de los 30, vive en su mundo, un poco fuera de contacto con la realidad, enganchada a los seriales televisivos. Su puesto de profesora de dicción, elocución y compostura le viene como anillo al dedo, pues ella misma vive según esas rígidas etiquetas impuestas por la sociedad. La guerra truncó su futuro como esposa y madre al arrebatarle a su novio y Nancy, lejos de intentar rehacer su vida o, al menos, divertirse un poco, prefiere vivir apegada a la norma y al qué dirán, que la obliga a quedarse en su casa, puesto que ya se le ha pasado la edad de realizarse plenamente como mujer.

Nancy representa lo que ninguna chica quiere llegar a ser y aquello en lo que todas tienen miedo de convertirse. Las cadenas que la atan son impuestas por la sociedad y, en buena parte, también por ella misma, y las segundas son quizás más difíciles de romper que las primeras.

Otra Diosa venerada en la Antigüedad por una corte de sacerdotisas era la Luna, símbolo de la divinidad femenina. Era considerada reguladora de la climatología –se la invocaba para favorecer las lluvias y las crecidas de los ríos, cuando era necesario fertilizar el suelo agrícola- y de la fertilidad de las mujeres,

¹ Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000; BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986; ALFARO BEC, V. y RODRÍGUEZ MARTÍN, V. E. (eds.), *Desvelar modelos femeninos, Valor y representación en la antigüedad*, Málaga, Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002.

pues el ciclo de la luna se identificaba con el ciclo menstrual. En la Antigüedad la fertilidad femenina se creía más ligada a la influencia de la Diosa Luna que a la propia biología¹.

El rito de iniciación de las jóvenes que servían en el templo consistía en el sacrificio de su virginidad, mediante el matrimonio sagrado con el sacerdote o con cualquier extraño, que representaba al amante de la Diosa, el Dios de la fertilidad. Las sacerdotisas a menudo ejercían como prostitutas sagradas y era habitual que, tanto las reinas como las mujeres comunes, rindieran culto a la Diosa haciendo el amor con hombres dentro del templo. Era un modo de simbolizar la unión entre el Dios y la Diosa, que favorecía la fecundidad de la tierra, de los animales y de los humanos. La preeminencia del rey de Roma le venía de su matrimonio simbólico con una Vestal. La reina, siguiendo la tradición de la Gran Diosa, debía tomar un amante; en Grecia y Roma las propiedades y el linaje real se transmitían por la línea materna, costumbre que desapareció con la instauración del patriarcado.

¹ CID LOPEZ, R. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica, creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, KRK, 2003.

4.4.6. La musa e inspiradora

Jung denominó ‘ánima’ a la musa, que representa la parte femenina inconsciente de todo hombre. En la mitología, la musa se cubre de misterio y viene a colmar el vacío que se extiende entre lo conocido y lo desconocido. La fuerza inspiradora de los poetas se vincula a la magia, al ciclo de la vida y la muerte, al paso de las estaciones, al amor y a la poesía.

Como musa inspiradora de diferentes tradiciones destaca la triple Diosa: del Cielo, de la Tierra y del Infierno. Como Diosa del Cielo, la Luna representaba las tres etapas de la vida de la mujer: la niñez (luna nueva), la plenitud (luna llena) y la ancianidad sabia (luna creciente); como Diosa de la Tierra, hacía crecer a las plantas y animales y regía las Estaciones; por último, como Diosa del Infierno, controlaba el nacimiento y la muerte.

Esta divinidad o musa triple se convirtió en la inspiradora de los poetas de la antigua Europa, donde adquirió distintos nombres. En Gales se la conoció como Cerridwen y en la Irlanda celta fue Brigit, la diosa protectora de los herreros, inspiradora de los poetas y artífice de la curación de todo tipo de enfermedades. Curiosamente, todos estos atributos fueron posteriormente asimilados por la tradición cristiana, que la convirtió en santa. A Brigit se la identifica además con la fertilidad de la tierra y se la considera inventora del lamento fúnebre de las viudas irlandesas¹.

¹Cfr. ARRIAGA FLÓREZ, M. et alii (ed.), *En el espejo de la cultura. Mujeres e iconos femeninos*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004b.

La Diosa se presentaba bajo la apariencia de una bella mujer de tez pálida, cabello largo, ojos azules y labios rojos, pero poseía el poder de transformarse en cualquier hembra de animal. Según la leyenda, eso es precisamente lo que sucedió a Cerridwen mientras perseguía a Gwion: fue galgo, nutria, lechuza y gallina, hasta que consiguió devorarlo para, meses más tarde, dar a luz al más inspirado de los poetas galeses.

En la Edad Media la musa inspiradora de los hombres de la Iglesia era la Virgen María, ejemplo de pureza, en cuyo honor se levantaron cientos de iglesias y catedrales¹. Al mismo tiempo, trovadores y poetas empezaron a rendir culto al amor cortés, encarnado en la figura de una mujer virtuosa, la ‘*donna angelicata*’. Se trata de un amor platónico, espiritual, de un culto similar al de la Virgen. No es libre ni puede culminar en matrimonio, pues la dama a la que se adora es la esposa de otro hombre y ésta debe siempre resistirse al cortejo. Lo que buscaba el amante no era la consumación de su amor, sino elevarse espiritualmente y alcanzar la vida eterna. Un buen ejemplo de ello nos lo da la leyenda de Tristán e Isolda², recreada recientemente en el filme del mismo nombre (*Tristán e Isolda*, Kevin Reynolds, 2006). A pesar de tratarse de un amor adúltero -Isolda era la esposa del rey Marcos-, la pureza del sentimiento elevaba a los dos amantes. La Roxanne de *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) se ajusta perfectamente al prototipo de musa inspiradora: hace brotar la poesía de Cyrano, que siente por ella

¹ MARTÍN-CANO, F., “¡Benditos seáis los templarios! por introducir el culto a María Magdalena y a la Virgen María, arquetipos: sexual y espiritual, origen de la evolución de la mujer hacia la igualdad en la sociedad occidental”, *Boletín Temple* nº 24, 14 de febrero de 2001.

² VON STRASSBURG, G., *Tristán e Isolda*, (Bernd Dietz, ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982.

el amor más puro que pueda imaginarse y sólo desea la felicidad de su amada, aunque sea al lado de otro hombre.

La musa es una mujer seductora, que conquista al hombre para sentirse adorada, pero por dentro permanece fría¹. Es la dueña del hombre y éste es su esclavo. Se trata de una mujer instintiva que personifica –porque conoce exactamente lo que el hombre desea, de modo que él se cree incapaz de vivir sin ella, que sólo busca satisfacer su vanidad.

Sin embargo, este arquetipo ha sufrido una transformación: la musa ha perdido ese halo de divinidad para convertirse en una simple imagen construida como reflejo del hombre y de sus deseos. Así, en *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995) vemos a una mujer –Emma- que pasa de ser la musa de su marido pintor –Dean- a convertirse en una más de cuantas inspiran su obra y comparten su cama. Emma representa a la musa del artista, en el sentido de mero objeto bello a su servicio.

¹ WALTER, O., *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.

4.5. La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las Escrituras al cine

Desde la Antigüedad, numerosas han sido las figuras de mujeres destructoras, malvadas, que han usado sus encantos para seducir y, de paso, destruir a los hombres. La dualidad que identifica al hombre con el bien y a la mujer con el mal ha estado siempre presente: en la mitología grecolatina, poblada de sirenas, sibilas, brujas y hechiceras, y en la tradición judeocristiana, que en libros como el *Génesis* y el *Apocalipsis* relaciona a la mujer con la serpiente y la presenta como bestia o prostituta. “El género femenino, en los albores de la humanidad no desempeña otro papel, según testimonian múltiples pasajes, sino el de encarnar la fuerza del mal”¹. A la mujer se la identifica con la astucia, la monstruosidad, la locura, y con el empleo de artimañas y trampas para llevar al hombre a la destrucción. Así, dada esta inclinación de las féminas al mal, al pecado y a la debilidad, que les impide enmendarse, surgen toda una serie de castigos y correctivos que hacen recaer sobre ellas el peso de la justicia –tanto humana como divina-, con el fin de restablecer el orden y la moral.

El imaginario patriarcal ha representado tradicionalmente a la mujer ciñéndose a la rígida dicotomía virgen-prostituta. Existía un tipo de mujer pasiva, abnegada, sometida al hombre, de rasgos angelicales, y otra más orgánica, activa,

¹ GONZÁLEZ OVIES, A., “Mito: masculino singular”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.

fuerte y carnal, a la vez fascinante y dañina para el hombre, que alcanzaría una de sus mayores expresiones en el mito de la mujer fatal, que se desarrolla en el siglo XIX, como producto de una época de grandes cambios sociales¹.

Sin embargo, para hallar las raíces de este arquetipo hay que ahondar mucho más, siguiendo el rastro dejado por una gran cantidad de representaciones femeninas, a lo largo de toda la Historia del Arte y la Cultura, que nos llevarán hasta el origen mismo de nuestra tradición, allá en la Grecia clásica, fuente de la que bebe todavía hoy el imaginario colectivo de nuestra sociedad².

Como señala Carmen Ramírez, la “debilidad física, la fragilidad moral y la inmadurez ética coinciden en las distintas edades de la historia pagana y de la sagrada, para identificar a la mujer con una figura portadora del Pecado, e incluso asimilarla con el propio Mal”³. El personaje mitológico de Pandora guarda similitudes con la Eva cristiana⁴. Hesíodo la considera la primera mujer, que fue enviada al mundo como castigo, después que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con

¹ Sobre el mito de la mujer fatal y sus aplicaciones en literatura, cfr. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994; VOLPATTI, L., *Sul braccio dei colei. Breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

² Cfr. DOANE, M. A., *Femmes fatales. Feminism, film theory*, London & New York, Routledge, Chapman and Hall, 1991b.

³ RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Mujeres del mal en la literatura francesa”, en *Las mujeres y el mal* (Palma Ceballos y Parra Membriles, eds.), Sevilla, Padilla, 2002b, p. 225.

⁴ Sobre las relecturas de la figura de Eva en clave feminista, cfr. GÓNZALEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: revisiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998.

todos los males que azotan al mundo. El psicoanálisis identifica simbólicamente dicha caja o recipiente con la vagina¹.

También en Grecia, la bella Helena dejó a su marido, Menelao, para huir con Paris, hecho que originó nada menos que una guerra, cuando el esposo despechado tomó Troya para vengar la afrenta. La hermana de Helena, Clitemnestra, fue también una esposa adúltera, que mató a su marido, Agamenón, para huir con su amante Egistro. Sin embargo, ambas mujeres recibieron al final la muerte como castigo².

También asesinó a su compañero Circe, sirviéndose de uno de sus brebajes de hechicera, para reinar en solitario. Más tarde, tras su huida a Italia, se dedicó a atraer y encantar a los marineros para robarles y transformarlos en bestias. Un comportamiento similar se atribuye a las sirenas, seductoras aves con cabeza y pecho de mujer, que con sus cantos confundían a los marineros y los hacían chocar contra los arrecifes. Según Pilar Pedraza, “[l]os cantos de las sirenas están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tanáticas, de acentos tumbales, y son, como el de la Esfinge, engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra”³. Otra extraña criatura, Medusa, no destacaba por su belleza, sino por todo lo contrario.

¹ CASANOVA, A., *La famiglia di Pandora. Analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze, CLUSF, 1979.

² Sobre la suerte de las adúlteras, cfr. CIPLJAUSKAITÉ, B., *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984; NUÑEZ PUENTE, S., *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, Alicante, Universidad de Alicante, D. L., 2001.

³ PEDRAZA, P., *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 118.

Su cabellera estaba formada por numerosas serpientes y sus ojos lograban petrificar a todo aquel que osara sostener su mirada.

Una famosa reina, Yocasta, se casó con su hijo Edipo sin conocer la verdadera identidad de éste, pues creía haberlo matado cuando era pequeño. Al conocer la realidad, lloró hasta quedarse ciega y más tarde se quitó la vida. Tampoco escatimaba en maldades Hera, esposa de Zeus. Ante las infidelidades de su marido, se mostraba celosa y vengativa con las amantes de éste y con todo aquél que no se plegara a sus deseos. A las Plétides, que decían superar su belleza, las hizo creerse vacas. Otra hechicera, Medea, tras ser rechazada por Jasón para casarse con la princesa de Corinto, se vengó provocando un incendio en el que murieron todos los habitantes del palacio real.

Existía en Grecia una divinidad, Dionisos, que es considerada por algunos como el primer dios hermafrodita, porque reúne a la vez rasgos femeninos y masculinos. Es el dios del desorden, la irracionalidad, el caos, los excesos, las orgías y borracheras, el goce, lo natural... Se trataba de un dios social, pues en sus bacanales había sitio para todos, incluidas las mujeres, que no gozaban de la condición de ciudadanas de la polis. A ellas iban destinados los ritos dionisiacos; constituían su séquito y eran sus sacerdotisas, las llamadas ménades o bacantes, mujeres semidesnudas, con el pelo suelto adornado con pámpanos, que se entregaban a la lujuria y la embriaguez en las orgías llamadas bacanales¹. Lo mismo hacían brotar de la tierra surtidores de leche y miel que raptaban a niños y descuartizaban a hombres, como le sucedió, por ejemplo, a Orfeo.

¹ DARAKI, M., *Dioniso y la diosa tierra*, Madrid, Abada editores, 2005.

Pero si hay un ejemplo de feminidad perversa especialmente llamativo en la mitología griega, ése corresponde a las Amazonas¹. Descendientes de Ares, dios de la guerra, eran un pueblo de cazadoras y guerreras, hasta el punto de quemar su seno derecho para utilizar mejor el arco. Usaban a los hombres sólo en cortos periodos, con el fin de procrear, y conservaban únicamente a las hijas, a las que les imponían matar a un enemigo antes de casarse. Si nacían hijos varones, les quitaban la vida o los mutilaban. Aparte de cubrir sus necesidades reproductivas, los hombres sólo podían permanecer a su lado como siervos. A pesar de su potencial guerrero, fueron derrotadas por los atenienses, pues -como se puede notar hasta ahora- toda figura femenina perversa merecía un castigo. Para Fernand Comte, “poco importa que haya existido realmente ese pueblo de mujeres y que haya realizado esos grandes hechos. Representa el sentimiento de culpabilidad de una sociedad masculina, el miedo de una separación irremediable de sexo y / o de una sumisión de los hombres a las mujeres”².

Jorge David Fernández³ sitúa en el temor de los hombres hacia las mujeres la causa del gran menosprecio con que éstas son tratadas por la mitología, que las presenta como seres terroríficos, hecho que contrasta con la situación real de discriminación que soportaban las mujeres griegas.

El cristianismo, como se ha dicho, no ha sido mucho más benévolo en el tratamiento de la feminidad. La Biblia está plagada de mujeres que se ajustan

¹ ALFONSO DEL REAL, C., *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

² COMTE, F., *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, 1992, p. 124.

³ Cfr. FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. D., “La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino”, en *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2001.

perfectamente al prototipo negativo al que nos estamos refiriendo. Eva, la primera fémina creada por Dios según las Escrituras cristianas, fue seducida por la serpiente, pecó al coger la manzana del árbol prohibido y arrastró con ella a Adán. Como castigo, ambos fueron expulsados del Paraíso por un enfurecido Yahveh, que condenó a la serpiente a reptar y comerse el polvo el resto de su vida, auguró a la mujer partos dolorosos y condenó el hombre a ganarse el pan con su sudor. Sin embargo, la culpa recayó sobre Eva, quien la transmitiría a todas sus descendientes. Así lo afirmaba San Jerónimo, uno de los padres de la Iglesia: “La mujer es la puerta del Diablo, la senda de la iniquidad, la picadura de la serpiente, en una palabra, un objeto peligroso”¹. Ésta será la base de la Iglesia para considerar malas a todas las mujeres y para predicar su necesaria sujeción al varón, pues si bien el hombre puede incurrir en otros pecados, la mujer es la única capaz de tentar, y la tentación pertenece al Diablo. Ésta es la versión oficial, con la que se pone fin al culto de la Gran Madre para dar paso a largos milenios de represión femenina.

No obstante, la presencia de Eva parece muy anterior al establecimiento del judaísmo. Eva era el nombre de la Gran Diosa Madre mesopotámica y los judíos aún lo hallan escondido tras el nombre de YAHVEH: YHMH procede de la raíz hebrea HWH y significa tanto ‘vida’ como ‘mujer’; en letras latinas es *E-V-E*. Con la adición de una I, formaba la invocación del nombre de la Diosa como Palabra de Creación, lo cual había sido una idea común en Egipto y en otras regiones donde la Diosa Madre estaba presente.

¹ San Jerónimo aparece citado en BOSCH, E., FERRER, V. A. y GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 9.

En el gnosticismo el papel creador no corresponde a Dios sino a Eva, que hizo a Adán de sangre y arcilla, esto es, la Madre Tierra dio vida al hombre. La versión que relata el nacimiento de Eva a partir de una costilla de Adán sólo sería una transgresión patriarcal del mito de la Diosa Tierra de la que nace el héroe, que vuelve a ella cíclicamente para renacer de nuevo¹. Este mito es anterior al cristianismo, que deriva de él. Adán y Eva han nacido de la Madre Tierra, a la que regresarán. Según apunta Manuela Dunn Mascetti, en el texto bíblico que relata la expulsión del paraíso existen pruebas de que Yahveh Dios era sólo una manifestación del poder creador de la serpiente², símbolo tomado de otras mitologías, en las que se convertía en esposo de la Madre Tierra y juntos engendraban a todos los mortales³.

El cristianismo privó a Eva de su poder creador y la convirtió en un simple vientre para dar a luz a nuevos seres con dolor. El patriarcado la hizo portadora sólo de la muerte y concedió el poder de resucitar a un nuevo dios masculino. Así, el doble poder de la diosa terminó dividido: la Iglesia relacionó a Eva con la muerte y el pecado, por lo que todo el género femenino quedó maldito. Al Dios cristiano correspondió la parte buena, la de traer la salvación al mundo. Así se favoreció la actitud misógina o de desprecio hacia las mujeres en todos los ámbitos de la vida, por parte no sólo de los hombres, sino también de las propias afectadas.

¹ DINI, V., *Il potere delle antiche madri, fertilità della terra, fecondità della donna e culto delle acque nella devozione magico religiosa*, Florencia, 1995.

² DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998, p. 171.

³ Cfr. BANC, A. C., *Il sacro presso i primitivi*, Roma, Astrolabio, 1945.

Sin embargo, según las tradiciones judías, no fue Eva, sino Lilith – adaptación del demonio babilónico Lilit o Lilu-, la primera mujer creada por Dios¹. Si Eva es la pecadora, Lilith –mezcla de mujer y serpiente- puede considerarse la perfecta encarnación del Diablo. La tradición judía cuenta cómo Dios la modeló exactamente igual que a Adán, sólo que, en lugar de polvo, había utilizado suciedad y heces. Lilith pronto se rebeló, e incluso se atrevió a demandar la igualdad entre sexos, al negarse a colocarse debajo de Adán durante el coito. No se dejó forzar y desapareció, libre, en el aire. “Su historia parece encarnar los más profundos temores masculinos sobre la impotencia, la debilidad y muy especialmente sobre la ‘desenfrenada’ sexualidad femenina, su afirmación y su independencia”². Lilith escapó al castigo divino, convirtiéndose así en la pionera de una “estirpe de diablasas” que logró sobrevivir. De este modo, ramera, diablasas y mujeres antinaturalmente rebeldes son la misma cosa, pues Lilith fue realmente el primer ejemplo de esa horrible criatura que más tarde se llamará mujer “*emancipada*”³.

Fue la primera, pero no fue la última en causar problemas a los hombres. Betsabé impactó con su belleza al rey David, que por ella cometió adulterio y mandó matar a su marido. Para liberar a su pueblo, cercado por los asirios, sedujo Judith a Holofernes y luego lo degolló. Dalila utilizó sus encantos para reducir a Sansón, al que cortó el cabello, origen de su fuerza. Otra mujer fascinante,

¹ Cfr. BORNAY, E., “Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión”, en *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

² BOSCH, E., FERRER, V. A. y GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 14.

³ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

Salomé, desplegó todo su erotismo mientras ejecutaba la danza de los siete velos y así convenció a Herodes para que matara a Juan el Bautista. También en el Nuevo Testamento, aparte de la Virgen María, destaca por su protagonismo la figura de María Magdalena, prostituta y prototipo de pecadora. Sin embargo, en los últimos años, este personaje ha sido objeto de una revisión, y hay quienes la designan como la compañera de Jesús y heredera de su legado¹.

Desde Lilith en adelante, la Iglesia no cesó de condenar a las mujeres diabólicas, que osaron disponer libremente de su sexualidad y alcanzar la independencia respecto a los varones. El Dios del *Antiguo Testamento* decretó: “A la hechicera no la dejarás con vida”. Sin embargo, los primeros cristianos no se lanzaron a la caza de brujas; es más, Carlomagno, en el 800, condenaba a muerte a quien matase a cualquier persona por brujería; en el siglo XII el papa Gregorio IX prohibía a la Inquisición perseguir a las hechiceras y durante la época medieval la Iglesia declaraba que quien afirmase haber visto brujas volando sufría alucinaciones. Fue a finales del siglo XIV cuando la Europa cristiana empezó a verse invadida por una auténtica plaga de brujas, que se convirtieron en objeto de persecución y tortura por parte de los inquisidores. En 1648 la Iglesia declaró la brujería *crimen exceptum*, por lo que se permitiría torturar a las acusadas antes del juicio. Pocos años más tarde, el papa Inocencio VIII mandó a la Santa Inquisición

¹ Sobre la figura de María Magdalena, cfr. GRAHM BROCK, A., *Mary Magdalene the First Apostle. The Struggle for Authority*, Cambridge, Harvard University Press, 2003; GÓMEZ ACEBO, I. (ed.), *María Magdalena*, Bilbao, Desclée, 2007 (en imprenta); BERNABÉ URBIETA, C., “Mary Magdalene and the Seven Demons in Social–Scientific Perspective”, en *Transformative Encounters. Jesus and Women revisited* (I. R. Kitzberger, ed.), Leiden, Brill, 2000; BERNABÉ URBIETA, C., *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994.

perseguir a las brujas, para lo que sería de gran utilidad la obra *Malleus Maleficarum* (El martillo de las brujas), escrita en 1487 por los monjes dominicos Jakob Sprenger y Heinrich Kramer, que tuvo una rápida difusión gracias a la imprenta y se convirtió en el manual de los inquisidores.

“Vinculadas con la danza, la noche, la naturaleza, la luna, la sexualidad y la procreación, las brujas poseían todos los atributos que previamente se le reconocían a la diosa”¹. Las víctimas de la caza de brujas fueron en su inmensa mayoría mujeres, a las que se les atribuían vuelos nocturnos, la capacidad de convertir en animales a los humanos, etc. Solía tratarse de solteras o viudas de avanzada edad, no sometidas a hombre alguno, de escasos recursos económicos, y a veces excéntricas. Sus confesiones forzadas subrayan especialmente las relaciones sexuales de las brujas con el Demonio, las orgías obscenas, los bestialismos, aunque la realidad de esas mujeres distaba mucho de las narraciones de sus perseguidores. Se trataba por lo general de sanadoras o mujeres con influencia en sus comunidades, mujeres “incómodas” y con una vida y unas ideas propias².

El hecho de que fueran casi siempre féminas las acusadas de brujería se explica por su pretendida alianza con el Demonio, de quien se suponen intermediarias, por lo que constituyen una importante amenaza para los hombres, a los que se les recomienda evitar el contacto físico con ellas, que podía acarrearles consecuencias nefastas, como enfermedades venéreas, esterilidad,

¹ SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000, pp. 472-473.

² EHRENREICH, B., *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras*, Barcelona, Lasal, 1988.

impotencia e incluso la castración¹.

La supuesta inferioridad física y mental de las mujeres las hace más susceptibles de sufrir la influencia del Demonio. A ello hay que unir su escasa memoria y su falta de disciplina, que las lleva a dejar de lado el deber. Sin embargo, la maldad natural femenina brota sobre todo de su lujuria insaciable, de su carnalidad, de su imperfección, pues la mujer está hecha de la costilla de Adán. Es engañosa, malévola, peligrosa, como una trampa, diabólica, según se afirma en el *Malleus Maleficarum*.

Las que se consideraban a sí mismas brujas creían tener poderes mágicos, que empleaban fundamentalmente para realizar conjuros sobre temas amorosos. Sin embargo, a estas mujeres se les atribuía también la capacidad de realizar otro tipo de actos, inducidas por el Diablo. Además, se condenó por brujería a curanderas, parteras, mujeres con conocimientos de medicina natural o incluso simplemente con una forma de vida no demasiado ortodoxa, lo que algunos autores atribuyen a un intento de la incipiente comunidad científica y de la Iglesia de terminar con la autoridad y la fe del pueblo en esas mujeres, para fortalecer su propia posición.

Hoy en día los supuestos poderes atribuidos a las brujas pueden explicarse por el empleo de estupefacientes, que podrían estar en el origen de experiencias como la sensación de volar, o por ciertas patologías o trastornos histéricos, epilépticos o alucinatorios. Sin embargo, el temor y la escasa cultura de la población favorecieron la propagación de falsas ideas acerca de la brujería, lo que

¹ GRIGULÉVICH, I., *Brujas - herejes – inquisidores. Historia de la Inquisición en Europa y Latinoamérica*, AHRIMAN International, cop. 2001; DONOVAN, F., *Historia de la brujería*, Madrid, Alianza, 1985.

dio lugar a la persecución de esas mujeres por parte de la Inquisición, ante la convicción de que rendían culto al Diablo. La Santa Inquisición, fundada por el Papa Inocencio III en 1199, hizo las veces de verdugo e instauró así un clima de terror en el que era obligatorio delatar a las culpables, so pena de correr la misma suerte que ellas.

En toda Europa se realizaron ejecuciones masivas de brujas. En Italia, entre otras muchas, destacan por su crueldad las de Brescia, donde en 1510 se dio muerte a 140 brujas, y Como, donde murieron unas 300 en 1514. También hubo grandes juicios en ciudades como Berna, Toulouse y Heidelberg, donde ardieron las hogueras, o en North Berwick y Aberdeen, ciudades en las que se prefirió el empleo de la horca. La caza continuó en los siglos sucesivos. En Ellwangen (Alemania) fueron quemadas casi 400 brujas entre 1611 y 1618. En Nüremberg se llegó al colmo de la crueldad, al permitirse también la tortura de mujeres embarazadas y niñas, por ser consideradas herederas potenciales de las artes brujeriles de sus madres. La última ejecución oficial de una bruja tuvo lugar en Polonia en 1782. En el clima de terror que se instauró durante la época de la caza de brujas, “[l]a ancestral sabiduría femenina –en la medicina y en otros campos– acumulada con gran esfuerzo durante siglos ardió junto con las *brujas*”¹.

A partir del XIX, como consecuencia de la Revolución Industrial y de las primeras reivindicaciones feministas, la misoginia alcanza cotas elevadas en todas las manifestaciones artísticas. El progreso, la modernización y la urbanización son causas de ansiedad para el sujeto moderno. En las últimas décadas del siglo, el acceso de las mujeres a la esfera pública, con el consiguiente alejamiento del

¹ SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000, p. 482.

modelo de feminidad ideal, representada por el ‘ángel del hogar’, supondrá una nueva amenaza para los varones, que ven así peligrar su posición de privilegio social.

Se sigue aconsejando a los hombres estar alerta ante la tentación que suponen los atractivos del sexo. El dominio masculino ya no se ejerce mediante la fuerza física, sino en el terreno económico. Por ello, el mayor peligro está personificado por la “mujer fatal” y sus variantes, que puede inducir al hombre a cubrirla de joyas y lujos, llevándolo así a la ruina.

Se recomienda al varón contrarrestar el contacto con las mujeres mediante el ejercicio de otras actividades que refuercen su masculinidad, como puede ser la caza. Mientras a la potencia masculina se le supone un límite, a la mujer se la imagina dotada de un apetito sexual insaciable, capaz de agotar al hombre. Surgen así una serie de tabúes destinados a aplacar ese instinto sexual femenino destructor, que amenaza con desestabilizar –mediante la astucia y la manipulación- los pactos establecidos entre los varones, al provocar el enfrentamiento de unos hombres con otros¹. Como señala Figes, es curioso que los hombres se quejen de que las mujeres intenten todo el tiempo llevarlos a la cama, “¿Y qué otras cosas se supone que puede[n] hacer la[s] pobre[s] para no morir de tedio?”².

La mujer fatal en literatura o en el arte, se representa una y otra vez “como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa

¹ Cfr. JULIANO, D., *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Horas y horas, 1992.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 51.

insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal”¹. Bram Dijkstra² atribuye esa proliferación de imágenes femeninas perversas en el arte de finales del XIX a la mezcla de excitación sexual y miedo que suscita esa nueva mujer³. En esa época, el sujeto masculino occidental se ve amenazado por las razas y clases consideradas inferiores, entre ellas las mujeres, que, por su vinculación con la naturaleza, suponen un peligro para la civilización. Así, el clasismo, el racismo y el sexismo atribuyen a los individuos oprimidos los mismos rasgos de bestialidad y sexualidad agresiva, en un intento de mantener su posición de dominio y superioridad.

La razón, escribe Giuseppe Scaraffia⁴, transforma la realidad en monstruos y, como consecuencia de las ansiedades y temores masculinos, debidos a la diferencia sexual, se llega a una excesiva mitificación del cuerpo femenino⁵. Además, en esa época están en boga las teorías de Freud, que ayudan a justificar el sentimiento de angustia ante la mujer, por el peligro de castración que ésta supone para el hombre. Con el fin de someterla y neutralizar así la amenaza, es necesario controlar la sexualidad femenina. Se impone, por tanto, un prototipo de

¹ PULEO, A., “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, *Daimon* (Murcia), nº 14, enero-junio 1997, pp. 167-172.

² Cfr. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

³ ROMERO DE SOLIS, D., “El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)”, *Daimon. Revista de Filosofía de la Universidad de Murcia*, nº 14, enero-julio 1997, p.165.

⁴ Cfr. SCARAFFIA, G., *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.

⁵ RIVERA GARRETAS, M. M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y horas, 1996.

mujer piadosa, pasiva y sumisa, de rasgos angelicales, confinada en la esfera del hogar y la maternidad. El modelo contrario, el de la mujer orgánica, activa y sensual, que disfruta de los placeres del sexo, se considera muy negativo. No hay que olvidar, sin embargo, que la doble moral de la época llevaba a los hombres a casarse con mujeres del primer tipo, por exigencias sociales, aunque luego acudían a las del segundo para satisfacer sus deseos más carnales.

En el siglo XIX, los pintores prerrafaelistas se hicieron eco de esta dicotomía, mostrando una especial fascinación por la mujer fatal, a la que representaban con una belleza turbia, perversa, sensual y orgánica, destructiva para el hombre; recuperaron historias mitológicas y bíblicas para representar, por ejemplo, a Eva. Se trataba de mujeres activas, vigorosas, fuertes y sexualizadas, que surgían en parte como respuesta a la amenaza que suponía el incipiente -y marginal- feminismo de la época. Otros pintores, como Toulouse Lautrec, Manet con su *Olympia*, Edward Munch con su mujer vampiro o Gustav Klimt, representaron a inolvidables prostitutas y mujeres sensualmente destructivas para el hombre¹.

En la literatura del XVIII y primera mitad del XIX se encuentran ya, según señala Scaraffia, imágenes precursoras de la mujer fatal, como *Las diabólicas* (D'Aurevilly, 1873), *Manon Lescaut* (*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux*, Abbé Prévost, 1885), cortesana de ojos negros, la Marquesa de Merteuil (*Las amistades peligrosas*, Choderlos de Laclos, 1782), que usa a su ex amante como ejecutor de sus maldades, Charpillon, capaz de jugar con el mismo

¹ DOANE, M. A., "The woman's film: possession and address", en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

Casanova (*Memorias*, 1790-1798), o la Cleopatra (*One of Cleopatra's Nights*) de Gautier, que ofrece a sus amantes una noche de amor para luego provocarles la muerte¹. No se queda atrás la *Carmen* (1845) de Mérimée, perdición del soldado que por ella se hace contrabandista y termina asesinandola, despechado, por sus infidelidades. La historia de Salomé ha servido a Wilde (1893), Huysmans (*À Rebours*, 1884) y Flaubert (*Herodías*, 1877) como inspiración de sus novelas, aunque quizás una de las más perversas sea Lulú, la protagonista de *La caja de Pandora* (1902). El personaje creado por Wedekind destaca por su monstruosidad; sin conciencia ni remordimientos, seduce y siembra la muerte a su paso. El que la posee encuentra su perdición, y ella no se libra del merecidísimo y mortal castigo. Tras rodearse de lujo gracias a sus 'protectores', acaba prostituyéndose y muere asesinada². En 1928, una primera adaptación cinematográfica del clásico correría a cargo de G. W. Pabst, bajo el título de *Die*

¹ Para más información acerca de la maldad femenina en la literatura francesa, Cfr. RAMÍREZ GÓMEZ, C., "Mujeres del mal en la literatura francesa", en *Las mujeres y el mal* (Palma Ceballos y Parra Membriles, eds.), Sevilla, Padilla, 2002b; RAMÍREZ GÓMEZ, C., "*Carmen* de Mérimée. Autorepresentación y Representación en la Historia", en *Mujeres, Cultura y Comunicación: Realidades e Imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2002a; RAMÍREZ GÓMEZ, C., "Heroínas y Villanas en la Literatura Francesa", en *Las Mujeres, los Saberes y la Cultura*, Sevilla, Arcibel, 2003b.

² Para consultar las obras citadas, cfr. BARBEY D'AUREVILLY, J. (1874), *Las diabólicas*, Madrid, Alianza, 2002; PRÉVOST, A. F. (1733), *Historia de Manon Lescaut y del Caballero des Grieux*, Barcelona, Maucci, 1941; CHODERLOS DE LACLOS, P. (1782), *Las amistades peligrosas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002; CASANOVA, G. (1790-1798), *Memorias*, México, Compañía General de Ediciones, 1957; GAUTIER, T., *La Novela De Una Momia. Una Noche De Cleopatra*, Madrid, Edaf, 1965; MÉRIMÉE, P. (1845), *Carmen*, Madrid, Hiperión, 1986; HUYSMANS, J.-K., "*A Rebours*" et *l'esprit décadent*, Paris, A. G. Nizet, 1971; WEDEKIND, F. (1902), *Lulú: Espíritu de la tierra y Caja de Pandora*, Madrid, Cátedra, 1993.

Büchse der Pandora (La caja de Pandora). Su actriz protagonista, Louise Brooks, se caracteriza por su erotismo y su gran poder de fascinación. La película no está exenta de pinceladas lésbicas¹.

Las fatales decimonónicas normalmente se caracterizan por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, según las ocasiones. Provocan sentimientos de amor y odio al mismo tiempo. Su seducción puede alcanzar tintes hipnóticos y privar a la víctima de toda razón. Su mirada es fascinante, seductora y asesina, como la de Medusa, hace sucumbir al hombre.

Las hay con rasgos infantiles, como la *Eva* (1873) de Giovanni Verga. Emplean la seducción como un juego, en el que el hombre debe seguir las reglas que ellas marcan. El cabello suelto es un elemento transgresor y seductor; su belleza es imperfecta y a veces tiene algo de andrógino, como la pelusilla sobre el labio superior; esto aterroriza a los hombres, que fetichizan el cuerpo femenino en busca de algún tipo de alivio. Otros encantos de esta fémmina son sus movimientos felinos y sus curvas sinuosas, envueltas en pieles, encajes y transparencias, maquilladas y perfumadas, artificiales y misteriosas. Sin embargo, su estética no siempre resulta de buen gusto, pues más bien son una imitación vulgar de un modelo más refinado. Eso sí, muestran su cuerpo sin pudor, se ofrecen como mercancía, como bailarinas o prostitutas. A pesar de su disponibilidad, se entregan cada vez como si fuese la primera, envueltas en un halo de inocencia y castidad. No en vano la ambigüedad es uno de sus rasgos más característicos; la mujer fatal es generosa y páfida, fácil y a la vez inalcanzable; sólo la posee el que se convierte en su esclavo. A pesar de su apariencia frígida, ofrece un placer infinito.

¹ HEVIA, E., “Las mujeres en el cuadro”, en AAVV, *La mujer en el cine. Ciclo de films*, Generalitat Valenciana.

Su posición es la de total dominadora; es ella la que elige y lleva las riendas de la relación. Cuando el enamorado se le declara, la fatal ya conocía sus sentimientos desde hace tiempo, por lo que se muestra indiferente. Una vez rota la relación, ella vuelve a atraer al amante, para seguir jugando con él. Los hombres se convierten así en “frágiles marionetas”, en “víctimas”, pusilánimes y sin carácter, figuras masculinas que abundan en la literatura de principios del siglo XX¹.

Precisamente en ese fin de siglo, también como consecuencia del progreso industrial, surge un nuevo tipo de arte, el cine, que en sus comienzos bebió hasta la saciedad de las fuentes literarias y pictóricas. El arquetipo de la mujer fatal no tardó en ser absorbido por este nuevo medio, que se convirtió en un terreno más propicio para su desarrollo y amplificación, y a ello contribuyó especialmente el culto al *star system*².

En sus primeros años de vida, cohibido por su moral puritana, Hollywood se resistió a introducir figuras de mujeres seductoras y perversas, y optó más bien por reivindicar el arquetipo contrario, el de la ingenua inocente y frágil, encarnada por actrices como Lilian Gish. Fue en el viejo continente donde en las primeras décadas del siglo XX empezaron a surgir imágenes de mujeres frías, escandalosas, devora-hombres, y fuertemente seductoras. Heredera de las destructivas féminas pintadas por Münch o Klimt, el cine danés introdujo la figura de la *vamp*, que “juega, no goza. Su seducción es perversa y su frialdad encandila y esclaviza al espectador”. Se trata de una “mujer-objeto hecha para el placer [...] cuyas

¹ Cfr. ALONGE, R., *Donne terrifiche e fragili maschi*, Laterza, Bari, 2005.

² Cfr. PAOLELLA, R., *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

características primordiales son el impulso destructivo de sed de violencia y poder, además de provocar un desencadenamiento fatídico”¹. Una de las primeras fue Asta Nielsen, la protagonista de *Hacia el abismo* (Urban Gad, 1910). El cine italiano, por su parte, presenta a la *vamp* latina, la gran prostituta mediterránea, adornada con joyas y plumas cual odalisca, lasciva y dominadora. En el país alpino destacan las grandes divas como Lydia Borelli o Francesca Bertini, protagonista de *Serpé* (Roberto Roberti, 1919). Convertidas en figuras míticas, llevaron a la ruina o al suicidio a muchos de sus admiradores².

El cine norteamericano no tuvo más opción que rendirse ante la gran popularidad de estas vampiresas y acabó importando el estereotipo³. Son mujeres de una sexualidad oscura y a veces ambigua que, aunque no chupan literalmente la sangre a sus víctimas, sí que los explotan sexual y económicamente hasta convertirlos en una sombra de sí mismos. La primera *vamp* norteamericana fue Alice Hollister, en 1913.

Theda Bara, una de las más admiradas en Hollywood, fue publicitada como “la mujer más perversa del mundo”. Su nombre artístico, anagrama de *Arab Death* (muerte árabe), fue escogido por la Fox, el estudio que la llevó a la fama y la convirtió en la primera estrella prefabricada por la industria, al teñirle el pelo de negro, restar unos cuantos años de su pasaporte e inventarle una biografía llena de misterio y exotismo: se suponía que había nacido en el Sahara, hija de un artista

¹ DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M., “‘Bésame tonto’: la mujer fatal en el cine”, en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998, p. 146.

² BRUNETTA, G., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

³ ALSINA THEVENET, H., *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993.

francés y su concubina egipcia, algo que se alejaba bastante de la prosaica realidad. En la gran pantalla dio vida a mujeres tan fatales como *Carmen* (Raoul Walsh, 1915), *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918) o *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917). Mae West representó a la *vamp* cómica y Jean Harlow, provocativa, desenvuelta y de busto exuberante, se convirtió en la primera heroína moderna. Del otro lado del Atlántico llegarían Greta Garbo y Marlene Dietrich. La primera representa a un tipo de mujer inaccesible, miseriosa y sensual. La segunda, lanzada por Josef von Sternberg con *El ángel azul* (1930), pronto se convertiría en la personificación del deseo.

A partir de los años treinta, existen dos géneros dentro del cine clásico que privilegian la aparición de este tipo de féminas oscuras, tentadoras y destructivas para el hombre: el negro y el de terror¹. La mujer fatal o vampiresa encaja perfectamente en el primero, que vivió su periodo más fructífero entre los años 30 y 50, y que nos ha dejado imágenes difíciles de borrar de nuestras retinas, como la de Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) quitándose su guante.

El cine negro surge como reflejo de los conflictos del siglo XX, marcado por los vaivenes de la economía, la violencia y la lucha por el poder. Este género tiene su germen en el periodo de entreguerras, en una época de crisis social y económica, corrupción, injusticia, frustración, caos y misoginia².

La ley seca impuesta en los años 20 favoreció el enriquecimiento de la mafia, a la vez admirada y temida. Con el crack del 29, lejos de hundirse, ésta se hizo aún más fuerte y amplió su campo de acción al mundo de las drogas. El ciudadano medio se sentía indefenso y amenazado por ese incremento del crimen

¹ SILVER, A. & URSINI, J., *Cine negro* (P. Duncan, ed.), Madrid, Taschen, 2004.

² GUERIF, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

organizado y por la corrupción de los políticos; ante este panorama, la violación de la ley se presentaba a veces como la mejor alternativa. El cine negro, con su estética de luces y sombras, con su atmósfera opresiva y sus decorados claustrofóbicos, encarna perfectamente el espíritu de esa época en que el individuo, ante la falta de puntos de referencia moral a los que aferrarse, angustiado, ve surgir el lado más oscuro de la naturaleza humana.

En cuanto a la situación de la mujer estadounidense, la discriminación es la nota dominante en los años 30. A pesar de su tímido acercamiento a la esfera política, en el mundo laboral seguía estando limitada; sólo podía ejercer ciertos trabajos y su sueldo era menor que el de los hombres. A la altísima tasa de desempleo había que sumar la actitud del Gobierno, que promovía medidas a favor del empleo masculino y en detrimento del femenino. Crecía además la xenofobia ante la oleada de inmigrantes, sobre todo italianas, que querían imitar en todo lo posible a las norteamericanas. En este clima de crisis, floreció la prostitución encubierta en burdeles y cabarets.

La Segunda Guerra Mundial trajo a los Estados Unidos una época de prosperidad económica, junto a la afirmación del país como primera potencia mundial. La URSS pasó a ser la principal amenaza durante la Guerra Fría. Las vacantes dejadas por los soldados americanos durante la contienda fueron cubiertas por las mujeres, que se incorporaron al trabajo en todas las áreas. Sin embargo, tras la vuelta a la normalidad se las forzó a retomar su papel como madres y esposas, entendido éste como la única forma posible de alcanzar la felicidad. A pesar de la ola de antifeminismo que invadió el mundo laboral, las

mujeres ganaron un poco de independencia aunque fuera en el vestuario, que empezó a ser más cómodo y funcional, con una tendencia masculinizadora.

El cine negro de esa década se vio marcado por el Código Hays que, en su intento por defender la moral, propició la ambigüedad; se incrementaron la fatalidad y la criminalidad femeninas, así como sus ansias de venganza, vicio y erotismo¹. Muchas actrices lograron el éxito internacional gracias a este tipo de papeles, como Joan Crawford, por *Rain* (Lewis Milestone, 1932), o Heddy Lamarr por *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933). Según Roberto Campari², la guerra propició la aparición de mujeres más diabólicas, que se presentaban a los hombres como un mal sueño de los soldados que volvían del frente. Durante la Segunda Guerra Mundial las vidas de muchos americanos sufrieron un vuelco tremendo, que debilitó su masculinidad, mientras las mujeres comenzaron a cuestionar las barreras tradicionalmente impuestas por los muros del hogar y empezaron a perseguir el bien material, intensificando aún más la amenaza que representaban para los hombres. Se introdujo además la psicología como elemento importante en los filmes, que se poblaron de psicópatas, cleptómanas, fobias, manías persecutorias y fatales chifladas o enfermas mentales.

En los 50, una vez superadas las heridas de la guerra, los Estados Unidos lideraban el mundo, con la seguridad que les proporcionaban el crecimiento económico y el desarrollo tecnológico. De nuevo hay mujeres que buscan un trabajo fuera de casa, para satisfacer su ansia consumista, aunque el mensaje

¹ FERNÁNDEZ HEREDERO, C., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1996.

² Cfr. CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.

oficial sigue presionando para mantenerlas en el hogar, donde -aseguran- hallarán su felicidad. En el plano sexual hay una mayor tolerancia y apertura -aumentan las relaciones extra-conyugales-, y un intento por incluir los valores femeninos en la cultura patriarcal. Aparecen, sin embargo, nuevas figuras femeninas consideradas negativas o amenazadoras, como la universitaria y la mujer sola. En esa época de ruptura de la familia y los valores tradicionales, la cultura patriarcal deja a la mujer al margen, la oprime para suavizar la amenaza que ésta plantea al dominio masculino del mundo. Toda muestra de independencia femenina se considera peligrosa; para dar fe de ello, el cine negro presenta a mujeres depravadas, mentirosas, asesinas, sexualmente activas, que deben ser eliminadas para evitar así la destrucción del hombre¹.

El género negro es la expresión de las fantasías masculinas, que tienen a la mujer como protagonista y objeto; se trata de una narrativa elaborada por y dirigida al hombre. El lenguaje del cine dominante está construido desde una óptica patriarcal que concibe a la mujer como objeto de deseo, y como tal la presenta en pantalla, para ser observada y proporcionar al hombre un placer escopofílico o voyeurista². El negro es uno de los géneros en los que la diferencia sexual aparece más marcada, y el cuerpo de la mujer se exhibe claramente como espectáculo. Laura Mulvey³ se refiere a la distinción que hace el cine dominante

¹ SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999.

² MARTÍNEZ GARCÍA, A., *Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

³ Cfr. MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

entre espectáculo, representado por la mujer, que detiene la acción del filme, y narración, desarrollada por el hombre como sujeto activo. Normalmente en el cine negro ese papel corresponde al detective o investigador, que lleva el peso de la acción y es el encargado de descifrar el enigma planteado por la mujer fatal.

A pesar de su condición de objeto sexual, el personaje femenino en el cine negro desarrolla un papel importantísimo: gobierna su propio destino, se muestra como dominadora en detrimento del papel sumiso que tradicionalmente le corresponde; usa su sexualidad para lograr sus objetivos, que normalmente tienen que ver con el poder y el dinero. Incluso decide sobre su cuerpo, como en *Que el cielo la juzgue* (John M. Stahl, 1945), donde la protagonista opta por abortar. La mujer fatal, por tanto, es un elemento central de la intriga, y se aleja de los típicos roles femeninos¹.

Si algo la caracteriza -no en vano le da su nombre- es la fatalidad, la desdicha y la desventura que transmite al varón. Se presenta ante él con un aspecto cautivador. A veces, como ya sucedía en la literatura decimonónica, su apariencia angelical esconde un interior perverso que ella se encargará de mantener oculto, hasta que estime oportuno descubrirse, como ocurre en el filme *Cara de ángel* (1953), de Otto Preminger. En otras ocasiones, su rostro pétreo e impassible, la mirada penetrante que sale de sus ojos entornados, su larga melena, sus curvas sinuosas y sus andares felinos la presentan como un volcán de sexualidad y erotismo que arrasa por donde pisa, como Barbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Además, ellas son conscientes de ese poder y se enfundan en largos trajes de satén y lentejuelas, como muñecas de lujo, objetos de

¹ Cfr. HERNANDO GONZALO, A., *¿Desean las mujeres el poder?*, Madrid, Minerva, 2003.

culto y de deseo, dispuestas a atrapar en sus redes a todo el que ose alcanzarlas con su mirada. Mary Ann Doane¹ ve ese exceso de feminidad que caracteriza a la mujer fatal como una máscara con la que se opone al rol que tradicionalmente le ha asignado la sociedad patriarcal. Para reprimir la amenaza de castración que esta mujer supone para el hombre, el cine negro recurre al sadismo, al placer que el hombre halla en investigar para descubrir el misterio femenino y, de paso, darle su merecido castigo. Otra técnica es la de negar la castración mediante el uso de objetos fetiches o la fetichización del cuerpo femenino en su totalidad, y a ello contribuye en buena medida el culto a la *star*, tan extendido en la época dorada de Hollywood.

Por el carácter trasgresor del género, en el cine negro la sexualidad alcanza cotas elevadas. Flota en el ambiente, de un modo velado, sobre todo en la época del código Hays. Cualquier objeto puede ser símbolo sexual, como una pulsera en el tobillo o el bordado de un pañuelo. Sin embargo, a partir de 1946 la moral se relaja y la fatal se destapa, se desinhibe, y hace gala de su voluptuosidad. Posee una sensualidad oscura e inmoral, y está cargada de símbolos fálicos, como las pistolas o sus largas piernas.

Al ser un tipo de cine eminentemente ‘masculino’, los hombres proyectan en él sus fantasías más profundas, sus deseos ocultos; la fatal es la mujer que, en el fondo, a todo hombre le gustaría poseer, aunque el prototipo femenino más

¹ Cfr. DOANE, M. A., “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., “Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a.

aceptado socialmente sea otro bien distinto. Esta mujer sexual representa, además, una gran amenaza para el género masculino, pues al incorporarse masivamente al trabajo para cubrir el vacío dejado por los hombres que luchan en el frente, su emancipación comienza a verse cada vez más cercana; la mujer ocupa también durante esa época el puesto del cabeza de familia, y empieza a luchar, aunque sea de forma tímida, por sus derechos. Tenemos ejemplos de mujeres liberadas, trabajadoras, que deciden librarse de sus maridos, en *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948, protagonizada por Rita Hayworth) o *Callejón sin salida* (John Cromwell, 1947, con Lisabeth Scott).

La protagonista femenina del cine negro se presenta, por tanto, como deseable pero a la vez fuerte y peligrosa, salvaje como una pantera; el hombre tiene que controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella. No olvidemos que la mujer salvaje está íntimamente ligada a la maga, a la hechicera, a la mujer con poderes sobrenaturales¹.

En el cine negro el amor es importante pero no imprescindible; cuando existe suele ser por parte del hombre y está marcado por el machismo. La familia tradicional no tiene cabida en este género, en el que las mujeres contraen matrimonio para ascender socialmente y ven el amor como un juego para manejar a los hombres. El amor implica sufrimiento y no está exento de mentiras y crueldad; a veces incluso es algo patológico, posesivo y turbulento. Según Nuria Bou, “Casarse es, para la femme fatale, una manera de despistar –de alejarse, en

¹ Sobre este aspecto, cfr. PINKOLA ESTES, C., *Donne che corrono coi lupi. Il mito Della donna selvaggia*, Milano, Il saggiatore, 1993; cfr. también RANGONI, L., *Donne selvagge. Dalla dea alla strega, percorsi di sciamanismo femminile*, Torino, Einaudi, 2002.

este caso, de un insidioso cuestionario-, de construir una nueva máscara: el hogar, para la vampiresa, es una estructura de poder, un recinto para mejor urdir nuevas estrategias y proteger sus armas”¹.

El sexo se trivializa y se emplea para saciar las ansias de riqueza y poder que mueven a la mujer fatal. A ésta no le importa tanto el amor como estar rodeada de lujo y joyas; la fatal goza con el dinero tanto o más que con el sexo, pues la ambición económica es para ella lo que para el hombre es la potencia sexual.

Para lograr la ascensión social esta mujer está dispuesta a entrar en el mundo del crimen y los bajos fondos. No duda en eliminar a quien pueda ser un obstáculo para sus ambiciones. Las hay que matan al marido para quedarse con su dinero, por ejemplo en *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), o mejor aún, convencen al amante para que realice el trabajo sucio. En *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), el amante de Cora (Lana Turner) mata al marido de ésta y, además, el crimen queda impune. Otras asesinan o roban por dinero o para servir al amante mafioso, pero llegado el momento lo delatan sin piedad. Chantajejan, engañan, traicionan incluso a su propia familia; maltratan a la madre, le roban el amante, matan incluso al marido de la hermana. Llegan a pactar con el enemigo de su hombre, pues el amor, como ya se ha dicho, tiene un valor muy relativo en comparación con elementos más materiales.

Su maldad no tiene límites; encarnan el pecado (son lujuriosas, vengativas, iracundas, avaras, soberbias...) y la depravación más absoluta. Son frías, insensibles, despiadadas, crueles, desleales. Se rebelan contra la sociedad que les

¹ BOU, N., “Retrato nocturno de la *femme fatale*”, *Formats 3*.

impone dedicarse al cuidado de los hijos y la familia. Destruyen a los hombres pero también a cualquier mujer que ose hacerles sombra. Según María Dolores Romero Guillén, estas mujeres se caracterizan “por su poder seductor para transformar en caos el orden aparentemente existente”¹. Encarnan lo peor de la feminidad y poseen además cualidades masculinas (la ambición, el materialismo, el gusto por el riesgo, la libertad, los vicios, la egolatría...) que, aplicadas a la mujer, aumentan el temor que ésta suscita en el hombre, entendido como “la posibilidad masculina de perder prestigio, la libertad o la vida tras el calvario por la devoción hacia una mujer cuya fatalidad le abrirá la plenitud de los sentidos”².

Nuria Bou destaca la importancia del imaginario marino y acuático en la configuración de la fatal cinematográfica. No son pocas las que seducen a sus víctimas junto al mar, como Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) o Jane Greer en *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947). Otras despliegan sus cabelleras sinuosas y onduladas como un mar de aguas turbulentas, como es el caso de Coral Chandler en *Callejón sin salida* (John Cromwell, 1947) o Barbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Además de en las cabelleras, las ondulaciones están presentes en los cuerpos, envueltos en satenes ajustados que realzan sus curvas y sus movimientos sinuosos. La autora señala a la Marilyn Monroe de *Niágara* (Henry Hathaway, 1952) como la primera en dejar atrás el negro para enfundar en un vestido fucsia sus carnes onduladas.

La mujer perversa del cine negro presenta distintas variantes. Por un lado está la ‘chica del gánster’, su mantenida, que no es más que un simple trofeo, un

¹ ROMERO GUILLÉN, M. D., *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.

² BELLUSCIO, M., *Las fatales ¡Bang ! ¡Bang !*, Valencia, La Máscara, 1996.

objeto de disputa entre los hombres, como Glenda Farrell en *Hampa dorada* (Mervyn LeRoy, 1931). Está sometida pero no goza con su opresor y por ello tiene que buscar el placer en otros hombres. La 'aventurera', en cambio, es más activa, y mantiene con el varón una relación de tú a tú, no se somete a él. Es su cómplice; lo defiende y también lo humilla. No tiene miedo al riesgo y desafía las normas socialmente aceptadas, cómo Ava Gardner en *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946). Sólo la muerte puede redimirla. La 'lady dark' es sensual y muy inteligente. Sabe bien lo que quiere, y juega con el sexo y el amor para conseguirlo, como Mary Astor en *El halcón Maltés* (John Huston, 1941). También es consciente del castigo que merece: la muerte. La 'bad-good girl' o 'chica buena metida en líos' tiene un aspecto dulce e infantil y buen corazón, pero la fatalidad se apodera de ella cuando se alía al delincuente, como le sucede a Marilyn Monroe en *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950). La 'fatal' con mayúsculas es la que encarna todas las maldades, además de la seducción, el riesgo, la actividad, la inmoralidad y la destrucción. Marta Belluscio distingue, dentro de esta categoría, entre la 'adúltera asesina', la 'mala calculadora' y la 'ruin inefable'.

En estos filmes aparece también, aunque en mucha menor medida, la variante contraria, el 'ángel', la mujer buena, pasiva, sumisa y silenciosa, encerrada tras los muros del hogar, que ofrece al bandido la posibilidad de redimirse y volver al buen camino. Esta mujer es incluso capaz de dar su vida por la salvación del hombre. Hay además esposas-víctimas asesinadas por el marido para quedarse con su fortuna, hermanas incestuosas y depravadas, y madres pasivas, responsables de los delitos de sus hijos.

Junto a estas mujeres desfila por las pantallas del negro toda una galería de maridos sufridores y damnificados, detectives incorruptos que sucumben ante este amor fatal, gánsteres y criminales de todo tipo, misóginos y violentos, masoquistas que roban, matan y van a la cárcel por una mujer, antihéroes de moral dudosa que se convierten en un juguete en manos de ella, víctimas todos de esa mujer araña que los atrapa en su tela, los esclaviza y los destruye.

Este elenco de personajes se mueve en ambientes turbulentos, asfixiantes, como la atmósfera típica del género; frecuentan garitos, burdeles, hoteles baratos, locales de juego clandestinos, prostíbulos, comisarías y clubes nocturnos en los que la fatal desarrolla su espectáculo. Como chicas de alterne, prostitutas, busconas, coristas... acompañan su voz grave con gestos seductores y emiten cantos de sirena que atraen y a la vez siembran el caos. En una escena inolvidable, a Ava Gardner (*Forajidos*, Robert Siodmak, 1946) le basta con entonar una canción al piano para hipnotizar cual sirena a un Burt Lancaster que cae rendido a sus pies. Si la canción se enmarca en un espacio típicamente femenino, el de la seducción y el lamento, la danza es la “transposición del acto sexual”. De hecho, hace ya siglos que permitió a Salomé ver realizados sus deseos.

Cantando lo expresa todo, pero la fatal es parca en palabras; sus diálogos son rápidos e irónicos; prevalece el misterio de su naturaleza turbia y sospechosa, de su belleza inquietante y ambigua; no necesita realmente hablar mucho, pues emplea, con ostentación, su cuerpo como señuelo y ejerce una atracción fatal con cada detalle: con su voz grave, su mirada pérfida, sus escotes sugerentes, su boca entreabierta fumándose un pitillo, sus movimientos insinuantes. Hay que aludir de nuevo a Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), que sólo se quitó un guante pero

encabeza la lista de los *streakteases* más famosos de la historia del cine. El lenguaje fílmico juega también un papel decisivo en la construcción de esa aura que envuelve a la fatal, al filmarlas desde abajo, de modo que ellas aparecen en una posición de superioridad respecto a los hombres, filmados desde arriba. La mujer se muestra, además, centrada o en primer plano.

Según E. Ann Kaplan¹, el patriarcado destruye a la mujer independiente, que lucha por tener un discurso y una subjetividad propia. La mujer fatal, como hemos comentado, destaca por ser no sólo objeto sino sujeto; por ello, irremediamente, debe ser castigada para restaurar así el orden patriarcal. La mujer fatal se convierte en víctima de la violencia masculina y en la mayoría de los casos paga con su vida los pecados cometidos. Muere de todas las maneras posibles, la traición y el adulterio jamás quedan impunes. Así el hombre elimina el caos originado por la maldad femenina y restaura el orden. A las espectadoras les ha quedado claro, sin duda, el tipo de papel que deben desempeñar en la sociedad y el castigo que les espera a las que osen transgredir las leyes patriarcales.

El mito de la mujer fatal en el cine vivió su época dorada entre los años 30 y 50, aunque todavía hoy sigue vivo y no ha sufrido, a pesar de los cambios experimentados por la sociedad, grandes variaciones. Desde finales de los 50 y, sobre todo, en los 70, las relaciones entre hombres y mujeres empiezan a mostrarse de un modo más directamente sexual, y la generalización del color ha

¹ Cfr. KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*, London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998. Cfr. también KAPLAN, E. A., *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, 1980, para un estudio más detallado sobre las protagonistas del género negro.

terminado con esas atmósferas turbias propias del género negro en décadas anteriores. En los años 80 y 90 se introducen nuevos elementos temáticos relacionados con el mundo del crimen y la delincuencia, que actualizan las antiguas tramas de gánsteres y corrupción. Sin embargo, sigue existiendo, como afirma Marta Belluscio, “la mirada misógina hacia una hembra esculpida a la medida del deseo, el odio y la fantasía de los hombres”¹.

Filmes como el remake de *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981), con Jessica Lange, *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), o *Instinto básico* (Paul Verhoeven, 1992) son mucho más explícitos en el plano sexual. El principal protagonista de *Fuego en el cuerpo*, aparte de los personajes que constituyen el triángulo amoroso, es el miedo masculino ante la mujer liberada, desinhibida e independiente que amenaza con invertir la situación de dominación de los hombres sobre las mujeres, el temor que todavía suscita la sexualidad femenina. La protagonista de *Instinto básico* es la perfecta reencarnación de una mantis religiosa que devora al policía y hace que éste culpe a otra mujer de los delitos cometidos por ella misma.

En los años noventa surgen, además, películas que retoman la temática del cine negro, pero en tono de parodia, como *La chica del gánster* (John McNaughton, 1993) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), ambas protagonizadas por Uma Thurman, en una versión renovada de la chica del gánster. La primera cuenta la historia de un mafioso que, tras ser salvado por un policía, le presta a su chica durante una semana como recompensa y ambos terminan peleándose por ella. En la segunda, la actriz da vida a una cocainómana

¹ BELLUSCIO, M., *Las fatales ¡Bang ! ¡Bang !*, Valencia, La Máscara, 1996.

a la que su protector envía con un amigo suyo –interpretado por John Travolta– para que la entretenga.

Ya en los albores del siglo XXI, la película *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001) nos presenta a una mujer que se ajusta perfectamente al prototipo de fatal, según la describen Díaz Mateos y Mojarro Zambrano: “con una cabellera larga, abundante y rizada, muchas veces pelirroja, con la tez muy blanca, y un aspecto muy seductor y voluptuoso”¹. Con un aspecto físico muy similar al que describen estos autores, embutida en un conjunto de lencería negra de encaje y cubierta por una bata transparente que deja entrever sus curvas sinuosas, se presenta Satine – encarnada por Nicole Kidman– ante el supuesto Duque, con la intención de seducirlo y acceder a sus riquezas. Estamos ante una digna heredera de la clásica mujer fatal –aunque, en este caso, de buen corazón– que maneja a los hombres a su antojo y lleva al amante, como hiciera Eurídice con Orfeo, al mundo dionisiaco del vicio y los bajos fondos de la sociedad. Si bien es cierto que demuestra ser más sensible de lo habitual y que termina enamorándose y renunciando por amor a la riqueza a la que aspiraba, esto tampoco le da derecho a salvarse. No hay reinsertión posible, la única solución es la muerte.

Otro género cinematográfico que se caracteriza por contar con inquietantes presencias femeninas es el de terror, que a partir de los años treinta desarrolla una estética de la fealdad y se puebla de seres monstruosos. Éstos suelen ser, casi siempre, de origen animal o, al menos, de género masculino. De hecho, la mayoría

¹ DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M., “‘Bésame tonto’: la mujer fatal en el cine”, en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998, p. 145.

de los autores abordan las figuras femeninas en los filmes de terror en cuanto víctimas.

Sin embargo, también aparece todo un elenco de mujeres monstruosas, maléficas, con una sexualidad agresiva, que a la vez seduce y aterroriza. Son figuras activas, lo que no implica que se trate de representaciones feministas. Estas imágenes de la feminidad, lo mismo que las fatales, surgen como consecuencia del temor masculino ante los nuevos modelos de mujer que brotan a raíz de los cambios sociales que se dan en esa época.

Barbara Creed¹ hace un recorrido por las distintas formas que adopta el monstruo femenino: éste aparece como bruja (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), mujer poseída (*El exorcista*, William Friedkin, 1973), vampira (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), madre ancestral (*Alien*, Ridley Scott, 1979), psicópata (*¿Qué fue de Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962), belleza asesina (*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992), animal (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942), castradora (*I spit on your grave*, Meir Zarchi, 1978), etc. La autora, siguiendo a Julia Kristeva², argumenta que en la mayoría de los casos la representación de la mujer como monstruo tiene que ver con su aspecto maternal y reproductivo. Además, la concepción freudiana de la mujer como castrada ha dado lugar a la representación de féminas castradoras.

¹ Cfr. CREED, B., *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.

² Cfr. KRISTEVA, J., "Motherhood according to Bellini", en *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (Leon S. Roudiez, ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1980.

Según Kristeva, la figuración del monstruo en los filmes de terror hunde sus raíces en el concepto religioso de lo abyecto (“despreciable, vil en extremo” según el D.R.A.E.), entendido como “inmoralidad sexual y perversión; alteración corpórea, descomposición y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; residuos corporales; el cuerpo femenino y el incesto”¹. El abyecto se sitúa en un territorio fronterizo: entre lo humano y lo animal, entre el bien y el mal, entre lo natural y lo sobrenatural; en el límite que separa los roles genéricos y el deseo sexual que se consideran normales para cada sujeto.

Ya en los años del mudo podemos encontrar las primeras representaciones de mujeres monstruosas en el cine de terror. En 1922 Maren Pedersen da vida a la protagonista de *Häxan*, un documental sobre la historia de la brujería realizado en Dinamarca por Benjamin Christensen. Se trata de un filme repleto de brujas, monstruos y ritos satánicos, del que ha bebido toda la imaginería sobre brujas posterior. En Alemania, en 1927, Henrik Galeen dirigió *Mandragora*, protagonizada por Brigitte Helm. En esta película, un médico insemina a una prostituta con el semen de un delincuente para engendrar a una niña que será la encarnación del mal. En 1931, *Vampyr*, realizada por Carl Theodor Dreyer, se sitúa en la frontera entre el cine mudo y el sonoro para hacer una adaptación de varios relatos de Sheridan Le Fanu y cuenta la historia de una bruja vampiro, que se convierte así en la primera de toda una serie de vampiras cinematográficas.

El mito del vampiro tiene su origen en la leyenda de la condesa húngara Erzsébet Báthory (1560-1614), acusada de ejercer la brujería y de asesinar a cientos de muchachas para bañarse en su sangre y alcanzar así la eterna juventud.

¹ CREED, B., *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993, p. 9.

Bram Dijkstra¹ apunta a una creencia de la época según la cual las mujeres se convertían en vampiros para recuperar la sangre perdida durante la menstruación. Otros autores identifican la mordedura del vampiro a una muchacha con la pérdida de su primera sangre menstrual, tras lo cual la víctima se transforma y se llena de vigor y energía².

La mordedura en el cuello es un acto íntimo y lleno de erotismo. Cuando el vampiro es masculino, no suele ir ligada a connotación homosexual alguna, pero en el caso de las vampiras, las tendencias lésbicas suelen estar casi siempre presentes, al principio de manera más velada y, a partir de los años setenta, abiertamente, coincidiendo precisamente con el movimiento de liberación de la mujer, que hizo aumentar el miedo de los hombres ante una sexualidad femenina cada vez más agresiva. Según Creed, “[l]a de ‘lesbiana’ y ‘vampiro’ es una feliz combinación puesto que ambas figuras son representadas en la cultura popular como mujeres sexualmente agresivas”³.

Tras *Vampyr* (1931) de Dreyer, una de las primeras representaciones de la vampira la encontramos en *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936), filme en

¹ Cfr. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

² PIRIE, D., *El vampiro en el cine*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.

³ Cfr. Sobre la unión vampiro-lesbiana, cfr. JEFFREYS, S., *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid, Cátedra, 1996; HALBERSTAM, J., *Female masculinity*, Duke University Press, 1998; VISUALES, O., *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*, Barcelona, Bellaterra, 2000; MUNT, R., *New lesbian criticism. Literary and cultural readings*, New York, Harvester Wheatsheat, 1992; KITZINGER, C., *The social construction of lesbianism*, London, Sage, 1987; GROSZ, E., *Space, time, and perversion. Essays on the politics of the bodies*, New York, Routledge, 1995.

que Gloria Holden da vida a la Condesa Marya Zaleska, gran aficionada a la brujería y a todo lo esotérico. En 1960 el británico Terence Fisher dirigió *Las novias de Drácula*, obra mucho más explícita que las anteriores en lo sexual.

Dentro del género fantástico y de terror encontramos también otro tipo de féminas monstruosas¹. En 1935, James Whale da a la famosa criatura de Mary Shelley una compañera, en *La novia de Frankenstein*, protagonizada por Elsa Lanchester². Es creada del mismo modo que él, a partir de un cadáver, por lo que su belleza se sale de los cánones clásicos, con un cabello encrespado y electrizado y canas prematuras³.

En ocasiones la mujer se convierte en una fiera, como en *La mujer pantera* (1942), de Jacques Tourneur, en la que la belleza felina de Simone Simon sirve a esta actriz para interpretar a la perfección a una diseñadora de origen serbio que cree transformarse en pantera ante cualquier hecho que pueda encender su sexualidad. El tema fue retomado en dos secuelas, *The curse of the cat people* (Gunther von Fritsch y Robert Wise, 1944) y *El beso de la pantera* (Paul Schrader, 1981). También en los años cuarenta, destaca la trilogía protagonizada por la bella mujer-gorila Paula Dupree, creada por un científico tras transplantar a un simio glándulas femeninas. Acquanette le dio vida en las dos primeras entregas, *Captive wild woman* (Edward Dmytryk, 1943) y *Jungle Woman*

¹ CALLEJA, S., *Desdichados monstruos: la imagen deformante y grotesca de "el otro"*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2005.

² BOTTING, F., *Making monstruos. Frankenstein, criticism, theory*, Manchester, Manchester University Press, 1991.

³ MARTIN ALEGRA, S., *More human than human. Aspects of monstrosity in the films and novels in English of the 1980s and 1990*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions, 1997.

(Reginald le Borg, 1944), y Vicky Lane en la tercera, *Jungle Captive* (Harold Young, 1945)¹.

En los años cincuenta surge un nuevo sub-género denominado por Barbara Creed 'cinema of lost women', protagonizado por mujeres que, quizás como una recuperación de las antiguas Amazonas, desean vivir apartadas de los hombres. En *Queen of Outer Space* (Edward Bernds, 1955), protagonizada por Zsa Zsa Gabor, tres astronautas llegan a Venus y encuentran un planeta poblado sólo por mujeres vestidas con minifalda y tacones y gobernadas por una reina que odia a los hombres y desea destruir la Tierra. En *The She-Creature* (Edward L. Cahn, 1956), Marla English da vida a la ayudante de un hipnotizador que desciende de un ancestral monstruo marino. Cuando su jefe la hipnotiza, se convierte en un ser destructivo y asesino. Por último, en *Voodoo Woman* (Edward L. Cahn, 1957), un científico loco quiere crear a una mujer que ejecute por él sus planes asesinos, pero la idea se le va de las manos y da vida a un monstruo al que es incapaz de controlar².

Además de éstas, siguen surgiendo otras muchas mujeres diabólicas. En 1955 Henri-Georges Clouzot dirigió *Les Diaboliques*, filme protagonizado por Simone Signoret en el que dos mujeres se unen para librarse de un hombre que es a la vez el marido de una y el amante de la otra, mientras que esta última se alía con él para asesinar a la primera. Dentro del cine de terror gótico italiano destaca Mario Bava, con filmes como *La máscara del demonio* (1960), que cuenta la

¹ QUITARTE, V., *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005.

² LUNGER KNOPPERS, L., *Monstrous bodies/political monstrosities in early modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

leyenda de la bruja Asa, muerta en la hoguera. Su protagonista es Barbara Steele, una de las mayores estrellas del género, que destaca por expresar una perfecta conjunción entre el sexo y la muerte. La actriz, a diferencia de las rubias elegidas por Hitchcock como protagonistas de sus filmes, aporta una imagen inusual hasta entonces en el género: su rostro geométrico, de grandes ojos negros, y su cabello moreno le valieron para interpretar a mujeres malvadas y, a la vez, tristes y sensibles.

Las protagonistas de *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962) no destacan por su belleza y sensualidad, sino más bien por su fuerza, su locura y su maldad. El filme se centra en la rivalidad entre dos hermanas: Baby Jane (Bette Davis) se consagró como estrella infantil mientras Blanche (Joan Crawford) permanecía en la sombra, pero los papeles se invirtieron. Sin embargo, esta última, tras ser misteriosamente atropellada, quedó postrada en una silla de ruedas y ambas permanecen recluidas en la misma casa, donde sus odios y rencores las someten a un enfrentamiento constante, a pesar de su mutua dependencia.

La figura materna se perfila también como monstruo en potencia. *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) presenta a la que Creed denomina 'madre castradora', una madre posesiva y dominante en exceso que anula a su hijo, quien se convierte, como consecuencia de ello, en un psicópata asesino. En el caso de *Carrie* (Brian de Palma, 1976), es el fanatismo religioso lo que lleva a la madre a destruir a su hija. En un filme más reciente, *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), el deseo edípico de tener un hijo y un marido conduce a su protagonista a la psicosis más extrema.

Todas estas imágenes de monstruosidad femenina, lo mismo que las fatales, no son sino la expresión del miedo de los hombres ante la mujer, sobre todo en épocas en que ésta empieza a desmarcarse del rol que la sociedad patriarcal le tiene destinado. La construcción de esa feminidad monstruosa es fundamental para el mantenimiento del orden social masculino. Por tanto, la creación de un nuevo imaginario se perfila como crucial para destruir dicho orden y crear uno nuevo, en el que sí tengan cabida las necesidades y los deseos de las mujeres reales.

III. EL CINE Y EL PATRIARCADO

1. El cine clásico

*El cine, nacido con la Revolución Industrial,
expresa como pocas formas
artísticas las características del siglo XX¹*

El **cine** (abreviatura de **cinematógrafo**) es a la vez “técnica, arte e industria”². Es precisamente ésta la evolución que se aprecia desde su nacimiento, en 1895. El invento que surge de la aplicación del movimiento a las tecnologías ideadas por la fotografía pasará a convertirse en el séptimo arte, y posteriormente –sin abandonar ese estatuto– en industria cultural generadora de amplios dividendos³. Sin embargo, respecto a la proporción que corresponde a cada uno de los elementos en la ecuación arte-industria, se han manifestado a lo largo de la historia del cine diferentes opiniones.

Para Peter Bächlin⁴ el filme, producto de la economía capitalista, tiene más de mercancía que de obra de arte; nace con la intención de conquistar a un público masivo y amortizar así la inversión. Según este autor, los continuos avances de la técnica han dejado en un segundo plano a los problemas artísticos derivados de la producción cinematográfica, ante los imperativos comerciales. Precisamente ese afán por capturar a la masa tiene como consecuencia la homogeneización y, aparejado a ésta, el descenso de la calidad artística. Un claro ejemplo de esa

¹ ANTOLINI, V., “La scrittura filmica”, en *Il cinema racconta* (Vinella, ed.), Roma, Luca Sossella Editore, 2001.

² AAVV, *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, vigésimo primera edición, Madrid, 1992.

³ DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991.

⁴ Cfr. BÄCHLIN, P., *Der Film als Ware*, Basel, Burg Verlag, 1945.

homogeneización es el conocido como ‘cine clásico de Hollywood’ de los años 30 a los 50, dominado por cinco grandes estudios.

Como “aparato cinematográfico” entendemos todo el sistema de producción de significado del cine, que se compone de textos y también de receptores, dado que el significado se construye mediante la interacción de ambos. Respecto a este punto existen opiniones enfrentadas. Hay autores que ven el filme como un texto cerrado, que propone unas determinadas pistas para su interpretación, y el espectador, cual detective, debe ir uniéndolas hasta llegar al significado que el autor ha querido transmitir. La mayoría, sin embargo, defienden la existencia de una interacción o un diálogo entre el espectador y el sujeto enunciator del filme.

La Pragmática del cine estudia las relaciones que se establecen entre el texto fílmico y su contexto o el sistema social en el que se desarrolla. El estudio puede tomar dos direcciones: bien parte del texto para llegar al contexto y analizar las influencias del discurso fílmico en la formación del entorno; bien parte del contexto y estudia cómo los condicionantes del entorno influyen en el texto.

La función social del cine es innegable, desde el momento en que se concibe como medio a través del cual la sociedad se refleja a sí misma, tanto es así que, en parte, ha heredado y sustituido a los grandes relatos míticos y sus personajes pueden considerarse como típicos no sólo de un periodo del cine, sino también de un periodo de la sociedad¹. Casetti destaca la capacidad del medio cinematográfico para transmitir los mitos, así como para hacerse eco de las inquietudes y problemas de cualquier sociedad; inquietudes y problemas que se

¹ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 98.

traducen en la pantalla en historias que constituyen “momentos de autoconciencia y a la vez de evasión”¹.

Ramón Carmona distingue dos factores fundamentales en la constitución de un filme, que lo diferencian de otras manifestaciones artísticas: en el plano tecnológico, se trata de una serie de imágenes que se nos presentan en movimiento, aunque el espectador no es en realidad consciente de dicha sucesión de imágenes fijas, pues se trata de conseguir una ilusión de continuidad que se asemeje lo más posible a la realidad. La que nos presenta el filme, por tanto, es una realidad construida con la mediación de una tecnología ideada para tal efecto².

La refracción de la luz sobre una banda de celuloide impregnada de una emulsión química permite la captación de fotogramas individuales que, tras el revelado y el montaje, proyectados a una determinada velocidad (24 fotogramas por segundo en la era del sonoro) y convenientemente sincronizados con la banda sonora, provocan en el espectador la sensación de encontrarse frente a un mundo real que se abre ante sus sentidos³.

En el plano socioeconómico, cabe destacar que la creación de un filme es siempre un trabajo colectivo, en el que interviene más de una persona, por muy artesanal que sea el proceso. En este sentido, Carmona⁴ distingue tres tipos de filmes: el individual, fruto de un trabajo artesanal y con una fuente de financiación única; el colectivo, financiado y producido por un conjunto de personas; y el de

¹ CASSETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 300.

² QUINTANA, A., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

³ FELDMAN, S., *La fascinación del movimiento*, Barcelona, Gedisa Editorial, D.L. 2002.

⁴ Cfr. CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000.

productora, que es creación de un estudio o una empresa, y responde normalmente a criterios económicos, como la captación de un público amplio.

El arte cinematográfico, fruto de la Modernidad, no ha gozado siempre de la categoría de arte que hoy indiscutiblemente se le presupone. Nacido como atracción de feria, el nuevo invento se ganó pronto la categoría de espectáculo, siempre por debajo de la literatura, considerada un arte superior, el único capaz de expresar “los pensamientos, los sentimientos íntimos o las evoluciones psicológicas, [...] los mundos interiores”¹.

Sin embargo, para Antoine Jaime, tanto el filme como la obra literaria reúnen los elementos básicos inherentes a una obra de arte: transforman un “material bruto”, mediante el empleo de una serie de técnicas y de un lenguaje artístico, en una red capaz de producir emociones y sentido. Existe además un destinatario, que recibe y descifra el mensaje transmitido por la obra, mediante un proceso de lectura / comunicación que se entabla con el autor.

El primero en calificar al cine como ‘séptimo arte’ fue el italiano afincado en París Riccioto Canudo², por considerar que el nuevo invento reunía las características esenciales de las otras seis artes, como son: la capacidad de expresión por medio de masas y proporciones, propia de la arquitectura; la composición pictórica y el uso del color; la escultura por medio de la luz; la armonía musical propia de las artes rítmicas; la expresión mediante el movimiento, igual que en la danza, así como la introducción del lenguaje literario gracias a la voz en *off*. Canudo fue pionero al defender la categoría artística del

¹ JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 12.

² Cfr. CANUDO, R., *L’usine aux images*, París-Ginebra, 1927.

cine, aunque a lo largo de su historia la más joven de las artes ha seguido contando con detractores, que no lo consideran digno de engrosar dicha lista.

Braudy considera que el cine es el punto de encuentro entre las dos concepciones del arte que surgieron a principios del siglo XX, popular y de elite. Para este autor el cine puede crear dos tipos de universos. El filme *abierto* presenta una realidad preexistente, que se extiende más allá de los límites del cuadro y puede ser re-explorada. Es el tipo de cine realizado por autores como Rossellini o Renoir. Por otra parte, el filme *cerrado* presenta una realidad construida expresamente. Es el cine de autores como Hitchcock o Fritz Lang, que crean su propio mundo. “El filme abierto enfatiza la dimensión progresiva y sorprendente de un personaje; el filme cerrado considera que el personaje es sólo un elemento más de la composición visual”¹.

André Bazin² distingue dos concepciones opuestas de la representación cinematográfica. Por un lado, hay cineastas que la entienden como un fin en sí, como un deseo de expresión, mientras otros la emplean para reproducir con la mayor fidelidad posible la realidad.

A tenor de esta división, se pueden distinguir, antes de la aparición del sonoro, dos tipos de cine: un verdadero cine mudo, que en lo visual reproduce fielmente la realidad y, por tanto, sólo le falta incorporar una técnica de reproducción sonora igualmente veraz. En segundo lugar, un cine que, mediante la imagen, alcanza la máxima expresividad. Es el caso de las vanguardias que se desarrollan durante los años 20.

¹ BAUDRY, J.-L., “The apparatus”, en *Camera Obscura*, nº 1, p. 219.

² Cfr. BAZIN, A., “L’évolution du langage cinématographique”, en *Qu’est-ce le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1975b; trad. esp., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1976b.

Como consecuencia de estas dos concepciones de la representación cinematográfica, ante la llegada del sonoro surgen dos posturas enfrentadas. Para unos, es entonces cuando nace de verdad el cine, pues se llega a una representación lo más fiel posible de la realidad. Para otros, por el contrario, el sonido es un verdadero elemento degenerador del nuevo medio, que lleva a copiar la realidad en lugar de desarrollar las potencialidades expresivas de la imagen o el gesto. Hoy en día predomina la primera de las posturas, y en muchos casos el sonido se reduce a simple acompañamiento de la imagen para lograr una mayor verosimilitud. “Todo el trabajo del cine clásico y de sus sub-productos, hoy dominantes, ha tendido a *espacializar* los elementos sonoros, ofreciéndoles una correspondencia en la imagen y, por tanto, a asegurar entre imagen y sonido una relación bi-unívoca, podríamos decir *redundante*”¹.

Volviendo a la relación que mantiene el cine con la realidad, Jean Luc Godard² considera la imagen cinematográfica como una prolongación de la realidad en todo su esplendor; se opone, pues, a la imagen autónoma, intrínsecamente bella. Diferentes críticos cinematográficos italianos en la época de posguerra analizan la relación entre cine y realidad, para concluir que ambos se encuentran íntimamente ligados por el uso de la tecnología fotográfica, lo que convierte la cine en testigo y documento del mundo real³. Si en el periodo de entreguerras predomina la negación del valor artístico del cine por tratarse de una

¹ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 48.

² Cfr. GODARD, J. L., *Godard par Godard*, Paris, Flammarion, 1985.

³ RIPALDA RUIZ, M., *El neorrealismo en el cine italiano, de Visconti a Fellini*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005; MICCICHÉ, L., *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Valencia, Fernando Torres, 1982.

simple reproducción o copia de la realidad, en la posguerra se valora especialmente esa función reproductora, que permite al cine desarrollarse como arte.

En Italia, a raíz de la aparición de los primeros filmes neorrealistas, distintos teóricos entran en el debate. Cesare Zavattini aboga por la necesidad de una confluencia entre el espectáculo y la vida¹. En un primer momento se empezó por introducir elementos reales en la ficción, para más tarde convertir directamente la realidad en relato. “Un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia”². El cine debe mostrar la vida tal cual es, sin valerse de ningún artificio. Se trata de llevar el conocimiento de lo cotidiano a un gran número de personas. Zavattini hace hincapié en la función documental del cine, que debe estar libre de trabas económicas y de guiones.

Por su parte, Guido Aristarco³ propone otro tipo de relación entre cine y realidad, basada en las experiencias literarias. El cine debe valerse de distintos medios de expresión -puede tomarlos de otras manifestaciones artísticas, como la literatura o el teatro- para reconstruir la realidad. Debe, no sólo narrar, sino también participar en los hechos. Se alcanzará así un alto grado de realismo y un carácter crítico.

André Bazin alude al deseo de expresión del artista, que va unido a la voluntad de construir un doble que sustituya al mundo exterior. La fotografía permite realizar esta operación con total objetividad. Reproduce técnicamente la

¹ HOVALD, P. G., *El Neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962.

² ZAVATTINI, C., *Neorealismo ecc.*, Milano, Bompiani, 1979, p. 103.

³ Cfr. ARISTARCO, G., “È realismo”, en *Cinema Nuovo*, n° 55, 1955.

realidad, sin mediación humana, lo que le da credibilidad. El cine añade algo a la fotografía, esto es, logra reproducir el tiempo. Está tan próximo a la realidad, que la prolonga; para ello, debe evitar recurrir a cualquier tipo de truco. Desde la aparición del invento, a finales del XIX, los avances técnicos (sonido, color...) han ido acercándose progresivamente a la consecución de ese realismo.

En los años 60, el italiano Luigi Chiarini¹ propone buscar un equilibrio entre el principio fotográfico del filme y el empleo de la creatividad para reelaborar ese material. Por su parte, Sigfried Kracauer² plantea, tanto en la fotografía como en el cine, la necesidad de hallar un equilibrio entre realismo y creatividad, pues el primero aumenta la valía estética de la obra. El cine se caracteriza por varios puntos fundamentales: tiende naturalmente a eliminar los elementos teatrales, como la puesta en escena; es propenso a lo casual; busca convertirse en una prolongación de la existencia física; siente pasión por lo informe y lo ambiguo; asimismo, le atraen los sentimientos, los pensamientos y los valores. El cine se acerca a la realidad como el científico que busca revelar tanto lo visible como lo no aprehensible a primera vista.

Frente a estos teóricos, que priorizan la vocación realista del cine, se sitúan otros que, por el contrario, destacan su capacidad de ofrecer un espacio nuevo, en el que se unen lo cotidiano y lo extraordinario. Consideran fundamental la intervención del individuo en la creación cinematográfica, que se vuelve algo personal. La subjetividad está presente tanto en el mundo representado en la

¹ Cfr. CHIARINI, L., *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1962.

² Cfr. KRAKAUER, S., *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1962; trad. esp., *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.

pantalla, esto es, en el contenido de la película, como en la relación que establece el espectador con dicho microcosmos.

Entre los cineastas que apostaron más claramente por esa dimensión imaginaria del cine se encuentran los surrealistas, quienes buscan en los sueños, obsesiones y utopías la materia fundamental para construir sus relatos. Refiriéndose al citado movimiento, Ado Kirou señala cómo saca a la luz los aspectos ocultos y emplea una lógica diferente para convertir los sueños individuales en momentos colectivos. Se trata, pues, de un medio mágico y poderoso, “que nos ofrece, más que la vida cotidiana, una pértiga con la que saltar por encima de nosotros mismos, romper con el pensamiento de siempre y descubrir la poesía con mayúsculas”¹.

También en la década de los 50, Edgar Morin² apunta cómo el cine nos introduce en un nuevo mundo. Ya la fotografía es algo más que una simple copia de la realidad, pues es capaz de provocar emociones. La imagen tiene el valor que le da nuestra subjetividad. El cine, con sus especiales condiciones de presentación –imágenes proyectadas en una gran pantalla, en la oscuridad de una sala– deja incluso más espacio para la intervención de la subjetividad y la identificación del espectador aumenta. Si además, en detrimento del carácter documental, se emplean trucos y efectos, por una parte se acrecienta ese carácter fantástico de la representación pero por otra resulta más evidente que estamos ante una creación, una fantasía, distinta de la realidad. El cine, pues, desarrolla un lenguaje propio, y ello hace que la identificación del espectador sea mayor, hasta el punto de integrarse en el filme. No puede ser considerado como un medio que simplemente

¹ KIROU, A., *Le Surrealisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953.

² Cfr. MORIN, E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956.

copia o refleja el mundo real, puesto que en él se unen objetividad y subjetividad, hasta llegar a convertirse en “*archivo de las almas*”¹.

Por su parte, Lenne² considera que el cine tiene que ser necesariamente fantástico, puesto que, incluso para representar la realidad, requiere que intervenga la imaginación. Lo que el cine nos presenta no es la realidad misma, pero nos sentimos naturalmente identificados con ello.

Hoy en día está claro que no se trata de un medio totalmente objetivo, pues su representación de la realidad está sometida a una serie de condicionantes técnicos, sociales y económicos. Sin embargo, es considerado uno de los modos de representación más realistas, debido a su reproducción del movimiento, la duración y el sonido. El realismo del cine se debe a una serie de convenciones culturales y códigos que hacen que el público experimente esa sensación.

La impresión de realidad que nos proporciona la visión de un filme se debe a distintos factores, en especial, a la riqueza perceptiva del medio, que nos ofrece simultáneamente imágenes y sonidos que restituyen con gran fidelidad los detalles y el movimiento de los objetos, gracias a la cada vez más avanzada tecnología cinematográfica. El espectador, además, se sitúa ante la pantalla en una especial situación psíquica, en la que, consciente de encontrarse sentado en una sala de espectáculos, permanece totalmente inactivo y “renuncia parcialmente a verificar esta impresión”³.

¹ CASSETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 64.

² Cfr. LENNE, G., *Le cinéma ‘fantastique’ et ses mythologies*, Paris, Ed. du Cerf, 1970; trad. esp. *El cine ‘fantástico’ y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama, 1974.

³ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 150.

La misma importancia reviste el universo ficcional de la diégesis, que se presenta como un mundo posible, en el que se han borrado todas las huellas artificiales o arbitrarias, para dotarlo de una supuesta naturalidad. El espectador se fusiona de tal manera con el sistema de representación, que llega a percibir sus elementos como si fueran reales y no simples representaciones. Es lo que Jean-Pierre Oudart define como *efecto de lo real*.

Christian Metz¹ y Stephen Heath² consideran que, se trate de un documental o de cine de ficción, desde el momento en que una cámara filma acontecimientos, ese material pertenece a la ficción, porque está elaborado por el autor; se establece una distancia que priva de realidad a lo que se pretende transmitir. Además, el director no se enfrenta a la realidad en sí, sino a un acontecimiento pro-fílmico fuertemente codificado por la cultura.

En la misma línea se sitúan Aumont et alii, para quienes todas las películas son de ficción, puesto que todas, incluso las documentales o científicas, operan de la misma manera, esto es, transforman un fenómeno en espectáculo y abren así paso a una dimensión imaginaria, a la ensoñación. Estos autores destacan la presencia de una doble representación en el cine: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación³.

¹ Cfr. METZ, C., *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Klincksieck, 1968; trad. esp. METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

² Cfr. HEATH, S., "Film and System: Terms of Analysis", en *Screen* 16 (nº 1) y 18 (nº 2), primavera - verano 1975.

³ RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid Alianza, 1999.

El cine de ficción se caracteriza por una doble irrealidad: la de lo representado - ficción- y la de la representación -imágenes de actores y de objetos-.

El tipo de representación que ofrece el cine es más fiel y realista que la de otras artes. Sin embargo, lo que vemos no son sino sombras de objetos ausentes, tanto en el espacio como en el tiempo, pues dichos objetos han sido registrados con anterioridad, en un lugar distinto de la pantalla donde los vemos reflejados. No hay que olvidar que en el cine científico y documental la preocupación estética está igualmente presente, pues a menudo se emplea la narración, para mantener el interés de los espectadores¹.

¹ Cfr. CHION, M., *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992.

2. El cine como lenguaje: códigos, montaje, la unidad fílmica, tendencias y escuelas

Los primeros teóricos franceses definen el cine como un nuevo medio expresivo que se caracteriza por su universalidad, y lo oponen al lenguaje verbal. En 1924, Béla Balázs¹, en su estudio del lenguaje cinematográfico, subraya cuatro características fundamentales de éste: la distancia entre el espectador y lo representado es variable; para mostrar una escena se utilizan distintos planos de detalle, que presentan, a su vez, diferentes encuadres; los planos se ordenan secuencialmente por medio del montaje².

También en los años 20, los formalistas rusos se refieren al “cine-lenguaje”. Para Yuri Tynianov, “en el cine, el mundo visible no viene dado en tanto que tal, sino en su correlación semántica; de otro modo el cine no sería más que una fotografía en vivo”³. Lo que se nos ofrece en pantalla no es la realidad representada tal cual, sino transformada estilísticamente.

Las gramáticas cinematográficas, que proliferan especialmente en los años 40, suelen comparar al lenguaje cinematográfico con la literatura⁴. Proponen una serie de normas y avisan sobre los errores en los que no conviene incurrir, con el objetivo de alcanzar un buen estilo, marcado por la transparencia y el realismo.

¹ Cfr. BALÁZS, B., *Der sichtbare Mensch*, 1924.

² FLITTERMAN, S., “Montage / Discourse: Germaine Dulac’s *The smiling Madame Beudet*”, en *Wide Angle* IV, nº 3, 1980.

³ TYNIANOV, Y., *Poetika kino*, Oxford, RPT Pub., 1982.

⁴ Cfr. PAATZ, A. y BURKHARD, P., *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin, Edition Tranvía, 2003.

Aunque la mayoría de las gramáticas del cine son análogas a las de las lenguas naturales, el plano -entendido como la “representación visual de una idea simple”¹- no es completamente asimilable a la palabra, pues se trata de un elemento que no puede estudiarse de manera aislada.

Marcel Martin² destaca dos caracteres fundamentales del lenguaje cinematográfico: la historia y la narratividad. Si bien cuando nació no podía considerarse como tal, históricamente el cine ha ido desarrollando su propio lenguaje gracias a las innovaciones estilísticas de los directores más destacados. Así, ha pasado de reproducir simplemente la realidad o registrar tecnológicamente otras manifestaciones artísticas –como el teatro– a contar, mediante distintos métodos expresivos.

Deleuze destaca el carácter narrativo del cine. Desde el mismo momento de su constitución, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: “se considerará al plano como el más pequeño enunciado narrativo”³. Según Deleuze, la narración en el cine implica la presencia del montaje, mediante el que se elabora la composición de las imágenes-movimiento (narración clásica) o de las imágenes-tiempo (narración moderna)⁴. El problema principal que este autor

¹ BATAILLE, R., *Grammaire cinégraphique*, Paris-Lille, A. Taffin Lefort Imprimeur, 1947.

² Cfr. MARTIN, M., *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 1955.

³ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 43.

⁴ Cfr. SANGRO COLÓN, P., *Teoría del montaje cinematográfico. Textos y textualidad*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2000; DIAMANTE, J., *De la idea al film. El guión cinematográfico, narración y construcción*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.

distingue en la sustitución de la imagen por un enunciado es que se la priva del movimiento.

El cine se considera un lenguaje, desde el momento en que permite expresar significados y establecer una comunicación, una interacción entre los hombres. Está formado, además, por un conjunto de signos y procedimientos que se repiten y transmiten unos significados. Es en los años sesenta, con el desarrollo de la semiótica, cuando se empiezan a estudiar los rasgos lingüísticos de los filmes.

El cine parte de distintos medios expresivos, como el teatro o la literatura, a los que une técnicas propias; de la síntesis de todos esos elementos surge el lenguaje cinematográfico. El significado que se transmite depende, no de la realidad que se representa, sino del modo en que esto se lleva a cabo.

La imagen es considerada el signo cinematográfico por excelencia. Luigi Chiarini¹, en su comparación entre palabra e imagen, afirma que, mientras la primera es mucho más sintética, la segunda gana en objetividad a la hora de representar la realidad. La imagen, sin embargo, es analítica e incapaz de expresar conceptos.

Della Volpe², por su parte, considera la imagen un signo, pues a su carácter natural hay que sumar un elemento intelectual. Por todo ello, la imagen cinematográfica, en contra de lo que apunta Chiarini, sí podría evocar conceptos. “El hecho de que la imagen posea una dimensión discursiva [...] está garantizado

¹ Cfr. CHIARINI, L., *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1962.

² Cfr. DELLA VOLPE, G., *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica*, Roma, Edizioni di Filmcritica, 1954.

por la presencia simultánea de una estructura simbólica de conceptos claros y netos, y de un pensamiento concreto”¹.

La idea de verosimilitud en el cine apunta a una especie de coherencia interna que hace creíble la historia que se nos cuenta, aunque se trate de hechos imposibles en la realidad. Aumont et alii consideran verosímil cualquier acción que pueda asimilarse “a una máxima, es decir, a uno de esos modelos prefijados que, bajo la forma de imperativos categóricos, expresan lo que es la opinión pública”². Por tanto, lo verosímil implicaría una censura y una restricción de las posibilidades narrativas del filme.

Por tanto, en el cine, las acciones de los personajes deben responder a ese conjunto de reglas tácitamente aceptadas por el público que constituyen lo verosímil. Se considera como tal lo que es previsible o todas aquellas acciones que estén convenientemente motivadas dentro de la historia. Lo verosímil también se deriva de lo establecido por filmes anteriores, de las actuaciones de los actores protagonistas en otras películas y de las imágenes de éstos fijadas por el *star system*. Dentro de cada género existen igualmente *leyes* que deciden lo que es verosímil y lo que no. Hay una serie de escenas típicas, que varían según la época.

Para Albert Laffay³, el cine se puede definir como un lenguaje gracias a la presencia del relato, de la narración. Aunque parece una copia del mundo, lo que se nos muestra en pantalla no es realidad sino apariencia, ilusión. El relato nos ayuda, pues, a leer la realidad y a reestructurar un mundo disperso para

¹ CASETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 78.

² AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 141.

³ Cfr. LAFFAY, A., *Logique du cinéma*, Paris, Masson et C. ie., 1964.

representarlo inserto en unos límites, entre un principio y un final. El empleo de la narración permite al cine dar un sentido a lo que representa y convertirlo en un discurso. Por tanto, estamos ante un lenguaje.

El cine, por su capacidad expresiva, es un arte, y también, por su capacidad de comunicar ideas, es un lenguaje. Jean Mitry¹ insiste en la idea de que el lenguaje no es exclusivamente verbal. El cine es un lenguaje diferente, compuesto básicamente por imágenes, que se organizan sistemáticamente para representar una realidad, de la que no es una simple copia, sino que elabora su propio mundo.

Por tanto, la imagen cinematográfica es un signo: su valor depende de la relación con el resto de las imágenes que la siguen y la preceden. Además, la imagen siempre añade un valor al objeto que nos muestra, desencadenando un proceso de abstracción o generalización. La imagen cinematográfica, pues, significa y es una representación, no la realidad², y tiene en común con el lenguaje el establecimiento de un universo paralelo, independiente, que se confunde con la realidad. La imagen es de una naturaleza similar al lenguaje porque al mismo tiempo es capaz de ser diferente del mundo y de representarlo.

Los signos del lenguaje cinematográfico están compuestos de significante y significado, que remiten a un referente externo. Dicho referente no es un objeto concreto, sino una categoría de objetos, representada por el elemento que ha sido

¹ Cfr. MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes*, Paris, Éditions Universitaires, 1963; trad. esp., *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

² APARICI, R. y GARCÍA MATILLA, A., *La imagen*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

elegido para ser filmado. Se pueden señalar varias características del lenguaje cinematográfico que lo diferencian de la lengua¹. Mientras ésta es múltiple (cada comunidad tiene la suya), no se puede decir lo mismo de aquél. Por otro lado, la lengua hace posible el intercambio de roles entre los interlocutores. En el cine este diálogo entre ambas partes se mantiene sólo de forma ficticia.

En su artículo “Le cinéma: langue ou language?”², Metz llega a la conclusión de que el cine es un lenguaje y no una lengua, por diferentes razones: carece de la doble articulación propia del discurso verbal, ya que no posee unidades con un sentido fijo ni unidades carentes de sentido; por otro lado, reúne tres características fundamentales de las lenguas: en primer lugar, el cine no es un sistema de elementos que funcionan por oposición unos a otros; en segundo lugar, no todas las imágenes cinematográficas pueden considerarse signos; por último, el cine, más que establecer una intercomunicación, expresa.

Aunque Metz fija un punto de partida importante, hay autores que no se muestran totalmente de acuerdo con sus tesis. Gianfranco Bettetini³ reconoce que el cine no es una lengua, puesto que sus signos no tienen el mismo significado en todos los contextos; no obstante, sí admite la existencia de una doble articulación, aunque distinta. En su opinión, el filme se puede descomponer en dos tipos de unidades, denominadas ‘iconemas’ (elementos que representan una situación) y

¹ LEYDRA, M. (ed.), *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro*, Madrid, Fundamentos, 2003.

² Este ensayo se incluye en METZ, C., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968; trad. esp. METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

³ Cfr. BETTETINI, G., *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1968.

‘elementos técnicos individuales’. Esta doble articulación correspondería a la división del discurso en frases y en palabras.

Umberto Eco¹ va más allá y distingue en el cine, no una doble, sino una triple articulación, compuesta por lo que él llama ‘figuras’, ‘semas’ o ‘cinemorfemas’. El fotograma se articula en unidades dotadas de sentido (semas y signos) y en unidades que funcionan como significados puros (figuras). Pero si pasamos del fotograma al encuadre, a estas dos primeras articulaciones se añade otra: las partes del gesto. Según Eco, “los *cinemas* particulares componen *cinemorfemas*”².

Jean Mitry³ destaca la relación de semejanza que se establece entre el significante fílmico y su significado. En el caso de la lengua no se puede decir que exista tal similitud entre el sonido fónico que constituye el significante y su significado, salvando el caso especial de la onomatopeya. Christian Metz reconoce cinco niveles o articulaciones en el lenguaje cinematográfico: la percepción, “el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales y sonoros” en pantalla, las connotaciones dadas a dichos objetos por la cultura, “las grandes estructuras narrativas” y los “sistemas propiamente cinematográficos”⁴.

¹ Cfr. ECO, U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968; trad. esp., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989.

² CASSETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 157.

³ Cfr. MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes*, Paris, Editions Universitaires, 1963; trad. esp., *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

⁴ METZ, C. et alii, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 67, nota 2.

Sin embargo, Pier Paolo Pasolini¹ muestra su disconformidad con esta idea e insiste en ver al cine como una lengua universal o lengua de la realidad, con su doble articulación en planos, que equivaldrían a los monemas, y *cinemas* u objetos dentro del cuadro, que equivaldrían a los fonemas. Este autor establece una analogía entre la reproducción de la realidad por parte del cine y la transcripción de la lengua oral.

Volviendo a la tesis anterior, si bien el cine no cuenta con la doble articulación propia de la lengua, sí existen ciertos aspectos que nos permiten comprender los filmes, y precisamente gracias a ellos se puede hablar de lenguaje cinematográfico. Aumont et alii señalan fundamentalmente tres: En primer lugar, la *analogía perceptiva*, según la cual los objetos reproducidos por el cine son reconocibles gracias a determinados *rasgos pertinentes*, visuales y sonoros, en detrimento de todos los demás. Por este motivo podemos reconocer tanto representaciones esquemáticas como otras, muy icónicas. En segundo lugar, los *códigos de nominación icónica*, que asignan un nombre a los objetos visuales, clasificados en función de los rasgos pertinentes a los que antes hemos aludido. Se establece así una relación de dependencia entre la percepción visual y el lenguaje verbal. Por último, las *figuras significantes propiamente cinematográficas*. Los códigos de nominación icónica no dan cuenta de todos los sentidos que una imagen figurativa puede producir. El sentido literal está igualmente producido por otros códigos, como el montaje o los distintos encuadres².

¹ Cfr. PASOLINI, P. P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

² SÁNCHEZ BIOSCA, V., *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1999.

La semiología del cine es una disciplina que estudia las imágenes cinematográficas valiéndose de modelos lingüísticos, es decir, aborda los filmes como si de textos se tratase¹. El lenguaje cinematográfico se caracteriza especialmente por su heterogeneidad: en él intervienen distintos códigos y distintas materias de la expresión. Así, el cine combina imágenes en movimiento, inscripciones (sobre las imágenes -en forma de subtítulos- o como sustituto de éstas -es el caso de los paneles que emplea el cine mudo-) y tres tipos de sonido: fónico, musical y analógico -ruidos-².

Como código entendemos un conjunto de elementos que, solos o combinados entre sí, se corresponden con unos significados fijos, basándose en convenciones previamente establecidas por una comunidad. Para que se pueda entablar una comunicación entre emisor y receptor, ambos deben conocer el mismo código. En el caso del cine, dicho concepto no está tan cerrado como en otros lenguajes, por ejemplo el alfabeto Morse, pero a lo largo de la historia, el uso ha ayudado a fijar ciertas equivalencias que nos permiten constatar la existencia de códigos cinematográficos. Unos son específicos o propios del cine, como el código de los movimientos de cámara, y otros se consideran no específicos, pues son compartidos con otros lenguajes.

Los códigos se clasifican según distintos grados de especificidad. Así, los habría poco específicos, como los relativos a la analogía visual, que el cine

¹ Sobre el enfoque semiótico, cfr. DE LAURETIS, T., *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992; URRUTIA, J., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976; BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986;

² BUYSENS, E., *La communication et l'articulation linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

comparte con todos los tipos de imagen figurativa. Un poco más específicos serían los referentes al encuadre, la escala de planos o el uso de la claridad, propios de la imagen “mecánica”. Un mayor grado de especificidad corresponde a los códigos relativos a la secuencialidad de la imagen. Por último, existe un grupo de códigos que sí podrían considerarse específicamente cinematográficos, y son los que afectan al movimiento de la imagen: los códigos de los movimientos de cámara y los del *raccord* o enlace.

Ramón Carmona¹ divide los códigos cinematográficos en cuatro categorías: tecnológicos, visuales, sonoros y sintácticos. Los del primer tipo son los relativos al soporte, al dispositivo de reproducción y al lugar donde se realiza la proyección del filme; en ellos puede encuadrarse, por ejemplo, el uso de un determinado formato.

Dentro de los códigos visuales reconocemos algunos que no son exclusivamente cinematográficos, sino que el cine comparte o toma prestados de otras disciplinas, adaptándolos a sus necesidades. Entre ellos podemos destacar: los códigos iconográficos, que permiten reconocer las distintas figuras y objetos -a pesar de sus posibles deformaciones- por similitud con un referente icónico, realizar composiciones con diferentes elementos dentro de una misma imagen o definir ciertos iconos con un significado estable; los códigos fotográficos, a los que el medio fílmico aporta movilidad; la perspectiva, que, por imitación de la distribución natural de los elementos en el espacio, permite percibir en tres dimensiones una imagen bidimensional; los códigos que regulan la planificación, es decir, el formato de la imagen y los límites del cuadro, que separan o recortan

¹ CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 84 y ss.

una porción de imagen de un contexto más amplio con el que el espectador cuenta aunque no lo tenga presente en ese momento, y crea así una sensación de homogeneidad espacial -también se incluyen aquí los distintos tipos de planos, según su tamaño, distancia, movilidad o angulación-; los códigos de la iluminación, que pueden usarse de una manera neutra o simbólica; los códigos relativos al color: los avances tecnológicos que dieron lugar a la adopción e imposición del color no han impedido que el blanco y negro se siga utilizando, aunque, eso sí, fundamentalmente con una función estilística; por último, dentro de los visuales podemos incluir los códigos gráficos, la escritura verbal, empleada en títulos, subtítulos y otros rótulos, con una función diegética o extra-diegética¹.

Los códigos sonoros son los relativos a la voz, el ruido y la música. Su aparición se remonta a años antes del surgimiento del cine sonoro, pues desde el principio las proyecciones cinematográficas estuvieron acompañadas por efectos sonoros en la sala. Hoy en día podemos hablar de diferentes tipologías de sonido: sonido diegético o no diegético, según provenga éste de una fuente relacionada o no con los elementos representados; sonido *in* (en campo), *off* (fuera de campo), etc.

En cuanto a la voz humana, también admite diversas denominaciones, como voz *in* (de un personaje presente en pantalla), voz *out* (procedente de una fuente no visible en campo), voz *off* (voz interior de un personaje), voz *through*, voz *over*. Una clasificación similar corresponde a los ruidos, que pueden ser: *in*, *off*, *out*, *through* y *over*.

¹ GONZÁLEZ REQUENA, J., *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

Los códigos sintácticos, por último, son quizás los que se pueden considerar más exclusivamente cinematográficos, pues no son heredados de otras artes sino ideados especialmente para el séptimo arte. El proceso que se encarga de unir todas las piezas que dan como resultado final un filme es el montaje. Este término designa, en su sentido más general, a la operación que consiste en unir los distintos planos que forman un filme según un orden predeterminado.

Si nos atenemos a esta idea, no podemos decir que el montaje estuviera presente desde el nacimiento del cine, pues los hermanos Lumière rodaban sus películas valiéndose de un plano único en el que se sucedían diferentes acciones a una distancia de la cámara variable. Aunque históricamente fue Méliès el primero en utilizar una sucesión de planos en un filme de ficción, en 1896 -sólo según las historias oficiales del cine, pues el mérito corresponde en realidad a su compatriota Alice Guy, autora de *La fée aux choux*, realizada en ese mismo año-, se considera que el montaje nace con E. S. Porter (1902), pues no se trata solamente de unir distintos fragmentos sin más. Porter y, más tarde, Griffith, con la creación del montaje alternado, logran crear una sensación de continuidad entre distintos acontecimientos que se presentan alternativamente¹.

El montaje, en su definición más esquemática, realiza tres operaciones fundamentales: selección, combinación y empalme, con la finalidad de unir los distintos elementos que conforman el filme; es decir, entre una serie de tomas de varios planos se eligen las que van a valer y se desechan las restantes; se ordenan

¹ BOURGET, J. L., *Le cinéma américain 1895-1980, de Griffith à Cimino*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

los planos seleccionados y por último se unen dándole a cada uno una duración determinada¹.

La imagen cinematográfica en su materialidad es plana / bidimensional y se halla contenida en un cuadro, cuyas dimensiones vienen dadas por el formato del filme. A pesar de las limitaciones de la imagen fílmica, la ilusión de movimiento (producida por la sucesión de los fotogramas a una velocidad de 24 por segundo) y de profundidad hacen que percibamos la imagen como si fuese tridimensional y provocan una notable impresión de realidad. Nos da la sensación de estar viendo un espacio imaginario, o más concretamente, una parte de ese espacio delimitada por el cuadro. Esa porción de espacio imaginario - representación realista del espacio real- es el campo.

El cuadro está formado por muchos elementos distintos. En él pueden darse dos tendencias: la saturación (presencia de un gran número de datos, por ejemplo, dos escenas -principal y secundaria-, una delante y otra detrás, gracias a la profundidad de campo) o la rarefacción (consistente en concentrar toda la atención sobre un solo objeto o incluso dejar la pantalla vacía, mediante un fundido en negro o en blanco).

El cuadro siempre se ha caracterizado por su geometría. Así lo conciben autores como Dreyer o Antonioni, mientras otros lo ven de una forma más dinámica, esto es, el encuadre siempre limita, pero para algunos esos límites son previos a la filmación de los elementos, mientras que para otros son dichos elementos los que determinan los límites del cuadro. Se encuadran de diferente manera los elementos de la naturaleza, las personas, las cosas, etc.

¹ HOWARD, E. y WADE, T., *Geometría analítica bidimensional. Subconjuntos del plano*, México, Limusa-Wiley, 1969.

El encuadre se realiza desde un ángulo determinado. El punto de vista desde el que se toma la imagen puede ser insólito o inusual, pero tiene que haber una explicación racional que justifique esa elección y dote de una apariencia de normalidad al cuadro o al punto de vista. Bonitzer denominó ‘espacios fuera de cuadro’ o ‘décadragés’ a esos puntos de vista extraordinarios. “La imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible”¹. Hay que buscar el significado de esos espacios extraños, desencuadrados, vacíos...

Jean Mitry² distingue cuatro tipos de encuadre: en primer lugar, un tipo de *imagen descriptiva*, en la que la cámara registra simplemente cualquier porción de la realidad; en segundo lugar, la *imagen personal*, con la que el autor expresa su propia concepción del mundo, al seleccionar unos objetos determinados de entre todos los que tiene delante, y establecer relaciones entre ellos con una finalidad simbólica; en tercer lugar, la *imagen semisubjetiva*, en la que la cámara asume el punto de vista de un personaje, al que podemos ver dentro del cuadro; por último, la *imagen subjetiva*, en la que la cámara adopta el punto de vista de un personaje que permanece fuera del cuadro.

La poderosa impresión de realidad creada por el cine nos hace percibir el campo como parte visible de un espacio que se prolonga más allá de los límites del cuadro, en lo que se conoce como “fuera de campo”, y se define como el

¹ DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 32.

² Cfr. MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes*, Paris, Editions Universitaires, 1963; trad. esp., *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, aunque no están dentro del campo, el espectador los incluye en él de manera imaginaria¹.

Entre el campo y el fuera de campo se establecen relaciones por distintos medios: por entradas y salidas a través de los bordes del campo; por interpelaciones de un elemento del campo al fuera de campo; por personajes o elementos del campo que tienen una parte fuera del campo. La suma de ambas partes (campo y fuera de campo) constituye el espacio fílmico, que es en su totalidad imaginario².

La mínima unidad fílmica es el plano, aunque no todos los teóricos se muestran de acuerdo al respecto. El plano es un fragmento espacio-temporal, del que Mitry destaca su “identidad de acción, ángulo y campo”³. El plano sería un segmento de filme capturado por la cámara en una misma toma; éste determina un campo, que es una imagen plana, pero se logra la sensación de profundidad gracias a una serie de recursos técnicos. Por profundidad de campo se entiende la zona del campo cuyos elementos se perciben con nitidez. La manipulación del objetivo de la cámara puede hacer aumentar o disminuir dicho espacio.

La imagen fílmica, además de ser plana y de estar limitada por el encuadre, se caracteriza por tener una duración y por el movimiento, tanto en el interior del cuadro -de los elementos que lo componen- como de la cámara que registra esa imagen. Los movimientos de cámara pueden ser de distinta

¹ THOMAE, R., *El encuadre en la perspectiva*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

² VILLAIN, D., *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.

³ GUTIÉRREZ ESPADA, L., *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, 1978.

naturaleza: de desplazamiento (travelling, panorámica...) o variación focal (zoom).

En los primeros años del cine, cuando la cámara aún permanecía fija, el cuadro correspondía al punto de vista único y frontal del espectador sobre un conjunto invariable¹. El plano era un concepto meramente espacial; mostraba un corte inmóvil, un trozo de espacio a una determinada distancia de la cámara. Se llegó a la imagen-movimiento, por un lado, al hacer el plano móvil mediante el movimiento de la cámara y, por otro, gracias a la intervención del montaje, que une planos, no necesariamente móviles, aunque sí pueden moverse los personajes dentro del cuadro. En un principio se trataría de hacer invisibles tanto el movimiento de los planos como el *raccord* del montaje².

Así pues, el plano constituye una unidad de movimiento. Pasolini distingue la existencia del todo cinematográfico, como un único plano-secuencia virtual, formado por distintas partes o planos independientes, entre los que se realiza una selección y los elegidos se unen por medio de *raccords* o enlaces, es decir, el todo surge a partir del montaje de las partes³.

Según afirma Román Gubern⁴, el montaje actúa de modo similar a la percepción y la memoria humanas, al seleccionar determinados fragmentos discontinuos a los que da prioridad sobre otros. No es un simple juego de corta y pega, sino que construye una percepción. El montaje no nace ligado a la

¹ CAPARRÓS, LERA, J. M., *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Madrid, Rialp, 1990.

² REISZ, K., *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1986.

³ PASOLINI et alii, *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón, 1969.

⁴ Cfr. GUBERN, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.

narratividad; es a partir de su reconocimiento como arte cuando se produce esta unión pero, siguiendo a Deleuze¹, la narratividad no es la causa del montaje, sino su consecuencia.

El montaje, en el plano estético, libera a la cámara y le permite moverse y adoptar distintos puntos de vista. La primera función que se le atribuye es la narrativa, es decir, la sucesión de una serie de elementos según una relación causal / temporal, para hacer que lo que se cuenta sea comprensible por el espectador. A esta función se contrapone la expresiva, mediante la cual el montaje expresa algo por sí mismo, independientemente del contenido del filme².

Lo normal es que ambas funciones, narrativa y expresiva, se complementen y den lugar a un montaje, a la vez narrativo y productivo o creador. Se trata de unir imágenes de modo que el conjunto produzca un efecto distinto a la suma de los efectos individuales de cada una. Desde este punto de vista, el montaje siempre es productivo y realiza tres tipos de funciones: sintácticas, semánticas y rítmicas³.

Por funciones sintácticas entendemos la producción de efectos de enlace, disyunción o alternancia entre distintos elementos. Por ejemplo, el fundido encadenado se asocia generalmente con el paso de un episodio a otro dentro de un filme. En el caso del *raccord* o enlace, se realiza la unión entre dos planos con el fin de “reforzar una continuidad de la representación misma”⁴.

¹ Cfr. DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991.

² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

³ DEL AMO, A., *El cinema como lenguaje*, Madrid, 1948.

⁴ BRUNETTA, G., *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.

El efecto de alternancia puede indicar tanto una simultaneidad de acciones, en el caso del montaje alternado, como una comparación que se establece entre dos términos diferentes, en el montaje paralelo. La función semántica es la más importante; el montaje la realiza siempre. Produce, bien un sentido denotado, sobre todo espacio-temporal, bien sentidos connotados, que pueden ser de distinta naturaleza: causa, paralelismo, comparación, metáfora, etc. En cuanto al tercer tipo de funciones, en el filme se combinan dos clases de ritmos, los temporales - banda sonora- y los plásticos -disposición de elementos en el cuadro, luz, color, etc-¹. Existen figuras del montaje en que varios efectos se dan simultáneamente.

Desde las primeras décadas del siglo XX se distinguen claramente dos tendencias o concepciones del montaje enfrentadas: por un lado, una desvalorización del montaje, que queda sometido a la narración realista, transparente, que impera durante casi toda la Historia del cine. Por otro lado, una sobrevaloración o la concepción dinámica del montaje de los cineastas soviéticos de los años 20.

La primera de las tendencias citadas está representada por André Bazin, quien defiende la invisibilidad del montaje, para crear una ilusión de realidad. Este autor considera que en el mundo real los acontecimientos no tienen un sentido a priori, es decir, existe una ambigüedad que el cine debe mantener en sus representaciones de dichos acontecimientos. Para Bazin está prohibido el montaje en los casos en que la situación real –y, por tanto, la representación de la misma–

¹ GOLOVNIA, A., *La iluminación cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1960.

sea ambigua, “cuando lo esencial de una situación depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción”¹.

En la práctica, más que estar prohibido, el montaje deberá representar la situación mediante una sucesión de planos discontinuos, pero hay que enmascarar en lo posible esa discontinuidad. Se trata, pues, de buscar la transparencia, de contar sin que se vean los artificios empleados para ello. Mediante la unión de planos discontinuos se consigue una impresión de continuidad y homogeneidad.

Este concepto de transparencia es característico del cine clásico y su idea fundamental es la figura del *raccord* o enlace, mediante la que se realiza el cambio de plano, permitiendo que los elementos de continuidad sigan presentes en todos los fragmentos de la sucesión. Las principales figuras de *raccord* empleadas por el cine clásico son: el *raccord* sobre una mirada, esto es, el plano de un personaje que mira seguido del plano del objeto mirado o de otro personaje que le devuelve la mirada (en este caso la figura se denominaría campo / contracampo); el *raccord* de movimiento o plano que muestra un movimiento con una velocidad y una dirección determinadas seguido de otro plano en el que se ve el mismo movimiento -no necesariamente del mismo objeto- con la misma dirección y la misma velocidad; el *raccord* de gesto, en el que se suceden dos planos de un mismo gesto, realizado por un personaje, tomados desde puntos de vista distintos; el *raccord* de eje, que consiste en la sucesión de dos planos que muestran dos momentos de una misma situación, tomados por la cámara a una distancia diferente.

¹ BAZIN, A., “L’*évolution du langage cinématographique*”, en *Qu’est-ce le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1975b; trad. esp., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1976b.

Bazin concede especial importancia al uso del plano-secuencia y de la profundidad de campo, pues suponen una alternativa al montaje y, por tanto, implican una mayor fidelidad a la realidad, pues el realismo alcanza tanto a la narración como a la percepción. El cine supondría un lenguaje sintético, más realista y más intelectual, obligando al espectador a participar en el sentido del filme -“que no es otro que la profunda ambigüedad de la realidad que muestra-”¹. Lo que Bazin no tuvo en cuenta es que ambas técnicas pueden ser usadas para producir efectos de montaje.

S. M. Eisenstein sustenta una postura radicalmente contraria a la de Bazin, al considerar que la realidad sólo interesa gracias al sentido que adquiere en el cine. Éste hace una lectura de la realidad, es decir, la refleja y al mismo tiempo la interpreta. Por tanto, para este cineasta, el filme, más que una representación, es un discurso articulado, organizado, que reconstruye la realidad.

Eisenstein² denomina “fragmento” a la unidad fílmica, que para él no coincide necesariamente con el plano, y que presenta tres características esenciales: se define por las relaciones que mantiene con los otros fragmentos en la “cadena sintagmática del film[e]”³. Se puede descomponer en distintos elementos (luz, color, duración...) y se relaciona con el referente de un modo especial: es como un corte que se toma de la realidad.

¹ BURCH, N., *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 114.

² Cfr. EISENSTEIN, S. M., *Au-delà des étoiles*, Paris, collection 10/18, UGE, 1974 ; EISENSTEIN, S. M., *La non-indifférente nature*, 2 vols., Paris, collection 10/18, UGE, 1975-8.

³ EISENSTEIN, S. M., *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989, p. 23.

Mientras Bazin ve el filme como una ventana al mundo, para Eisenstein es más bien un cuadro que se centra sobre el sentido aislado, construido por él mismo. El concepto de montaje definido por el cineasta soviético evoluciona a lo largo de su obra. En un primer momento, considera que el sentido se produce a partir del conflicto entre los distintos fragmentos que interactúan en el discurso fílmico. La unión de dos planos hará que se forme un nuevo concepto en la mente del espectador. Más tarde, Eisenstein propone un *montaje polifónico* en el que ocupa un lugar primordial el *tema*, en busca del *realismo del contenido*. El sentido surge, no de la suma de las imágenes individuales, sino de las relaciones que se establecen entre ellas.

Eisenstein describe el cine sonoro como *contrapunto audio-visual*, pues tanto las imágenes como los elementos sonoros, aunque mantienen su autonomía, intervienen de igual manera en la construcción del sentido; estos últimos pueden reforzar, contradecir o constituir un discurso paralelo al de las imágenes. Según este autor, la forma fílmica busca influir en el espectador. Para ello es necesario hacer que los procesos del filme funcionen de forma análoga al pensamiento humano.

Por su parte, Deleuze distingue, en la época del mudo, no dos, sino cuatro corrientes de montaje. La escuela americana, con Griffith¹ a la cabeza, presenta una concepción orgánica-activa, empírica, del montaje, entendido como la unidad orgánica de un “conjunto de partes diferenciadas”. El autor destaca tres figuras del montaje: el montaje alternado o paralelo, compuesto por la sucesión de las partes diferenciadas en relaciones binarias según un ritmo; la intersección del primer

¹ Cfr. BRUNETTA, G., *Nacimiento del relato cinematográfico. (Griffith 1908-1912)*, Madrid, Cátedra, 1987.

plano o relación de la parte con el todo -la inclusión del primer plano introduce la subjetividad en el conjunto, al mostrar los sentimientos de los personajes ante la escena-; por último, el montaje concurrente o convergente, en el que dos acciones se van alternando para coincidir en un punto; esto es, se produce una interacción entre las partes, a modo de duelo, que terminará con la resolución del conflicto.

La escuela soviética, con Eisenstein como maestro, postula un montaje dialéctico y orgánico¹. Eisenstein hizo algunas observaciones a Griffith: Ya no se trata de partes diferenciadas en una relación binaria, sino totalmente independientes, que establecen duelos individuales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales. A diferencia del montaje paralelo de Griffith, Eisenstein postula un montaje de oposición, que tiene también una dimensión patética; existen los opuestos y, además, el paso de un término a su contrario. El cineasta soviético sustituye al montaje convergente de Griffith por el de saltos cualitativos².

Para Vertov³, el montaje empieza antes del rodaje, con la elección del material, prosigue durante el mismo, mientras el ojo de la cámara capta los distintos intervalos que formarán parte del todo, y también después, cuando se unen los diferentes elementos en la sala de montaje y cuando los receptores contrastan la historia que les cuenta el filme con la realidad⁴.

¹ VERTOV, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974b.

² LANG, R., *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

³ VERTOV, D., *Cine-ojo. Textos y manifiestos*, Madrid, Fundamentos, 1974a.

⁴ AAVV, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov. Un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976.

La escuela francesa de preguerra, encabezada por Gance, se caracteriza por su montaje cuantitativo-psíquico. Estos cineastas abandonan la concepción orgánica del montaje y adoptan una concepción más cartesiana; se preocupan sobre todo por el movimiento y la medición del mismo. Para crear las imágenes-movimiento, el cine francés utiliza la máquina de dos maneras: por un lado, emplean el autómatas, esto es, la máquina simple o mecanismo de relojería. Por otro lado, se sirven de la máquina de vapor, que crea el movimiento partiendo de otra cosa, sin dejar de afirmar en ningún momento su heterogeneidad¹.

La escuela francesa busca crear un cine fundamentalmente visual y realiza la imagen mediante el movimiento. Todo es movimiento -incluso la luz-, que se consigue principalmente mediante la sucesión de planos fijos, y queda reservado el movimiento de cámara para momentos más puntuales. El tiempo tiene más bien un sentido de simultaneidad². Gance dotó al cine galo de ese espiritualismo y de esa dualidad, mediante el uso de un *montaje vertical sucesivo*, que provoca un movimiento relativo, y un *montaje horizontal simultáneo*, que está en el origen del movimiento absoluto.

Por último, el Expresionismo alemán prima un tipo de montaje intensivo-espiritual. El movimiento se pone al servicio de la luz como intensidad, en su combate con las tinieblas. Se juega con el contraste de blancos y negros. Se rompe con el montaje orgánico. El espacio se construye gracias al empleo de una violenta geometría 'gótica' o perspectivista, llena de diagonales, conos y ángulos agudos.

¹ JEANCOLAS, J.-P., *Historia del cine francés*, Madrid, Acento, 1997.

² VILLEGAS LÓPEZ, M., *Cine francés. Origen, historia, crítica*, Buenos Aires, Nova, 1947.

El cine expresa la simultaneidad de distintas maneras: en un mismo plano, con el empleo de la profundidad de campo o la división del encuadre (“*split-screen*”); mediante la sucesión de planos o el montaje alternado. Ramón Carmona cita tres tipos fundamentales de montaje: el montaje alternado o *cross-cutting*, que muestra de manera sucesiva acciones simultáneas e intenta que esa construcción de la simultaneidad pase desapercibida; el montaje paralelo, que presenta alternativamente dos acciones no simultáneas, y el montaje convergente -el tipo de montaje realizado por Griffith-, en el que “unas partes del film[e] reaccionan sobre otras, hasta llegar a fundirse dando lugar a una síntesis final”¹.

Jean Mitry² distingue también cuatro tipos de montaje: el narrativo, que sólo busca la continuidad de la acción, el lírico, que expresa además ideas o sentimientos, el montaje de ideas, por el que el filme se elabora totalmente a posteriori, y el intelectual, que determina ideas dialécticamente.

¹ CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 113.

² Cfr. MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes*, Paris, Éditions Universitaires, 1963; trad. esp., *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

3. La narración cinematográfica

En sus orígenes, el cine se perfila como un medio para registrar imágenes, sin vocación narrativa. Esta dimensión surge más adelante, por la confluencia de distintos factores. Aumont et alii señalan básicamente tres:

En primer lugar, el cine registra una imagen figurativa de los objetos, que son reconocidos por los espectadores gracias a unas convenciones previamente fijadas. El hecho de representar esos objetos implica un deseo de significar, de transmitir unos valores; los objetos se convierten así en discurso, que recrea el mundo social en el que surge.

En segundo lugar, esa imagen figurativa está en movimiento, es decir, se transforma continuamente, lo que implica un cambio de estado y un tiempo. Si el análisis estructural literario ha puesto en evidencia que toda historia, toda ficción, puede reducirse a un camino de un estado inicial a un estado terminal, y puede ser esquematizada por una serie de transformaciones, el cine implica además duración y transformación¹.

Por último, el desarrollo de la narratividad cinematográfica obedeció también a una búsqueda de reconocimiento artístico; el cine se hizo narrativo en parte para demostrar que era capaz de contar historias tan interesantes como las de la literatura o el teatro, para poder así ser incluido entre las artes más nobles. Por narración se entiende el relato de un acontecimiento, que puede ser real o imaginario. El desarrollo de la historia se debe a un narrador y a unos modelos

¹ RICOEUR, P., *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

prefijados, y se pueden emplear una serie de trucos para conseguir ciertos efectos¹.

Aunque el cine narrativo se considera dominante, existen otros tipos de manifestaciones cinematográficas que tampoco hay que pasar por alto, como el cine de vanguardia². No se puede decir que exista un cine exclusivamente narrativo, pues incluso en el dominante se emplean elementos visuales no representativos, como pueden ser los fundidos. Al contrario, en el cine alternativo también se dan, aunque sea mínimamente, ciertos rasgos narrativos³.

Si entendemos como cinematográfico lo que pertenece exclusivamente al cine y su lenguaje, no se puede decir que lo narrativo sea cinematográfico, puesto que está presente también en otras manifestaciones, como el teatro y la novela; la narración preexiste al cine y de su estudio se ocupa la narratología. Sin embargo, podemos hablar de *lo narrativo cinematográfico*. En este concepto se englobarían ciertos temas o asuntos que son tratados preferentemente por el cine⁴.

La narración incluye el acto de narrar y la situación en que éste se desarrolla. Conviene aclarar una serie de conceptos: el autor es un artista, una persona real, independiente, con una personalidad y una visión del mundo propias. El narrador es un *papel ficticio*, pues actúa como si la historia fuera anterior a su relato y como si él mismo y su relato fuesen neutros ante la ‘verdad’ de la historia.

¹ GARCÍA JIMÉNEZ, J., *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.

³ ROMERO DE ÁVILA, R., *El cine independiente y experimental*, Barcelona, Royal Books, 1995.

⁴ ROMAGUERA i RAMIO, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991.

Su misión es la de elegir, de entre todos los que le ofrece el lenguaje cinematográfico -a veces incluso los inventa-, unos determinados procedimientos para contar la historia (elige los tipos de plano, el modo de encadenarlos, etc).

Puesto que el filme no es obra de una sola persona, algunos críticos prefieren hablar de *instancia narrativa* en lugar de narrador. Éste formaría parte de aquélla, junto a la situación, que comprende factores económicos, sociales y genéricos entre otros. La *instancia narrativa real* sería lo que no se ve en pantalla. El cine trata de borrar las huellas de su intervención en la realidad. Si a veces éstas se dejan ver, puede ser para lograr una distanciaci3n. Por 3ltimo, la *instancia narrativa ficticia* ser3a uno o varios personajes dentro de la historia, que asumen el papel del narrador¹.

Conviene adem3s distinguir entre historia y di3gesis. La primera es el contenido de la narraci3n y puede ser de lo m3s trivial o totalmente espectacular. Implica, eso s3, un desarrollo y una soluci3n, lo que le da una coherencia que la hace independiente del relato. Historia y narraci3n suelen no coincidir en el orden; el cine emplea constantemente anacron3as (*flash-backs* y *flash-forwards*, o simplemente elementos que aluden al pasado o dan una idea de lo que va a ocurrir). Tampoco suelen ser coincidentes en la duraci3n, salvo raras excepciones. El relato suele ser m3s corto².

En cuanto al modo o punto de vista desde el que se cuenta la historia, existen distintos tipos de *focalizaci3n*; 3sta puede centrarse *sobre* un personaje,

¹ AGOSTI, S., *Enunciazione e racconto: per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989.

² CHATMAN, S., *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

que se erige en protagonista y es seguido por la cámara; también puede ser focalización *por* un personaje, y en este caso se suele emplear la cámara subjetiva.

La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad; sería, pues, la historia tal como el espectador la va formando en su imaginación a partir de los datos que le va proporcionando el filme y de sus conocimientos previos, en el momento de la lectura. El cine a veces recurre a la *diegetización* de elementos narrativos, para lograr la impresión de neutralidad del relato.

Benvéniste distingue entre historia y discurso; la primera se refiere al contenido narrativo del relato, libre de señales enunciativas, y el segundo es el relato con su situación enunciativa. “El cine de ficción clásico es un discurso (el hecho de una instancia narrativa) que se transforma en historia (que hace como si esta instancia narrativa no existiera)”¹. Así, el cine consigue mantener la atención del espectador, pues, como parece que la historia se cuenta sola, la sorpresa está asegurada. De ahí la fascinación que produce el cine. Sin embargo, el placer fílmico también surge de la narración. Por tanto, es importante que se deje ver el discurso².

El relato -es decir, el texto narrativo- en el caso del cine se compone de distintos elementos, tanto visuales como sonoros: imágenes, inscripciones, música, ruidos y palabras. Es un discurso en el que intervienen un enunciador y un lector-espectador, que se organizan buscando una legibilidad, coherencia interna

¹ OLABUENAGA, T., *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, México, Trillas, 1991.

² ATAIGER, J., *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.

(en función del estilo, las leyes del género y la época histórica) y ciertos efectos narrativos que orienten la lectura (por ejemplo, el suspense)¹.

El orden del relato no es lineal, sino un tejido de distintos hilos -anuncios, llamadas, saltos...- que se entrecruzan, una red de significados, por lo que algunos autores prefieren denominarlo *texto narrativo* en lugar de relato. Éste se caracteriza por su cerrazón, tiene un principio y un final que actúan como elementos estructurantes del mismo. El filme de ficción lleva al espectador a través de una serie de etapas hasta hallar una verdad o una solución².

Barthes distingue ciertos códigos narrativos que regulan el desarrollo del filme. Por un lado, la *intriga de predestinación* adelanta, al principio del filme, las líneas principales de la trama y su resolución. Ésta puede ser más o menos explícita. Por otro lado, la *frase hermenéutica*, en la que se suceden distintas etapas en la resolución de la intriga; en ellas se introducen distintos obstáculos que dificultan el avance del relato hasta su solución final³.

En ese recorrido que va desde el inicio del relato hasta su fin y resolución se suceden una serie de elementos fijos que se basan en el modelo de las funciones narrativas descrito por Vladimir Propp para el cuento popular ruso. Este autor define las funciones de los personajes como elementos constantes que aparecen en todos los cuentos. Una función narrativa o unidad argumental básica sería la “acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado

¹ GAUDREAU, F., y JOST, A., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

² WILLIAMS, L., *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.

³ BARTHES, R., *El proceso de la escritura*, Buenos Aires, Caldén, cop. 1974.

en el desarrollo de la intriga”¹. Las funciones se combinan entre sí formando secuencias -algunos autores las llaman *secuencias-programa*- que se van encadenando hasta llegar a la resolución final. Muchas veces se encajan entre sí, de modo que una nueva secuencia-programa puede empezar cuando la anterior no ha terminado todavía. Barthes distingue nuevos tipos de funciones, como las de localización espacial de los personajes y el argumento.

En cuanto a los personajes, Greimas llama *actantes* a los que sólo desempeñan una función, y *actores* a los que desempeñan varias a lo largo de la historia². En el modelo actancial que propone se distinguen seis elementos: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Mientras el número de actantes es limitado, puede haber numerosos personajes que desempeñen las funciones definidas. Los personajes cinematográficos, a diferencia de los del teatro o la literatura, son encarnados por un solo autor en una representación única, y existen sólo en la pantalla³.

En las primeras décadas del siglo XX surgen las teorías pioneras en torno a percepción cinematográfica. A Hugo Münsterberg⁴ se le debe la concepción del filme como fenómeno mental y el descubrimiento del fenómeno *phi*, que define la propiedad del cerebro humano que permite ver un movimiento donde sólo hay una

¹ PROPP, V., *Morfología del cuento* (Díez del Corral, trad.), Madrid, Akal, 1985.

² GREIMAS, J., *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.

³ FRA LÓPEZ, P., *Cine y literatura en F. Scott Fitzgerald. Del texto literario al guión cinematográfico*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.

⁴ Cfr. MÜNSTERBERG, H., *Psychology and industrial efficiency*, Boston, Mifflin, 1913; MÜNSTERBERG, H., *Science and idealism*, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1906; MÜNSTERBERG, H., *On the witness stand. Essays in psychology and crime*, New York, Doubleday, Page & Company, 1915.

sucesión de imágenes estáticas. Este teórico considera el cine un *arte del espíritu*, pues en él intervienen la atención, la memoria, la imaginación y las emociones del público espectador. El cine reproduce, por tanto, los mecanismos de funcionamiento del espíritu humano; es por ello por lo que el filme existe sólo, de manera ideal, en la mente del espectador.

Hochberg y Brooks¹ atribuyen a lo que ellos llaman ‘mapas cognitivos’ la percepción por parte del espectador de un universo cinematográfico unitario, a partir de las imágenes bidimensionales y discontinuas que le ofrece la pantalla. El espectador posee ‘esquemas mentales’ que identifican acciones, figuras y acontecimientos canónicos, y que le permiten establecer y verificar hipótesis de lo que está viendo². Dichos esquemas son los que le llevan a descifrar la situación ante la que se encuentra, recopilar, seleccionar e integrar toda la información y, con base en ella, crearse unas determinadas expectativas y reconstruir en su mente lo que le evoca la película.

En la misma línea se sitúa Rudolf Arnheim³, para quien la visión es *un fenómeno mental*, en el que intervienen las percepciones y recuerdos del sujeto. Si bien el cine es capaz de reproducir automáticamente estímulos visuales similares a los que llegan de manera natural a nuestra retina, en ellos no intervienen los procesos mentales que actúan en la percepción humana y dotan a la realidad de un sentido.

¹ HOCHBERG, J. y BROOKS, V., “The Perception of Motion Pictures”, en *Handbook of Perception* (Carterette y Friedman, eds.), vol. 10, 1978.

² CASSETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 125.

³ Cfr. ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Buenos Aires, Fundamentos, 1967.

La percepción es activa y está regulada por una serie de mecanismos que ayudan a mantener un equilibrio. Etienne Soriau¹ introduce el concepto de *hecho espectadorial*, para referirse al proceso mental por el que el espectador se apropia del filme, partiendo de las informaciones que le ofrece la pantalla. El hecho espectadorial, sin embargo, continúa una vez que ha terminado la proyección, mediante la impresión causada en el espectador y el recuerdo del filme, que influirán en su comportamiento posterior.

Por su parte, Edgar Morin², asimila la percepción cinematográfica a la onírica. Señala la existencia de similitudes entre los mecanismos empleados por el cine y los sueños, que dan lugar a una *proyección-identificación*, y a ello contribuye la especial situación de pasividad y abandono en la que se encuentra el espectador ante la pantalla.

El llamado aparato cinematográfico se asemeja a la construcción del sujeto, por la similitud entre la retórica del cine y la del lenguaje del inconsciente. El cine se identifica con los sueños, por su tipo de enunciación impersonal y atemporal. “El universo del filme mezcla los atributos del sueño con la precisión de la realidad ofreciendo al espectador una materialidad exterior a él”³. Baudry se atreve incluso a identificar el estado fílmico con un estado pre-edípico y pre-lingüístico⁴.

¹ Cfr. SORIAU, E. (ed.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

² Cfr. MORIN, E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956.

³ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 256.

⁴ Cfr. BAUDRY, J.-L., “Ideological effects of the basic cinematographic apparatus”, en *Film Quarterly*, vol. 28, nº 2, 1974-75.

En los años 70 es la semiología la que se acerca al cine interesándose por el espectador. Siguiendo a Roland Barthes¹, se halla un hueco en los textos, que debe ser llenado por el lector-espectador. Se elabora así una teoría del espectador, según la cual el sujeto acude al cine guiado por un sentimiento de carencia que trata de llenar, aunque sólo sea de modo pasajero; allí experimenta la pulsión voyeurista y se encuentra en un estado de regresión similar al sueño. Así, el cine construye de algún modo a su espectador y éste, a su vez, construye el filme en su mente, no sólo durante la proyección, sino también después, en el recuerdo.

Jean-Louis Baudry establece una analogía entre la situación del niño ante el espejo y la del espectador ante la pantalla. Ambas son superficies planas, limitadas, que aíslan a un objeto y lo convierten en *objeto total*. Sin embargo, existe una diferencia notable, como señala Christian Metz, y es que la pantalla no devuelve la imagen del espectador, como sí hace el espejo. En ambas situaciones, sin embargo, el sujeto se halla parcialmente privado de movilidad y la visión juega un papel fundamental².

Freud señala la existencia de un componente regresivo en toda identificación, que brota de un estado de falta. En una situación similar de carencia se halla el espectador, que acude a la sala de cine en busca de esa regresión narcisista que le permita apartarse del mundo y negar así dicha falta. Las

¹ BARTHES, R., *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

² METZ, C. et alii, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

condiciones de la recepción cinematográfica -oscuridad, inmovilidad, pasividad- favorecen esa vuelta al estadio oral¹.

En 1953, Michotte² distingue distintos grados de participación del espectador en el filme. El mayor de todos correspondería a una ‘relación de empatía’ o identificación plena de dicho sujeto con un personaje del filme - normalmente, el héroe o heroína-, propiciada por las especiales condiciones en que tiene lugar la recepción.

Casetti destaca cómo la situación en que tiene lugar la recepción de los filmes favorece la identificación de espectador con el mundo y con los personajes que se despliegan en la pantalla. La inmovilidad relativa y el abandono en la butaca nos ayudan a perder la conciencia del cuerpo; la oscuridad y el aislamiento nos hacen olvidar que estamos en una sala de cine; la agudeza del estímulo visual hace que aumente nuestra atención hacia lo que sucede en la pantalla. “El efecto es precisamente que el espectador suspende el reconocimiento de sí para reconocerse en el otro”³.

Tradicionalmente se ha asociado la identificación en el cine con el especial vínculo subjetivo que se establece entre el espectador y un personaje del filme, que da lugar a una simbólica transferencia de sentimientos del segundo hacia el primero, quien experimenta una suerte de placer al situarse en el lugar que a aquél le corresponde en el filme. Existe una analogía fundamental entre la estructura

¹ METZ, C., *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.

² Cfr. MICHOTTE, A., “La participation émotionnelle du spectateur à l’action à l’action représentée à l’écran”, en *Revue Internationale de Filmologie*, 13, 1953.

³ CASSETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 120.

edípica y la de toda narración, pues ambas se fundamentan en un enfrentamiento entre Ley y deseo. El relato parte de una situación inicial de equilibrio que se ve alterada por una sucesión de dificultades y contratiempos. La narración debe resolver ese enfrentamiento y conducir a una solución que termine con las tensiones. “Todo relato [...] es de modo fundamental la búsqueda de una verdad del deseo en su articulación con la carencia y con la Ley”¹.

El que el espectador se identifique con uno u otro personaje en un determinado punto de la narración depende en gran medida de la situación y del modo en que ésta es enunciada. Así se explica el hecho de que nos enganchemos tan fácilmente a un filme nada más encender la televisión, aunque lo pillemos empezado y no conozcamos todavía a los personajes².

La identificación, como hemos afirmado, es fluida y ambivalente; cada secuencia, al cambiar los lugares y las situaciones, conlleva una reestructuración de los roles y, por tanto, una fluctuación de la identificación que, sin embargo, se mantiene más estable en el recuerdo del filme que en el momento de su construcción por el espectador, durante la proyección. El placer espectadorial se basa en parte en esta ambigüedad, que nos lleva a identificarnos a la vez con el agredido y con su agresor³.

Si bien la identificación parte de la situación, también hay que buscar su origen en el nivel de la planificación. La narración clásica se caracteriza por la

¹ MARRANGHELLO, D., *Análisis cinematográfico*, San José, Ediciones Cultura Cinematográfica, 1994, p. 15.

² SEGER, L., *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona, Paidós, 2000.

³ GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*, Barcelona. Anagrama, 2002.

constante sucesión de planos, con el cambio de puntos de vista, encuadre y distancia de los objetos filmados que ello supone. En este sentido, la planificación clásica nos sitúa ante una visión de los objetos que nada tiene nada que ver con nuestra percepción natural de la realidad. La *multiplicación de los puntos de vista*, sin embargo, juega un papel esencial en la construcción de nuestra identificación, desde el momento en que establece una jerarquía que da prioridad al punto de vista de determinados personajes en detrimento del de otros. El cambio de tamaño de los planos, que hace que veamos más de cerca a ciertos personajes, influye de igual manera en nuestra identificación con ellos¹.

Por último, la enunciación juega un importante papel en el proceso de la identificación, puesto que modula permanentemente el saber del espectador sobre los acontecimientos y regula el juego del avance y el retroceso entre el saber del espectador y el supuesto saber del personaje; de este modo, podrá influir permanentemente en la identificación del espectador con las figuras y las situaciones de la diégesis. El cine clásico se caracteriza por la pretendida invisibilidad de la enunciación, mediante un determinado tipo de montaje².

A partir de los años 60, el concepto de autor cobra un valor especial que lleva a algunos cineastas a visibilizar claramente la enunciación de sus filmes, dejando en ellos su impronta personal. Así, surge una nueva posibilidad de identificación, con la figura del *controlador de la enunciación*. Hay autores, como

¹ CARMONA, L. M., *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, Madrid, Cacitel, D.L. 2006.

² MURCH, W., *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.

Jean-Louis Schéfer¹, que se muestran contrarios a esta concepción del espectador como sujeto psicoanalítico, y apuestan por un cine que, más que provocar una regresión narcisista del espectador, busca despertar en él la sorpresa y el asombro².

No obstante, en la actualidad, el cine aún se fija en los modelos narrativos propuestos por Hollywood durante los años cuarenta, ante la necesidad de “mantener sus altos costos con la captación de un público masivo y perezoso. Un público que se deja lavar el cerebro complacientemente y al que se le cercena, con una paciente labor de años, su capacidad creadora y significativa”³.

Sandro Bernardi⁴ considera al espectador como una figura bidimensional: estadísticamente hablando, éste sería el público, es decir, un segmento de la población que desarrolla una determinada práctica social; si tomamos en consideración su aspecto emocional, también podemos referirnos al espectador como individuo que se enfrenta de manera subjetiva a la experiencia de ver un filme.

Hasta los años 50 las teorías fílmicas dan por hecho la presencia del espectador, pero no le conceden ningún tipo de protagonismo en el filme. Sin embargo, ya en esas primeras décadas del siglo XX hay teóricos que se salen de

¹ SCHÉFER, J. L., *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, cop. 1997.

² SCHÉFER, J. L., *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.

³ AGUIRRE, J., “La experimentación en el cine”, en *Entre antes sobre después del anti-cine* (Ayala, Maqua, Del Barco y Maderuelo, eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

⁴ Cfr. BERNARDI, S., *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Milano, Il Castoro, 2000.

esa línea y apuntan ideas importantes. Hugo Münsterberg¹, en 1916, señala la existencia de vínculos fundamentales entre el filme y el espectador. El primero atrapa mentalmente al segundo y, a su vez, este último realiza una labor fundamental para el funcionamiento del primero, pues dota a la imagen de realidad. Ya en los 50, Edgar Morin destaca la copresencia e interrelación en el filme de elementos lingüísticos y psíquicos.

En la segunda mitad del siglo se empieza a estudiar al espectador en sí, como construcción plural. Desde la semiótica se llega a una doble concepción de éste: como *decodificador* de una serie de imágenes y sonidos y como *interlocutor*, del que se espera una complicidad, un signo de entendimiento².

El primero de los términos surge de la semiótica estructuralista de los años 60, que ve al espectador como decodificador, presente puntualmente y sólo en los márgenes del texto³. En los 70, sin embargo, se empieza a prestar más atención al momento de la recepción y se busca, además, el rastro del sujeto receptor. Es una época en la que surgen conceptos como el del lector implícito, y se empieza a percibir en muchos textos el reflejo del público al que se dirigen.

Refiriéndose específicamente al cine, Christian Metz⁴ también cree posible que existan lecturas plurales, avaladas por distintos y personales principios de

¹ Cfr. MÜNSTERBERG, H., *The film: A Psychological Study*, DoCfr. & New York, 1970.

² DE LAURETIS, T., *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

³ ATMA, R., BOUGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

⁴ METZ, C., *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

desciframiento, y Raymond Bellour¹ se muestra consciente de la previsión por parte del texto del sujeto al que se dirige.

Si en los años 70 el estudio de la enunciación se basó principalmente en su aspecto psicoanalítico, una década más tarde la atención empezó a dirigirse al ámbito lingüístico, haciendo hincapié en las huellas que la enunciación deja en el enunciado. Se delimitó la presencia dentro del texto de figuras como las del enunciador y el enunciatario, que no hay que confundir con el autor y el espectador respectivamente. El texto, desde el momento mismo de su creación, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse.

Así, la llamada semiótica textualista se lanza al estudio del interlocutor. Ya no se trata de una figura al margen, como sucedía con el decodificador, sino de alguien consciente, que participa activamente en la elaboración del texto, pues interviene en el tejido de la trama y, por tanto, debe conocer perfectamente la situación. No le basta con dominar el código, se le exige asimismo una competencia, pues el filme que vemos en pantalla no es ya un universo perfectamente estructurado y cerrado, sino que recibe influencias del ambiente en el que se desarrolla. Así, la película es un texto que corresponde a la “idea de constructo dinámico, de organización abierta y compleja de objeto *destinado*”².

Hay quienes no consideran muy adecuado hablar de interlocutor en el caso del cine, dada la enorme distancia espacio-temporal que media entre aquél y el texto fílmico que se le ofrece en pantalla. Sin embargo, la dificultad es mucho menor de lo que parece. Desde el primer momento el receptor interviene

¹ Cfr. BELLOUR, R., “Le blocage symbolique”, en *Psychanalyse et cinéma*, tema especial de *Communications* nº 23, 1975.

² CASSETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 27.

constantemente en el filme para llenar los huecos que rompen su linealidad; por ejemplo, suple los espacios en negro que hay entre fotograma y fotograma. El filme lleva una finalidad implícita y el espectador participa en la construcción del sentido de lo que ve en pantalla; puede dar coherencia a indicios dispersos y recomponer con ellos un personaje o lugar. En ese sentido, podemos afirmar que el espectador se sitúa dentro del filme.

Todo texto necesita una persona a la que dirigirse, pero puede tratarse, bien de una persona de carne y hueso, bien de una presencia simbólica. En el primero de los casos, el interlocutor se sitúa en los límites del texto y desarrolla una visión activa. Ello implicaría también necesariamente la existencia dentro del relato de un plan-guía de la recepción. En el segundo caso, el interlocutor se coloca dentro del texto, al que debe su origen, y se convierte en testigo directo de la existencia de indicaciones en el mismo. Sin embargo, así estaríamos obviando una presencia que también hay que delimitar, la que se sitúa en los límites del texto, la de esa persona a quien van dirigidas esas indicaciones textuales.

Las huellas de la enunciación cinematográfica y de su sujeto las encontramos en su enunciado, esto es, en el filme, y más concretamente en el punto de vista desde el que se nos presentan las imágenes, que corresponde tanto al lugar donde se coloca la cámara para filmar como a la *posición ideal* en que se sitúa el sujeto que mira la proyección. Entre la enunciación y el enunciado se da una importante correspondencia. El enunciado deja ver las huellas de la enunciación, que pueden ser poco -en el caso del cine clásico, que persigue la invisibilidad- o muy evidentes -por ejemplo, en el meta-cine-. Sea como fuere, implícito o evidente, el enunciatario está presente en el filme.

A veces hay una mirada a cámara de un personaje que sirve de interpelación al espectador; hablamos, entonces, de *enunciación enunciada*, pues el enunciatario se deja ver en el enunciado. En un mismo filme pueden alternarse momentos de enunciación enunciada y otros en que las huellas de la enunciación permanecen ocultas. Sin embargo, el enunciatario puede estar siempre presente en forma de punto de vista.

Esa mirada a cámara de un personaje constituye un tabú para el texto fílmico narrativo, que debe evitarla para conseguir la transparencia de la diégesis. Sin embargo, en el caso del comentario (por ejemplo, en los musicales) se permite dicha mirada, pues se busca la interpelación. Lo mismo sucede en los documentales¹.

El sujeto de la enunciación deja marcas -no sólo dentro del texto, sino también en la situación comunicativa-, que tienen una incidencia importante en la recepción de los textos. En primer lugar, cabe destacar el 'paratexto', que trata de imponer una forma definida y legítima de acercarse al significado del texto, por medio de la publicidad, la crítica, etc. En segundo lugar, el 'palimpsesto', referido al mundo de la radio y la televisión, hace referencia a las relaciones que se establecen entre el texto y los otros textos junto a los que se emite, es decir, los textos que lo preceden, lo siguen y los que se emiten simultáneamente en otros canales². Por último, cabe destacar otro tipo de marcas pragmáticas, las de los géneros o escuelas cinematográficas.

¹ GUYNN, W., *A cinema of nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1990; LÓPEZ CLEMENTE, J., *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960.

² MAY, R., *Cine y televisión*, Madrid, Rialp, 1959.

En cuanto a la investigación sobre el espectador, existen dos posturas: estudiar la construcción del interlocutor por parte del texto o al contrario, es decir, cómo el texto es construido o reconstruido por el espectador. Ambas posturas implican la negación de un aspecto importante de la espectadoriedad, pero la solución tampoco parece estar en aunarlas.

La Pragmática adopta la primera de esas dos posturas, para estudiar cómo el texto proporciona al espectador una serie de señales que le van indicando qué camino debe seguir; éste descubre así cuál es su lugar en el texto y se reconoce como su destinatario. Como consecuencia, desaparecen las barreras de separación entre el texto y lo que está fuera, su contexto, y ambos se convierten en uno solo.

El texto interpela, es decir, hace una llamada -por medio de diferentes recursos, como la mirada o la palabra dirigidas a la cámara- al espectador para que se convierta en su interlocutor. Se establece así una conversación, un diálogo, entre el espectador y el emisor, por medio de su simulacro textual.

El empleo de tales recursos supone un riesgo, pues se pone en evidencia el trabajo técnico que da lugar a la construcción del filme. Si lo que pretende el discurso es tener una apariencia meramente reproductiva, borrando las huellas del sujeto enunciatario, se refuerza la figura simbólica del enunciatario, hasta tal punto que ésta llega a sustituir, aunque sea de manera ficticia, a la del enunciatario.

Así, se establecen principalmente dos tipos de conversación entre el destinatario y el texto: la 'asistencia' y la 'participación'. En la primera, el espectador asiste desde fuera a la conversación que se desarrolla dentro del texto, entre las instancias simbólicas del enunciatario y el enunciatario. No hay interacción entre el espectador y las citadas figuras ficticias. En la segunda, se

establece una interacción entre el espectador y el sujeto enunciador, mediante la aceptación por parte del primero de la propuesta comunicativa que el segundo le plantea en el texto. Así, el sujeto enunciador controla la información transmitida por el texto y el espectador, al establecerse un intercambio comunicativo, ejerce también algún tipo de control sobre esa información que recibe.

El papel del espectador en la conversación con el texto varía dependiendo de su competencia y de su mundo de referencias. Así, señala Bettetini que un espectador competente desmontará fácilmente las trampas simbólicas que el enunciador le propone y descubrirá sin dificultades su táctica comunicativa, mientras que un espectador ingenuo terminará por imitar el comportamiento interlocutivo ya predispuesto, quizá con la convicción de colocarse en el origen de la práctica discursiva elaborada por el texto¹. Éstos son dos casos extremos; normalmente el espectador se sitúa en un punto medio entre ambos².

¹ BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 113.

² FERNÁNDEZ BLANCO, V., *Cinéfilos, videoadictos y telespectadores: los perfiles de los consumidores audiovisuales en España*, Madrid, Fundación Autor, 2002.

3.1. Cine versus literatura

El cine nace en una época, finales del siglo XIX, dominada por las vanguardias artísticas, en la que se valora especialmente la luz, el movimiento y la fragmentariedad. En el arte se recuperan manifestaciones menores y se introduce la tecnología¹.

Keith Cohen² señala varios puntos de encuentro entre la literatura y el cine: tanto la novela decimonónica como el séptimo arte tienen la cualidad de animar los objetos y cosificar los sujetos; introducen distorsiones en la dimensión temporal, así como distintos puntos de vista.

Frank McConnel³ compara la narración cinematográfica con la literaria. El relato sitúa al lector / espectador ante un mundo ficticio pero que a su vez pone a su disposición instrumentos -tanto cine como literatura recurren al uso de *arquetipos*- para interpretar el mundo real y le propone modelos de conducta. Hoy en día el cine ha asumido el papel social que antes correspondió a la literatura (escrita y oral) pero, según McConnel, narración fílmica y narración literaria transmiten el mismo contenido, que se puede sintetizar en cuatro *mitos fundamentales*. En todos ellos hay un héroe que debe enfrentarse a una transgresión en un ambiente determinado.

¹ AYALA, F., *Entre antes sobre después del anti-cine*, Madrid, Semana de Cine Experimental, 1995.

² Cfr. COHEN, K., *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979.

³ Cfr. McCONNEL, F., *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York, Oxford University Press, 1979.

En el primero de los mitos, la épica, hay un soberano que debe construir una ciudad y enfrentarse a una transgresión contra los dioses. En el romance, un caballero debe velar por el orden establecido y defender a otros hombres. En tercer lugar, el melodrama se caracteriza por la actuación de un *agente* (la profesión puede variar) que debe salvaguardar la moral frente al quebrantamiento encubierto de la ley. Por último, la sátira está protagonizada por un loco o un mesías inserto en una comunidad donde el bien y el mal se confunden¹.

Antoine Jaime entiende la obra de arte como un “*lenguaje artístico*”², que produce *comunicación* entre su *lector-destinatario* y su autor, definición que se puede aplicar tanto a la literatura como al cine. El lenguaje literario comunica mediante una sucesión de imágenes elaboradas por la fantasía. La literatura encadena sus imágenes con la ayuda de un método que Jaime llama montaje, preexistente a la aparición del cine, y el resultado es la transmisión de un significado que no es igual a la simple suma del valor de las imágenes, puesto que el modo en que éstas se combinan las dota de un valor añadido. El lenguaje de la literatura funciona de una manera parecida al del cine. Recurre a las imágenes, visuales o sonoras, para reproducir una serie de construcciones mentales cargadas de significado. Construye imágenes mediante el empleo de comparaciones, metáforas o alegorías, para expresar ideas o representaciones mentales.

¹ ALTARES, G. y DOMÍNGUEZ, V., *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, 2003.

² JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 51.

Igualmente, el lenguaje literario evoca sonidos y hasta música; para ello se sirve de onomatopeyas, aliteraciones y otros recursos¹.

El lenguaje cinematográfico, como el literario, es capaz de transmitir conceptos, pero además tiene la ventaja de poder transmitir ideas a través de la afinidad o discordancia entre la imagen y el sonido². El cine expresa con igual eficacia tanto los sentimientos como las emociones. La mirada de los actores es fundamental a la hora de mostrar la afectividad. Es igualmente destacable la similitud entre el lenguaje cinematográfico y el de los sueños. Por ello el cine es también un medio privilegiado para expresar todo lo relacionado con lo onírico, los fantasmas, etc³. Ambos, literatura y cine, son lenguajes de la cultura, del pensamiento y de la afectividad que traducen las percepciones interiores. Son lenguajes de igual naturaleza pero que utilizan materiales y herramientas diferentes⁴.

Bluestone⁵ compara la película y la novela y llega a la conclusión de que ambas muestran, la primera con los ojos y la segunda con la mente. La diferencia está, por tanto, en los instrumentos empleados. La novela se sirve de tropos para “superar la mediación impuesta por la palabra entre el sujeto que percibe y la realidad percibida”, mientras en el cine la propia naturaleza de la imagen hace de

¹ MORRIS, B., *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba Filmoteca de Andalucía, 1993.

² ROSELLO, R., *Técnica del sonido cinematográfico*, Madrid, Forja, 1981.

³ PALACIOS, J., *La fábrica de los sueños*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

⁴ GABRIEL RUIZ JIMÉNEZ, A., *El cine ¿muerte o transfiguración? La disolución del lenguaje cinematográfico en el universo audiovisual*, Sevilla, Comunicación Social, 2005.

⁵ Cfr. BLUESTONE, G., *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957.

enlace entre el sujeto que percibe y lo percibido, y “si falta algo es el momento de la mediación simbólica que hay que buscar en el montaje o combinación entre lo visual y lo sonoro”¹. La relación entre cine y novela no deja de ser, sin embargo, de atracción mutua, como demuestra la gran cantidad de adaptaciones literarias que el cine realiza, con distintos grados de fidelidad a la obra original².

¹ CASETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 71-72.

² PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003.

3.2. El cine alternativo

Tras la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos muchos cineastas vocacionales se abstuvieron de prestar su colaboración al sistema de Hollywood, que no les había permitido trabajar con la independencia deseada. Estos directores optaron por producir sus propios filmes, aunque ello les supuso tener que renunciar a sus intereses comerciales y dar a conocer sus obras en lugares como cineclubes y universidades. “Esta actitud de rechazo se vio favorecida por los adelantos de la técnica cinematográfica. En la posguerra comenzó a ser más fácil la filmación de 16 mm, con cámara en mano como fue también más fácil trabajar personalmente en laboratorios y en salas de montaje”¹.

En los años 50, los grandes estudios de Hollywood entraron en una crisis que se tradujo en la proliferación de productores independientes y de trabajadores por cuenta propia, ya no pertenecientes a las grandes compañías, que empezaron a diversificarse hacia el campo de la televisión y de otras industrias culturales. Descendió además la producción clásica, para dejar más hueco a la alternativa.

El cine es reflejo de la moral y del estado de la sociedad de su tiempo. En el caso del cine dominante, sirve de espejo de las preocupaciones y sentimientos colectivos de la audiencia; en cambio, el cine independiente refleja una

¹ ROMAGUERA i RAMIO, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara, 1985.

preocupación individual, aunque es influido igualmente por las manifestaciones artísticas y sociales dominantes (televisión, música, pintura, cine...)¹.

El cine alternativo o de vanguardia ha experimentado tradicionalmente un mayor desarrollo en Europa, aunque a partir de los años 60 alcanzó también gran importancia en Estados Unidos. Peter Wollen² distingue entre dos tipos de cine de vanguardia: uno prima la construcción del significante sobre todo, en un intento por hacer desaparecer el significado. Fuertemente relacionado con el mundo del arte, el llamado movimiento *co-opt* se desarrolla sobre todo en Estados Unidos. El otro, la llamada vanguardia política europea, inspirada por Godard y Staub-Huillet entre otros, pretende “[d]esarrollar nuevos tipos de relación entre el significante y el significado mediante el montaje de elementos heterogéneos”³.

Michail O’Pray⁴ señala que el cine de vanguardia se diferencia del cine comercial en diferentes aspectos: carece de un modo estable de producción, distribución y exhibición; es proyectado en lugares diferentes a las salas comerciales; su distribución es casual y poco sistemática; no tiene un propósito fijo; presenta una actitud contradictoria que busca y rechaza el éxito comercial.

¹ Cfr. PIETROPAOLO, L. y TESTAFERRI, A. (eds.), *Feminisms in the cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

² Cfr. WOLLEN, P., “The two avant-gardes”, en *Edinburgh Magazine*, Verano de 1976.

³ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983, p. 86; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁴ Cfr. O’PRAY, M. (ed.), *The british avant-garde film 1926 to 1995*, London, University of Luton Press, 1996.

MacPherson y Willemen¹ consideran imposible la existencia de filmes totalmente independientes, pues el cine independiente es producto del contexto social en el que nace por oposición a él, y de cuyas instituciones consigue la financiación necesaria, en muchos casos, para su existencia. Ésta es una de las contradicciones que estos autores encuentran en el llamado cine alternativo. Otras son: el uso de estrategias que resultan poco familiares al espectador común del cine dominante y la imposibilidad de llegar a públicos muy amplios, por falta de medios financieros, lo que hace que este tipo de filmes sean recibidos sólo por un público que a priori ya compartía esos valores que se quieren transmitir.

Según Romero de Ávila, es difícil encontrar productores dispuestos a arriesgarse a realizar filmes que difícilmente les permitirán recuperar el capital invertido y, mucho menos, obtener beneficios. “Por lo tanto, los incautos sufragadores del gasto o son amantes fervientes del cine como tal, parientes del director o gente que no sabe en qué gastar el dinero”².

Los medios de financiación influyen de un modo muy importante en la producción del cine independiente. En Canadá, donde las instituciones estatales, como el Canada Council, ayudan a los artistas realizadores de cine independiente, este tipo de manifestación fílmica se apoya en el documental y privilegia de manera especial la figura del autor, la voz personal, que se convierte en objeto de culto.

¹ Cfr. MacPHERSON, D. (ed.), *Traditions of independence: British cinema in the Thirties* (con Paul Willemen), Londres, British Film Institute, 1980.

² ROMERO DE ÁVILA, R., *El cine independiente y experimental*, Barcelona, Royal Books, 1995.

En Estados Unidos organismos estatales, como el National Endowment for the Humanities y el National Endowment for the Arts, así como agencias privadas, ayudan a producir este tipo de cine, lo que tiene inevitables consecuencias en los filmes que se crean. En Gran Bretaña, el Arts Council of Great Britain depende del Estado y financia películas realizadas por artistas más o menos reconocidos, vanguardistas o experimentales.

Hay proyectos que no obtienen la ayuda financiera de estas instituciones por no querer amoldarse a las condiciones que ellas imponen, y si finalmente se realizan con medios independientes, no logran llegar a un gran público, porque suelen ser las películas producidas con ayuda oficial las que van a los festivales, consiguen premios y una mayor difusión¹.

En Gran Bretaña, en 1973, surgió la Independent Filmmakers' Association (IFA), fundada por los profesionales del cine de oposición para “promocionar obras que sean *innovadoras política o estéticamente en su forma y su contenido*”². La IFA busca promover la producción de un cine independiente, tanto de las instituciones cinematográficas dominantes como en lo que respecta a los aspectos puramente textuales; para ello debe conseguir organismos que financien la producción de tales filmes, contextos apropiados y, además, crear audiencias a las que dirigirlos. En 1976 la IFA sugería la asociación de “todos aquéllos que están relacionados con la producción de significados cinematográficos: es decir, no sólo

¹ Cfr. KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

² KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 193.

[de los] productores independientes, sino también [de] los exhibidores, profesores de cine, críticos y técnicos”¹, para lograr sus objetivos.

El cine llamado independiente, si de verdad quiere serlo, tiene que liberarse del discurso dominante de la sociedad en la que surge. Para ello, en lo que respecta a la producción de filmes, se pueden elegir varias opciones: bien hacer películas experimentales, con dinero independiente, dirigidas a pequeñas audiencias ya comprometidas con sus filmes, bien aceptar financiación exterior, sea oficial o privada, a cambio de una cierta pérdida de control sobre el producto, o bien permanecer dentro del sistema dominante y luchar desde ahí, con cuidado de no ser absorbidos por él, para “alterar los modos en que aprehendemos la realidad”². Hay realizadores que prefieren un modo de producción artesanal, individual, que les permita ser autónomos e independientes y controlar totalmente su obra, realizada con una tecnología sencilla y económica, aunque, eso sí, permanecen en una posición marginal dentro de la industria.

La financiación de una película dentro del sistema dominante suele ser asumida por el capital privado, que cubre los costes con el objetivo de conseguir beneficios tras la comercialización del filme. En cambio, en el caso del cine alternativo esos beneficios no son seguros, por lo que la financiación debe venir más bien de organismos o instituciones que no tengan como objetivo primordial las ganancias económicas. Hay algunos que ayudan a producir filmes como

¹ CURLING, J., y McLEAN, F., “The Independent Filmmakers Association - Annual General Meeting and Conference”, en *Screen*, vol. 18, nº 1, 1977.

² KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983, p. 198; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

fomento del arte y la cultura, y dejan libertad a los realizadores para trabajar, como es el caso del Arts Council de Gran Bretaña, y otros que ejercen un control férreo sobre la producción, como el British Film Institute Production Board. También hay realizadores que financian sus propias películas, de bajo presupuesto, con la realización de otros trabajos más comerciales.

En Estados Unidos el cine independiente difícilmente logra llegar a las masas; en Europa, sin embargo, las televisiones ayudan a difundir este tipo de filmes. Es importante la colaboración entre directores y técnicos del cine feminista. El trabajo en el campo de la distribución es fundamental para hacer que los filmes lleguen a las audiencias, mediante el alquiler a los exhibidores; supone también una importante fuente de ingresos para los realizadores. En el caso del cine independiente, éste usa instituciones de distribución distintas a las del cine comercial, que no suele distribuir ese tipo de filmes, pues no son del agrado de las audiencias masivas. Los distribuidores independientes realizan un importante trabajo en relación con los receptores, para llevar sus películas a audiencias ya existentes, que suelen ser “pequeñas pero muy fieles”, o crear públicos nuevos. Según Romero de Avila¹, citas cinematográficas como el Festival de Sundance o los Golden Spirit Awards, han contribuido a dar a conocer y hacer que el público entienda este tipo de cine difícil, que necesita una mejor difusión.

Este trabajo en el campo de la distribución, la exhibición y la transformación activa de la audiencia es muy importante, pues el cine independiente, por su carácter rompedor y su oposición a las formas tradicionales de creación de significados, puede producir películas que resulten difíciles de

¹ Cfr. ROMERO DE ÁVILA, R., *El cine independiente y experimental*, Barcelona, Royal Books, 1995.

entender o poco asequibles para los espectadores. “El verdadero arte, el que queda y de verdad abre caminos, siempre ha sido de minorías, ha comunicado con el público mucho más tarde, cuando ya incluso al autor no le interesa tanto comunicar”¹. F. Lara considera que se trata de un problema social más que artístico, por lo que convendría intervenir en las estructuras político-económicas, para que el público en general llegue a estar preparado para entender el cine de vanguardia.

Como ya se ha dicho, un problema de este cine tan personal es que no siempre resulta fácil de entender y, por este motivo, no muchos se atreven a criticarlo y analizarlo, al no considerarse preparados para ello. Esta dificultad surge, por ejemplo, respecto al cine realizado tanto por personas de color como por homosexuales. Quienes osan acercarse a él y criticarlo desde fuera de esas comunidades, lo hacen desde una óptica euro-americana, heterosexual, blanca, siguiendo los patrones del análisis y la crítica tradicionales; en cambio, quienes pertenecen a esas minorías no necesariamente poseen los conocimientos teóricos y la base crítica para juzgar dicho cine. Otro problema al que se enfrentan los cineastas pertenecientes a las distintas minorías es que automáticamente se les encasilla y se les juzga como tales, y en cambio sus trabajos no tienen necesariamente que reflejar o centrarse en esa parte de su identidad².

¹ LARA, F., “Vital Javier Aguirre”, en *Entre antes sobre después del anti-cine* (Ayala, Maqua, Del Barco y Maderuelo, eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

² PIETROPAOLO, L. y TESTAFERRI, A. (eds.), *Feminisms in the cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

En cuanto a las estrategias de producción, recepción y exhibición, el cine vanguardista resulta difícil para el espectador acostumbrado al sistema de Hollywood, pues exige un mayor esfuerzo y niega el placer visual pasivo que ofrece dicho cine dominante. Kaplan considera que debemos “reflexionar sobre si sería posible usar una forma narrativa que resulte agradable y que no produzca los efectos regresivos del cine comercial, o si podemos educar a la gente para que aprecien el placer de aprender (es decir, un proceso cognitivo) frente al placer del reconocimiento / la identificación (es decir, un proceso emocional)”¹.

En lo que respecta a las estrategias de recepción del cine independiente, se pueden buscar nuevos contextos en los que visionar las películas, facilitar la comprensión de las mismas mediante explicaciones previas o charlas con los directores, o crear filmes para una audiencia específica que comparta las mismas preocupaciones.

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 198.

IV. LA MIRADA MASCULINA DEL CINE DOMINANTE

1. Imágenes de la mujer: la mirada masculina del cine

Un elemento característico del modo de expresión cinematográfico es la mirada. El sistema patriarcal sitúa la mirada masculina en una posición dominante respecto a la representación de la mujer, relegada a la categoría de objeto erótico, controlada y definida por el hombre.

Laura Mulvey señala la existencia de tres miradas masculinas en el cine: la de la cámara, la de los personajes masculinos dentro de la narración y la del espectador. Estas miradas interactúan y están presentes de modos diversos: dentro de la película, se produce un juego de miradas entre los personajes; la mirada del espectador se dirige a las imágenes que se proyectan en la pantalla; hay una mirada que se sale de la pantalla hacia el espectador, por ejemplo, cuando se produce un juego de contraplanos para mostrar el diálogo entre dos personajes. El recurso de la cámara subjetiva, por el que la cámara ocupa el lugar de la mirada de un personaje, hace posible que el espectador asuma la mirada de la cámara y, por tanto, la de dicho personaje.

Se busca siempre crear una identificación del espectador con el protagonista masculino, de modo que el primero proyecte su mirada en la del segundo y éste pueda así ejercer su poder en el filme pues, a diferencia de la femenina, la mirada masculina es poderosa¹. Gracias a la sensación de realidad

¹ GONZÁLEZ OVIES, A., “Mito: masculino singular”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.

creada por el cine mediante la reproducción de las mismas condiciones de la percepción humana, el espectador tiene la ilusión de controlar la acción, como hace el protagonista masculino, y de poseer a la mujer en tanto que objeto sexual.

Mulvey, basándose en las teorías lacanianas sobre la denominada fase del espejo¹, considera que el atractivo que suscita una estrella masculina es el del ego ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo. “El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controlar los acontecimientos mejor que el sujeto/espectador”². Éste, ante la pantalla de cine, experimenta un tipo de identificación que puede ser narcisista, si se reconoce a sí mismo al verse reflejado en otro cuerpo dentro del relato fílmico, o voyeurística, si se identifica con y asume el punto de vista de la cámara³.

La relación entre el espectador y los significados que aparecen en la pantalla se establece a través de la mirada. El carácter del relato cinematográfico como objeto ausente y distante del sujeto justifica los tipos de placer que éste provoca en el espectador. Tradicionalmente, a la mujer se le ha negado la mirada, así como la posibilidad de ejercer el voyeurismo, tanto fuera como dentro de la sala de cine, por considerarse como algo indecente y hasta tabú. Así, según Gertrud Koch, “aunque las mujeres eran los objetos deseados del voyeurismo

¹ Acerca de la fase del espejo, cfr. LACAN, J., “The insistence of the letter in the unconscious”, en *Structuralism* (Ehrman, ed.), New York, Anchor Books, 1970.

² MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001, p. 371.

³ Cfr. KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

masculino, ellas tenían que ocultar sus propios deseos tras los velos, las barras de las ventanas de los boudoirs, los rituales de maquillaje, caros y laboriosos”¹.

En el arte tradicionalmente ha correspondido a la mujer el papel pasivo, de modelo, mientras que el artista masculino se ha caracterizado por la actividad y ha sido el encargado de crear las imágenes femeninas. Por ello, debido a que casi todos los que conocemos han sido pintados por hombres, “en la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos, sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales”².

También en esta línea, la representación de la mujer en el cine clásico de Hollywood ofrece al sujeto femenino como espectáculo y objeto de la mirada masculina, tanto dentro como fuera de la película. La mujer es objeto de la mirada de los personajes masculinos del filme y también de los espectadores, para quienes tiene implicaciones eróticas, pues toda imagen femenina es entendida en términos sexuales, independientemente de la acción que realice en ese momento. La representación de la mujer como espectáculo detiene la narración y dificulta la identificación, sea narcisista o voyeurística, del espectador con el filme³.

Por todo ello, y dada su vinculación con el inconsciente colectivo y con el lenguaje, teóricas como E. Ann Kaplan y Laura Mulvey han llegado a la

¹ KOCH, G., “¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?”, en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, p. 138.

² PORQUERES, B., “Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental”, en *Cuadernos Inacabados*, nº 13 especial, Madrid, Horas y horas, 1994, p. 1.

³ BONNER, F., GOODMAN, L., ALLEN, R., JAMES, L. y KING, C., *Imagining women. Cultural representations and gender*, Cambridge, Polity Press and the Open University, 1992.

conclusión de que el cine dominante se construye desde una óptica masculina y se dirige a un espectador también masculino. Mulvey apunta que la recepción siempre se realiza desde un punto de vista masculino, independientemente de que el espectador sea hombre o mujer. El cine clásico refleja las preocupaciones, obsesiones y deseos de la sociedad patriarcal en la que surge. Manipula el placer visual mediante el uso del erotismo y de las imágenes femeninas, construidas siempre mediante los códigos del lenguaje dominante. Lo que nos muestra el cine hollywoodiense no es un reflejo directo, sino la realidad misma pasada por un filtro masculino que tiene muy presente la diferencia sexual.

Según Kaplan, las mujeres en el cine no funcionan como significantes de un significado (una mujer real), como habían supuesto las críticas sociológicas, sino que significante y significado se unen para representar algo “en el inconsciente masculino”¹. La mujer no tiene más valor que el de mero objeto del deseo masculino, de cuerpo fetiche, que es mirado, mientras que al hombre, que se identifica con el espectador, se le permite mirar. Este proceso se puede romper, o al menos es lo que pretendía el cine vanguardista, usando el cuerpo femenino no como fetiche cuya contemplación es causa de placer, sino como elemento rompedor del proceso de narración tradicional².

Sin embargo, es paradójico el hecho de que el cine patriarcalmente dominado de Hollywood, que construye a la mujer como objeto, ejerza mayor

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 30.

² Cfr. RABINOWITZ, P., “Soft fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

fascinación sobre las espectadoras que el cine alternativo o de vanguardia. Según Gertrud Koch, ello tiene su origen en las correspondencias que se dan en la socialización de niños y niñas, pues ambos tienen como objeto amoroso a la madre, por lo que hombres y mujeres terminan teniendo una visión similar de la mujer. “El goce infantil de la mirada, común a ambos sexos es la base que activa ese goce en las mujeres lo mismo que en los hombres, y que dirige la mirada de las mujeres sobre las mujeres y no sólo sobre los miembros del sexo opuesto”¹.

Las mujeres experimentan placer con el cine dominante porque éste se basa en los mismos fundamentos que subyacen al inconsciente humano, entendido como construcción social del patriarcado. Por tanto, el cine refleja las represiones y mitos de dicho inconsciente colectivo, que relega a la mujer a un puesto marginal.

E. Ann Kaplan subraya que lo masculino y lo femenino giran en torno a la mirada y a modelos de dominio-sumisión, y que en la representación de los géneros sexuales se privilegia claramente a lo masculino “por medio del mecanismo del voyeurismo y el fetichismo, que son operaciones masculinas, y porque su deseo [del hombre] conlleva poder/acción a diferencia del de la mujer”².

¹ KOCH, G., “¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?”, en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, p. 140.

² KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 29.

Pam Cook y Claire Johnston¹ apuntan que la mujer como significante está completamente ausente en muchos sistemas de producción de imágenes, y especialmente en el cine de Hollywood. El cine dominante refleja la distinción que el sistema patriarcal viene estableciendo tradicionalmente entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, cuando presenta a la mujer como objeto sexual, dispuesto para ser observado por el hombre, que es quien la construye desde su punto de vista, como representación de sus deseos eróticos.

Fritjof Capra sostiene que las imágenes de la mujer como ser pasivo y receptor se han utilizado a lo largo de los siglos para mantener a las mujeres en un segundo plano, sometidas al hombre². Así, en los géneros predominantes del cine de Hollywood la mujer siempre ocupa un papel marginal, mientras que el hombre desarrolla la acción principal³. En este sentido, Pam Cook y Claire Johnston señalan cómo, en un estudio de la mujer en la obra de Raoul Walsh, se revela su función “como el lugar de la ‘carencia’, como un signo vacío para ser llenado, el centro ausente de un universo falocéntrico”⁴.

Esta distinción también se aprecia en la estructura narrativa del filme, que está constituido por la suma de espectáculo y narración. El espectáculo corresponde a la mujer, cuya presencia en pantalla no hace sino atraer la mirada

¹ COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

² CAPRA, F., *La trama de la vida*, Barcelona, Anagrama, 1998.

³ CASILDA DE MIGUEL OLÁBARRI, E., *La Identidad de género en la imagen fílmica*, Bilbao, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 2004.

⁴ Cfr. COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988, pp. 34-35.

del espectador y desconcentrarlo en su seguimiento del hilo narrativo, pues su contemplación detiene la acción del filme. Esta última es competencia del personaje masculino, que no está para ser contemplado como objeto erótico, sino para llevar adelante la narración y ejercer su control sobre la trama.

Las teóricas feministas llegan a esta conclusión a partir de la psicología. Cuando la niña, unida a la madre en la fase pre-lingüística, sufre la crisis edípica que la hace romper esa unión y entrar en la fase simbólica, en ella pasa a ocupar la posición de objeto pasivo sometido al sujeto masculino. Sólo en esa posición de objeto puede alcanzar el placer sexual. Nancy Friday¹ afirma que en las fantasías sexuales femeninas, construidas siempre siguiendo un esquema de dominio-sumisión, la mujer ocupa el lugar subordinado, y en el caso de las lesbianas ocupa los dos: dominadora y sumisa. Por ello, E. Ann Kaplan considera necesario analizar cómo se ha contruido la sexualidad en el patriarcado, para producir placer en las formas de dominio-sumisión².

En las fantasías sexuales de los hombres y mujeres occidentales, por lo general, corresponde al sujeto masculino el papel dominante y al femenino el papel sumiso. Los hombres controlan el plano sexual, desean a la mujer, que es su objeto, y disfrutan con el placer voyeurístico de ver a su mujer con otro. Cuando, en sus fantasías, asumen el papel de ser dominados por una mujer, se abandonan totalmente ante ella, que suele ser una institutriz, maestra, enfermera, madrastra, etc., que lo fuerza y lo controla agresivamente. Las mujeres, en cambio, no poseen

¹ Cfr. FRIDAY, N., *Men in love*, Nueva York, Dell Publishing, 1980.

² KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983, p. 27; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

el deseo ni gozan con el intercambio de parejas. Son pasivas, sumisas, y en sus fantasías se subordinan a hombres con bastante poder: médicos, policías, etc.

Mary Anne Doane¹ estudia el modo en que los filmes de Hollywood, sobre todo el melodrama, construyen una imagen de la mujer como mero objeto erótico del hombre, del espectador masculino, que suele identificarse siempre con personajes heroicos e idealizados, que tienen el control de la situación. La mujer, en cambio, sólo puede verse reflejada en personajes sin poder, víctimas sumisas y pasivas; se trata de un objeto contradictorio o dividido, entre un tipo de mujer ‘normal’, en el rol de ama de casa o cubierta de *glamour*, y un tipo de mujer sexual, ‘insana’. En cualquiera de sus roles, la mujer tiene siempre que servir al hombre, y no es más que un mero objeto de intercambio.

Aunque Lévi-Strauss apuntaba la imposibilidad de convertir a las mujeres reales, que producen signos, en meras fichas de intercambio, Cook y Johnston señalan que la construcción del discurso contradice a esta convención al reducir a esas mujeres ‘reales’ a “imágenes y fichas que funcionan en un circuito de signos cuyos valores han sido determinados por y para los hombres”².

En el cine de Hollywood, la mujer, además de ser objeto sexual, representa para el hombre una amenaza de castración, por su carencia de pene. La independencia femenina conlleva problemas, pues “el patriarcado al final destruye

¹ Cfr. DOANE, Mary Ann: “The woman’s film: possession and address”, en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

²Cfr. COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988, p. 26.

a la mujer que crea su propio discurso o que aspira a la subjetividad”¹. En definitiva, el cine clásico castiga con la muerte a toda mujer que sea sujeto de la mirada, como sucede, según apunta Linda Williams², en las películas de terror. Tradicionalmente, además, se sustituye la carrera profesional por el amor y se reduce a la heroína a mero entretenimiento. El personaje femenino tiene que morir o sacrificarse por el masculino.

Dada esta situación, se entiende que las mujeres se vistan de hombres; se acepta perfectamente su travestismo, que les permite poseer la mirada y el deseo, porque se considera normal que las mujeres quieran estar en otra posición distinta a la que les corresponde. El travestismo masculino, por el contrario, más bien provocaría risa. Lo que no se explica con tanta facilidad es la ostentación excesiva de la feminidad, que es vista como una máscara que esconde una “no-identidad”. Esa ‘máscara’ femenina surge como reacción al rol que el sistema patriarcal reserva a las mujeres.

Siguiendo a Joan Rivière³, Mary Ann Doane considera que dicha ostentación de feminidad no es sino “un tipo de reacción-formación contra la identificación transexual de la mujer, contra su travestismo”, puesto que, las mujeres intelectuales, al ser a la vez sujeto y objeto del discurso, creían necesario

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

² Cfr. WILLIAMS, L., “When the woman looks”, en *Re-vision: Feminist Essays in film Analysis* (Doane, Mellencamp y Williams, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

³ Cfr. RIVIÈRE, J., “Womanliness as a masquerade”, en *Psychoanalysis and Female Sexuality* (Ruitenbeek, ed.), New Haven, College and University Press, 1966.

“compensar este hurto de masculinidad cargando los gestos de la seducción femenina”¹. De ese modo, la feminidad podía ser llevada como una máscara que ocultara los rasgos masculinos y, además, evitara las posibles represalias en el caso de que se descubrieran dichos rasgos. Con la máscara, la mujer construye un vacío o distancia que la separa de su propia imagen. Este exceso de feminidad, esta ficción, es lo que caracteriza a la mujer fatal, que para el hombre encarna todos los males.

Dos son los mecanismos que se emplean generalmente con el fin de reprimir la amenaza que supone la mujer para el hombre: el primero, muy usado por el género negro, recurre al sadismo, que halla placer en investigar, desentrañar el misterio femenino, y dar a la culpable, bien un castigo, bien el perdón. El segundo consiste en negar la castración mediante el uso de objetos fetiches o la fetichización del cuerpo femenino en su conjunto, pilar sobre el que se basa el culto a la *star*.

Esto se manifiesta incluso en lo meramente formal. Así, el cine clásico utiliza distintos tipos de planos y encuadres para representar visualmente a hombres y mujeres: Los primeros suelen ser presentados como ‘ego ideales’, encuadrados sobre todo de perfil y situados al borde del plano, con la cara parcialmente ensombrecida. De las mujeres, en cambio, suelen ofrecerse primeros planos, en los que aparecen centradas y aisladas del contexto, “ofrecidas al

¹ DOANE, M. A., “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., “Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a, p. 73.

escrutinio voyeurista”¹.

Algunos géneros cinematográficos acentúan especialmente la diferencia sexual. Por ejemplo, el cine de aventuras en todas sus variedades (de piratas, bélico, del oeste...) ensalza la figura de un héroe masculino. Las mujeres que aparecen en esos filmes suelen resultar molestas para el desarrollo de la acción. A veces son salvadas por el protagonista, convirtiéndose en el objetivo de la aventura, o quizás traten de disuadir al aventurero. También pueden ser el reposo del guerrero y hacerlo sentar la cabeza. En este tipo de géneros aparece el prototipo femenino de la novia o enamorada del héroe: una bella joven que, lejos de presentar una sexualidad agresiva, constituye un ejemplo de moralidad. Como Penélope, supedita sus propios intereses a los del héroe y permanece siempre en un lugar secundario, desprovista de todo poder². El final feliz de la historia suele ser sinónimo de boda. El *western* presenta al hombre como dueño de los espacios abiertos y recluye a la mujer en la esfera doméstica. Ella hace que funcione la historia, pero es mera comparsa -como Grace Kelly en *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) o Joan Crawford en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)-, un cuerpo necesario para reforzar la virilidad de los protagonistas, pues en un mundo tan masculino, la ambigüedad sexual flota en el ambiente.

Otros géneros convierten claramente a la mujer en objeto de la mirada masculina, como es el caso del musical, en el que el cuerpo femenino se exhibe

¹ WALLER, M., “Signifying the Holocaust: Liliana Cavani’s *Portiere di notte*” en *Feminisms in the cinema*, (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 210.

² Para ampliar la información sobre éste y otros estereotipos femeninos en el cine, Cfr. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. C. (coord.), *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución*, Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.

como espectáculo, y del cine negro, que ejemplifica perfectamente la clásica dicotomía entre virgen y prostituta, mediante la existencia de dos tipos de mujeres bien diferenciadas: una “sensual y peligrosa” y otra “buena y casta”, ambas fuente de conflictos para el protagonista masculino¹.

La comedia musical, inspirada en el teatro popular, surge a finales de los años 20, con la llegada del sonoro, y alcanza su mayor esplendor en épocas de crisis -crack del 29, Gran Depresión, guerras mundiales...-, en que el público busca evasión ante los graves problemas sociales. Este género pone música a la comedia romántica con final feliz, en la que se unen realidad y ficción. En la comedia musical suelen aparecer una chica buena y otra mala: la primera, más dulce, constituye un ejemplo de feminidad positiva y terminará encontrando el amor junto al galán protagonista; la segunda se caracteriza por sus ansias de poder y su ambición, que le reportarán un merecido castigo al final del filme. Por ejemplo, en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) los personajes masculinos suelen aparecer en lugares abiertos y los femeninos, en el ámbito doméstico, cerrado. En las escenas de baile el hombre suele acaparar la mayor parte del espacio, en el que se mueve libremente, mientras que la mujer realiza movimientos “contenidos, elegantes y suaves”². Cuando el baile es en pareja, ella se deja guiar por él y a veces permanece inmóvil o es sustituida por un objeto. En el caso de las coristas, éstas tienen un papel meramente decorativo,

¹ Cfr. MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

² VIÑUELA SUÁREZ, L., “Las mujeres y la comedia musical”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006, p. 125.

constituyen una masa indiferenciada. Actualmente, el género ha evolucionado en algunos aspectos. Por ejemplo, narración y musical aparecen unidos, es decir, parte de los diálogos se cantan y aportan contenido al filme; critican, parodian u ofrecen información acerca de los personajes. En cuanto a las protagonistas femeninas, éstas “tienen un mundo interior más desarrollado que en el musical clásico y, a través de la música y el baile, nos ofrecen una visión íntima de sí mismas”¹, como sucede en *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

El cine negro de los años 40, lo mismo que el *western*, retoma la que sería la esencia de la tragedia y muestra un tipo de orden social distinto del tradicionalmente establecido en otros géneros². Como consecuencia de los cambios experimentados en esa época por el modelo de familia considerada normal debido a la incorporación masiva de las mujeres al trabajo y del paso a un tipo de economía monopolística, la unidad familiar ve alterados sus tradicionales valores conservadores. Al desintegrarse el modelo de familia tradicional, ésta pierde su posición como garante de los valores y la mujer, como consecuencia de ello, pasa a ocupar un lugar marginal, de opresión, debido a la amenaza que supone para el control masculino del mundo. La mujer sólo es socialmente bien vista si se pliega al sistema patriarcal. Cualquier tipo de resistencia a esas rígidas normas es entendida como peligrosa. La mujer independiente en el cine negro puede trabajar en un club nocturno o vivir a costa de un hombre, posibilidades ambas mal consideradas dentro del sistema patriarcal, por ir contra los códigos

¹ VIÑUELA SUÁREZ, L., “Las mujeres y la comedia musical”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006, p. 129.

² SILVER, A. y URSINI, J., *Cine negro*, Madrid, Taschen, 2004.

que establecen un ideal de mujer bella e inocente, que supone para el hombre la vuelta a un lugar seguro, previo a la adquisición del lenguaje y de la diferencia sexual¹.

El cine negro presenta un tipo de mujer no sujeta a las limitaciones familiares pero moralmente degradada. Sus armas para evitar el dominio masculino son la mentira, la manipulación, el asesinato, y una sexualidad abierta, que le permite ejercer su autoridad sobre el personaje masculino. Es una mujer misteriosa y desconocida; corresponde al héroe masculino descubrir los enigmas que ella encierra y llegar a la verdad, y su éxito depende de su capacidad para no dejarse atrapar por sus encantos femeninos, que pueden ser la causa de su destrucción². Para Gertud Koch, la gratificación que puede recibir la espectadora ante un filme como *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930), en el que una erótica Marlene Dietrich seduce al profesor Rath hasta el punto de hacerlo renunciar a su posición social, se deriva de su propio narcisismo, pues ella representa la libertad con la que sueñan muchas mujeres encerradas en el matrimonio.

La comedia es un género especialmente dirigido a las mujeres, pues se desarrolla en el ámbito de lo cotidiano -tradicionalmente femenino-, trata de entronizar a la mujer en el hogar y hace una defensa del matrimonio. Su protagonista, la chica-compañera, parece independiente, se aleja momentáneamente del hogar, pero en el fondo desea casarse. Elena Hevia denomina a estas mujeres 'femina riders', por ser activas, desenvueltas y

¹ HARVEY, S., "Woman's place: the absent family in film noir", en *Women in Film Noir* (Kaplan, ed.), London, British Film Institute, 1978.

² KAPLAN, E. A. (ed.), *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, 1980.

luchadoras en busca de un objetivo -normalmente, el matrimonio; otras veces, la separación, como en *La pícaro puritana* (Leo McCarey, 1937) o *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), aunque al final la cosa termina arreglándose-, a veces frente a un varón débil. Al personaje masculino se le permite presentar rasgos de debilidad ante la mujer caza-hombres, por el carácter cómico del género, que es visto como una caricatura -por ejemplo, en *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938), *Un marido rico* (Preston Sturges, 1942) o *La costilla de Adán* (George Cukor, 1949)-. Por ese motivo también se aceptan imágenes femeninas más duras. La protagonista de la comedia es el tipo de mujer que el hombre quiere para casarse, pues en el fondo es inofensiva.

El melodrama o *woman's film* es un género dirigido a la mujer, que se conoce también como *weepie* por su carácter lacrimógeno. Está protagonizado por personajes femeninos y se desarrolla en la esfera de los sentimientos -sufrimiento, amor secreto, sacrificio...-. Un ejemplo actual de melodrama lo encontramos en *Heredarás la tierra* (Jocelyn Moorhouse, 1997), filme casi trágico plagado de muertes y desgracias que muestra las relaciones familiares entre un padre y tres hermanas.

A veces la fatalidad separa a los amantes, en forma de padre autoritario (*La heredera*, William Wyler, 1949), marido (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), diferencia social (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937), accidente, etc... La mujer es siempre la víctima, capaz de renunciar al amor y a la familia; sufre pero lucha por su deseo. Actrices como Bette Davis en *Amarga victoria* (Edmund Goulding, 1939) y Joan Crawford en *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945) logran imponer físicos que no son los tradicionalmente aceptados. Las hay transgresoras,

pero terminan sufriendo igual, como el personaje de Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) -en ese mismo filme, Olivia de Havilland encarna a un tipo de mujer totalmente distinta, una esposa y madre abnegada-.

El melodrama reproduce los modelos de relación entre sexos propios del Romanticismo, ofrece imágenes de opresión femenina y, a la vez, “educa” a las mujeres reales para que las acepten como algo necesario. Propone el papel de madre y esposa como estado ideal de la mujer, sin tener en cuenta las frustraciones y la infelicidad que conlleva, por la auto-renuncia, la abnegación y la entrega que implica. Sin embargo, Gertrud Koch considera que éste es el género que mayor gratificación proporciona a las espectadoras.

En la actualidad, los límites entre los géneros tradicionales están más difuminados que en la época dorada de los grandes estudios de Hollywood, pero hay ciertas ideas que continúan igual de presentes¹. Por ejemplo, la comedia romántica sigue siendo un género protagonizado por una estrella femenina y dirigido a un público formado en su mayoría por mujeres. La trama suele estar basada en el encuentro entre un hombre y una mujer, marcado por una diferencia -de estatus social, por ejemplo-. Tras un encuentro irreal, se dan una serie de circunstancias hasta que al final los enamorados se vuelven a cruzar y suele corresponder al hombre la parte más activa en el reencuentro². El cierre narrativo lleva a la resolución de los enigmas del cortejo heterosexual y restituye a la mujer a su sitio, esto es, la vincula a un hombre. Al final, el *happy end* sigue

¹ CAPARROS, L. et alii (eds.), *Perspectivas del cine actual: cine clásico, cine moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses [etc.], 1993.

² CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.

identificándose con el matrimonio, real o futurible, que no es sino un ritual de sumisión de la mujer al hombre.

La fantasía del amor romántico prima sobre la pasión. Se actualizan constantemente los cuentos de hadas, y uno de los prototipos femeninos más recurrentes sigue siendo el de Cenicienta: una mujer bella y en situación de inferioridad por su clase social, profesión o etnia, que ocupa una posición de víctima ante otras féminas mayores o más feas y perversas, todas ellas aspirantes al amor del príncipe¹. Sin embargo, la feminidad positiva que encarna, su abnegación y entrega en el ámbito doméstico, la harán merecedora del amor del príncipe, que suele ser un hombre mayor que ella y superior en riqueza, cultura, experiencia o prestigio social. Gracias a él, Cenicienta ascenderá socialmente y superará su condición de víctima. Por ejemplo, en *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) la prostituta, de buen corazón, se redime al enamorarse y actuar por amor. Ella quiere, y así lo hace saber a su enamorado, un cuento de hadas en el que el príncipe la salve. En *Mientras dormías* (Jon Turteltaub, 1995), otra comedia romántica que sigue la estela de Cenicienta, la chica pobre y sin familia es rescatada por un príncipe que va a buscarla a la taquilla del tren donde trabaja con un anillo de diamantes en la mano. *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2002) es una de las películas que más éxito ha tenido en los últimos años. Su protagonista es una 'femina rider', una mujer independiente y liberada, cuyo mayor deseo es contraer matrimonio. También a ella acude a rescatarla su príncipe particular, en una sentimental y casta escena bajo la nieve, al más puro estilo

¹ DOWLING, C., *El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

hollywoodiense. A pesar de ser tan liberada, para esta mujer el sexo va unido al amor romántico, al que da prioridad¹.

¹ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

1.1. La madre: el rechazo de la mujer que tiene voz

La omisión de la madre por parte de la cultura patriarcal encuentra su raíz en el psicoanálisis, donde la figura materna es importantísima para el desarrollo del niño, mediante los procesos edípicos, que culminan con la separación de ambos. La madre es vista como inductora de la socialización de la niña, dentro de la familia nuclear, siguiendo los patrones marcados por el sistema patriarcal para lo femenino: pasividad, inferioridad y marginación. En realidad, la madre en sí es también una construcción del patriarcado, y su carácter abnegado y de auto-sacrificio no es algo natural, sino impuesto por el sistema.

Dorothy Dinnerstein¹ apunta la existencia de sentimientos contradictorios en el niño hacia la madre, que es considerada buena y mala a la vez. La figura materna, por su función de dadora de vida, se encuadra dentro de la esfera de lo sobrenatural. Constituye una amenaza, y ésta se puede mitigar mediante el uso de mitos, que dan una visión romántica de la madre, como fuente nutritiva y figura abnegada, o bien la presentan como figura despreciable, dañina. Sea como sea, la madre en el patriarcado está relegada a la ausencia, marginada, pues su carácter castrado la priva de todo posible dominio sobre los demás².

El cine de Hollywood presenta como incompatibles el fetichismo y la maternidad, pues el primero sirve para debilitar la amenaza que supone la segunda. La concepción de maternidad predominante en el cine clásico excluye la

¹ Cfr. DINNERSTEIN, D., *The Mermaid and the Minotaur*, New York, Harper, 1977.

² GÁMEZ FUENTES, M. J., *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castellón, Ellago, Universitat Jaume I, 2004.

sexualidad. El sistema represivo de Hollywood niega a las mujeres promiscuas o a las prostitutas la posibilidad de unirse entre sí y la unión madre-hijo, ya que la única forma posible de llevar una existencia plena es mediante la vinculación a un hombre y la construcción de un núcleo familiar. La madre típica presenta un aspecto corriente, desaliñado y frecuentemente viste el delantal que la identifica con las labores del hogar; sólo existe en función de ello, y constituye un lugar seguro, fuera de la esfera pública. Si se adueña de ese camino trazado por la simbología patriarcal, merece un castigo.

Julia Kristeva se refiere al aspecto simbólico de la maternidad en el patriarcado, que consiste en “un deseo de concebir un hijo del padre (un hijo de su propio padre)”¹. Esta concepción de la maternidad lleva al patriarcado a reprimir todo deseo femenino que no tenga como objeto a la figura paterna.

Sin embargo, hay otro aspecto importante de la maternidad, que consiste en la unión femenina con la madre y supone una válvula de escape de la dominación patriarcal, con el consiguiente peligro que eso supone para el hombre. La maternidad es una esfera eminentemente femenina, que puede permitir a las mujeres tener una voz y afirmar su subjetividad, al experimentar un deseo hacia el hijo. Por ello, dicha esfera suele ser reprimida por el patriarcado. En la narrativa tradicional, la madre no encuentra un lugar propio. El cine le niega una voz, la excluye y la castiga con la muerte².

¹ KRISTEVA, J., “Motherhood according to Bellini”, en *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (Leon S. Roudiez, ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1980.

² RIVERA GARRETAS, M., *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universitat de València, 2005.

1.2. La homosexualidad, al margen

La cultura patriarcal considera a la heterosexualidad como la norma y a todas las demás sexualidades como sus desviaciones. Según E. Ann Kaplan, el cine sigue representando el lesbianismo de modo homofóbico, como pre-sexual, pre-edípico, y oculto bajo los lazos afectivos que se establecen entre madre e hija, hermanas o amigas. En las relaciones lésbicas la conversación es más importante que la mirada, símbolo de la “posesión heterosexual de la mujer por parte del hombre”¹.

Helen Deutsch², en su empeño por discernir qué puesto ocupa la fantasía edípica dentro de la representación lésbica, aborda la relación madre-hija, en la que es difícil separar la identificación del deseo sexual. En opinión de Patricia White, existe un doble “reparto”, es decir, “hay dos actores para cada rol; hay dos escenarios, el sexual y el familiar; dos guiones”³. Queda subrayado el placer sexual y cobran especial relieve los prejuicios sobre la homosexualidad femenina: la denominación de los roles sexuales como madre e hijo y la separación entre activo y pasivo. No existe, en cambio, la diferencia entre sexos.

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 204.

² Cfr. DEUTSCH, H., “On female homosexuality”, en *The Psychoanalytic Reader* (Robert Fliess, ed.), New York, International Universities, 1973.

³ WHITE, P., “Governing lesbian desires: Nocturne’s oedipal fantasy”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 90.

En relación con el tratamiento de la homosexualidad, varias autoras se acercan al complejo de Edipo negativo, consistente en el deseo del niño hacia el progenitor del mismo sexo, en competición con su otro progenitor. Mientras Kaja Silverman¹ lo considera importante para el feminismo, Teresa de Lauretis² entiende que en dicha teoría no hay sitio para la homosexualidad, puesto que la identificación con la madre implica el deseo hacia el falo paterno y la valorización de la maternidad subraya el carácter heterosexual de la misma.

El complejo de Edipo negativo presenta contradicciones para el trabajo narrativo lésbico, por el rechazo del colectivo homosexual hacia el psicoanálisis, que deja fuera a la homosexualidad, así como por el interés en hallar el origen de la misma, que a veces se localiza dentro de la familia, en esa relación triangular.

En el cine, el género llamado *woman's picture* es el que permite más fácilmente ver el “discurso reprimido del deseo lésbico”³. Dichos filmes se centran en la unión madre-hija, que es la base de una relación lésbica o de deseo entre mujeres, presentada como identificación entre ellas. Sin embargo, las críticas lesbianas lo consideran engañoso y atribuyen a las directoras de cine homosexuales la responsabilidad de redefinir y reconceptualizar el cine narrativo dominante, lo mismo que el concepto de ‘autor’, aunque a esto último se ha dado menor importancia. Algunas de ellas aparecen en sus propios filmes, interpretando

¹ Cfr. SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

² Cfr. DE LAURETIS, T., “Film and the Visible”, en *How do I look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay, Ed. Bad Object Choices, 1991.

³ WHITE, P., “Governing lesbian desires: Nocturne’s oedipal fantasy”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

papeles que van contra los estereotipos tradicionales¹.

El cine experimental permite a las mujeres liberar sus sensaciones y sentimientos más profundos y apartarse del tipo de representación opresiva del cine de Hollywood. Sirve especialmente para mostrar la sexualidad lésbica en un modo que evite la tradicional identificación por parte de los espectadores masculinos de dicho tipo de sexualidad con la pornografía, entendida por el sistema patriarcal como una perversión de la sexualidad 'normal' o heterosexual. El uso del documental también permite crear nuevas imágenes de mujeres que desmienten las que construye el cine comercial desde su posición patriarcal.

¹ Cfr. MAYNE, J., "A parallax view of lesbian authorship", en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

1.3. La doble discriminación de las mujeres de color

Si el cine dominante ha condenado tradicionalmente a las mujeres a la ausencia, en el caso de las mujeres de color esa exclusión es aún más evidente pues, mientras que las blancas han sido meros significantes del deseo masculino, a las mujeres negras se las ha relegado a representar la sexualidad o la maternidad, de modo que, como señala Tania Modleski, “[l]as mujeres negras en los filmes populares contemporáneos son reducidas al nivel de significantes de los significantes”¹.

Frecuentemente se representa al hombre negro como chivo expiatorio del hombre blanco, por su naturaleza monstruosa en la que el blanco puede reconocer lo negativo y, de ese modo, evitarlo. El hombre de color es mostrado a menudo como una bestia que ejerce la violencia sexual sobre la mujer negra. Ésta, a su vez, puede representar los dos extremos: el de mujer en el más profundo sentido de la palabra, sexual y madre -tenemos un ejemplo en Halle Berry, convertida en sex symbol tras su papel como ‘chica Bond’ en *Muere otro día* (Lee Tamahori, 2002)-, o el de no-mujer, masculinizada y poco femenina -es el caso de Whoopy Goldberg, quien suele interpretar papeles de mujeres que se salen de los cánones femeninos marcados por el patriarcado-. Ante ello Tania Modleski, siguiendo a Valerie Smith², considera que la mujer de color tiene que “negarse a funcionar

¹ MODLESKI, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares” en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995, p. 125.

² Cfr. SMITH, V., “Black Feminist Theory and the Representation of The ‘Other’”, en *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women* (Wall, ed.), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1989.

como chivo expiatorio corporal tanto del hombre blanco como de la mujer blanca, de la misma manera que las mujeres blancas están rechazando funcionar de esa manera en el discurso masculino”¹.

En su opinión, la crítica feminista con frecuencia ha obviado la jerarquía que se establece entre mujeres blancas y negras, y suele dar prioridad a las preocupaciones de las primeras. En la misma línea, bell hooks² apunta la necesidad de crear una estética negra, ya que las mujeres de su raza difícilmente pueden experimentar placer ante los filmes creados por directores negros o por las feministas blancas. Por ello, se plantea liberar al cuerpo de la mujer negra, tanto de la mirada masculina como de su objetivización y sexualización por parte del cine dominante.

¹ MODLESKI, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares” en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995, p. 130.

² Cfr. hooks, b., *Black Looks: Race and Representation*, London, Turnaround, 1992.

V. LA MIRADA DE LA TEORÍA FEMINISTA

La teoría feminista, en todas sus modalidades, parte de tres principios fundamentales: el carácter artificial del género, especialmente opresivo para las mujeres, su construcción por parte del patriarcado y la creación de una nueva sociedad no sexista a partir de las experiencias de las mujeres. Con estas premisas, el feminismo se plantea dos objetivos principales: la crítica de los estereotipos de género y la elaboración de nuevos modelos¹.

Aunque el término ‘feminismo’ data de finales del XIX, la teoría feminista como tal surgió en los años 70, con un carácter altamente interdisciplinario². Al tratamiento de temas recurrentes, como la representación, la reproducción y la división sexual del trabajo, añade otros nuevos, como el sexismo. Presta especial atención a las experiencias de las mujeres y promueve una toma de conciencia para transformar en político lo personal³.

Las primeras críticas se dirigieron al sexismo en el lenguaje, la cultura y la economía, en busca de las causas últimas de la opresión de la mujer por parte de la sociedad masculina capitalista. Así, en los años setenta se suceden distintas variantes del feminismo: el liberal considera que sólo en igualdad de derechos

¹ BUTLER, A., “Feminist Theory and Women’s Films at the turn of the Century”, en *Screen*, 41, 1, 2000.

² Cfr. HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997; JOHNSTON, C., “Towards a feminist film practice: some theses”, en *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976; JOHNSTON, C., “Women’s Cinema as a Counter-Cinema”, en *Sexual Stratagems: The Worlds of Women in Film* (Patricia Erens, ed.), New York, Horizon Press, 1979; JOHNSTON, C., “The subject of feminist film theory/practice”, en *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980.

³ COBO BEDIA, R., “Algunas reflexiones sobre la identidad política del movimiento feminista”, en *Pensadoras del siglo XX* (A. Valcárcel y R. Romero, eds.), Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2001.

legales, políticos y económicos podrían liberarse las mujeres; el feminismo marxista o socialista critica la explotación económica de las mujeres por parte del sistema capitalista y propone incluir el trabajo doméstico y el cuidado de los hijos dentro del concepto de producción, para terminar así con la desigual división genérica del trabajo; las feministas radicales y culturales se centran en temas como la maternidad y la creatividad femenina. Las primeras abordan la opresión sexual de las mujeres y critican la imposición de la heterosexualidad obligatoria. En este contexto, se ataca duramente a la pornografía, pues se considera que las imágenes de mujeres enteramente disponibles, sometidas a todo tipo de vejaciones, contribuyen al aumento de la violencia masculina en forma de violaciones, palizas, etc. El mostrar a las mujeres como víctimas conlleva su victimización real en el seno de la sociedad patriarcal. Esta tendencia surge ligada a una coyuntura socio-histórica que se caracteriza por la aparición de centros de ayuda a las mujeres víctimas de malos tratos, lo que pone más de manifiesto la existencia de esa violencia real contra ellas. Es por esto por lo que la lucha contra la pornografía se convierte en algo político¹.

Las feministas francesas se centran en el estudio de las estructuras simbólicas y sociales de la diferencia sexual. Atacan al binarismo que sitúa a la mujer en una posición de inferioridad respecto al hombre, ignorando la auténtica identidad femenina y la importancia simbólica de la maternidad. Las americanas, por su parte, acuden al psicoanálisis “para situar la fuente del poder masculino y del temor a las mujeres en la temprana experiencia por la que los hombres

¹ Cfr. COLAIZZI, G. (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995; COLAIZZI, G., “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”, en *La conjura del olvido* (Ibeas y Millán, eds.), Barcelona, Icaria, 1977.

aprenden a *diferenciarse de la madre*”¹. Se presta especial atención al tema de la percepción y la mirada, que varían según el género².

En los ochenta la teoría feminista da un giro importantísimo, con la irrupción del *black feminism*, que se opone a todas las tendencias antes citadas, por su omisión de la experiencia de las mujeres negras. Para ellas la opresión no proviene sólo del género, sino también de la raza y la clase social, y proponen la familia y la maternidad como lugares de resistencia.

Del mismo modo, las feministas post-estructuralistas, partiendo de la deconstrucción y del análisis del discurso, se lanzan al estudio de la cultura, dado el carácter no predeterminado de las estructuras del género. Así, atacan a los medios de comunicación de masas, como la publicidad y las revistas femeninas, lo mismo que al concurso de Miss América, por contribuir a la construcción y expansión de ideologías que construyen un concepto de feminidad basado en intereses ajenos a las propias mujeres, a quienes intentan imponer como algo natural el sometimiento y la opresión bajo la cultura patriarcal³. En ese acercamiento a los productos culturales, el cine y la publicidad⁴ ocupan un lugar destacado, por su producción de mitos que fomentan la misoginia social. Las feministas critican las imágenes mediáticas que proponen un tipo de feminidad ideal, basada en unos cánones estéticos a los que se supone que toda mujer debe

¹ HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 7.

² WILLIAMS, L., “Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso”, *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, verano de 1991, pp. 2-13.

³ Cfr. RABINOWITZ, P., “Soft fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

⁴ PEÑA MARÍN, C. y FRABETTI, C., *La mujer en la publicidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1990.

aspirar, a pesar de lo alejados que están de las posibilidades de la mayoría, y que contribuyen a sustentar un sistema ideológico que considera a la mujer un objeto.

1. Lenguaje femenino / feminista

La noción de ‘femenino’ que conocemos ha sido elaborada por el discurso masculino para someter a la mujer. El discurso de las mujeres sobre sí mismas no tiene cabida en este otro sistema, aparece como alienado. “No es el discurso del propio sujeto, sino el discurso elaborado por y desde alguien que se constituye como sujeto y constituye al otro como objeto en el proceso mismo de su constitución”¹. Por tanto, el camino para terminar con la opresión femenina no pasa por el terreno de la biología, sino por la actuación en el orden cultural para promover otro tipo de modelos que no construyan a la mujer “como psicología oprimida y deprimida”.

Toril Moi² distingue entre dos ideas de feminidad que, en lengua inglesa, pueden expresarse con dos vocablos distintos: *female* se refiere a la feminidad supuestamente natural y *feminine* a la feminidad culturalmente construida por el sistema machista dominante, con la intención de imponerla como natural a todas las mujeres. Corresponde a las feministas terminar con la confusión y dejar claro que, si bien todas las mujeres somos *female*, en el sentido de hembras, no todas tenemos que ser necesariamente *feminine*.

Julia Kristeva³ propone distinguir entre el término *mujeres*, para las representaciones de la mujer y ésta como constructo de la sociedad patriarcal, y el

¹ AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 56.

² Cfr. MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

³ Cfr. KRISTEVA, J., “Woman can never be defined”, en *New French Feminisms* (E. Marks e I. de Courtivron, eds.), Schocken, New York, 1981.

término *mujer*, para lo que no está socialmente construido ni representado. No obstante, aún sigue abierto el debate sobre la existencia de dos naturalezas o esencias diferenciadas, lo masculino y lo femenino, y sobre el carácter falocéntrico y sexista del lenguaje¹.

Como vimos en la primera parte de este trabajo, mientras Simone de Beauvoir² se opone al esencialismo, hay autoras como Hélène Cixous y Luce Irigaray³, que tienen una concepción muy estereotipada de la feminidad y se ciñen, de este modo, a la división sexual promovida por el patriarcado, que es precisamente el objeto de sus críticas. Cixous⁴, dado el carácter falocéntrico del lenguaje y la filosofía occidental, plantea la necesidad de hallar fisuras en el sistema para que pueda existir un discurso femenino. Irigaray propone emplear la *mímesis* o imitación del discurso masculino, a modo de irónica parodia, como estrategia para desmontar la lógica machista, pues entre líneas se puede leer el discurso femenino. La autora asume la imitación que se impone a las mujeres y exagera, mediante una mimetización excesiva, el discurso machista. Sin embargo, esa estrategia a veces fracasa, al caer en la trampa esencialista de definir a la mujer.

¹ Cfr. CATALÁ, A. V. y GARCÍA, E., *Ideología sexista y lenguaje*, Valencia, Galaxia, 1995; BURGOS DÍAZ, E. y ALIAGA, J. L., “Las interrelaciones entre la lengua y el género: perspectivas lingüísticas y filosóficas”, en *Las mujeres, los Saberes y la Cultura*, Sevilla, Arcibel, 2003, pp. 5-16.

² DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

³ IRIGARAY, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1977b; trad. it. *Questo sesso che non è un sesso* (L. Muraro, ed.), Milano, Feltrinelli, 1990.

⁴ Cfr. CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995.

También huye del esencialismo Ann Fausto-Sterling¹, quien niega que existan condicionantes biológicos que puedan justificar unos rasgos psicológicos distintos en hombres y mujeres. Por otro lado, las feministas norteamericanas y británicas aluden a diferencias no biológicas, sino sociales y educativas, como causantes de la marginación de la mujer y de la diferencia entre géneros. Rosi Braidotti² y Teresa de Lauretis³ apuntan la importancia del imaginario social a la hora de determinar lo femenino y lo masculino, cuando se refieren a la construcción social del género.

Tampoco está libre de polémica el debate acerca de si existe un lenguaje femenino, así como unas prácticas artísticas -literatura, pintura, cine, etc.- que puedan considerarse femeninas y, como tales, estudiarse separadamente. La lingüística anglo-americana entiende el lenguaje como estructura que ensalza la masculinidad en detrimento de la feminidad⁴.

Julia Kristeva critica esa postura, pues considera el lenguaje como un “proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos hablantes”⁵ y propone, por tanto, entenderlo como discurso, no como lengua universal. Esta autora estima de vital importancia el estudio del contexto a la hora de acercarse a una obra concreta, así como la intertextualidad. Si se tiene en cuenta este factor,

¹ Cfr. FAUSTO-STERLING, A., *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*, New York, Basic Books, 1985.

² Cfr. BRAIDOTTI, R., *Soggetto Nomade*, Donzelli, Roma, 1994; trad. esp. *Sujetos nomades*, Barcelona, Paidós, 2000.

³ Cfr. DE LAURETIS, T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁴ Cfr. VALCUENDE DEL RÍO, J. M. y BLANCO LÓPEZ, J., *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, 2003; BERGER, M. y WALLIS, B., *Constructing masculinity*, London, Routledge, 1995.

⁵ MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

así como las distintas interpretaciones que hombres y mujeres dan al habla, la solución parece estar en que el lenguaje es el mismo para todos, sólo que cada uno o cada una lo emplea para servir a intereses distintos. Así, cada signo goza de una polisemia, fruto de una lucha de poderes que termina con la imposición por parte del grupo dominante de un significado a un signo en un momento determinado, lo que no implica que se trate de un significado cerrado, puesto que la lucha se mantiene abierta.

La posibilidad de dar nombres a las cosas conlleva poder para transformar la realidad. De hecho, a las mujeres se las ha privado de esa capacidad de nombrar, por lo que muchas experiencias femeninas carecen aún de denominación. Así, Hélène Cixous entiende que las mujeres “desde sus cuerpos en los que han sido encerradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar [...] tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad”¹. Sin embargo, hay feministas, como las francesas, que se muestran contrarias a las etiquetas, por considerarlas limitadoras, fruto de una tendencia masculina a organizarlo y sistematizarlo todo. Para autoras como Rivera Garretas, se trata de “nombrar el mundo en femenino”, es decir, crear nuevas metáforas y conceptos sobre aspectos de la realidad antes no nombrada ni culturizada y además resignificar en sentido positivo lo femenino².

¹ CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 57.

² RIVERA GARRETAS, M., *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1998.

Sonia Bernardini Asenjo¹ también se opone a las teorías que afirman el carácter masculino del lenguaje así como la necesidad de crear un lenguaje femenino. En su opinión, se trata simplemente de un mito machista que obvia la destacadísima contribución de la mujer a la construcción del lenguaje, pues es de la madre de quien el niño suele adquirir la competencia lingüística en sus primeros años de vida. Por tanto, no sería machista el lenguaje en sí, sino su contexto y el uso que se hace de él. Para reforzar esta afirmación, Bernardini apunta además que las mujeres usan el lenguaje para expresar sus sentimientos, e incluso para criticar el uso machista del mismo. No hay que inventar, por tanto, un lenguaje nuevo, sino usar el que tenemos de un modo distinto, más libre.

En opinión de Toril Moi, muchos investigadores caen en el esencialismo, al definir lo masculino y lo femenino como esencias fijas e inamovibles. Consideran que la mujer forma parte de un grupo sometido, y de ahí su diferente relación con el lenguaje. El error está en pensar estos dos grupos como estructuras invariables. Gisela Ecker apunta que, más que de una esencia artística femenina, se podría hablar de una cantidad de rasgos distintivos que derivan de la posición social de las mujeres y de los valores que se asocian a la diferencia sexual². Estaríamos, pues, ante una diferencia históricamente definida. Esta autora sostiene que no se deben perpetuar como típicamente femeninos aquellos rasgos que son fruto de la opresión de las mujeres dentro de la sociedad y la cultura patriarcal.

¹ Cfr. BERNARDINI ASENJO, S., “El discurso literario femenino: diferencias en lenguaje y contenido”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.

² ECKER, G., *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 10.

María Jesús Orozco también cuestiona la existencia de un lenguaje femenino, ante la ausencia de rasgos que marquen su diferencia respecto al masculino. Para esta autora, la existencia de un lenguaje diferente “implicaría admitir la presencia de una naturaleza distinta a la masculina”, algo que no se sostiene, puesto que hombre y mujer tienen las mismas capacidades cuando se enfrentan a la realización de una obra de arte¹. En la misma línea, Elaine Showalter² considera que el problema está en que a las mujeres se les ha impedido usar el lenguaje y por eso se han visto forzadas a guardar silencio, o a recurrir al eufemismo, las perífrasis y los circunloquios.

Judith Barry y Sandy Flitterman no reconocen la existencia de una fuerza específicamente femenina presente en el cuerpo de las mujeres y representante de “una esencia artística inherentemente femenina que podría expresarse si se le permitiera ser explorada libremente”³. Para ellas, eso supondría situar dicha esencia creativa en la Maternidad y prefieren ver a las mujeres como las portadoras de una cultura alternativa. Laura Mulvey considera que, como las mujeres han sido, en todo momento de su socialización, excluidas de la cultura, es más fácil que éstas cambien su configuración social, ya que no han estado tan influidas como los sujetos masculinos por los imperativos patriarcales⁴.

¹ OROZCO VERA, M. J., *La narrativa femenina chilena (1923-1980): Escritura y enajenación*, Zaragoza, Anubar, 1995, p. 38.

² Cfr. SHOWALTER, E., “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Modern Criticism and Theory* (Lodge, ed.), London & New York, Longman, 1992.

³ Cfr. BARRY, J., y FLITTERMAN, S., “Textual strategies: the politics of art making”, en *Screen*, vol. 21, n° 2, 1980.

⁴ Cfr. CLARKE, CLAYTON, CLELLAND, ELLIOTT y MERCK, “Women and the representation: a discussion with Laura Mulvey”, en *Wedge*, n° 2, London, 1979.

A pesar de las críticas expresadas por teóricas como las citadas más arriba, las feministas han seguido estudiando la posibilidad de un ‘lenguaje femenino’, caracterizado por la subjetividad y la emocionalidad. Silvia Bovenschen considera que la forma distinta en que las mujeres experimentan las cosas, sus experiencias tan diferentes, permiten esperar “imaginaciones y medios de expresión diferentes”¹. De la misma opinión se muestran autoras como Luisa Muraro², que ha teorizado un orden simbólico femenino, diferente al de la cultura patriarcal.

Elaine Showalter³ entiende la literatura escrita por mujeres como una subcultura literaria, que ha pasado por tres fases: una primera, de imitación e interiorización de los modelos masculinos, una segunda, de protesta contra dichos valores y de defensa de los propios y por último, una tercera fase de autodescubrimiento y liberación. Toril Moi⁴ denomina a estas tres fases, respectivamente: “femenina”, “feminista” y “de la mujer”, y éstas pueden aplicarse, no sólo a la literatura, sino a todas las manifestaciones artísticas.

La idea de una escritura femenina no va necesariamente ligada al sexo del autor o autora. Hélène Cixous apuesta por un lenguaje femenino nuevo, que supere los esquemas binarios machistas y opresores, que rompa las reglas. Relaciona la feminidad, la “libido del otro”, con la escritura. Es consciente de la

¹ BOVENSCHEN, S., “¿Existe una estética feminista?”, en *Estética feminista* (Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, p. 34.

² Cfr. MURARO, L., “El concepto de genealogía femenina”, http://www.creatividadfeminista.org/articulos/genealogia_1.htm; MURARO, L., *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas, 1995; MURARO, L., *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, Barcelona, Icaria, 1996.

³ SHOWALTER, E., “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Modern Criticism and Theory* (Lodge, ed.), London & New York, Longman, 1992.

⁴ Cfr. MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

imposibilidad de definir una escritura femenina, pero esa falta de teorización y codificación no implica su inexistencia. Dicha escritura “siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico”¹.

La autora es una de las principales defensoras de una *écriture féminine* o escritura femenina, que trata de la diferencia –en el sentido derridiano–, en contra del falocentrismo y de las oposiciones binarias limitadoras; Cixous defiende una escritura más abierta, que implica un goce. Para huir de la dicotomía masculino / femenino, Cixous se refiere a una “escritura que llaman femenina”, y que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino. Importa más el estilo del autor que su sexo, que no hay que confundir con el de sus obras.

La feminidad se expresa mediante la fusión de voz y escritura, cuerpo y voz. La mujer alcanza la palabra oral sólo como desgarró. Cuando habla en público realiza un acto transgresor, expresa sus pensamientos mediante su cuerpo². Cixous sitúa a la mujer escritora/habladora en un lugar atemporal, fuera de reglas sintácticas y etiquetas, lejos del silencio, lugar que le tiene reservado lo simbólico. La escritura le otorga poder, libertad, seguridad y protección. La mujer ha sido siempre un significante en el discurso del hombre, y ya es hora de que dé el golpe de estado y se apodere de él, lo aprehenda, no para dominarlo, sino para destruir las barreras y crear “una escritura nueva, insurrecta”, que haga posible su

¹ CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 54.

² AZPEITIA, M., “Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo”, en *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001.

liberación mediante la ruptura y transformación de su historia. En el plano individual, ello le permitirá volver a su cuerpo, que le había sido confiscado, censurado. Por fin podrá manifestarse el imaginario femenino¹.

Todo acercamiento femenino al lenguaje constituye una subversión de la ideología que el orden patriarcal nos quiere imponer como universal; al contrario que el lenguaje dominante, es abierto y ofrece una gran variedad de significados. Para Irigaray², el “*parler femme*” o ‘habla de mujer’ se caracteriza por la espontaneidad de la conversación entre mujeres, siempre que no haya hombres presentes, porque entonces desaparece.

Al referirnos a lo femenino no lo hacemos en el sentido biológico del término, sino como posición del individuo. El lenguaje femenino no es un tipo de escritura en particular, sino un modo de relacionarse el sujeto con el texto, que consiste en salir de esa estructura marcada por el sistema dominante y acercarse a los textos de forma activa, dinámica³. El texto femenino, según Kristeva⁴, crea significados de manera radical y no posee una forma fija, preestablecida, ya que donde verdaderamente se constituye es en el proceso de recepción, momento en que los lectores entablan una relación con el texto, dentro de un contexto, en un

¹ GONZÁLEZ BASTOS, M., “Lo que los cuerpos cuentan: sexualidad en las autobiografías (corporales) de mujeres”, en *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino* (AAVV), Sevilla, Arcibel, 2004.

² Cfr. IRIGARAY, L., *Speculum de l'autre femme*, París, Éditions de Minuit, 1974.

³ DE LAURETIS, T., *Technologies of Gender: Essays on Theory Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁴ KRISTEVA, J., “Signifying practice and mode of production”, en *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976.

lugar y un tiempo determinados. Por su priorización del proceso de construcción del significado, para Kristeva el texto femenino es poético.

El feminismo, cuando se enfrenta al cine clásico, trata de dejar atrás el binarismo hombre/mujer, y prefiere ver lo que de masculino y femenino hay en cada sujeto. Así, rechaza el esencialismo a la hora de referirse a lo femenino en contraposición con el sistema patriarcal; no hay que entender la esencia femenina como algo fijo e invariable independientemente de las distintas épocas y sociedades. Pam Cook y Claire Johnston creen que, una vez liberada de las constricciones patriarcales, la feminidad podrá finalmente asumir su forma incontaminada y natural¹.

Yvonne Rainer propone una transformación de la narrativa fílmica, de modo que sirva o, al menos, tenga en cuenta a las mujeres: “La narrativa ya no tiene que ser el espejo del deseo edípico -o blanco, si vamos a eso-, de la misma manera que el lenguaje o la mirada no tienen por qué ser identificados con la masculinidad”². El lenguaje y la narrativa se han utilizado para dominar a las mujeres, a las lesbianas, a los gays y a la gente de color; esta autora propone emplearlos de manera que sean los apropiados para luchas específicas³.

¹ PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001. Cfr. también COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

² RAINER, Y., “La narrativa al (mal) servicio de la identidad”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995, pp. 230-231.

³ METZ, C., *Lenguaje y cine* (Urrutia, trad.), Barcelona, Planeta, 1978.

Puesto que el significado de un texto no viene determinado sólo por el autor, podemos afirmar que no es lo mismo necesariamente un texto femenino que un texto feminista. El lenguaje femenino busca crear nuevas formas de significación opuestas a las del discurso dominante. Constituye relaciones subjetivas diferentes entre texto y espectador, que se caracterizan por su feminidad y por la producción de formas de placer distintas de las ofrecidas por el discurso patriarcal, es decir, que ya no están basadas en la escopofilia, el fetichismo o el narcisismo, sino en otro tipo de relaciones psíquicas¹.

Las formas de interpelación del lenguaje cinematográfico femenino establecen una diferencia sexual, no crean una subjetividad unificada para todo tipo de espectadores; se caracterizan por la existencia de una voz femenina, ya sea como mirada, punto de vista, perspectiva, narración o subjetividad. Este tipo de lenguaje emplea la autobiografía, pero en un modo crítico, mezclando realidad y ficción; usa la voz en *off*, mezcla distintos tipos de discursos, ficción y mundo real, y no privilegia un punto de vista determinado (evita el uso de primeros planos, planos subjetivos, contraplanos, etc.) para impedir la identificación del espectador. El texto femenino se caracteriza por su apertura, en contraposición a la estructura de enigma y resolución final propia del cine clásico; presenta lagunas, constituidas por elipsis y digresiones, que dan lugar a nuevas formas de placer, como el de unir las distintas piezas de un rompecabezas o el de la mera contemplación, totalmente libre, al no existir ningún punto de vista privilegiado².

¹ MICHOTTE, A., “La participation émotionnelle du spectateur à l’action à l’action représentée à l’écran”, en *Revue Internationale de Filmologie*, 13, 1953.

² Cfr. PENLEY, C. (ed.), *Feminism and film theory*, London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988; PENLEY, C., “Un cierto rechazo de la diferencia:

Este tipo de películas plantean la posibilidad de un lenguaje femenino en el cine, al ofrecer formas desacostumbradas de placer creadas por discursos gobernados - casi literalmente- por una voz femenina o por un discurso femenino que se expresa a través de otros significantes cinematográficos¹.

El texto feminista no tiene unas características fijas, pero sí se opone al tipo de lenguaje femenino, abierto. El lenguaje feminista se parece al discurso dominante por su carácter cerrado, tendencioso, que trata de restringir la posible interpretación de las obras. La autora feminista puede crear su texto de manera normal y esperar que los receptores perciban el significado que ella ha querido darle o bien limitar sus significados posibles, dirigiéndose a un público específico o refiriéndose a un asunto sobre el que existen posturas claras en la sociedad y posicionándose abiertamente en una de ellas².

Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

¹ KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 187.

² Cfr. PIETROPAOLO, L. y TESTAFERRI, A. (eds.), *Feminisms in the cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995; POLLOCK, G., “What’s wrong with images of women?”, en *Screen Education*, nº 24, 1977; POLLOCK, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988.

2. La espectadora

Desde mediados de los años setenta, la teoría filmica feminista aborda el tema de la espectadoriedad como una de sus líneas de investigación fundamentales¹. Algunas críticas feministas señalan que en el cine la mujer es sólo un icono, mientras que el hombre posee una dimensión tridimensional, por su carácter activo de articulador de la mirada y generador de la acción. En la teoría cinematográfica contemporánea el deseo de los espectadores se identifica con el voyeurismo o el fetichismo, con el placer de ver lo que les está vedado del cuerpo femenino.

Sin embargo, las teorías sobre la espectadora escasean. La mujer puede ser objeto de la mirada masculina, pero la inversión de estos roles se consideraría aberrante, pues iría contra la lógica del sistema, que identifica la diferencia sexual con la dicotomía entre sujeto (siempre masculino, agente de la mirada) y objeto (femenino)².

Otro factor que establece la diferencia sexual es la distancia respecto a la imagen. Precisamente en ese factor se basa Christian Metz³ para establecer una jerarquía entre los sentidos. Así, señala Mary Ann Doane, no es casual que las

¹ STACEY, J., *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, Routledge, 1994; SONNET, E., "Representing 'Others': Postmodernist Epistemology-Film and Female Spectatorship", en *Postmodern Subjects / Postmodern Texts*, (Dowson y Earnshaw, eds.), Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 219-236.

² ETXEBARRÍA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fétiche*, Barcelona, Destino, 2000.

³ Cfr. METZ, C., *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.

principales artes socialmente aceptadas se basen en los sentidos que se ejercen desde lejos, mientras las que dependen de un estrecho contacto con los sentidos son consideradas artes menores¹. El cine se incluiría dentro del primer grupo, y por ello requiere una distancia o vacío entre el deseo y su objeto, entre la imagen y su referente. Para Noël Burch², el espectador no debe colocarse ni muy cerca ni muy lejos de la pantalla.

En el caso de la espectadora, como ella misma es imagen, su única forma de deseo posible sería el narcisismo, al no existir la distancia o el vacío necesarios para el voyeurismo. Montrelay³ destaca cómo, mientras el sujeto masculino puede separarse de su primer objeto de deseo, esto es, de la madre, el sujeto femenino se convierte en objeto de deseo, es madre. Volviendo a la dicotomía antes citada, lo femenino se caracteriza por la proximidad espacial y lo masculino, por la distancia de su cuerpo. Esto hace que la mujer no pueda ser fetichista, pues la adherencia o gran cercanía a su cuerpo le recuerda permanentemente su propia castración, y el fetichismo no le sirve para alejarse de ella⁴.

¹ DOANE, M. A., "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., "Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice", en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a.

² Cfr. BURCH, N., *Praxis del cine*, 2ª ed., Fundamentos, Madrid, 1972.

³ Cfr. MONTRELAY, M., "Inquiry into Femininity", *m/f*, nº 1, 1978.

⁴ BUTLER, J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, Routledge, 1993; trad. it., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'sesso'*, Milano, Feltrinelli, 1996.

A la pregunta de si la espectralidad tiene género se han dado distintas respuestas: Para Luce Irigaray¹ lo femenino sólo puede definirse si se identifica con lo masculino. De este modo, la espectadora del cine clásico se situaría a medias entre la posición femenina y la masculina, por lo que se la compara con el travestido. Es pasiva o masoquista cuando se identifica con un personaje femenino y se masculiniza parcialmente al identificarse con el héroe activo.

Mary Ann Doane considera que el cine es un discurso que habla de la mujer, pero deja fuera la posibilidad de existir de la espectadora, al privarla de la distancia necesaria para una correcta lectura de la imagen. En su opinión, además de la pura y simple adopción de la posición masculina respecto al signo cinematográfico, a la espectadora le quedan dos posibilidades, el masoquismo de la hiperidentificación o el narcisismo implícito en el convertirse en objeto de su propio deseo². Según esta autora, la ostentación de una máscara, al construir la distancia necesaria respecto a la imagen, puede permitir su lectura y manipulación por parte de la espectadora³.

En opinión de Silvia Bovenschen, sólo cuando las figuras artísticas que encarnan el principio de feminidad se libran de los patrones tradicionales de representación y logran eludir los clichés habituales, puede haber alguna

¹ Cfr. IRIGARAY, L., "Women's exile" en *Ideology and Consciousness*, nº 1, 1977a.

² DOANE, M. A., "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., "Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice", en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a, pp. 80-81.

³ BOLDER, G., "Las nuevas tecnologías de la información y las mujeres: reflexiones necesarias", en *Mujeres y desarrollo*, nº 39, 2002.

identificación real¹. De lo contrario, la identificación de las mujeres se realizaría mediante un proceso de transferencia, que puede llevarlas a identificarse con un punto de vista masculino, traicionando a su propio sexo, o a permanecer pasivas y verse reflejadas, de manera masoquista o narcisista, en el objeto que les propone la representación masculina².

Laura Mulvey, en *Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by 'Duel in the sun'*, secunda la idea de un espectador pasivo y controlado por el texto. Mulvey considera que lo femenino y lo masculino no son términos biológicos y que las películas de Hollywood, “estructuradas en torno al placer masculino, al ofrecer una identificación con el punto de vista *activo*, permiten a la espectadora redescubrir ese aspecto perdido de su identidad sexual, el fundamento nunca totalmente reprimido de la neurosis femenina”³. Esa identificación transexual de la mujer puede permitirle experimentar placer visual ante el filme.

Linda Williams⁴ y Tania Modleski⁵ sostienen que son múltiples y contradictorias las posibilidades espectatoriales ofrecidas por el texto, por lo que

¹ BOVENSCHEN, S., “¿Existe una estética feminista?”, en *Estética feminista* (Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, pp. 43-44.

² BONNER, F., GOODMAN, L., ALLEN, R., JAMES, L. y KING, C., *Imagining women. Cultural representations and gender*, Cambridge, Polity Press and the Open University, 1992.

³ MULVEY, L., “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by ‘Duel in the sun’”, en *Feminism and film theory* (Penley, ed.), London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988, p. 71.

⁴ Cfr. WILLIAMS, L., “Something else besides a mother: ‘Stella Dallas’ and the maternal melodrama”, en *Cinema Journal* 24, otoño de 1984.

⁵ Cfr. MODLESKI, T., *Loving, with a vengeance*, London, Routledge, 1982.

la espectadora termina identificándose con la contradicción en sí. El lector femenino, a causa del trauma de su separación pre-edípica de la madre, es esquizofrénico; se identifica con el / la protagonista del texto pero, a la vez, sabe más; es capaz de reconocer la interpretación propuesta por el texto y otras lecturas alternativas, también incluidas en el mismo, que sigue controlando su lectura.

En 1985 E. Ann Kaplan¹ adopta una nueva posición que, aunque acepta la existencia de la espectadoriedad femenina, considera que tanto la categoría ‘mujer’, diferente de las mujeres reales, como la sexualidad femenina están tan controladas por el patriarcado que dicha espectadoriedad femenina no supondría una liberación del sujeto.

Kaplan reconoce la importancia del lenguaje en la construcción de la subjetividad pero afirma que la cadena significativa deja fuera a la mujer, la representa como ausencia. En este contexto es posible la resistencia, pues el discurso presenta fisuras, vacíos que pueden dar lugar a ‘nuevas articulaciones’ y nuevas subjetividades, aunque por el momento la autora no tiene muy claro de qué manera.

Sin embargo, para Jackie Byars² la mujer no es del todo inocente y participa también de alguna manera en la construcción del significado. La mujer nunca se sitúa fuera, sino que permanece en los márgenes del discurso patriarcal y desde allí lucha contra la ideología dominante. La oposición que le presenta el patriarcado es siempre limitada, pero su discurso siempre influirá sobre el

¹ Cfr. KAPLAN, E. A., “Feminist film criticism: Current Issues and Problems”, en *Cinema Journal*, section “Dialogues”, 1985.

² Cfr. BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991.

femenino. Dicha influencia es recíproca, pues las pocas mujeres que han ocupado puestos importantes en la industria cinematográfica también han dejado su huella en el lenguaje fílmico.

En 1988, con *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, Tania Modleski¹ se acerca a esta posición. En dicha obra, la autora hace un estudio de los filmes de Hitchcock y llega a la conclusión de que incluso las películas consideradas muy misóginas ofrecen la posibilidad de una lucha discursiva. Ello la lleva a suponer que es posible la supervivencia de la espectadora a pesar de los ataques del patriarcado. El texto, aunque delimita de manera importante su significado, no lo controla totalmente.

Un problema de las posiciones sobre la espectadoriedad femenina es que muchas descuidan el placer femenino; incluso ciertas directoras feministas obvian el tema. En ocasiones el placer se ha considerado regresivo y por ello algunas cineastas vanguardistas han realizado filmes que niegan el placer. Así, Byars señala cómo, aunque las feministas han desarrollado las técnicas de la ‘lectura a contrapelo’ de los textos dominantes, “han ignorado tanto los discursos sistemáticamente resistentes dentro de los textos como los placeres que conlleva la resistencia”². Teresa de Lauretis hace referencia a la posición de muchas críticas feministas, que consideran que el espectador o espectadora de un filme

¹ Cfr. MODLESKI, T., *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, New York, Methuen, 1988.

² BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991, p. 34.

puede identificarse con cualquiera de los personajes del mismo, “independientemente del género y de la diferencia sexual”¹.

Según Laplanche y Pontalis², la espectadora está presente en la fantasía de la película, aunque no necesariamente adopta una forma concreta. Así, la fantasía fílmica no exige al espectador tener un género o sexo determinado. Teresa de Lauretis contradice esta postura citando como ejemplo la película *Las alucinaciones de Agatha* (1987), de Sheila McLaughlin. Según ella, este filme construye un sujeto de la fantasía lesbiano, lo que no quiere decir que todas las espectadoras lesbianas tengan que identificarse forzosamente con él. Siguiendo a Laplanche y Pontalis, de Lauretis destaca la complejidad del sujeto de la fantasía. Apunta que la espectadora de un filme puede no identificarse con ninguno de los personajes del mismo, sino verse a sí misma, de forma reflexiva, como sujeto que mira desde fuera, obedeciendo a su instinto escopofílico.

Para las citadas autoras, la fantasía no es sólo un proceso inconsciente del espectador, pues pone en juego también procesos conscientes o preconscientes. Ante esta interpelación a un sujeto masculino, la mujer puede tomar dos posturas: bien aceptarla e identificarse con esta forma de interpelación masculina, que podría entonces ser entendida en términos universales, no sexuados, dado el papel hegemónico de la cultura masculina; bien mantenerse

¹ DE LAURETIS, T., “El sujeto de la fantasía”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995, p. 51.

² Cfr. LAPLANCHE, J., y PONTALIS, J. B., “Fantasy and the Origins of Sexuality”, en *Formations of Fantasy* (Burgin, Donald y Kaplan, eds.), London, Methuen, 1986.

apartada de ella y, al verse excluida de las formas narrativas del cine clásico, abordarlas desde una postura crítica¹.

¹ LONZI, C., *Escupamos sobre Hegel. Y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, Editorial la Pléyade, 1978.

3. La teoría fílmica feminista

La crítica feminista concede una gran importancia al estudio de los factores culturales, que son las herramientas empleadas por la ideología dominante para configurar a la mujer como tal y establecer el sistema de sexos/géneros, por medio de representaciones de la feminidad artificialmente construidas. Así, adquiere especial relevancia el análisis de todo tipo de obras realizadas por las distintas disciplinas a lo largo de la Historia del Arte y de la Literatura. A partir de los años 70, la crítica feminista se acerca también al cine, para dedicarse sobre todo al estudio de la imagen y los roles desempeñados por los personajes femeninos.

La teoría fílmica feminista, que nace paralelamente en Gran Bretaña y los Estados Unidos, arropada por la existencia en Norteamérica de los ‘Women’s studies’ como disciplina académica, es un área de conocimiento que no se centra exclusivamente en lo femenino, sino que extiende su trabajo hacia otros campos, como la historia del arte, el teatro o la literatura, siempre con un cierto carácter transgresor, en un intento de deconstruir los mecanismos de la visión. Como señalan Giuliana Bruno y Maria Nadotti, “[l]a teoría fílmica feminista no ha querido hacer de lo femenino un campo separado, sino más bien un punto de encuentro, jugando con la doble naturaleza de saber especializado y práctica política. Si, por una parte, obtiene rápidamente vastos reconocimientos y asume el

estatuto de disciplina, por otra, trata de mantener su potencial de transgresión y su objetivo de desestabilización de los códigos tradicionales”¹.

La teoría fílmica feminista se plantea dos objetivos fundamentales: uno es el de denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine y otro, el de plantear alternativas a dichas representaciones. Para el primero de los objetivos es muy importante la reinterpretación crítica de los filmes realizados dentro del sistema dominante, para ponerlos al servicio de los intereses del feminismo. Ningún texto tiene un significado fijo y previamente establecido. La significación surge en el proceso dinámico de la interpretación, que depende tanto de la postura de quien se sitúa ante el texto como de las coordenadas históricas y locales en que dicho proceso tiene lugar. Por tanto, podemos decir que cualquier texto está abierto a una posible interpretación feminista y es susceptible de ser deconstruido en busca de los mecanismos ideológicos subyacentes, a los que se puede acceder a través de las rupturas intrínsecas que existen en todo texto.

Autoras como Annette Kuhn proponen reinterpretar las películas clásicas fuera de su contexto, como un buen modo de comprender el funcionamiento de los mecanismos sexistas y de intervenir en la ideología. Ante esta misión, la crítica feminista se presenta como una nueva manera de leer los filmes, que se diferencia de otros movimientos críticos anteriores. Tiende a crear un lenguaje propio, crítico y teórico, para acercarse a las obras, a través de cursos, escritos, etc., y a la vez sirve de antecedente a la creación de nuevos textos fílmicos. Este lenguaje tiene que ser, ante todo, asequible. Como sostiene Kuhn, es importante

¹ BRUNO, G. y NADOTTI, M., “‘Feminist Film Theory’: istruzioni per l’uso”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg y Sellier, 1991, p. 9.

“trabajar en la construcción de teorías feministas del cine que no sean ni demasiado teorizantes ni excesivamente alienantes, sino adecuadas al mismo tiempo a sus objetivos y a sus propósitos”¹.

Los filmes producidos en Hollywood durante los años 30 y 40, debido a su especial fijación por la ‘jerarquía sexual’, se convierten en el principal objeto de estudio de la crítica feminista, que busca en ellos pruebas de la “exclusión y victimización de la mujer”, así como otro tipo de contradicciones y represiones, motivadas por la amenaza que ésta supone para el sistema². Al acercarse a ellos, el feminismo se plantea la necesidad de no ser esencialista a la hora de referirse a lo femenino en contraposición con el sistema patriarcal, pues no se debe entender la esencia femenina como algo fijo e invariable independientemente de las distintas épocas y sociedades. Así, Cook y Johnston consideran que, “una vez liberada de las constricciones patriarcales, la feminidad podrá finalmente asumir su forma incontaminada y natural”³.

Aunque pueda parecer que algunos de estos textos no admiten una interpretación feminista, el feminismo tiene que ir más allá de ese prejuicio y desmontar los filmes para dejar al descubierto el funcionamiento de la ideología patriarcal que hay tras ellos y cuya función es, precisamente, pasar desapercibida. La mujer, como ser excluido del sistema patriarcal, como ser marginal, goza de

¹ KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 209.

² MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

³ PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001, p. 382.

una posición privilegiada para ver desde fuera del sistema cómo funcionan sus mecanismos.

Según el funcionamiento de la ideología patriarcal en los filmes, y siguiendo las afirmaciones de Comolli y Narboni en *Screen* (1971)¹, la teoría fílmica feminista, distingue dos grupos de filmes: en el primero se englobarían las películas totalmente imbuidas de la ideología patriarcal, en las que la mujer funciona como significante transmisor de significados preestablecidos por el sistema masculino. Su voz no se deja oír, está ausente; no se le permite contar historias ni crear sus propias representaciones de la feminidad.

El segundo grupo estaría formado por filmes también imbuidos de la ideología dominante pero que presentan algún tipo de ruptura, en forma de contradicciones internas que hacen más fácil el acercamiento crítico, pues dificultan la identificación del espectador, que toma cierta distancia respecto a los textos. Un tipo de contradicción sería, por ejemplo, la de una película que presenta a un personaje femenino transgresor desde el punto de vista de su actuación narrativa, esto es, del papel que desempeña dentro de la historia, pero que, al ser representado como un mero objeto-fetiché, pierde todo el potencial amenazador que podía suponer para el hombre. Tenemos un ejemplo en el filme *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), cuya protagonista es bastante rompedora en el sentido de tomar las riendas de su destino y superar todos los obstáculos -su escasa formación, su mala educación, su vulgaridad...- hasta convertirse en una profesional de reputado prestigio, muy bien remunerada. Sin embargo, es

¹ Cfr. COMOLLI, J.-L., y NARBONI, P., “Cinema / Ideology / Criticism”, en *Screen*, vol. 12, nº 1, 1971.

presentada como una mujer-objeto, siempre atavida con prendas muy pequeñas y ceñidas, que ponen de relieve sus atributos corporales.

Para realizar el segundo de sus objetivos, el de ofrecer alternativas a las representaciones de la feminidad propuestas por el cine dominante, la teoría fílmica feminista se acerca a la historiografía, dada la importancia de “la investigación y la especulación histórica a la hora de acercarse a los temas de la espectacularidad, la estructura narrativa y los roles de género”¹.

La Historia, escrita por hombres, tradicionalmente ha dejado fuera a las mujeres. Casi todos los héroes que conocemos son masculinos. Las historiadoras feministas consideran que “el énfasis convencional en el rol de las figuras heroicas y de las narrativas maestras del pasado han sido factores significativos a la hora de oscurecer el rol de las mujeres en la historia”². Gran parte de los estudios históricos realizados por mujeres buscan, no sólo sacar a la luz la presencia olvidada de sujetos femeninos en la historia del cine, sino también poner en cuestión los métodos y planteamientos usados tradicionalmente en el análisis histórico por los hombres. Tratan de establecer nuevas metodologías y nuevas categorías de estudio, como apunta Griselda Pollock³. Del mismo modo, Irit Rogoff⁴ aboga por un cambio de los paradigmas, por una recuperación de las

¹ GUNNING, T., “Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time”, en *Wide Angle*, julio 1990.

² ARMATAGE, K., “Nell Shipman: A case of heroic femininity”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 125-126.

³ Cfr. POLLOCK, G., *Old Mistresses*, London, Routledge and Keagan Paul, 1981.

⁴ ROGOFF, I., “Tiny Anguishes: Reflections on Nagging, Scholastic Embarrassment, and Feminist Art History”, en *Differences* (ed. Griselda Pollock), vol. 4, nº 5, 1992.

voces femeninas silenciadas por la historia escrita por los hombres. Según esta autora, no bastaría con analizar los roles femeninos, sino que convendría estudiar también los modos en que se cuentan esas historias en los distintos momentos.

Pajaczkowska¹ no cree que la solución sea mitificar a los pocos héroes femeninos que existen, sino potenciar la “historia subjetiva”, la “memoria personal”. Este nuevo concepto de historia permitiría un tipo de cambio diferente, al estar construida desde un punto de vista femenino. Mientras la narrativa tradicional va unida a un tipo de historia masculina, que busca en el pasado para tratar de descubrir el secreto oculto en la sexualidad femenina, la nueva narrativa se apoya en un nuevo tipo de historia feminista, que no se desarrolla de modo lineal, sino que introduce un nuevo concepto de tiempo y sociedad, y deja un final abierto, porque lo que interesa es hacerse preguntas, no buscar las respuestas.

De esa nueva narrativa se puede partir para proponer alternativas a la construcción de imágenes de la mujer por parte del sistema dominante. En primer lugar, conviene llamar la atención sobre el predominio masculino que ha existido históricamente en el campo de la creación artística en general y del cine en particular, donde las incursiones femeninas, además de por su escasez, se han caracterizado por centrarse en labores poco importantes o prestigiosas. Ahora que es más asequible para la mujer la superación de las barreras existentes en este terreno, cabe hacer dos cosas: en primer lugar, re-escribir la historia del cine dando a conocer la contribución de tantas mujeres que hasta ahora no han gozado del merecido reconocimiento; en segundo lugar, incrementar el número de mujeres que se lanzan a la creación de obras cinematográficas y, por tanto, de

¹ Cfr. PAJACZKOWSKA, C., “Introduction to script for *Sigmund Freud’s Dora*”, en *Framework*, n°s 15-17, 1981.

imágenes femeninas. Esto último no significa que toda producción artística hecha por mujeres sea de carácter feminista y no impide que creaciones masculinas sí puedan serlo, pero constituiría un importante paso adelante. La crítica feminista de cine ayuda a dar a conocer películas que pueden servir a su vez para hacer propaganda o difundir los valores feministas. En este sentido, hay quienes apuestan por abandonar el cine clásico como objeto de estudio privilegiado de la crítica feminista y romper el canon.

En el caso de la crítica literaria feminista, ésta empezó analizando las representaciones femeninas en la literatura dominante y pasó más tarde a redescubrir a escritoras desconocidas o silenciadas y a sacar a la luz sus textos, que pueden servir para abrir el camino a nuevas escritoras y para tener parámetros por los que juzgar sus obras¹. En lo que al cine se refiere, la mujer no ha estado tan excluida como en otras artes, al menos en sus comienzos. En la época del mudo fueron muchas las pioneras, aunque el número de mujeres activas detrás de la cámara empezó a caer en picado con la llegada del sonoro, el monopolio, los grandes estudios y las uniones de técnicos, controladas por la mafia; décadas más tarde, con la aparición de las escuelas de cine, la exclusión femenina se hizo aún más efectiva. Sin embargo, esos primeros años, en que las mujeres tenían un

¹ Cfr. GALLOP, J., *Around 1981: Academic Feminist Literary Theory*, Routledge, New York & London, 1992; acerca de la reescritura de la Historia de la Literatura incorporando las voces femeninas silenciadas, cfr. también RAMÍREZ GÓMEZ, C., *Mujeres Escritoras en la Prensa Andaluza del Siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000; RAMÍREZ GÓMEZ, C., “De las Escritoras Andaluzas en la Prensa de Andalucía de Principios del Siglo XX”, en *Representar-Representarse. Firmado: Mujer, Moguer* (Huelva), Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.

relativamente fácil acceso a la industria del cine, son un buen campo en el que trabajar para empezar a deconstruir la historia que siempre nos han contado.

En cuanto a la creación fílmica, la crítica feminista tiene la importante labor de definir, si ello es posible, lo que se entiende como cine de mujeres. Dicha tarea implica, por un lado, reconocer la labor de tantas mujeres que han trabajado, bien como directoras, bien realizando otras muchas funciones, en el cine de Hollywood en épocas pasadas; por otro lado, se trataría de buscar una alternativa al cine clásico, prestando atención a los filmes realizados por mujeres más recientemente. No está aún muy claro en qué consistiría dicha alternativa, si en “resolver las contradicciones” del cine clásico o en construir nuevos parámetros teóricos a partir de la crítica del lenguaje fílmico convencional, para crear un nuevo cine femenino. En cuanto al postulado de releer la historia del cine para buscar las huellas femeninas invisibles, habría que centrarse no sólo en las trazas de directoras, como tradicionalmente se ha hecho¹.

En lo que respecta a la creación cinematográfica feminista, mientras Laura Mulvey² apuesta por desmitificar el cine clásico para dar lugar a un cine alternativo, Claire Johnston³ opina que ambos tipos de cine no tienen que ser necesariamente opuestos entre sí, y que el feminismo debe crear filmes que sean a

¹ Cfr. MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

² Cfr. MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

³ Cfr. JOHNSTON, C., “Women’s Cinema as a Counter-Cinema”, en *Sexual Stratagems: The Worlds of Women in Film* (Patricia Erens, ed.), New York, Horizon Press, 1979.

la vez políticos y capaces de divertir. Esta dualidad o contradicción que existe entre el cine alternativo de mujeres y el cine clásico de Hollywood debe ser un objeto importante de la teoría y crítica fílmica feminista. Así lo entiende Judith Mayne, quien considera de vital importancia estudiar la contradicción entre fascinación y rechazo que provoca el cine de Hollywood. “Ello significa entender que el patriarcado es al mismo tiempo opresivo y vulnerable, y tener presente que es una tarea del feminismo explotar esa vulnerabilidad”¹.

¹ MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 21.

3.1. Métodos de análisis

El medio cinematográfico, al tomar como base la imagen fotográfica en movimiento y ocultar los mecanismos empleados para construir el significado, consigue crear una importante sensación de veracidad y facilita la identificación del espectador, quien reconoce en pantalla un mundo que se presenta como fiel reflejo, no mediatizado, de su mundo real. Estas condiciones son hábilmente aprovechadas por la ideología, que usa al medio cinematográfico como vehículo con el que transmitirse de modo aparentemente natural. El análisis feminista de los filmes tiene como misión, precisamente, el desenmascarar ese funcionamiento oculto de la ideología, para lo que debe deconstruir los textos, separar sus elementos constitutivos y ver cómo funcionan en el conjunto. Para ello debe tener en cuenta, no sólo los textos, sino también los aspectos técnicos y formales que llevan a la creación del significado de las películas, para desentrañar el funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Además, el análisis debería prestar atención a los contextos de producción y recepción de los textos, es decir, a las instituciones cinematográficas, a las condiciones históricas, sociales y culturales en que se realizan y se visionan los filmes. De este modo se podría poner de relieve la importancia del sexo en la relación que se establece entre el filme y su espectador, estudiar la relación existente entre las representaciones femeninas ofrecidas por el cine, el tipo de papeles asignados mayoritariamente a las mujeres y la posición real de la mujer en la sociedad y, de paso, comparar esas imágenes femeninas cinematográficas con las ofrecidas por otras manifestaciones culturales

y mediáticas como la publicidad, teniendo siempre muy en cuenta las coordenadas espacio-temporales.

El análisis no debe centrarse sólo en los elementos que se ven; debe valorar igualmente las ausencias, silencios y represiones, que surgen de manera inconsciente y delatan disyunciones o incoherencias de la ideología. Hay que aprovechar las grietas presentes en el texto para empezar a tirar y sacar fuera todo el sustrato ideológico subyacente. Conviene destacar tanto la presencia como la ausencia de figuras femeninas en los filmes: ver cómo están representadas y cómo no se representan nunca, qué roles les suelen corresponder dentro de los filmes y cuáles no desempeñan jamás.

Las feministas abordan el análisis cinematográfico desde distintas perspectivas: las que parten de la semiótica entienden el cine como un lenguaje o conjunto de signos que funcionan por oposición; las marxistas, siguiendo a Althusser, lo consideran un medio transmisor de ideología, mientras las que acuden al psicoanálisis destacan la importancia de la mirada y del punto de vista para la identificación del espectador. La teoría cinematográfica feminista en su conjunto, según Judith Mayne, ofrece una nueva perspectiva, “un modo no sólo de entender el cine, sino también de cambiarlo”¹.

Para abordar las representaciones básicas del cine clásico y ponerlas en relación con la mujer, la Teoría Fílmica Feminista puede emplear una metodología propiamente feminista o bien elementos analíticos de la cultura, métodos de análisis institucionalizados por la sociedad patriarcal, extraídos de la

¹ MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 23.

semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis, adaptados a sus propios intereses y objetivos. Este último es el caso más frecuente. Con dichos métodos, el feminismo, desde su óptica y su posición ante la realidad, analiza los productos de la cultura patriarcal, especialmente el cine clásico de Hollywood de los años 30 y 40, para tratar de “hacer visible lo invisible”, es decir, para sacar a la luz lo que ha sido construido por la cultura sexista para que pase inadvertido, al ser presentado como natural.

La teoría fílmica feminista entiende el feminismo como un conjunto de ideas, como una posición ideológica con la que colocarse ante la realidad, que presupone un posicionamiento político no neutral, y también como una metodología o conjunto de instrumentos utilizados para analizar esa realidad. En palabras de Annette Kuhn, el feminismo “ofrece no tanto una metodología cuanto una perspectiva -unas gafas, podríamos decir- con la que contemplar el mundo”¹.

Existen distintas metodologías que se pueden aplicar al análisis cinematográfico. La teoría fílmica feminista emplea, en primer lugar, un método sociológico, inductivo, que tiene base empírica. Es el utilizado por Molly Haskell en *From revenge to rape*², obra en la que estudia la evolución de la imagen y los roles femeninos en la historia del cine clásico de Hollywood, y relaciona los estereotipos principales con las estrellas que los encarnan.

El modelo de análisis estructural funciona de manera deductiva y busca establecer un paradigma general de estructura, con sus leyes básicas, que es previa y se manifiesta en todas las películas. El problema de este tipo de análisis es que

¹ KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

² Cfr. HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973 (1987).

presenta a la mujer, no como sujeto de carne y hueso, sino como estructura organizadora del relato, y si intentamos ver una relación entre esta mujer-estructura y las mujeres reales, ésta nunca será de reflejo. Mary Beth Haralovich¹ usa un método explicativo, combinación de los dos anteriores, para estudiar diez películas de la Warner de los años 30 y 40².

Existe un método que va más allá del análisis estructuralista de los textos: el llamado análisis post-estructuralista, que tiene en cuenta también “la producción de significado en cuanto proceso del sujeto lector”³, y consiste en el estudio minucioso de detalles concretos del texto para llegar a desentrañar el funcionamiento de códigos abstractos. Aplicado al cine, equivale a realizar un psicoanálisis al filme como si de un sueño se tratase, con el objetivo de descubrir lo que se oculta en su “Inconsciente”. Este método brinda la posibilidad de dar con las represiones del texto. La sexualidad y el discurso femenino se reprimen porque suponen una amenaza para el sistema narrativo dominante.

¹ Cfr. HARALOVICH, M. B., “Woman’s proper place: defining gender roles in film and history”, paper no publicado para un estudio independiente con la Profesora Jeanne Allen, Universidad de Wisconsin-Madison, 1979.

² GUERIN, M. A., *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

³ KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 110.

3.2. Carencias de la teoría filmica feminista

La teoría cinematográfica feminista se desarrolla siempre muy cercana a la producción de filmes, lo que en cierto modo es negativo, ya que el campo de investigación y análisis permanece cerrado. Además, la tendencia de las feministas a unir teoría y práctica hace que aumente la dificultad a la hora de distinguir entre sujeto discursivo y sujeto social. Jackie Byars insiste en la necesidad de eliminar esa distancia, puesto que ambos conviven al mismo tiempo en el mismo sujeto, que es productor “de los fenómenos tanto discursivos como extradiscursivos”¹.

Los teóricos post-estructuralistas entienden que la realidad humana siempre se produce de un modo discursivo. Para Jackie Byars las esferas de lo discursivo y lo extradiscursivo son relativamente independientes, se influyen entre sí pero no de un modo determinante. Ambas contribuyen a la producción del sujeto social, mientras que el sujeto discursivo es producto sólo de la primera.

Christine Gledhill² apunta que las mujeres experimentan las esferas pública y privada de modo distinto a como lo hacen los hombres, no simplemente a causa de las diferencias en su acceso al discurso y en su posicionamiento por medio de éste, sino también a causa de las diferencias en las condiciones materiales de su existencia. Por ello se hace necesario un análisis que una lo

¹ BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991, p. 35.

² Cfr. GLEDHILL, C., “Recent Developments in Feminist Film Criticism”, en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (Mellencamp, Williams y Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

discursivo y lo extradiscursivo. Es más, este tipo de análisis puede localizar espacios de resistencia de las mujeres al patriarcado.

Otro problema de la teoría fílmica feminista es que, por la gran atención dedicada al tema de la espectadoriedad y su género, se han descuidado otros. El afán por hacer del feminismo una disciplina académica ha limitado su ámbito de actuación a la esfera del género. El término “diferencia” se usa de modo restrictivo para referirse sólo a la dualidad masculino/femenino y no se tienen en cuenta otras diferencias, como las que se establecen entre los diversos tipos de sexualidad, razas o clases sociales¹. Se refuerzan así “los valores blancos, de clase media y heterosexuales, y se ignoran las estructuras opresivas que no se basan en la diferencia sexual y de género”². A pesar de la existencia de obras como *Female spectators*³ y *The female gaze*⁴, que abordan el tema de las enormes diferencias que se dan en la producción y en el consumo de los filmes, no se ha llegado a teorizar mucho sobre la diversidad en la teoría fílmica feminista, pues la mayor parte de la atención se ha dirigido a la forma de los filmes. Es necesario abrir el campo de investigación a nuevos ámbitos, como los explorados por los estudios sobre el cine cubano, las directoras de cine del Tercer Mundo y los ensayos acerca

¹ MODLESKI, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares” en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

² BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991, p. 34.

³ Cfr. PRIBRAM, E. D. (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London, Verso, 1988.

⁴ Cfr. MARSHMENT, M. y GAMMAN, L., *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, London, The Women’s Press Ltd., 1988.

del lesbianismo en el cine, aunque dicha ampliación entrañe el riesgo de un fácil deslizamiento desde la crítica hacia la celebración.

Un aspecto del trabajo feminista sobre el cine que a veces se cuestiona es su marginalidad. Según Annette Kuhn, las feministas han prestado más atención a las teorías fílmicas de autores como Christian Metz o Raymond Bellour que a los estudios sobre las mujeres en las distintas disciplinas artísticas. Como señala Judith Mayne, la teoría cinematográfica de las mujeres ha nacido de la tensión entre el cine clásico y el resto de las manifestaciones fílmicas, puesto que el cine dominante se caracteriza por sus reglas invasoras, que dan lugar a escasas y complicadas alternativas. “La inevitable influencia del cine dominante ha condenado a la irrelevancia a aquellas películas o métodos de recepción que no se comprenden necesariamente de la mejor manera si la referencia constante es el modelo de Hollywood”¹.

Christine Gledhill, en *Re-visions*, apunta que el marco teórico en el que se basan las feministas restringe “los tipos de preguntas que se plantean sobre el cine y la variedad de prácticas fílmicas que pone a la disposición del desarrollo feminista”². En el mismo volumen, Teresa de Lauretis³ considera que la teoría fílmica feminista debe dejar de explicar los temas siempre tratados, como el de la

¹ MAYNE, J., “Teoría e crítica cinematográfica feminista: una panorámica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 36.

² GLEDHILL, C., “Recent Developments in Feminist Film Criticism”, en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (Mellencamp, Williams y Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

³ Cfr. artículo de Teresa DE LAURETIS en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

victimización de la mujer por la mirada masculina, para poner en tela de juicio el marco teórico que se ha impuesto como universal y válido para todas las épocas y lugares. Ya en su obra anterior, *Alicia ya no*¹, de Lauretis intentaba dar visibilidad a la mujer como sujeto diferente. A pesar de la gran influencia del feminismo en los estudios sobre cine, aún son causa de problemas el rechazo y desprestigio que las teorías fílmicas han regalado tradicionalmente a las experiencias femeninas.

¹ Cfr. DE LAURETIS, T., *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

3.3. Desarrollo cronológico de la teoría fílmica feminista

La teoría fílmica feminista tiene una historia breve y, por tanto, está menos institucionalizada, por ejemplo, que la teoría literaria feminista. En un principio adoptó las formas de escritura imperantes en la teoría fílmica del momento, integrada por teóricos como Christian Metz¹, Raymond Bellour² o Stephen Heath³. Éstos y otros autores varones en muchos casos compartieron intereses con las feministas y se estableció entre ambas partes un diálogo o intercambio de ideas positivo para todos. Bellour y Heath llegaron a la conclusión de que la motivación principal del cine clásico era la de establecer la diferencia entre sexos, que debía afectar a todas las estructuras fílmicas.

La teoría y crítica cinematográfica feminista empezó a desarrollarse en los Estados Unidos a finales de los años 60 y principios de los 70, como consecuencia del movimiento femenino, del trabajo de cineastas independientes y la elevación de la investigación cinematográfica a la categoría de disciplina académica. En los 70 se asentaron los pilares de dicha teoría, sobre la base ofrecida por la sociología, el psicoanálisis, el análisis textual y las teorías sobre la ideología. Según Maggie Humm, “la teoría fílmica feminista nació de cuatro formaciones intelectuales

¹ Cfr. METZ, C., *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.

² Cfr. BELLOUR, R., “*Les Oiseaux : analyse d’une séquence*”, en *Cahiers du cinéma*, nº 219, 1969.

³ Cfr. HEATH, S., “*Film and System: Terms of Analysis*”, en *Screen* 16 (nº 1) y 18 (nº 2), primavera - verano 1975.

distintas, que son: la novedosa atención a la superestructura cultural propia del marxismo británico [...]; el ahora vibrante movimiento artístico feminista; el psicoanálisis feminista [...]; y la *praxis* fílmica feminista”¹.

El feminismo cultural dominante en los años 70 prefiere como modo de acción la construcción de productos contra-culturales hechos por mujeres. Así, en el cine se transgreden los códigos tradicionales, se usa el lenguaje clásico como modo de sacar a la luz la ideología subyacente y se produce un contra-cine para oponerse al modelo hegemónico patriarcal de representación².

El estudio y la investigación sobre la relación de las mujeres con el cine, tanto en la esfera teórica como en la política, en Estados Unidos va un paso por delante con respecto a Europa, debido a las especiales condiciones socio-políticas y culturales de Norteamérica, donde al movimiento político de liberación de las mujeres hay que unir el nacimiento de un cine independiente del sistema de Hollywood y una cultura alternativa post-estructuralista y deconstructiva que intenta dismantelar las formas clásicas de representación.

En Estados Unidos, a diferencia de lo que sucede en Europa, tanto hombres como mujeres contribuyen con sus escritos a la formación y evolución de la teoría feminista; ésta se muestra especialmente transgresora en dicho país, al tratar asuntos relacionados con la sexualidad y la diferencia sexual.

¹ HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 12.

² NAVA, M., “Modernity’s disavowal: women, the city and the department store”, *Modern times*, New York, Routledge, 1996, pp. 38-76; NEUMAN y STEPHENSON, *Reimagining women. Representations of women in culture*, University of Toronto Press, 1993.

Judith Mayne señala que el movimiento de liberación de la mujer y la eclosión del cine alternativo marcan el camino a seguir por las teóricas y críticas del cine: “la desmitificación de las imágenes ‘negativas’ de Hollywood y el elogio de las imágenes ‘positivas’ propuestas por las directoras feministas. Pero las feministas, influidas también por los nuevos avances de los estudios sobre el cine, empezaron a criticar la noción de mujer como *imagen*”¹.

Las feministas empiezan a ocuparse del cine de forma paralela en Gran Bretaña y los Estados Unidos. En los primeros años de la década de los 70 se aprecian diferencias importantes entre las feministas de ambos lados del Atlántico. Es cierto que coinciden en la celebración de festivales de cine de mujeres (destacan los de Toronto, Nueva York y Edimburgo) y en la publicación de libros sobre el tema. Sin embargo, existe una distinción fundamental entre las feministas británicas y las norteamericanas.

Las británicas consideran esencial la creación de un cuerpo teórico consistente, que les permita conocer con precisión el medio cinematográfico desde su perspectiva feminista; por ello usan métodos semióticos, estructuralistas y psicoanalíticos para analizar los textos, pues consideran que es en ellos donde se produce realmente la significación y que no son meros transmisores de significados preexistentes, como se nos pretende hacer creer. Estas feministas pretenden desenmascarar el funcionamiento de la ideología patriarcal dentro de los textos para hacer ver el modo en que ésta, de manera oculta, a través del cine, trata de transmitir ciertos valores culturales como algo natural e invariable;

¹ MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 22-23.

quieren demostrar, por ejemplo, que las imágenes de la mujer que nos transmite el cine no son sino un constructo de la ideología patriarcal dominante.

Las norteamericanas ven el cine como un mero vehículo de transmisión de significados preexistentes y apuestan por métodos que privilegian la descripción en detrimento del análisis, mediante el uso de la crítica socio-cultural de estilo periodístico. En esta primera fase emplean un método sociológico, que consiste en analizar y valorar los roles femeninos que aparecen en los filmes. También tienen en cuenta las funciones desempeñadas por las mujeres en la producción, distribución y consumo de textos culturales, y cuestionan el proceso de representación en que el cine “construye y reconstruye a la ‘mujer’, y aspiran a intervenir en ese proceso”¹. Estos estudios ponen de relieve la insuficiencia de las imágenes y los roles femeninos en el cine de Hollywood, así como sus efectos negativos sobre las mujeres reales, al tiempo que exigen representaciones más positivas.

Las teóricas y críticas de cine americanas empezaron a dar a conocer sus trabajos en publicaciones como la específica *Women and Film*, que vio la luz entre 1972 y 1975, y en otras sobre cine en general, como *Velvet Light Trap*, *Take One*, *Film Library Quarterly*, etc... El punto álgido de esta primera fase llega en 1973, cuando Molly Haskell² y Marjorie Rosen³, valiéndose de un método historiográfico y descriptivo, abordan los estereotipos y las falsas representaciones

¹ BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991, p. 25.

² Cfr. HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973 (1987).

³ Cfr. ROSEN, M., *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon Books, 1973.

femeninas creadas por el cine de Hollywood, y ponen de manifiesto la escasa coincidencia entre dichas imágenes y las experiencias e identidades de las mujeres reales. Ambas autoras coinciden en que “el cine dominante no representaba la experiencia vivida de las mujeres, sino sólo estereotipos del estatus social de las mujeres o, en realidad, de su falta de estatus”¹.

En opinión de Haskell, las frecuentes imágenes de violaciones presentes en los filmes responden al mito patriarcal según el cual todas las mujeres desean secretamente ser violadas, es decir, el cine refleja las estructuras de poder presentes en la sociedad. Rosen reconoce la influencia que ejerce el cine de Hollywood en los espectadores y se pregunta por qué estos, y en especial las mujeres, permanecen pasivos ante ello. Joan Mellen² emplea el mismo método para denunciar el sexismo en el cine europeo.

La teoría fílmica feminista, por tanto, en su primera fase sigue sobre todo un objetivo cultural: estudia los estereotipos femeninos que se manifiestan en la cultura patriarcal, para lo que encuentra un rico campo de análisis en el cine de Hollywood, a la vez que compara dichas imágenes de mujer con las mujeres reales³. También en 1973, Claire Johnston⁴, en el marco de la semiótica y el marxismo, apunta que las imágenes femeninas ofrecidas por el cine no son un

¹ HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 13.

² Cfr. MELLEN, J., *Women and Their Sexuality in the New Film*, Dell, New York, 1974; trad. italiana, *Donne e sessualità nel cinema d'oggi* (2 vol.), Milano, La Salamandra, 1978.

³ Cfr. MAYNE, J., “Teoría e crítica cinematográfica feminista: una panorámica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

⁴ Cfr. JOHNSTON, C., *Notes on Women's Cinema*, London, SEFT, 1973.

mero reflejo de la realidad, sino que tras ellas se esconde una ideología. Por tanto, considera necesario que las críticas, además de analizar las imágenes de mujeres, investiguen los procesos fílmicos que llevan a la producción de las mismas. Más tarde, junto a Pam Cook, aborda los filmes de Raoul Walsh en términos psicológicos y juntas concluyen que “[l]as tareas de la crítica femenina deben [...] consistir en un proceso de desnaturalización: en un cuestionamiento de la unidad del texto; en verlo como una interacción contradictoria de diferentes códigos; en rastrear sus ‘ausencias estructurantes’ y su relación con el problema universal de la castración simbólica”¹. A estas teóricas les interesa poner de manifiesto la tensión que acompaña a las construcciones del género, pues “dado que las tensiones ideológicas son negociadas principalmente a través del género, las representaciones de las mujeres son inevitablemente contradictorias”².

De este modo, la teoría fílmica feminista empieza a analizar la manera en que se construyen las representaciones, cómo elabora el cine la diferencia sexual, perpetuando y difundiendo las ideas ya existentes en el sistema social dominante al respecto, cuál es el rol desempeñado por el espectador o espectadora a la hora de construir la significación de un filme y cómo se produce una identificación de dicho sujeto, a través de la mirada, con lo que percibe en pantalla, siempre basándose en su deseo. En opinión de Giuliana Bruno y Maria Nadotti, una de las aportaciones fundamentales de la *Feminist Film Theory* es que ya no entiende la diferencia sexual como algo biológico, sino como una construcción socio-cultural,

¹ COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988, p. 26.

² HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 13.

que se produce “en virtud de un mecanismo, de una verdadera ‘tecnología’ de representación y auto-representación”¹.

Durante toda la década, la revista británica *Screen* sirve a muchos teóricos del cine para publicar textos en los que se rechaza la noción marxista de ideología, que se sustituye por un análisis semiótico y a la vez psicoanalítico, admitiendo de alguna manera que los procesos significativos son virtualmente independientes de otros intereses.

A mediados de los 70, las teóricas francesas y británicas siguen a autores como Christian Metz, quien, basándose en las teorías de Lacan, había elaborado un importante cuerpo teórico sobre el lenguaje fílmico, subrayando su importancia en la formación de la identidad. Así, las feministas empiezan a acercarse al cine desde el psicoanálisis, que resulta útil para desentrañar los procesos edípicos ocultos en los filmes creados por la cultura patriarcal, y que son producto de un sistema históricamente determinado. La sociedad capitalista industrial de finales del siglo XIX crea una serie de traumas edípicos en la estructura social del momento, que se expresan a través del cine, el nuevo medio surgido a raíz de la evolución tecnológica de esos años, y que pueden explicarse con la ayuda del psicoanálisis. Por tanto, el método psicoanalítico puede servir para “descubrir los secretos de nuestra socialización dentro del patriarcado (capitalista)”. De este modo, el psicoanálisis se convierte en una herramienta fundamental, que permitirá explicar “las necesidades, los deseos y los posicionamientos masculinos y

¹ BRUNO, G. y NADOTTI, M., “‘Feminist Film Theory’: istruzioni per l’uso”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg y Sellier, 1991, p. 11.

femeninos de los que es reflejo”¹. El cine de Hollywood, como transmisor de la ideología patriarcal, construye representaciones femeninas que son un reflejo de las necesidades patriarcales y del inconsciente patriarcal.

El “discurso psicoanalítico” oprime a las mujeres, desde el momento en que las hace aceptar una posición distinta a la de sujeto autónomo, y esto lo consigue mediante el uso de una mirada predominantemente masculina, que tiene como objeto a la mujer. Ésta queda, por tanto, relegada a posiciones marginales, fuera de la historia y del discurso, algo que consigue, particularmente, el cine de Hollywood mediante el uso de mitos y estereotipos que presenta como universales. El psicoanálisis puede servir para desmontar la estructura interna de los filmes clásicos, en la que se sustenta el sistema patriarcal, que excluye a las mujeres. Maggie Humm destaca la fructífera colaboración entre el feminismo y el psicoanálisis, que se debe al uso de métodos comunes para atender a intereses similares, como “la relación entre el género y las identificaciones o las cuestiones de la represión y la inestabilidad de la identidad. [...] Al examinar las condensaciones, las rupturas y el exceso de estereotipos en el texto fílmico, las críticas se proponen revelar un sub-texto escondido que puede estructurar la ‘identidad’ de un filme”².

Así, si en años anteriores muchas feministas rechazaban el psicoanálisis por su intento de establecer lo masculino como normal, por encima de lo femenino, y por tratar de “mantener a las mujeres *en su lugar*”, la publicación en

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998. p. 24.

² HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 15.

Gran Bretaña de textos como *Psychoanalysis and Feminism*¹, de Juliet Mitchell, y “Placer visual y cine narrativo”², de Laura Mulvey, ayudó a comprender su importancia para el feminismo, por su capacidad para explicar la opresión de la mujer³. El artículo de Mulvey, publicado en el Reino Unido, resultó paradigmático para el desarrollo de la teoría fílmica feminista y quizás haya sido el de mayor repercusión mundial hasta el momento. La estudiosa une el psicoanálisis y las tesis althusserianas a la teoría y la estética feminista para estudiar la configuración del placer visual que experimenta el espectador ante el filme. Mulvey apunta la importancia del voyeurismo, el fetichismo y el narcisismo en la estructuración de la mirada, que es deliberadamente masculina, dado que el placer visual surge de la contemplación de imágenes femeninas, que no son más que meros significantes al servicio de la ideología patriarcal. Por todo ello, esta autora propone el uso del psicoanálisis como herramienta de análisis de los filmes clásicos desde una perspectiva feminista para abordar los trastornos ocasionados por la presencia de la mujer en el texto fílmico. A raíz del trabajo de Laura Mulvey, otras feministas tomarán en consideración la importancia de la figura del espectador en la creación del significado, que surge de la interacción entre texto y receptor.

¹ Cfr. MITCHELL, J., *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane and Penguin Books, 1974.

² Cfr. MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (B. Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

³ BARTKY, S. L., *Femininity and Domination. Studies on the Phenomenology of Oppression*, New York & London, Routledge, 1990.

Esa combinación del estudio del cine, el feminismo y una nueva lectura de ciertas ideologías, así como “el énfasis freudiano en la relación de la sexualidad con el lenguaje y la imagen”, darían importantes frutos, pues el cine demostró ser el objeto de estudio ideal. “El cine, como una especie de microcosmos, proporcionaba un modelo para la construcción de las posiciones del sujeto en la ideología, al tiempo que sus narrativas altamente edípicas se prestaban a una lectura de los mecanismos inconscientes de la diferencia sexual en nuestra cultura. Así también, el hecho de que el alcance del cine se extienda desde las formas de la cultura de masas hasta las de la vanguardia, permitía a las teóricas feministas examinar la cuestión de la audiencia y la recepción en toda su complejidad”¹.

A mediados de los 70 surgen conflictos en el interior de la teoría y la práctica fílmica feminista estadounidense, por su ingenuidad teórica, lo que motiva la sustitución del acercamiento sociológico a los textos por un nuevo método de análisis basado en la semiótica y el psicoanálisis. Las feministas estadounidenses comienzan a estudiar a autores franceses como Metz o Bellour y adoptan los métodos empleados por las británicas para acercarse a los textos fílmicos. En 1976, teóricas norteamericanas formadas en París fundan la revista *Camera Obscura*, cuyas preocupaciones fundamentales serán el estructuralismo, la semiótica y el psicoanálisis. Como consecuencia de este acercamiento teórico y metodológico, se terminarán limando las diferencias entre las autoras estadounidenses y británicas.

Sin embargo, a mitad de la década surge una fuerte y polémica corriente de crítica feminista, que se opone a las posiciones teóricas basadas en las teorías de

¹ PENLEY, C. (Ed.), *Feminism and film theory*, London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

Althusser, Freud y Lacan, por analizar las cuestiones cinematográficas desde un punto de vista claramente masculino. Si las feministas británicas recibieron con entusiasmo las aportaciones teóricas procedentes de Francia, pronto se dieron cuenta de sus limitaciones, como señala Mulvey, porque “la simbolización lacaniana de la diferencia sexual (definida por la presencia o ausencia del falo) ofrece una acepción negativa de la mujer, la define como ‘no-hombre’, atrapándola dentro de una teoría que describe de manera brillante las relaciones de poder que caracterizan al patriarcado pero no reconoce la necesidad de salir de ellas”¹.

Las feministas critican la omisión por parte de los teóricos de temas como la diferencia sexual y lo específico de la sexualidad femenina, y apuestan por la formulación de teorías alternativas y por la introducción de la experiencia femenina. Al mismo tiempo, reclaman una mejor explicación de la diferencia, desde los dos puntos de vista, y una relectura de los principales conceptos psicoanalíticos, como “identificación, fantasía, relaciones de objeto, voyeurismo, fetichismo e imaginario”². Precisamente esa carencia de la teoría fílmica tradicional es lo que lleva a autoras como Pam Cook³, Claire Johnston⁴ y Laura

¹ MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 162.

² PENLEY, C. (Ed.), *Feminism and film theory*, London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988, p. 3.

³ Cfr. COOK, P., “Approaching the work of Dorothy Arzner”, en *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema* (Johnston, ed.), London, BFI, 1975.

⁴ Cfr. JOHNSTON, C., “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, en *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema* (Johnston, ed.), London, BFI, 1975.

Mulvey¹ a abordar el tema de la diferencia en los filmes clásicos. Las dos primeras se refieren a “una inestabilidad automática que irrumpe en el texto a causa del fracaso del cine a la hora de resolver la imagen femenina como figura simultáneamente castrada y fálica, o debido a la resistencia intrínseca que opone tal figura a ser reducida al estado de mero ‘signo’ que los hombres se intercambian”². Dicho trastorno, aunque presente en la obra de cineastas varones, como Raoul Walsh, es mayor en la de directoras, como Dorothy Arzner, por el hecho de tratarse de una mujer que intenta transmitir un discurso femenino mediante el uso de una forma de representación masculina.

Sin embargo, autores como Raymond Bellour³, Thierry Kuntzel⁴ y Stephen Heath⁵ se muestran contrarios a las teorías feministas que atribuyen las contradicciones del cine patriarcal a los intentos femeninos de escribir usando un discurso masculino, y afirman que dichas contradicciones no son más que elementos constitutivos del cine clásico, que se caracteriza por una excesiva tendencia “a incorporar la repetición, la sobredeterminación y la redundancia, pero, especialmente, la necesidad que experimenta ese texto de romperse y

¹ Cfr. MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

² PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001, p. 379.

³ Cfr. BELLOUR, R., “Le blocage symbolique”, en *Psychanalyse et cinéma*, tema especial de *Communications* nº 23, 1975.

⁴ Cfr. KUNTZEL, T., “The Film-Work 2” en *Camera Obscura*, primavera 1980.

⁵ Cfr. HEATH, S., “Film and System: Terms of Analysis”, en *Screen* 16 (nº 1) y 18 (nº 2), primavera - verano 1975.

figurarse a sí mismo con el objeto de satisfacer su función intrínseca de suavizar divisiones, escisiones, diferencias”¹.

Estos teóricos también consideran que el cine clásico logra su objetivo fundamental, que es el de construir un cine narrativo y homogéneo que no permite la existencia del deseo, el discurso o la mirada femenina, ni dentro ni fuera de la pantalla, esto es, ni como personaje ni como espectadora. En opinión de Bellour, si una mujer disfruta, por ejemplo, con las películas de Hitchcock, esto se debe sólo a su masoquismo².

Las feministas no rechazan categóricamente estos argumentos, para no ser acusadas de reaccionar de un modo instintivo ante lo que no les gusta que digan de ellas. Tratan más bien de entender cómo han llegado estos teóricos a las citadas conclusiones. Así, Jacqueline Rose apunta que “[l]o decisivo aquí es darse cuenta de que el cine se presenta como un aparato que trata de clausurarse como sistema de representación y, sin embargo, siempre existe un cierto rechazo de la diferencia, de todo cuanto pueda incomodar al sistema. [...] El sistema sólo queda constituido como sistema en tanto que función de aquello que está intentando esquivar”³.

En esta época el feminismo sigue preocupándose por el significado de los filmes, pero centrándose sobre todo en la forma, en cómo se construye dicho

¹ PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001, p. 381.

² Cfr. BELLOUR, R., “*Les Oiseaux*: analyse d’une séquence”, en *Cahiers du cinéma*, n° 219, 1969.

³ ROSE, J., *The cinema in the Eighties: Proceedings of the Meeting*, Venecia, Ediciones “La Biennale di Venezia”, 1980.

significado, mediante el uso de técnicas que permiten crear una “impresión de transparencia” y hacer creer al espectador que se halla ante una simple captación del mundo real tal como es. El análisis semiótico de los textos permite ver cómo los filmes predisponen a ciertas interpretaciones que contribuyen a la opresión de las mujeres.

Se puede decir que a finales de los 70 ambos grupos de feministas coinciden en el uso de métodos semióticos, estructuralistas y psicoanalíticos, que combinan con otro tipo de acercamiento sociológico y periodístico a los textos¹. La diferencia estará entonces en el grado de influencia social de estos estudios feministas sobre el cine, que será mayor en Gran Bretaña, por su carácter marginal, frente a la institucionalización de los mismos en Estados Unidos.

Durante toda la década de los 70 y en los años sucesivos, muchas teóricas de cine feministas compaginan su labor intelectual con la creación de filmes, dentro de lo que se conoce como Cine Independiente Americano. Se inicia una revisión de la historia del cine que cuestiona la escasez de presencias femeninas, tanto negras como blancas, en el cine norteamericano². Las feministas estadounidenses que se lanzan en esa época a la producción de cine independiente eligen sobre todo el documental como un modo de oponerse a las imágenes femeninas estereotipadas, para dar cuenta de “las vidas reales de mujeres reales”³ y tratar la problemática feminista de manera más directa. Estas autoras presentan

¹ MITCHELL, J., *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane and Penguin Books, 1974.

² RABINOWITZ, P., “Soft fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

³ BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991, p. 26.

sus obras en los festivales de cine feminista celebrados en Nueva York, Toronto, Washington y Chicago, entre otros. En 1971 se estrenaron *Growing up female* (Jim Klein y Julia Reichert), *Janie's Jane* (American Newsreel), *Three Lives* (Louva Irvine y Susan Kleckner) y *The woman's film* (Louise Alaimo, Judy Smith y Ellen Sorren).

El feminismo cultural es cada vez más aceptado, tanto por el público como por el sistema de Hollywood, lo que se traduce en la producción de 'bubby movies' dirigidas también a las mujeres. Surge al mismo tiempo un cine independiente femenino, que toma aspectos del cine dominante. Se trata de filmes realistas, que ofrecen asistencia a las mujeres al enseñarlas, por ejemplo, a formar grupos de ayuda para las víctimas de malos tratos.

A finales de los 70, las directoras feministas británicas muestran su preocupación teórica con la realización de filmes experimentales abstractos, que podrían englobarse en lo que algunas denominan un 'contra-cine' -Laura Mulvey y Peter Wollen dirigen *Riddles of the Sphinx*, en 1976, y *Amy!*, en 1980-, mientras que las estadounidenses siguen confiando en la forma documental o *cinéma vérité*, aunque también hay quien se lanza a la experimentación -Michelle Citron realiza *Daughter-Rite* en 1978; A. McCall, C. Pajaczkowska y J. Weinstock dirigen *Sigmund Freud's Dora* en 1979-.

El contexto de la época da lugar a una ruptura entre décadas, en el encuentro entre política feminista, teoría psicoanalítica y estética de vanguardia. En los 80 ven la luz nuevas revistas -*Signs* se convierte en la más importante dentro del academicismo feminista estadounidense; en ella se han publicado artículos ya clásicos- y colecciones de libros, como medios de difusión del

discurso y las ideas feministas. En esos primeros años se publican varias obras que recogen los avances de los estudios fílmicos feministas hasta la fecha: *Women's pictures: feminism and the cinema* (1982), de Annette Kuhn¹; *Women and film: both sides of the camera* (1982), de E. Ann Kaplan²; *Re-vision* (1984), de Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams³. Durante toda la década se asiste a una reformulación de la teoría fílmica feminista, cuyas 'verdades consolidadas' son puestas en entredicho. La principal pregunta que se plantean entonces las feministas es la relativa a la naturaleza del espectador/espectadora y a la relación que éste/ésta mantiene con el texto. Respecto a dicha cuestión existen desacuerdos, ante las diferentes definiciones de espectadoriedad que ofrecen la psicología y la sociología. Jacqueline Rose, en su obra *Sexuality in the Field of Vision*, aborda el deseo femenino ante las imágenes fetichistas de mujeres propuestas por el cine, trata de explorar "la relación entre esa constitución de la feminidad y otras formas de opresión y sujeción de las mujeres, e intenta mantener la relación entre ambas"⁴.

Kaja Silverman⁵, y Constance Penley¹ añaden a la visión psicoanalítica una estrategia deconstructiva para estudiar la identificación y las resistencias que

¹ Cfr. trad. esp. KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

² Cfr. KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

³ Cfr. DOANE, M. A., MELLENCAMP, P., y WILLIAMS, L. (eds.), *Re-vision: Feminist Essays in Film Analysis*, Los Angeles, American Film Institute, 1981.

⁴ Cfr. ROSE, J., *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso, 1986, p. 213.

⁵ Cfr. SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

se originan en el texto. Silverman “ofrece una relectura decisiva de las historias psicoanalíticas edípicas y demuestra la existencia de una práctica cinematográfica dominante que niega efectivamente la posibilidad del placer cinematográfico femenino, si no es en términos patriarcales”². Esta autora centra su estudio en la importancia de la voz para la representación de las mujeres en el cine clásico y propone estrategias de subversión, como pueden ser la lectura de cartas por una voz femenina o la transgresión de la sincronía tradicional mediante la asociación de una voz femenina a un cuerpo de hombre. En su opinión, los filmes dominantes carecen de voces femeninas positivas y suelen asociar a los personajes femeninos con un tipo de “discurso poco fiable, frustrado o aquiescente”³. Mary Ann Doane, en *The desire to desire*⁴, estudia el cine de mujeres estadounidense y, lo mismo que Silverman, concluye que la práctica cinematográfica dominante niega cualquier posibilidad de placer cinematográfico femenino, fuera de los términos patriarcales.

Linda Williams, en *Hard core*⁵, aborda la pornografía heterosexual y cuestiona los modos de representación sexual tradicionalmente aceptados por las

¹ Cfr. PENLEY, C. (Ed.), *Feminism and film theory*, London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

² MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 38.

³ MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women’s cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 309.

⁴ Cfr. DOANE, M. A., *The desire to desire: the woman’s film of the 1940’s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁵ Cfr. WILLIAMS, L., *Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible*, Berkeley, University of North Carolina Press, 1989.

feministas. Sandy Flitterman, en *To desire differently*¹, estudia a tres cineastas francesas de distintos periodos: Germaine Dulac, Jeanne Epstein y Agnes Vardà. Lucy Fischer, en *Shot/Countershot*², trata la relación entre cine dominante y cine de mujeres, buscando el diálogo entre ambos.

En su reformulación, el campo de estudio de la teoría fílmica feminista establece una importante conexión con la crítica literaria, presta especial atención a las historias “locales” del cine y se abre a nuevos periodos de su historia, poco tratados anteriormente, por salirse del esquema dominante. Así, Patrice Petro se acerca al cine de Weimar en *Joyless Streets*³, donde se fija además en “la relación entre el cine y otras formas de cultura de masas”. Judith Mayne, en *Kino and the woman question*⁴, trata el cine soviético de los años 20, y Giuliana Bruno y Maria Nadotti estudian el cine de mujeres italiano en *Off screen: women and film in Italy*⁵.

A principios de los 90 el debate acerca de la identidad y la espectadoriedad continúa abierto. Mary Ann Doane⁶, Elizabeth Cowie¹ y Janet Bergstrom² entre

¹ Cfr. FLITTERMAN-LEWIS, S., *To desire differently: feminism and the French cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

² Cfr. FISCHER, L., *Shot/Countershot: film tradition and women's cinema*, Princeton University Press, 1989.

³ Cfr. PETRO, P., *Joyless Streets: Women and melodramatic representation in Weimar cinema*, Princeton University Press, 1989.

⁴ Cfr. MAYNE, J., *Kino and the woman question: feminism and soviet silent film*, Columbus, Ohio State University, 1989.

⁵ Cfr. BRUNO, G., y NADOTTI, M., *Off screen: women and film in Italy*, London & New York, Routledge, 1988.

⁶ Cfr. DOANE, M. A., “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., “Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice”, en *Immagini*

otras, partiendo también del psicoanálisis, se centran en el estudio de la identificación espectral. Si hasta entonces la teoría fílmica feminista ha presentado una perspectiva única, la de la mujer blanca heterosexual, en ese momento las feministas negras y lesbianas entre otras reivindican su derecho a ser oídas³. Del mismo modo, el estudio de la multiculturalidad da lugar a nuevas lecturas de los filmes. Así, Tania Modleski⁴ busca otro tipo de identificaciones, que rompan con la binariedad masculino/femenino. Los feminismos negro, *queer* y postcolonial aportan pluralidad y apertura al debate. “Los principales temas que entusiasmaron a las teóricas del cine en los 70 y en los 80 -esta marca ‘Triple E’ de estrellas, estereotipos y espectralidad- se han ampliado hacia una investigación aumentada de la raza, las orientaciones sexuales y la cultura”⁵.

En los 90 irrumpen artistas y escritoras negras como bell hooks, quien entiende la crítica como resistencia y subversión de las representaciones dominantes, esto es, contra el dominio masculino y blanco. Esta autora critica además el silencio de la teoría fílmica feminista al respecto, por encontrarse “enraizada en un marco ahistórico y psicoanalítico que privilegia la diferencia

allo schermo. La spettatrice e il cinema (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a.

¹ Cfr. COWIE, E., “Women, Representation and The Image”, en *The Screen Education Reader* (Alvarado et al., ed.), London, Macmillan, 1993.

² Cfr. BERGSTROM, J., “Enunciation and Sexual Difference”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London, Routledge, 1988.

³ SMITH, V., “Black Feminist Theory and the Representation of The ‘Other’”, en *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women* (Wall, ed.), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1989.

⁴ Cfr. MODLESKI, T., *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a ‘Post-feminist Age’*, London, Routledge, 1991.

⁵ HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997, p. 16.

sexual y suprime activamente el reconocimiento de la raza, mientras reconstruye y refleja el borrado de la feminidad negra que tiene lugar en los filmes”¹. El feminismo negro presta especial atención a lo personal y a lo colectivo y plantea estrategias de resistencia cultural, como pueden ser las inflexiones estratégicas de los filmes, como el uso por parte de Julie Dash² de una mutua y callada mirada entre las dos mujeres negras en *Illusions* (1991). Otro tipo de resistencia es la intervención obvia, como la incorporación directa de voces negras que hablan en la etnografía de Jacqueline Bobo³.

Sin embargo, mientras están en alza las publicaciones sobre feminismo en ámbitos académicos, las cineastas independientes reciben escaso apoyo por parte tanto de la teoría como de la crítica feminista. Precisamente la colaboración entre teoría y cine feminista es lo que busca Trinh T. Minh-ha con *Woman/Native/Other*⁴. En los últimos años, el trabajo de las realizadoras y críticas de cine feministas se ha encaminado hacia dos direcciones: terminar con el tipo de narratividad clásica y abordar los aspectos más problemáticos del sujeto femenino, ver quién lo ha construido así y por qué. Piensan que a la hora de acercarse a un filme no hay que verlo ya como una mera experiencia estética, sino como un arma crítica y política. La contemplación de la película no debe ser pasiva sino activa, de modo que aporte un conocimiento nuevo al espectador, que se establezca un diálogo, una interacción entre éste, el filme y el mundo real. Para

¹ hooks, b., *Black Looks: Race and Representation*, London, Turnaround, 1992, p. 123.

² DASH, J., *Daughters of the Dust: The Making of an African American Film*, New York, The New Press, 1992.

³ BOBO, J. (ed.), *Black Women Film and Video Artists*, New York, Routledge, 1998.

⁴ Cfr. MINH-HA, T. T., *Woman/Native/Other: writing postcoloniality and feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

alcanzar dicho objetivo, las feministas han creado textos o películas que contradicen las reglas y categorías tradicionales, demuestran el carácter de construcción, manipulación y falta de unicidad que subyace a todo texto fílmico. Presentan, además, figuras femeninas reales, encuadradas en los diferentes contextos históricos¹.

¹ Cfr. JUHASZ, A., *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001; KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; trad. esp. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

4. El cine hecho por mujeres

El término ‘cine de mujeres’ es ambiguo. Según Adrienne Rich, se refiere a un conjunto de filmes “comprometidos en una ‘re-visión’ de las instituciones del cine”, entendida ésta como “el acto de mirar atrás, de ver con ojos frescos, de entrar en un viejo texto desde una nueva dirección crítica”¹.

Según Judith Mayne², la expresión “women’s cinema”, designa al cine hecho por mujeres directoras, trabajen éstas dentro o fuera del sistema de Hollywood, sean o no feministas. En cambio, el término “woman’s film” engloba a una serie de filmes -principalmente, melodramas- producidos entre los años 30 y 50 dentro del sistema clásico de Hollywood, dirigidos a mujeres en las que se busca apelar a su emotividad³. Molly Haskell se refiere a estos filmes, denominados peyorativamente *weepies* (llorones, lacrimógenos), comparándolos con la telenovela, con el porno emocional, con el ‘woman’s film’ dirigido al ama de casa frustrada. Según ella “los *weepies* se basan en una estética fingidamente aristotélica y políticamente conservadora mediante la cual las espectadoras son

¹ RICH, A., *On Lies, Secrets and Silence*, New York, Norton, 1979, p. 35.

² MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.

³ CAVELL, S., “Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman”, en *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema* (Smith y Kerrigan, eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

inducidas, no por la piedad y el temor, sino por la autocompasión y las lágrimas, a aceptar, en lugar de rechazar, su suerte”¹.

Según Mary Ann Doane, el ‘woman’s film’ provoca en las espectadoras el placer masoquista de su identificación con los personajes femeninos que este tipo de cine les propone. Los dos temas típicos que señala la autora son el sacrificio materno a favor de los hijos y el sufrimiento provocado por la enfermedad. Así, el ‘woman’s film’ demuestra que es imposible construir en el cine el deseo femenino por medios como el voyeurismo y el fetichismo, puesto que las contradicciones de la ideología patriarcal salen a la luz, de manera insistente y a veces obsesiva, cuando esos filmes tratan de descubrir los contornos de la subjetividad y el deseo femenino en las formas tradicionales y en las convenciones de la narrativa Hollywoodiana². Sin embargo, son esas contradicciones las que dejan ver huecos entre la subjetividad masculina y la femenina, lo que es positivo porque favorece el trabajo de las feministas.

Aunque Doane considera el cine de Hollywood como un terreno de la psique masculina, hay otras feministas que no son tan radicales. Tania Modleski³, por ejemplo, destaca el carácter contradictorio de los filmes de Hitchcock, en los que el deseo femenino ocupa un puesto central.

¹ HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973 (1987), p. 155.

² Cfr. DOANE, M. A., *The desire to desire: the woman’s film of the 1940’s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

³ Cfr. MODLESKI, T., *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, New York, Methuen, 1988.

Mary Ann Doane ve una rígida oposición entre el ‘woman’s film’, hecho por hombres pero dirigido a las mujeres, y los ‘women’s films’¹. La única relación entre ambos es puramente teórica y se funda en la distancia. Los ‘women’s films’, partiendo de una lectura crítica y distante del cine clásico de Hollywood, desarrollan sus propias estrategias para crear formas de placer diferentes, que no se basan en el fetichismo ni en el voyeurismo. Molly Haskell condena la sensiblería facilona de los ‘woman’s film’ pero, por otra parte, cuestiona la jerarquía que dispone que lo emotivo ocupe siempre una posición de inferioridad.

Judith Mayne no es partidaria de la separación radical entre cine de Hollywood y cines alternativos, puesto que en el cine alternativo también se dan rasgos del cine dominante, sobre todo fetichismo y voyeurismo. Tampoco está claro hasta qué punto los citados son rasgos definitorios del cine en sentido genérico o de un tipo específico, característico de un determinado contexto histórico-cultural, es decir, si dichas estrategias son exclusivas del cine clásico de Hollywood o pueden pertenecer a cualquier manifestación fílmica. Así, el cine de mujeres puede no rechazar el voyeurismo y el fetichismo, para reorientarlos en un sentido diferente, que haga surgir nuevos placeres a la hora de ver las películas.

Mayne adopta el término ‘women’s cinema’ (cine de mujeres) en un doble sentido: para referirse al enorme impacto que las versiones de Hollywood ejercen sobre los modelos de feminidad y para designar también otros tipos de deseos y placeres femeninos, pues el descubrimiento en los trabajos de mujeres directoras

¹ Para más aclaraciones acerca de esta distinción terminológica, cfr. BUTLER, A., *Women’s cinema. The contested screen*, London, Wallflower Press, 2002; RAMANATHAN, G., *Feminist auteurs reading women’s films*, London & New York, Wallflower, 2006.

de otros modos de definir los placeres del cine implica, por extensión, una redefinición de las características de la audiencia del cine *dominante*¹. Sin embargo, aunque al ‘women’s cinema’ se le supone una diversidad y amplitud de perspectivas respecto al ‘woman’s film’, que atribuye a la feminidad una serie unificada de rasgos, el primero tampoco asegura la emancipación de la mujer por medio de la diversidad, pues esa supuesta pluralidad de perspectivas puede ser un subterfugio, bajo el que sigue vivo el espectro de la esencialidad femina, la ‘mujer’, quizás con una inflexión feminista, pero no por ello menos problemática².

¹ MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women’s cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 5.

² MELLEEN, J., *Women and Their Sexuality in the New Film*, Dell, New York, 1974; trad. italiana, *Donne e sessualità nel cinema d’oggi* (2 vol.), Milano, La Salamandra, 1978.

4.1. Cine de mujeres

En las últimas décadas se han producido cambios importantes como consecuencia de los avances tecnológicos. Ahora las películas se pueden comprar en forma de videocasete o de DVD para ver en casa, lo que, unido a la proliferación de telefilmes y cadenas de televisión por cable, ha hecho disminuir de manera importante la afluencia de público a las salas de cine. Esta situación de crisis de la industria cinematográfica tiene consecuencias importantes para el feminismo. La aparición de pequeñas productoras marginales facilita la realización de películas feministas, que pueden ofrecer alternativas a los modelos dominantes de representación femenina, y permite a las directoras ejercer un mayor control sobre su trabajo. La posibilidad de ver las películas en privado evita en buena medida la censura. Por otro lado, la producción cinematográfica deja de estar tan dirigida a las masas para centrarse en públicos específicos, entre los que se encuentra también el público femenino¹.

Las teóricas ofrecen distintas opiniones acerca de lo que debe ser un autor o autora de cine de mujeres. Para Claire Johnston² dicho rol se funda sobre la crítica al sistema dominante, desde dentro o desde fuera del mismo. Sandy Flitterman³, en cambio, se refiere a la ambivalencia consistente en trabajar

¹ VINELLA, M. (ed.), *Cinema altrove. Sguardi sulle narrazioni filmiche*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002.

² Cfr. JOHNSTON, C., "Women's Cinema as a Counter-Cinema", en *Sexual Stratagems: The Worlds of Women in Film* (P. Erens, ed.), New York, Horizon Press, 1979.

³ Cfr. FLITTERMAN, S., "Montage / Discourse: Germaine Dulac's *The Smiling Madame Beudet*", en *Wide Angle* IV, n° 3, 1980.

creando un tipo de cine narrativo, pero alejado del sistema de Hollywood. Por último, Wendy Dozoretz¹ utiliza una técnica autobiográfica para implicar a la autora directamente en el filme.

El feminismo, para la producción de textos fílmicos, no ha empleado solamente los mecanismos del cine clásico, sino que a veces ha recurrido también, por ejemplo, al documental. Este tipo de texto pretende presentar una realidad con el menor grado de manipulación posible, lo que se consigue, por una parte, mediante el uso de una tecnología que requiera una menor intervención por parte del realizador, como la filmación en 16 mm, y por otra, con las técnicas del llamado 'cine directo'.

El documental feminista acude frecuentemente a la autobiografía, como estructura organizadora o constitutiva de sus textos. Presenta a mujeres que hablan a la cámara en primera persona y cuentan su propia experiencia, en un orden cronológico que comienza en el pasado y termina en el presente narrativo. Estas mujeres reales, diferentes de las que aparecen en el cine clásico, poseen también la voz de la enunciación, por lo que no se necesita la aparición de una voz en off que cuente la historia. El realizador consigue así una gran transparencia, pues la cámara se convierte en mera observadora, neutral, de lo que cuentan las mujeres. Se establece así un tipo de identificación especial de la espectadora con la protagonista y, a la vez, con la narración².

¹ Cfr. DOZORETZ, W., "The seashell and the clergyman: Dulac versus Artaud", en *Wide Angle* III, n° 3, 1979.

² McGARRY, E., "Documentary, realism and women's cinema", en *Women and Film* vol. 2, n° 7, 1975.

La diferencia fundamental del documental feminista con respecto al cine directo es que, mientras en este último el orden de los acontecimientos narrados refleja el orden cronológico real en que éstos sucedieron, en el documental feminista el orden lo marca el propio discurso femenino. Es una mujer específica la que cuenta su propia historia, pero muchas espectadoras se pueden identificar con ella. La experiencia individual se convierte en una cuestión política y social y la verdad ya no es ni absoluta ni neutral, sino una verdad más que proviene de una experiencia personal. El contar una historia oralmente, así como el uso del documental y de la autobiografía, confieren verosimilitud a lo que se cuenta y sirven para presentar / instaurar a la mujer como sujeto histórico¹.

Noel King² se acerca al documental feminista con el mismo tipo de análisis que usa para el cine realista de Hollywood, pues considera que ambos emplean las mismas estrategias, destinadas a crear ilusión de realidad y a construir una realidad coherente y ordenada mediante el uso de la narración, la sucesión diacrítica de los acontecimientos, según un tipo de relación causa efecto. King cree necesario elaborar un tipo de texto feminista que se salga de las citadas convenciones.

Las críticas, sin embargo, atacan al realismo porque no lo consideran efectivo a la hora de lograr los fines perseguidos por el cine feminista. Claire Johnston se muestra contraria al uso del realismo por parte de las directoras, pues

¹ SCHOPENHAUER, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf.

SCOTT, J. W., "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en *Historia y Género. Las mujeres en la historia moderna y contemporánea* (S. Amelong y M. Nash, eds.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

² Cfr. KING, N., "Recent 'political' documentary - notes on *Union Maids* and *Harlan County*, U.S.A.", en *Screen*, vol. 22, nº 2, 1981.

su estética es una construcción del sistema capitalista y no nos permite ver la opresión femenina en dicha sociedad. Esta autora concibe el cine feminista como un “contra-cine” que nos muestre la falsedad de las representaciones de la realidad que nos ofrece el sistema dominante. En la misma línea, E. Ann Kaplan sostiene que el realismo como estilo es incapaz de cambiar la conciencia porque no parte de las formas que expresan la vieja conciencia. Como resultado, los códigos realistas imperantes –los de la cámara, la iluminación, el sonido y la edición son usados de manera novedosa para “desafiar las expectativas de las audiencias y sus creencias sobre la vida”¹.

El objetivo del anti-cine feminista es precisamente romper la ilusión de realidad, por dos vías: la primera consistiría en la deconstrucción del cine clásico que, según Claire Johnston, produce significados siempre desde una óptica patriarcal, sexista y burguesa, para sacar a la luz las estrategias que permiten la introducción de dicha ideología en los textos, y romper así esa apariencia de realidad; la segunda, propuesta por Laura Mulvey², iría mas allá, y consistiría en el empleo de un lenguaje propio, de una ‘escritura femenina’.

El anti-cine feminista basado en la deconstrucción consiste en romper los mecanismos empleados por el cine clásico para la construcción del significado, de modo que el espectador sea consciente de la existencia de tales convenciones y

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London & New York, Routledge, 1983; trad. esp., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 131.

² Cfr. MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

adopte una actitud activa y crítica ante los textos en el proceso de creación del significado. El anti-cine feminista constituye la oposición tanto formal como temática al cine clásico, desde el momento en que se subvierten los códigos dominantes y se tratan temas no visitados por dicho cine, desde una postura de oposición política. Por tanto, este anti-cine no es algo estático, sino que evoluciona de forma paralela, siempre opuesta, al cine dominante.

Este tipo de manifestación fílmica busca causar un impacto en el espectador; para ello emplea métodos similares a los del “teatro épico” de Bertold Brecht¹, como interrupciones de la narración, ruptura de la linealidad o presentación de personajes no redondeados, no bien definidos, para evitar la identificación del espectador con los mismos; entremezcla a veces distintos tipos de discurso, todo ello con la intención de provocar un distanciamiento del espectador, una ruptura de la ilusión de realidad propia del cine clásico y de crear así un espectador activo, reflexivo y crítico. Las estrategias deconstructivas ofrecen a los espectadores la posibilidad de intervenir activamente en el proceso de interpretación y producción del significado, que el cine clásico propone como cerrado y acabado. No obstante, el texto deconstructivo puede resultar tendencioso, puesto que los significados pueden constituir un grupo muy específico. Los distintos discursos que interactúan en dicho texto lo hacen de manera conjunta, para limitar los significados posibles del mismo a una serie de temas determinados.

El anti-cine feminista, en cuanto a su producción y a la tecnología empleada, guarda similitudes con el cine independiente o alternativo, aunque

¹ BRECHT, B., *Escritos sobre teatro*, selección de Jorge Hacker, trad. de Nélica Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.

también usa métodos de trabajo propios. Ambos se enfrentan, además, a problemas comunes. El cine feminista, por su investigación del lenguaje cinematográfico, desde el momento en que se presenta como vanguardista y opta a la financiación por parte de organismos gubernamentales, tiene en cierto modo que adaptarse a la política de los mismos. Australia es el único país que cuenta con una institución, establecida por el Parlamento, para ayudar a la financiación de filmes feministas: el Women's Film Found¹.

Debido a su alto coste económico y a los conocimientos técnicos necesarios para utilizar la tecnología de 36 mm, no muchos realizadores alternativos la usan. Prefieren emplear la de 16 mm, más económica y fácil de manejar, ya que desde 1960 permite trabajar en unas condiciones aceptables. En el caso de las mujeres realizadoras, es importante el uso de esta tecnología, pues ellas encuentran aún más dificultades a la hora de acceder a los conocimientos técnicos y a los puestos de producción.

En los años 70 las feministas, mediante el empleo del documental en 16 mm, desarrollaron una campaña contra la discriminación de las mujeres en la industria cinematográfica, sobre todo en lo que respecta a los puestos de mayor responsabilidad y beneficio económico. En el intento por facilitar el acceso de las mujeres a la tecnología cinematográfica, surgió en 1972 el London Women's Film Group, que estableció un modelo de trabajo colectivo, por el que estas mujeres aprendían unas de otras colaborando juntas en todas las etapas de la producción de una película; además, los protagonistas de estos filmes también participaban en la

¹ AGUIRRE, J., "La experimentación en el cine", en *Entre antes sobre después del anti-cine* (Ayala, Maqua, Del Barco y Maderuelo, eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

realización de los mismos, estableciéndose así un sistema que pone en cuestión el modelo de producción jerárquico e industrial dominante. El cine feminista de los últimos años ha optado sobre todo por un modo de realización individualista, en aras de un tipo de escritura “femenina”, alejada del modelo patriarcal dominante¹.

La diferencia fundamental entre el anti-cine feminista y el cine clásico es que el primero no puede contar con las instituciones del segundo para la producción, distribución y exhibición de sus significados. Desde su posición de marginalidad, que dificulta enormemente su acercamiento a las audiencias, el anti-cine puede intentar actuar sobre las estructuras e instituciones existentes para lograr un hueco en ellas o crearse instituciones propias, independientes. Normalmente, este tipo de cine marginal suele optar por la última postura.

En lo que a la distribución del cine feminista se refiere, en EEUU y Gran Bretaña existen organizaciones especializadas. La New Day Films nació en Estados Unidos en 1971, con el objetivo de distribuir películas realizadas por las cineastas que la forman. Son filmes caracterizados por una conciencia y una temática feminista², pero que al mismo tiempo pueden resultar igualmente atractivos para otras audiencias, fuera del feminismo.

En Gran Bretaña surgió en 1979 el Cinema of Women (COW), con fines similares pero más políticamente marcados como feministas, desde el momento en que distribuyen películas, no sólo británicas, que “hablen de la posición de la

¹ ARMATAGE, K., “Nell Shipman: A case of heroic femininity”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

² Cfr. LESAGE, J., “Feminist Film Criticism: theory and practice”, en *Women and Film*, nº 5-6, 1974.

mujer y/o busquen la ruptura de la dominación social, política y económica de las mujeres por los hombres”¹.

Estas realizadoras prefieren distribuir por su cuenta sus películas, en lugar de dejarlas en manos de distribuidoras existentes, para asegurarse de que éstas lleguen a las audiencias adecuadas y porque consideran importante el contacto directo con sus clientes. Así se aseguran también un mayor grado de control sobre sus obras. Es éste un modo de incidir sobre la interpretación de los filmes por parte de los receptores, dada la importancia del contexto de exhibición de los mismos. Las distribuidoras de cine independiente feminista tienen que trabajar para que sus películas lleguen a audiencias específicas, no acostumbradas a ir al cine. Su labor debe ser activa, para alcanzar más directamente a dichas audiencias, y acompañarse de otras acciones, como conferencias, que inciten a una postura crítica ante sus filmes.

La exhibición del cine independiente feminista no suele realizarse en salas comerciales, que se niegan a mostrar ese tipo de filmes. El visionado de esas películas transgresoras en contextos convencionales, propios del cine dominante, sería contraproducente. Su exhibición en salas de arte tampoco es recomendable, pues ese contexto conllevaría ya un tipo de interpretación implícita. Lo más adecuado para este tipo de cine es ser exhibido en otros lugares, no convencionales, como aulas o centros sociales, y esto acompañado de otras actividades, como discusiones, para favorecer la relación crítica del espectador con los filmes. Para Cherril Hicks, las películas feministas tienen que verse en

¹ HICKS, C., “COW flicks”, en *The Leveller*, nº 34, 1980.

lugares alternativos (asociaciones de mujeres, sindicatos, colectivos, etc.), puesto que pertenecen a un determinado movimiento político.

4.2. De las precursoras... a nuestros días

Como argumentamos al principio, la cultura falocéntrica ha construido una hipotética y ficticia esencia femenina con el objeto de mantener sometidas a las mujeres, que han terminado interiorizándola y percibiéndola como algo intrínseco a su propio ser. Les ha robado la voz, les ha negado la posibilidad de constituirse en sujetos, las ha relegado a la invisibilidad y al silencio y las ha confinado en los márgenes del discurso¹.

Como apunta Lola Luna², la narración histórica ha sustituido las ‘voces’ de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en ella. La creación cinematográfica es uno de los campos que, hasta hace muy poco tiempo, se han considerado estrictamente masculinos, al menos en lo que a las posiciones de mayor poder y responsabilidad se refiere³. El cine, que construye a la mujer como su objeto para el deleite de la mirada del hombre, desde sus inicios ha tratado de mantenerla alejada de los puestos de control, le ha negado la posibilidad de convertirse en sujeto y controlar la mirada. Su lugar ha estado siempre delante de la cámara, como actriz y musa inspiradora del artista, pero raras veces detrás, y casi siempre en puestos considerados menores, como el de montadora o coloreadora de fotogramas, más compatibles con sus responsabilidades domésticas.

¹ ARRIAGA FLÓREZ, M., “Cultura y violencia simbólica”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005, p. 10.

² LUNA, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.

³ CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005.

Sin embargo, a pesar de las dificultades y trabas impuestas a la mujer, no siempre se ha conseguido dejarla al margen. A lo largo de la historia ha habido importantes figuras femeninas que, detrás de la cámara, han logrado saltar todas las barreras y llegar más lejos que muchos de sus colegas varones. Quizás a la mayoría ni les suenen nombres como los de Alice Guy, Lois Weber o Elvira Notari¹, aunque todo aquél que tenga unas mínimas nociones de Historia del Cine sin duda habrá oído hablar de Georges Méliès². No pretendemos aquí entrar en valoraciones acerca de quién es mejor o peor director, sino simplemente llamar la atención sobre el hecho de que el discurso dominante no se ha conformado con cerrar las puertas a la subjetividad femenina, sino que también ha condenado al ostracismo a las pocas mujeres que han logrado hacer oír su voz, expulsándolas de las historias del cine oficiales o concediéndoles sólo unas mínimas líneas que no hacen justicia a sus méritos.

Como ilustración a este punto, podemos referirnos a la crítica que hace Giulia Colaizzi³ de la obra de Andrew Sarris *The American Cinema*, publicada en 1968 y reeditada en 1977. En doce capítulos, el crítico y profesor trata de fijar un canon, de delimitar quiénes han sido mejores o peores directores en la historia del cine norteamericano. Solamente dos mujeres merecen, en su opinión, un lugar destacado: Ida Lupino y Mae West. A la primera la considera una ‘rareza’ y de la

¹ Cfr. CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Elvira Notari: unos ojos napolitanos detrás de la cámara”, en *Italia-España-Europa: Relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Sevilla, Arcibel, 2006c.

² Cfr. KAY, K. y PEARY, G. (ed.), *Women and the Cinema: a Critical Anthology*, New York, Dutton, 1977; MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999.

³ COLAIZZI, G., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.

segunda le interesa resaltar principalmente sus medidas corporales, que “eran más impresionantes de este a oeste que de norte a sur”¹.

Las escasas líneas dedicadas a Ida Lupino destacan simplemente su vinculación con el sentimiento y su -en opinión de Sarris- escasa habilidad como directora. Para nada mencionan la casi decena de filmes que realizó entre 1949 y 1966, tras una brillante carrera como actriz de cine y de teatro, la creación de su propia productora -la ‘Emerald Productions’- ni su acercamiento a temas tan controvertidos, en una época en que se potencia la natalidad y la vuelta de la mujer al hogar, como la violación -*Outrage*, 1950-, la maternidad en solitario -*Not wanted*, 1949- o la bigamia -*The bigamist*, 1954-.

Tras dar esas breves e imprecisas pinceladas sobre Ida Lupino, Sarris aún en la misma sección a una veintena de directoras, de distintas épocas y culturas, cuyo único vínculo entre sí es el hecho de ser mujeres, algo que resulta más destacable a los ojos del crítico que las respectivas carreras profesionales de estas realizadoras.

Nombres como los de “Dorothy Arzner, Jacqueline Audry, Mrs. Sidney Drew, Lilian Ducey, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Vera McCord, Frances Nordstrom, Mrs. Wallace Reid, Lois Weber y Margery Wilson vienen a

¹ SARRIS, A., *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968, p. 249; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970 Cfr. también COLAIZZI, G., “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”, en *La conjura del olvido* (Ibeas y Millán, eds.), Barcelona, Icaria, 1977.

la mente como poco más que asistentas”¹. Al menos a ellas se les reconoce un nombre, lo que no sucede a Yulia Solntseva, quien no pasa de ser “la viuda de Alexander Dovjenko”.

A Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, Joan Littlewood, Nadine Trintignant, Agnès Varda y Mai Zetterling las invisibiliza, al poner en duda su estatuto de ‘autoras’. Todo esto lo condensa Sarris en unos pocos párrafos, en los que se concentra, para él, la aportación del género femenino a casi un siglo de historia del cine. El resto del libro -prácticamente su totalidad- está dedicado a casi doscientos directores varones, algunos de los cuales, como Harlold Clurman o Christian Nyby, con poco más de un filme en su haber, merecen un apartado individual.

Lo más grave, quizás, es que obras como la de Sarris no son un caso aislado. Bordwell y Thompson², en *Film Art*, califican de simple montadora a Dorothy Arzner, una mujer que entre los años 20 y 40 dirigió más de una veintena de largometrajes. Han tenido que ser teóricas feministas, como Judith Mayne o Kaja Silverman³, las que empiecen a hacer justicia, rescatando a multitud de directoras de las garras del olvido. Sólo cuando esos nombres de mujeres ocupen el lugar que les corresponde en las historias oficiales del cine podremos tener una

¹ SARRIS, A., *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970.

² Cfr. BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *Film Art: An Introduction*, 6th ed., New York, McGraw-Hill, 2001.

³ Cfr. MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990; SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

visión más plural del fenómeno de la creación cinematográfica. Además, ello servirá de estímulo a las nuevas realizadoras que, a pesar del clima de igualdad aparente que reina hoy en la sociedad, todavía tienen que superar muchas más trabas que los varones para lograr hacerse un hueco en una industria tradicionalmente masculina. Precisamente uno de los problemas de los que se quejan algunas directoras españolas actuales es la falta de autoestima, y un eficaz remedio podría estar en la visibilización y revalorización de la importante labor realizada por sus predecesoras.

A pesar de lo que se nos ha tratado de hacer creer durante décadas, nada tiene el trabajo de dirección cinematográfica que lo haga más adecuado para las mentes masculinas. Buena muestra de ello es el hecho de que la primera cinta de ficción fue realizada por la francesa Alice Guy en 1896, aunque las historias oficiales del cine siguen atribuyendo el mérito a Georges Méliès. Esta mujer singular, además de crear *La fée aux choux* (1896), dirigió más de 600 filmes. Empezó como secretaria de Gaumont y gracias a su tesón y a las horas robadas a su descanso llegó a dirigir su propia productora: primero fue la Cronophone, en Francia, con la que se embarcó en grandes producciones, con multitud de extras y fastuosos decorados, y llegó a rodar la primera película en color. Más tarde, ya en los Estados Unidos, fundó con su entonces marido, el fotógrafo Herbert Blaché, la Solax Film Corporation, de la que salieron 325 filmes en tres años. Con la aparición de los grandes estudios, la Solax tuvo que cerrar y el matrimonio probó suerte en Hollywood. Tras separarse de su esposo y pasar varios años viajando por el mundo, Alice Guy nunca pudo volver a realizar un filme. Sin embargo,

desarrolló de modo paralelo una importante carrera como escritora y siguió con su particular lucha para lograr el reconocimiento del trabajo realizado.

La que hoy es considerada “primera directora absoluta de la Historia del Cine”¹, destacó por su sensibilidad y maestría en su labor frente a los actores y manifestó un gran interés por los temas femeninos, como afirmaba su hija Simone: “Creía en la estructura de la familia. Es más, tenía ideas decididamente feministas. Le entusiasmaba todo lo que veía y oía en ese sentido”². En la obra de Sarris no merece ni siquiera una nota a pie de página.

Los años en que trabajó Alice Guy, que coinciden con el nacimiento del fenómeno cinematográfico, vieron la aparición de un buen número de pioneras que, a veces a la sombra de sus maridos o jefes, hicieron importantes contribuciones al séptimo arte, cuando los grandes estudios aún no habían extendido su monopolio sobre la incipiente industria. Estas directoras, además de librar una dura batalla contra las convenciones sociales de la época, tuvieron que luchar por el merecido reconocimiento de sus obras, la mayoría de las cuales no han podido conservarse y llegar hasta nuestros días.

En la época del mudo podemos destacar al menos a una veintena de realizadoras en el país norteamericano. De algunas de ellas conocemos un solo filme, como es el caso de Lillian Ducey, Marion Fairfax, Mabel Ferris, Victoria Forde, Winifred Dunn, Ruth Jennings Bryan, Kathlyn William, Gene Gauntier, Beverly Griffith, Vera McCord o Lillian Gish, pero casi todas las mencionadas

¹ TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.

² ACKER, A., *Reel Women. Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*, London, B. T. Basford Ltd, 1991, p. 24.

aquí desarrollaron una prolífica carrera como guionistas y escritoras, y la última de ellas fue una de las actrices más importantes de su época.

No hay que olvidar que en aquellos años tareas como las de guionista o montadora eran consideradas más propias del género femenino que la dirección de filmes. A principios de siglo la creación cinematográfica era una labor bastante rutinaria y artesanal, que implicaba escasa responsabilidad y jerarquía.

También como guionista destacó Francis Marion, que escribió más de cien películas y fue nominada en dos ocasiones al Óscar al mejor guión. Consiguió, además, realizar tres filmes. Uno menos dirigió la guionista y productora Julia Crawford Ivers, cinco Lilian Delger Powers, afamada productora independiente de cortometrajes, y Marguerite Bertsch, más o menos los mismos que Wallace Reid, más conocida como Dorothy Davenport.

Entre diez y veinte películas realizaron Grace Cunard, Cleo Madiso e Ida May Park. La primera trabajó casi siempre en colaboración con su marido, Francis Ford. La segunda, tras su etapa de actriz y directora en la Universal, dedicó el resto de su vida al teatro, y la tercera escribió además multitud de guiones para su esposo, Joseph de Grasse, con quien también co-dirigió en ocasiones. Algo más prolífica fue Ruth-Ann Baldwin, que trabajó dentro de la industria y de forma independiente, y tiene el honor de ser la primera mujer directora de westerns.

Más de cincuenta películas realizó e interpretó Lucille McVey, casi todas junto a su marido Sidney Drew, pero sin duda la que brilla con más luz en la época del mudo es la estadounidense Lois Weber, “considerada en 1916 la cineasta mejor pagada del mundo”¹. Trabajó como guionista, actriz, directora o

¹ TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 37.

productora en unas cuatrocientas películas y trató temas tan controvertidos como el racismo, la prostitución, el aborto, la explotación infantil y, en general, todo lo relacionado con el mundo femenino. “[D]enunciaba la corrupción de los ambientes de poder [...] como protagonista del Movimiento para el control de los nacimientos, se posicionaba en contra del aborto en *Where Are My Children* de 1916”¹, lo que le ha valido las antipatías de las feministas, que tal vez no hayan tenido en cuenta las circunstancias de su época.

Lois Weber veía el cine como un medio para educar e integrar a las masas de inmigrantes que llegaban a los Estados Unidos. Su postura contra la hipocresía de la sociedad americana le causó problemas con la censura, por la introducción de desnudos en su filme *Hypocrites* (1915). En 1916, tras ser nombrada “mayor directora mujer”, la Universal le construyó su propio estudio, la Weber Productions, que perdió en la década siguiente, cuando el público empezó a interesarse sobre todo por filmes de entretenimiento y sus producciones empezaron a decaer. La llegada del sonoro no hizo mejorar su suerte y ha habido que esperar hasta los años 70 para que se reconozca la importante aportación de Lois Weber al desarrollo del cine mudo.

No tan polémica, aunque igualmente productiva fue la carrera de Dorothy Arzner, que se inició en 1920 como mecanógrafa de guiones para la Paramount. Pronto empezó a escribir, montar y dirigir filmes, y se convirtió en una figura relevante con la llegada del sonoro, al ser prácticamente la única mujer directora en activo en Hollywood. A diferencia de otras realizadoras, Arzner optó por permanecer dentro del sistema dominante, aunque trató de subvertirlo en lo

¹ TROIANELLI, E., “La presenza femminile dietro la cinepresa”, en *Cinema Sessanta* n°2, marzo-abril 1994, p. 53.

posible. Lo que caracteriza a sus filmes es la idea de que la mujer “determina su propia identidad mediante la transgresión y el deseo en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino”¹. Así la mujer, transgresora del sistema ideológico patriarcal, ejerce una doble función, como estructuradora de la narración y como imagen femenina con la que las espectadoras pueden identificarse. En 1943, tras más de veinte filmes, dejó la dirección para centrarse en su faceta como productora.

En la vecina Canadá tenemos el ejemplo de Nell Shipman, quien desarrolló una fructífera carrera como escritora, actriz y directora. Su gran oportunidad le llegó de la mano de James Oliver Curwood, con quien se asoció en la productora Vitagraph y realizó *God's country and the woman* (1915), filme de gran presupuesto. Éste fue sólo el primero de una exitosa serie de largometrajes de aventuras que ensalzaban a su protagonista como heroína valiente, fuerte y con facilidad para relacionarse con los animales. En 1921 fundó junto a Bert Van Tuyle la Nell Shipman Productions, con la que realizó obras como *Back to God's country* (1919), en la que desafió las normas del decoro al aparecer desnuda, algo hasta entonces reservado a las escenas de orgías. Shipman se ocupaba de todas las tareas posibles: actuaba, escribía, dirigía, editaba y hasta se encargaba personalmente de vender y distribuir sus obras en Nueva York. Cuando la ambición de su compañero hizo quebrar la compañía, ella siguió trabajando durante años como escritora para Hollywood.

Los filmes de Nell Shipman, más que oponerse al sistema dominante, intentaban competir y hacerse un hueco en el cine comercial. Las representaciones

¹ KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 104.

femeninas que construye suelen ser mujeres heterosexuales, que exhiben su cuerpo complacidas, que se relacionan de manera especial con la naturaleza y los animales, y no están ausentes en ellas la histeria y la locura. Sin embargo, Shipman introdujo la figura de la heroína en el tradicional género sobre vida salvaje y animales, que solía estar protagonizado por perros. Los filmes de Shipman, aunque basados en el modelo tradicional, presentan rupturas, como ciertos esbozos antirracistas y ciertas “definiciones de la diferencia sexual” que se acercan bastante a las preocupaciones de las feministas actuales.

También en la época del mudo, en el continente europeo aparecieron figuras femeninas que merece la pena destacar. En el país galo, además de la ya mencionada Alice Guy, desarrolló su carrera Germaine Dulac, considerada la mayor cineasta francesa de todos los tiempos. Influida por el Surrealismo y el Impresionismo, optó por la búsqueda de nuevas formas expresivas, en su afán por deconstruir el cine dominante y crear así un sistema de expresión alternativo, subversivo. Una de las estrategias empleadas consistía en construir la narración desde el punto de vista del personaje femenino, como en *The smiling Madame Beudet* (1923).

A la búsqueda de lo que ella misma definió como un ‘cine puro’, “asumió la tarea de promover la realización de lo que llamó la ‘cinematografía integral’, libre de todo condicionamiento por parte de la literatura y el teatro, construida sobre nuevas leyes rítmicas que remitían a las leyes de la música”¹. Fundó junto a su marido la productora Delia Films, así como la revista *Cinéa* y varios cineclubes, iniciativa que tuvo su eco en otros países europeos.

¹ RONDOLINO, G., *Storia del Cinema*, Torino, UTET, 1977, p. 166.

Su compatriota Musidora (seudónimo de Jeanne Roques) también fue pionera en la dirección de cine, que compatibilizó con otras muchas facetas artísticas. Destaca por sus adaptaciones literarias. Cabe citar, por último, a Marie-Louise Iribé, cuya muerte prematura interrumpió una carrera que no pudo pasar de dos filmes.

En Alemania fueron varias las pioneras, como Lotte Reiniger, cuya prolífica carrera en el cine de animación se extendió hasta los años sesenta, y la polémica Thea von Harbou, que escribió y actuó durante años para su marido, el director Fritz Lang, y en los treinta se lanzó a la realización, pero su defensa del Tercer Reich la condenó al olvido. Algo similar sucedió a Leni Riefenstahl, aunque su gran maestría como realizadora ha terminado por concederle un lugar importante en la historia del cine, a pesar de su oscuro pasado de colaboración con Hitler, para quien dirigió documentales propagandísticos de gran calidad, como *Olympiad* (1935), que fue premiado en Venecia. Tras su paso por la cárcel, marchó a África como fotógrafa y aventurera, y falleció en 2003, a los 101 años.

Otra figura importante en la incipiente industria cinematográfica fue la italiana Elvira Notari, que inició su prolífica carrera en la Nápoles de principios de siglo, cuando la ciudad era la segunda capital del cine italiano. Allí realizó un tipo de cine regional dialectal, realista, con presupuestos modestos, lejos de todo divismo y sofisticación. Los filmes están rodados en las calles y plazas de Nápoles, con personajes y situaciones reales; Notari opta por la presencia de actores no profesionales, recrea las penurias y la degradación de las clases más bajas, y se convierte así en precursora del Neorrealismo.

Entre 1906 y 1930 realizó unos sesenta filmes y más de cien documentales. Esta polifacética artista se atreve con todas las tareas: es realizadora, guionista, montadora e incluso actriz, así como directora de la empresa familiar de producción que funda con su marido en 1909, Film Dora y que en 1915 pasa a ser la Dora Film, una prestigiosa productora y distribuidora independiente, con laboratorios de revelado y subtitulación, y hasta un teatro. En ella trabajan todos los miembros de la familia, por lo que sus obras están marcadas por una profunda huella artesanal y popular. Además de poner color a sus películas, las sincronizan con música y canciones en vivo, lo que amplifica el sentimiento popular napolitano que impregna todos sus filmes. En sus obras, Notari hace continuas referencias a la condición femenina; presta especial atención a las fantasías, deseos, vivencias y comportamientos sociales de las mujeres de su tiempo, especialmente de aquellas que se mostraban más transgresoras respecto al sistema. El mayor protagonismo lo acaparan las infames, las más liberadas social y sexualmente, que, por su rebeldía, solían encontrar la muerte como castigo.

Ante el gran éxito obtenido, los Notari abrieron una oficina en Nueva York, la Dora Film of America, que se encargó de distribuir sus filmes al otro lado del Atlántico y desempeñó un importante papel en la difusión de la cultura de su país, con documentales realizados por encargo de los inmigrantes italianos afincados en Norteamérica. Como directora, Elvira Notari se caracteriza por su rigor con los actores, a quienes exige una naturalidad que contrasta con la teatralidad imperante en el cine de la época, carente de inmediatez y

espontaneidad. Su vocación didáctica la llevó en 1921 a fundar su Escuela de Arte Cinematográfico.

La década de los diez vio nacer la carrera de dos pioneras suecas, Anna Hoffman-Uddgren y Pauline Brunius, con cuatro y cinco filmes respectivamente. Mientras tanto, en la Unión Soviética, Esther Shub, maestra de Dziga Vertov, dirigía el montaje de los Archivos de Cine de Moscú. Fue condenada al silencio por la represión estalinista. Olga Preobrazenskaya fue profesora de la Escuela de Cine de la capital moscovita, además de realizar once filmes, entre 1916 y 1941, ya en la época del sonoro. Su coetánea Elizaveta Svilova mantuvo a su marido, Dziga Vertov, cuando éste fue víctima de la censura de Stalin. Recibió un premio por el montaje de *Berlín* y su obra *Atrocidades fascistas* (1946) se usó como prueba en el proceso de Nürenberg.

En España sólo podemos citar a una pionera, Rosario Pi. Trabajó como guionista, productora -fundó la Star Films, junto a Emilio Gutiérrez y Pedro Ladrón- y directora, hasta que el estallido de la Guerra Civil la hizo exiliarse en Italia, de donde regresó para no volver a ponerse jamás detrás de una cámara¹.

La llegada del sonoro y el monopolio de los grandes estudios hollywoodienses dificultaron aún más el acceso de las mujeres a puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Se nota, pues, un descenso en el número de directoras que ejercieron entre los años 30 y 50, época en la que se promovió una vuelta de las mujeres al hogar, así como una defensa de la maternidad y la familia tradicional. No obstante, también en ese periodo hubo figuras importantes, que la crítica feminista ha sacado a la luz. En Estados Unidos,

¹ SANTAOLALLA, I., "Bodyscapes of Silence: The Figure of the Mute Woman in the Cinema", *Journal of Gender Studies* 7.2, 1998.

además de las ya mencionadas Ida Lupino y Dorothy Arzner, trabajó en los años treinta Mary Ellen Bute, quien se especializó en el campo de la animación, con el empleo de distintas técnicas que aunaban el dibujo, la música y otros lenguajes multimedia. Ya en los cincuenta dirigió sus tres filmes la prestigiosa fotógrafa Ruth Orkin, quien saboreó las mieles del éxito con *El pequeño fugitivo* (1953), nominada al Óscar al mejor argumento y premiada en Venecia.

Por último, no podemos dejar de mencionar a la polifacética Maya Deren, considerada la madre del *Underground* americano. Siempre desde el margen, trató de oponerse al cine dominante en todos los aspectos: en lo estético, en lo formal y en los modos de producción y distribución de sus filmes. Inició modos alternativos de hacer cine, como la filmación en 16 mm, tecnología que permitía reducir los costes y facilitaba el acceso de las mujeres al medio cinematográfico. Defendió ante todo su autonomía como directora, con un estilo perfecto, original y sorprendente, que ella vinculaba con el arte de la poesía. Sus filmes surrealistas explotaban los más íntimos temas y preocupaciones femeninos, como la sexualidad, la conciencia o la identidad individual. Pone en juego, “de modo no convencional, las pulsiones del deseo y de la sexualidad, desafiando la consolidada ideología de lo ‘masculino’ y de lo ‘femenino’, y violando la ‘vocación’ iconográfica y mitológica atribuida a la representación de la mujer en el cine clásico”¹, y cuestiona la identidad de género².

¹ TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.

² ROSEN, M., *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon Books, 1973; SARRIS, A., *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970.

Fundó la Creative Film Foundation, para promover la realización de películas independientes, y plasmó los hallazgos de su experimentación fílmica en una serie de libros crítico-teóricos. También en una línea vanguardista *underground* se sitúa la canadiense Joyce Wieland, que desarrolló parte de su carrera en Nueva York, y realizó unos quince filmes a partir de 1958.

En los años cuarenta iniciaron su andadura las primeras cineastas latinoamericanas, como Gilda de Andreu y Carmen Santos en Brasil o Matilde Landeta en México¹. Exceptuando un único filme de la venezolana Margot Benacerraf en 1958, habrá que esperar hasta los años setenta para encontrar un número más o menos significativo de directoras en aquellos países².

En el viejo continente, antes de los sesenta, pocas son las presencias femeninas. Jacqueline Audry destaca por ser una de las pioneras en el país galo. Tras trabajar como actriz, *script*, guionista y ayudante de importantes directores, se lanzó a la realización en 1945, y trató de ofrecer en sus filmes una imagen poco convencional de la mujer. Sin embargo, sus casi veinte obras fueron condenadas al olvido. Mejor suerte ha tenido su compatriota Yannic Bellon, quien trabajó como montadora y más tarde tomó la cámara para realizar numerosos cortos, uno de ellos premiado en Venecia. Posteriormente, entre los años 50 y los 90, ha realizado una decena de largometrajes en los que, con gran éxito de crítica y público, hace una defensa de la causa femenina³.

¹ IRAZÁBAL MARTÍN, C., *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*, Madrid, Horas y Horas, 2002.

² ARREDONDO, I., *Historia oral de las directoras de cine mexicanas*, Princeton, Markus Wiener, 2003.

³ AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1992.

Podemos citar, por último, en los cincuenta, a dos precursoras de la ‘Nouvelle Vague’: Nicole Védère, que subvierte el tipo de narración tradicional e introduce la entrevista como forma de acercamiento a los personajes, y Agnès Varda, que alcanzó la fama como fotógrafa y actriz antes de iniciarse en la vanguardia cinematográfica, con una exitosa carrera que la ha llevado a cosechar numerosos premios, entre ellos el León de Oro de Venecia por su obra *Sin techo ni ley* (1985).

En Alemania, aparte de la exitosa Leni Riefenstahl, sobresale la austriaca Leontine Sagan, quien con sólo dos obras en los años 30, se convirtió en una figura de referencia dentro del cine dirigido por mujeres, por su tratamiento de temas como el amor lésbico. Mientras tanto, en Gran Bretaña, Mary Field destacó en el campo de la producción televisiva y en la dirección de cine infantil. Las actrices Jacqueline Logan y Jessie Matthews realizaron, en 1932 y 1944 respectivamente, su único filme. Joy Batchelor inició en los 40 una exitosa carrera como productora y directora de filmes de animación y publicitarios. En los 50 empezaron su andadura como realizadoras Wendy Toye, bailarina y actriz, creadora de historias de intriga y fantasía, y Muriel Box, guionista de éxito y autora de más de diez filmes.

En los años 40 Dinamarca vio estrenarse las carreras de Grete Fische, Bodil Ipsen y Astrid Henning-Jesen; esta última, co-directora de un buen número de largometrajes junto a su marido, recibió una nominación al Óscar a la mejor película extranjera por su cinta *Paw* (1960).

La polaca Wanda Jakubowska, co-fundadora en 1929 de la Sociedad de los Amigos del Cine de Arte, dirigió más de una decena de largos a partir de 1939,

entre ellos *La última etapa*, primera película de ficción sobre Auschwitz y primera cinta polaca de gran distribución en el extranjero. También en su país debutó Marie Epstein en los 30. Por último, destaquemos la figura de la soviética Julia Solntseva, cuya individualidad queda disuelta por Sarris¹ en la de su difunto esposo. Si bien es cierto que co-dirigió varios filmes con Alexander Dovjenko, continuó su carrera en solitario a la muerte de éste, y cuenta en total con más de diez largometrajes.

En España, tras la retirada de Rosario Pi, tendremos que esperar al debut de Ana Mariscal para volver a ver a una mujer tras la cámara. Esta laureada actriz de teatro y cine se inició en la dirección con el corto *La misa en Compostela* (1946), y desde 1952 compaginó su labor como profesora, escritora y productora con la realización de cine. Su filmografía la componen un total de diez largometrajes, con especial preferencia por los temas españoles. Margarita Aleixandre, famosa por su trabajo como actriz a las órdenes de reconocidos realizadores de la época, co-dirige un documental y dos largos de ficción con Rafael Torrecilla.

Los años 60, y sobre todo los 70, marcan un punto de inflexión en cuanto al número de mujeres en puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Atrás ha quedado el férreo control del sistema de estudios de Hollywood; el auge del movimiento feminista y las nuevas tecnologías, que permiten abaratar costes y reducir equipos, favorecen la producción de cine independiente y el acceso de la mujer a puestos de dirección, así como la

¹ Cfr. SARRIS, A., *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970.

aparición de un cine militante dirigido por mujeres¹. Es el momento en el que grupos independientes de mujeres empiezan a organizarse y a participar en diferentes reflexiones teóricas y actividades sociales.

Las directoras independientes europeas empiezan a realizar largometrajes antes que las estadounidenses. A raíz del movimiento feminista, éstas se dedicaron a producir sobre todo cortometrajes, dadas las especiales condiciones económicas e ideológicas de la industria norteamericana, así como la financiación por parte de compañías independientes o de cadenas de televisión. La mayoría de las realizadoras estadounidenses optaron por la técnica del cine documental realista o *cinéma-vérité*, a diferencia de las europeas, que se adentraron en el campo de la experimentación formal.

El cine vanguardista realizado por mujeres se sirve de distintas estrategias, que permiten clasificarlo. En primer lugar, existe un cine formalista o experimental, que se inspira en distintos movimientos artísticos, como el Surrealismo, el Impresionismo, el Formalismo y las vanguardias de los años 60. En segundo lugar, hay un tipo de cine realista que bebe del documental de los años 30, del Neorrealismo italiano y el Free Cinema británico. Por último, está la vanguardia teórica o política, que hunde sus raíces en la obra de cineastas rusos como Eisenstein o Pudovkin y en la Nouvelle Vague francesa. Todos estos movimientos han sido creados por hombres, y las mujeres que en ellos han

¹ Cfr. VINELLA, M., “Raffigurazioni al femminile: arte e video-linguaggio”, en *Donne tra arte, tradizione e cultura*, Il Poligrafo, Padova, 2006; D’ELIA, A., *Nello specchio dell’arte*, Roma, Meltemi, 2004; IAMURRI, L. y SPINAZZE, S. (editoras), *L’arte delle donne*, Roma, Meltemi, 2001; VINELLA, M., “Immagini fuori campo: nuovi contorni dell’autorappresentazione”, en *Grafie del sé. Sguardo e raffigurazione* (A. D’Elia, ed.), Bari, Adriatica, 2002b.

tomado parte no se caracterizan por su feminismo, tal como se entiende hoy el término. Tal vez por ello las realizadoras han tratado de algún modo de replantearse las convenciones tradicionales establecidas por sus colegas varones, en lugar de aceptarlas sin pensar.

Las directoras vanguardistas han preferido en muchos casos hacer cine experimental, de animación o surrealista, siguiendo la tradición marcada por cineastas pioneras como Germaine Dulac o Maya Deren. Los primeros filmes independientes realizados por mujeres en Estados Unidos, en los años 60, se inspiraron en la corriente realista surgida, tanto en forma de ficción como en forma documental, a partir de las dos Guerras Mundiales. Este tipo de filmes buscaba acercarse a la experiencia de vida cotidiana de la gente corriente, para lo que se apoyaba en hechos reales, en las clases trabajadoras, y usaba técnicas propias del Neorrealismo italiano, como la de rodar en exteriores.

En 1962 surgió el American Newsreel Collective, que empezó a producir películas con fines propagandísticos, para difundir determinados acontecimientos políticos de la época, como el movimiento de liberación de la mujer. Para ello se sirvió de las técnicas del *cinéma-vérité*, con el objetivo de impactar y conseguir un efecto en el espectador, una determinada interpretación. Les importaba más crear filmes que sirvieran como armas para lograr un cambio de conciencia que todos los aspectos estéticos. Sin embargo, los críticos niegan que el cine realista pueda servir para ese pretendido cambio de conciencia.

Eileen McGarry considera que cuando una cineasta realiza un filme documental no está tratando directamente con la realidad, sino con el ‘acontecimiento pro-fílmico’, es decir, lo que existe y sucede delante de la cámara

está codificado por la ideología dominante y por las tradiciones cinematográficas¹. Toda imagen, sea de ficción o documental, implica una selección y manipulación por parte del realizador, que está transmitiendo su ideología.

Las primeras películas documentales realizadas por mujeres se pueden clasificar en dos grupos, según los objetivos que persiguen. Las del Newsreel Collective siguen una línea política activista de izquierdas y buscan concienciar a la mujer trabajadora de la explotación que sufre dentro del sistema capitalista. Hay otro tipo de filmes que parten de un punto de vista burgués para mostrar cómo la sociedad privilegia al género masculino sobre el femenino, sin entrar en el análisis de las causas que llevan a esta situación, y pretenden liberar a las mujeres de las imposiciones derivadas de su rol sexual como lo entiende la sociedad.

Todos estos filmes, en realidad, emplean estrategias similares a las usadas por el cine hollywoodiense, pues construyen un espectador pasivo, que recibe sin cuestionarlos los conocimientos transmitidos por el autor; crean personajes que el espectador toma por reales y les atribuyen la falsa capacidad de desarrollarse de modo individual, cuando en realidad no son más que un producto de la estructura socio-económica en que viven.

A mediados de los 70, las primeras autoras que se lanzan a la realización de cine independiente feminista, emplean el modo documental, que “es interesante si cuestiona la noción de documentación de la realidad”². En cambio, en esa

¹ McGARRY, E., “Documentary realism and women’s cinema”, en *Women and Film* vol. 2, nº 7, 1975.

² MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 33.

misma década, un tipo de cine caracterizado por la violencia contra las mujeres convive con el “nuevo cine de mujeres”, que tiene como protagonistas a personajes femeninos independientes, cuyo atractivo va más allá de la mera seducción.

Este tipo de obras nacen, no sólo como consecuencia del movimiento liberador de la mujer, sino también para dirigirse a una parte especial de la audiencia, al público femenino, que puede experimentar placer al identificarse, sea con un personaje femenino, con una voz narrativa femenina, con el desarrollo de los hechos que se cuentan o con la resolución final, que supone la victoria de la mujer y su afirmación.

Este nuevo cine de mujeres se puede encuadrar dentro del ‘Nuevo Cine de Hollywood’, que propone una cierta apertura del cine clásico, mediante el uso de nuevos códigos narrativos, que renuevan la puesta en escena, y la introducción de la ambigüedad y del final abierto, que no necesariamente resuelve los problemas planteados por la narración. La apertura es fundamental para un cine que, si quiere dirigirse a una audiencia masiva, tiene que introducir cierto grado de ambigüedad en el tratamiento de temas como el feminismo, pues el adoptar una postura política definida supondría acotar el número de posibles receptores. Sin embargo, esta ambigüedad favorece los mecanismos del cine clásico dominante.

Al demostrarse que el cine de Hollywood convierte en víctimas tanto a los personajes femeninos como a las espectadoras, muchas críticas y directoras de cine feministas optaron por la vanguardia experimental, para crear un contra-cine. Atacan al realismo porque no lo consideran efectivo a la hora de lograr los fines que persiguen y muchas de ellas, como Claire Johnston, Pam Cook o Laura

Mulvey, se lanzan a la realización de filmes, en lo que se conoce como “nueva vanguardia feminista”.

Sus obras prestan especial atención al proceso por el que se crea la ilusión de realidad, para romper dicha impresión. Intentan crear un espectador activo, implicado en el proceso fílmico, mediante su distanciamiento del texto. Anteponen el placer de aprender al placer de reconocerse en el filme, que Hollywood consigue manipulando las emociones, y unen técnicas documentales y de ficción. A pesar de la heterogeneidad del movimiento, se pueden distinguir tres tipos de filmes: los que tratan de la subjetividad femenina parten de la posición marginal de la mujer en el sistema patriarcal falocéntrico, en el que está relegada al silencio, e intentan dotarla de una voz y una posición desde la que hablar. Un segundo tipo de filmes trata de deconstruir los textos clásicos creados por el sistema dominante, que construye a la mujer como significante y objeto de la mirada masculina, para convertirla en sujeto hablante. Por último, el tercer grupo de filmes se preocupa por la historia de las mujeres y por los problemas de escribir la historia, siempre contada desde el punto de vista distorsionado de las clases dirigentes¹.

Según E. Ann Kaplan, la crítica feminista se plantea dos objetivos fundamentales: examinar los procesos de significación para entender el modo en que las mujeres son construidas por el lenguaje y por el cine y examinar el mundo material en el que viven las mujeres reales². El cine teórico de vanguardia incluye la teoría como parte del texto. Deconstruye el melodrama clásico de Hollywood y

¹ BUTLER, A., *Women's cinema. The contested screen*, London, Wallflower Press, 2002.

² DOANE, M. A., MELLENCAMP, P., y WILLIAMS, L. (eds.), *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis*, Los Angeles, American Film Institute, 1981.

trata de hacernos ver que estamos ante un discurso elaborado por el sistema dominante, que construye personajes femeninos sin voz propia ni individualidad, excluye la figura de la madre y hace que la heroína se sacrifique para servir a los fines masculinos y eliminar, de ese modo, la amenaza que sus actos suponen para el héroe. El cine teórico de vanguardia presta especial atención al modo en que el cine contribuye a la opresión patriarcal de las mujeres, relegándolas a una posición marginal, fuera de la cultura, y se adueña de figuras históricas, que presenta siempre de manera favorable a los fines del sistema falocéntrico dominante.

La vanguardia teórica feminista, construida sobre todo a partir del trabajo de cineastas independientes en Francia y Gran Bretaña, la constituyen principalmente realizadores que han sido antes teóricos y críticos, de izquierdas, en su mayoría feministas, que realizan una crítica de las estrategias usadas por el cine burgués¹. Llevan sus concepciones teóricas a la práctica y filman saliéndose de la manera convencional, sin mistificar ni manipular, y experimentando con la forma. Mediante el análisis y la deconstrucción de filmes clásicos, estudian el modo en que el cine dominante crea el significado y construye la imagen de la mujer, así como el lugar que ésta ocupa en la narrativa de Hollywood².

Shirley Clarke, Marjorie Keller y Ann Todd son algunas de las directoras que, en los 60, optan por realizar un cine alternativo, fuera de los circuitos

¹ MacPHERSON, D. (ed.), *Traditions of independence: British cinema in the Thirties* (con Paul Willemen), Londres, British Film Institute, 1980. Cfr. También MELLENCAMP, P., *Indiscretions, avant-garde film, video, and feminism*, Bloomington e Indiana, Indiana University Press, 1990.

² LESAGE, J., "Feminist Film Criticism: theory and practice", en *Women and Film*, nº 5-6, 1974.

dominantes de Hollywood. La primera, bailarina de profesión, se inició en la década anterior con una serie de cortometrajes sobre el mundo de la danza. Fue co-fundadora de la Film-Makers Cooperative, distribuidora de cine independiente en todo el mundo. Realizó documentales como *Skyscraper* (1959) y *A scary time* (1960), por los que obtuvo sendos premios en Venecia y una nominación al Óscar, y su primer largo, *The Connection* (1960), consiguió el Premio de la Crítica en Cannes. Ésta es una de las cineastas a las que Andrew Sarris invisibiliza, al poner en duda su estatuto como autoras.

Marjorie Keller también deja de lado la comercialidad y opta por un tipo de filmes más personales y con menos recursos, que compagina con su labor como docente universitaria. Ann Todd, más conocida como actriz, elige igualmente el género documental, uno de los preferidos por esta nueva ola de realizadoras que tratan de subvertir los esquemas narrativos tradicionales. En la misma década realiza sus dos incursiones tras la cámara Juleen Compton.

En este recorrido por los márgenes del cine norteamericano encontramos, en los 70, a Laurie Anderson, quien combina vídeo, multimedia y música, mezcla personajes reales y de animación, en su búsqueda de nuevas formas artísticas. También del vídeo y la televisión parte Maxi Cohen, quien triunfó en varios festivales con *Seven Women, Seven Sins* (1986), co-dirigida con varias realizadoras europeas.

Otra directora que se adentra por nuevos derroteros es Su Friedrich; crítica, profesora y autora de varios cortos, ha recibido numerosos galardones internacionales. En su filmografía destaca especialmente la película *Sink or Swim*

(1990), “en la que utiliza el medio acuático para contar en veintiséis historias cortas las relaciones que ha mantenido con su padre a lo largo de su vida”¹.

Barbara Kopple ha realizado una extensa lista de trabajos en vídeo para televisión y documentales, dos de ellos -*Harlan County USA* (1997) y *American Dream* (1991)- premiados con el Óscar al mejor documental. Usa la cámara como instrumento para transmitir sus investigaciones, siempre críticas e innovadoras.

Igualmente rompedora se muestra Yvonne Rainer, teórica y directora pionera de la vanguardia feminista neoyorquina, que no se define como tal e incluso niega la existencia de cualquier implicación política en sus filmes, que, en su opinión, nacen de una motivación puramente artística y formal. Une música, imagen y textos para crear obras con las que pretende dismantelar la narratividad del cine clásico y destruir la fetichización del cuerpo femenino². Trata temas relacionados con la vida emocional, con los conflictos y las relaciones sexuales, y se apoya para ello en los primeros textos surgidos como resultado de los primeros estudios sobre las mujeres. A Rainer le preocupa esencialmente el contenido de sus filmes, lo que la aparta del minimalismo y el estructuralismo; rechaza el cine realista, por su ineffectividad a la hora de analizar los sentimientos femeninos. Ella prefiere presentar al espectador situaciones con las que éste pueda identificarse, pero que le permitan a la vez mantener una cierta distancia que favorezca el análisis³. Entre las estrategias que emplea Yvonne Rainer para deconstruir la

¹ MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999, p. 54.

² LIPPARD, L., “Yvonne Rainer on feminism and her films”, en *From the Center: Feminist Essays on Women’s Arts*, New York, Dutton, 1976.

³ RAINER, Y., “Guión de *Lives of performers*”, en *Work 1961-73* (Rainer, ed.), New York, N.Y. University Press, 1974.

narrativa tradicional destaca la despersonalización. Frente al cine de Hollywood, que presenta personajes individualizados con los que es fácil identificarse, ella construye su texto con actores inexpresivos, que intentan parecer neutros, para crear una distancia respecto al espectador mediante la generalización de sentimientos privados.

No crea historias homogéneas, sino que ofrece trozos separados y desligados, y ello impide la identificación normal del espectador, que se siente incómodo ante el filme y tiene que trabajar para construirlo él mismo. Ante todo este caos, se percibe un sentimiento de dolor, impotencia, incertidumbre y miedo, desde un punto de vista femenino¹. El objetivo es que el espectador se plantee preguntas, a partir de la propia experiencia personal de la autora. Sus textos son liberadores porque sus personajes femeninos exploran sus sentimientos “revelando el modo en que las mujeres se posicionan como víctimas, sin darse cuenta de ello”².

El uso que Yvonne Rainer hace del discurso fílmico, aunque no sea ésa su meta, sirve al feminismo, pues se trata de un cine “anti-narrativo”, que deconstruye el tipo de narración tradicional y evita los estereotipos, dado su carácter limitador, construido y artificial. Se interesa por las emociones - especialmente, por las relaciones amorosas- y las libera de los clichés de las formas de narración clásicas. Muestra al espectador cómo se crean los textos y le

¹ RAINER, Y., “La narrativa al (mal) servicio de la identidad”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

² KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 124.

indica cómo tiene que interpretarlos, mediante la construcción de una audiencia dentro del filme.

Los aspectos formales de la película también contribuyen a crear ese buscado distanciamiento. Rainer da prioridad a la actuación sobre el guión, en el que introduce elementos extraños o inesperados; usa la foto fija; crea composiciones inusuales que desorientan al espectador; toma planos desde perspectivas extrañas o incómodas, altera las relaciones espacio-temporales; usa la descoordinación entre palabra e imagen, que funcionan por separado¹. Emplea numerosos intertítulos y paneles con textos escritos, para causar impacto y llamar la atención, más que por la aportación que éstos puedan hacer al contenido. Presenta pensamientos y sentimientos mediante la alternancia de voces *over*, masculinas y femeninas, que no siempre coinciden con el sexo del sujeto de dichos pensamientos².

La directora Chick Strand, en sus primeros filmes, transgrede las convenciones del cine etnográfico mediante el uso de la *performance*, esto es, las imágenes de acontecimientos reales que muestra a modo de documental no son más que reconstrucciones o recreaciones de los mismos. En *Soft fiction* (1979) cuestiona el modo de representación de los placeres femeninos por parte de la cultura patriarcal. Paula Rabinowitz lo considera un filme retrógrado, desde el momento en que se centra en la cultura de la mujer blanca heterosexual de clase media, y para hablar del poder de actuación de estas mujeres se basa sólo en clichés contruidos por el sistema patriarcal.

¹ FONSECA, V., *La imagen vacía. Sobre tiempo y espacio cinematográfico*, Córdoba, El autor, 1992.

² RICH, R., *Yvonne Rainer*, Minneapolis, The Walker Art Center, 1981.

También en los sesenta debutan tras la cámara conocidas actrices como Jane Fonda, con un filme colectivo contra la guerra de Vietnam, Dyan Cannon, esposa de Cary Grant, Barbara Loden, que con su filme *Wanda* (1971) se opone a las convenciones de Hollywood, o Shirley McLaine. La que no destaca precisamente por su transgresión es Elaine May, nominada al Óscar como guionista, que realiza varias comedias y filmes policíacos, siempre dentro del sistema comercial de Hollywood, y no obtiene, además, una excesiva aceptación en taquilla.

En la vecina Canadá también surgen en estos años nuevas cineastas, como: Anne-Claire Poirier, procedente de la televisión, que realiza ocho filmes desde 1967; Paule Baillargeon, guionista y actriz, muy premiada por *Sonia* (1986) y *Le sexe des étoiles* (1993), que aborda la historia de un transexual que lucha por reconquistar el amor de su hija; Micheline Lanclôt, que regresa a su país tras una decepcionante experiencia en Hollywood; Gail Singer, con una extensa filmografía a sus espaldas, centrada sobre todo en temas sociales. Otra cineasta que desarrolla su carrera en el país norteamericano es la rumana Cristiana Nicolae, con casi una decena de largometrajes.

Los 70 también llevan nuevas presencias femeninas al cine latinoamericano. En Argentina destaca la polifacética María Luisa Bemberg, actriz, productora, guionista y directora premiada y reconocida internacionalmente; la preocupación feminista que muestra en sus filmes la impulsó a crear las muestras de cine de mujeres en su país. Su compatriota Eva Landeck se especializó en llevar a la pantalla la realidad social de la capital bonaerense. La brasileña Ana Carolina Teixeira realizó numerosos cortos y

documentales, género en el que también se iniciaron María Do Rosario Nascimento y Teresa Trautman.

En Venezuela empezó su carrera María Luisa Carbonell, y en Colombia Camila Loboguerrero, autora de varios cortos y una decena de largometrajes, entre los que destaca *María Cano* (1990), basado en la vida de una luchadora social y poeta colombiana. La mexicana María Fernández dio sus primeros pasos como realizadora con el corto *Azul* (1966), tras el que dirigió varios largos y un documental sobre Frida Kahlo. La situación política de su Chile natal llevó a Angelina Vázquez al exilio, primero en Finlandia y más tarde en España, países en los que rodó un buen número de documentales, vídeos y un par de largometrajes. En su obra no faltan referencias a su condición de exiliada y a las circunstancias que la provocaron. Con un sólo largometraje, Sara Gómez se convirtió en la primera directora cubana y obtuvo una gran repercusión a nivel internacional. *De cierta manera* (1974) se sitúa en la corriente de crítica contra el machismo y, mediante la combinación del documental y la narración ficcional, trata del cambio sexual e interpersonal, dentro del contexto económico de la Revolución cubana, ante la que adopta una posición crítica. Sara Gómez apela a la moral de los espectadores, de un modo placentero para ellos, mostrando los mecanismos por los que consigue ese placer.

En esa misma década toman la cámara las australianas Gillian Armstrong y Coffey Essie. La primera, que empezó con cortos y documentales, se lanzó internacionalmente con *Mrs. Stoffel* (1986) y ha realizado algunas incursiones en la industria hollywoodiense, como *Mujercitas* (1994). La segunda prefirió centrarse en la defensa de las tradiciones aborígenes.

Francia sigue siendo uno de los países europeos con mayor presencia femenina tras la cámara. En los 60 debutan Nadine Trintignant, antes actriz y montadora, que destaca por su gran sensibilidad en filmes como *Ça n'arrive qu'aux autres* (1971), y Nelly Kaplan, premiada en Venecia por su documental *La mirada de Picasso* y atrevida defensora de las ideas feministas. En la década siguiente se estrenan unas quince realizadoras. Algunas, como Catherine Breillat y Marguerite Duras, llegan desde el terreno de la literatura y adaptan al cine sus propias obras. Esta última demuestra un gran talento y sensibilidad, es precursora del feminismo francés y de la Nouvelle Vague. Duras trata de oponerse al modo en que Hollywood construye espectadoras masoquistas al hacerlas identificarse siempre con víctimas o personajes sin poder, para lo que propone nuevos modelos idealizados de mujeres fuertes y bellas. Esta autora pretende destruir el conocimiento y sustituirlo por el vacío, lo que supondrá un estado de pasividad, sin hombres, que ella considera necesario para poder implantar un nuevo orden de la forma menos brusca posible.

Marguerite Duras¹ realiza una crítica al patriarcado, que oprime a la mujer y provoca su alienación social mediante el uso de un lenguaje masculino. La autora defiende el uso del silencio como estrategia femenina de resistencia, que permitirá a las mujeres encontrar huecos o fisuras para entrar en la cultura y desarrollar nuevas formas de comunicación, basadas en la intuición, la pasividad o el silencio, frente al afán del lenguaje masculino por analizar, diseccionar y articularlo todo.

¹ Cfr. DURAS, M., en "Entrevista con Jacques Rivette y Jean Narboni", *Cahiers du cinéma*, nº 217, 1969; cfr. además GAMONEDA LANZA, A., *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

El silencio, sin embargo, debe ser sólo un arma para defenderse de la opresión masculina y acceder a la cultura, nunca una situación definitiva. En el nuevo orden la mujer debe permanecer en el espacio simbólico, no en las esferas tradicionalmente consideradas femeninas, como el hogar y la maternidad. Los filmes de Marguerite Duras se salen de las convenciones formales impuestas por el lenguaje masculino para representar la realidad, rompen con los límites espacio-temporales y con las relaciones de causa-efecto.

La actitud feminista también será propia de directoras como Diane Kurys, merecedora del Premio Louis Delluc y nominada a un Óscar en 1983 por *Entre nosotras*. En sus filmes la mujer adopta un rol poco convencional, caracterizado por la libertad y el respeto. La esposa y musa de Godard, Anna Karina, dirigió en 1973 *Vivre ensemble*, película claramente feminista. Anne-Marie Miéville, también colaboradora de Godard, se interesará particularmente por los temas femeninos en su única cinta en solitario, *Mon cher sujet* (1986). La afamada actriz Jeanne Moreau se atrevió a tomar la cámara en dos ocasiones: en 1976 dirigió *Lumière*, con tintes autobiográficos, y dos años más tarde *L'adolescente*.

Christine Pascal dio muestras de un gran talento en obras como *La garce* (1984), aunque no ha sido justamente valorada. Sin duda, una de las más conocidas internacionalmente es Coline Serreau, actriz, escritora y directora de cine y teatro. Realiza sobre todo comedias, en las que hace gala de un gran sentido del humor; recibió el Premio Georges Sadoul por *Pourquoi pas?* (1997), así como dos César y una nominación al Óscar por *Tres solteros y un biberón* (1985), más tarde versionada por Hollywood. Mencionaremos sólo a dos cineastas más de este periodo: Babette Mangolte, por su arriesgada búsqueda de nuevas formas de

expresión, y Danièle Huillet, por la carrera desarrollada en Alemania junto a su pareja, Jean-Marie Straub, al margen de los circuitos comerciales, con trabajos siempre innovadores y a la vez inaccesibles.

El país germano vio asomarse a sus pantallas los filmes de Ula Stöckl y Claudia Von Alemann en los 60. La primera, dentro del llamado ‘Nuevo Cine Alemán’, ha dirigido varios cortos y casi una veintena de largos. La segunda, integrante del movimiento denominado ‘Pequeño Milagro del Cine Alemán Dirigido por Mujeres’, emplea el género documental para mostrar y denunciar la realidad de la vida de las mujeres en distintos contextos. Al mismo colectivo, surgido de la revista *Frauen und Film*, pertenece Ulrike Ottinger, entre cuyas obras destaca especialmente, por su calidad, *Madame X-eine absolute Herrscherin* (1977).

Ya en los setenta, Rosa Von Praunheim adquirió con sus cortos cierta notoriedad por su defensa de la homosexualidad. La obra de Iris Gusner cobra especial relevancia por su retrato de las condiciones sociales y laborales de la mujer en la Alemania del Este, aunque permanece hoy olvidada. Rebecca Horn introduce el arte dentro del cine.

En la República Federal Alemana, en la segunda mitad de la década, empezó a aumentar considerablemente el acceso de las mujeres a las escuelas de cine, así como el número de filmes realizados por mujeres. En el decenio siguiente el país germánico contaba con una mayor proporción de directoras que el resto de Europa. Aunque el Nuevo Cine Alemán estaba dominado

principalmente por hombres, las influencias femeninas¹ fueron decisivas, como las de Margarethe Von Trotta y Helma Sanders-Brahms. La producción de filmes realizados por mujeres recibía el apoyo de organismos estatales, así como de la segunda cadena de televisión alemana. Los filmes colectivos, producidos de manera no jerárquica, resultaban apropiados sobre todo para los proyectos pequeños, lo que no implica que los ‘filmes de mujeres’ sean necesariamente ‘de bajo coste’. “Ser aceptada y respetada por la propia creatividad individual, ver realizar las propias indicaciones, es todavía, para una directora, tan revolucionario como trabajar en una gran producción, cuya organización está basada en la división del trabajo”². Las directoras del Nuevo Cine Alemán mostraron un especial interés hacia temas sociales, como la relación entre sexos, entre madres e hijas, la reflexión sobre el pasado y la identidad histórica.

Así, en los 70 en Alemania brilla con luz propia un grupo de realizadoras que destacan tanto por su calidad como por su atención a los temas femeninos. Podemos citar, en primer lugar, a Helke Sander, fundadora de “The Action Council for the Liberation of Women”, editora de la revista *Frauen und Film* y realizadora de numerosos cortos, trabajos para televisión y largometrajes.

Helma Sanders-Brahms pone de manifiesto aspectos de la realidad que normalmente no figuran en las versiones oficiales de la historia y que son fundamentales para definir la identidad femenina: “la maternidad y el cuidado infantil, el temor a la violación, la reacción a menudo corpórea de las mujeres ante la violencia física y psicológica, y las relaciones interpersonales, especialmente la

¹ Cfr. KNIGHT, J., *Women and the New German Cinema*, London-New York, Verso, 1992.

² LENSSEN, C. (ed.), *Women's cinema in Germany*, Munich, Goethe-Institut, 1980.

relación madre-hija”¹. En su filme *Deutschland bleiche Mutter* (1979) presenta la mirada de una mujer, que puede representar la de otras muchas que han vivido la experiencia de la guerra y el nazismo. Se yuxtaponen la historia personal femenina y la historia pública de esas mujeres alemanas que, mientras sus maridos luchaban en el frente, tenían que sustentar a sus familias, y que más tarde se enfrentaron a la reconstrucción del país. La directora recurre además al cuento, con el que “acusa a la guerra y a los tipos patriarcales de socialización masculina de la que ella depende, y demuestra sus consecuencias para las mujeres”².

Margarethe Von Trotta realizó junto a su marido, Volker Schlöndorff, filmes emocionales, que unían lo político y lo personal. Sus películas en solitario se centran en las relaciones entre mujeres, tratadas en profundidad, desde cerca y siempre relacionadas con el contexto socio-político en el que surgen, con el fin de mostrar la atracción que sienten las mujeres hacia cualidades que ven en las demás, los celos y la competición que el patriarcado les impone, así como las dificultades que tienen para relacionarse con lo diferente.

Margarethe Von Trotta no crea imágenes idealizadas de mujeres, sino que permanece en la esfera simbólica y presenta siempre protagonistas que intentan reformar desde dentro el orden existente, o bien desean destruirlo a través de la violencia y el terror. Esta autora crea sobre todo personajes de mujeres que luchan activamente por definirse a sí mismas, “sus identidades y su política feminista en una situación en la que el discurso dominante mina constantemente sus esfuerzos, o los fuerza hacia posiciones destructivas, controlando qué elecciones son

¹ TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 106.

² McCORMICK, R., *Politics of the Self. Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*, Princeton University Press, 1991, p. 202.

posibles”¹. No está ausente el masoquismo, como consecuencia del contexto personal y político en que se mueven sus heroínas. Sin embargo, Von Trotta hace hincapié en su carácter construido y artificial. A veces una de las mujeres permanece en la esfera del imaginario y otra en la de lo simbólico. Von Trotta presenta madres marginadas y oprimidas por el sistema patriarcal, que ven la destrucción de sus hijas y no son capaces de hacer nada para evitarla. Muestra, además, terroristas humanizados; da las causas, los hechos de sus vidas pasadas, de sus contextos familiares y sociales, que los han llevado a actuar así. La autora fue galardonada con el León de Oro en Venecia por *Las hermanas alemanas* (1981).

Jutta Brückner hace hincapié en la situación de la mujer en las distintas épocas de la historia de su país. Por último, Marianne Lüdcke se inserta también en la corriente del feminismo que nace en los años 70. En la misma época debutan en Suiza Patricia Moraz, cuya carrera se vio pronto frustrada, y Cristina Perincioli, con largometrajes como *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (1978), sobre la problemática de las mujeres maltratadas por sus maridos.

El cine italiano de los años 60 y 70 cuenta con dos presencias importantísimas, por su defensa de lo femenino: Liliana Cavani, además de un buen número de documentales de tema político y de denuncia, cuenta con una docena de filmes entre los que destaca el atrevido *Portero de noche* (1973). Lina Wertmuller se interesa igualmente por lo político y lo social. Su extensa filmografía le ha valido el reconocimiento internacional. *Mimi metalúrgico*,

¹ KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983, pp. 104-105; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

herido en su honor (1972) ganó en Cannes y con *Siete bellezas* (1975) consiguió tres nominaciones al Óscar así como un contrato con la Warner para realizar cuatro películas¹.

En Gran Bretaña, Kim Longinotto se interesa especialmente por la situación de la mujer en culturas ancestrales, como es el caso de la musulmana en *Hidden faces* (1990). La teórica feminista Laura Mulvey realiza un par de incursiones en la realización: *Penthesilea* (1974) y *Riddles of the Sphinx* (1976), ambas co-dirigidas con Peter Wollen. Estos filmes tratan de romper todas las convenciones y destruir el placer visual propio del cine dominante. Sobre *Pentesilea*, la autora confiesa haber transgredido los códigos y convenciones del montaje, con el fin de evitar “cualquier posible y previsto desplazamiento de la mirada, para poner en primer plano el ‘trabajo’ que conlleva el ser espectador cinematográfico, y cortar de raíz la dicotomía entre quien mira y quien es mirado, que determina el placer visual”². Mediante el recurso a la vanguardia, Mulvey y Wollen querían que el público tomara conciencia de las reglas que rigen el cine dominante, que hacen pasar por natural lo que es una mera construcción.

Hay otras cineastas europeas que debutan en esta época. La belga Chantal Akerman considera que las mujeres no deben acercarse al campo de la creación cinematográfica con las mismas armas que tradicionalmente han usado los hombres. Ella propone hallar nuevas formas de lucha. “En el cine y en las artes

¹ BRUNO, G., y NADOTTI, M., *Off screen: women and film in Italy*, Londres y New York, Routledge, 1988.

² MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 161.

también debemos encontrar un lenguaje adecuado a nosotras, que no sea ni blanco ni negro”¹. Tras varios cortos y algunas incursiones en el cine independiente norteamericano, realiza casi una veintena de filmes en los que muestra una gran preocupación por el lenguaje cinematográfico. Con *Les rendez-vous d’Anna* recibe premios en todo el mundo. Se mantiene siempre fuera de los circuitos comerciales, hasta que con *Romance en Nueva York* (1996), dirigida al gran público, exhibe la misma maestría que en sus obras marginales. La holandesa Digna Sinke se interesa especialmente por la recreación de tiempos pasados en sus filmes. Solveig Norlund, portuguesa de origen escandinavo, inicia en 1975 una filmografía intimista, llena de sensibilidad. La austriaca Valie Export se inserta en una corriente de cine experimental, con especial atención a la mujer. Su compatriota Elfie Mikesch se lanza a la dirección en 1978, tras una exitosa carrera como fotógrafa.

La Unión Soviética asiste a partir de los 60 al debut de la denominada ‘Segunda Generación de Cineastas Rusas’, como Lana Gogoberidze, Dinara Asanova, Kira Muratova o Larisa Shepitko. La primera, premiada en distintos festivales, alcanza una importante proyección internacional. La segunda, desconocida en occidente, trata principalmente temas sociales. Lo mismo sucede a Muratova, a pesar de haber cosechado premios internacionales como el Oso de Oro de Berlín. Shepitko, a diferencia de las anteriores, vio exhibirse sus filmes en Europa más que en su propio país. También cuenta con un Oso de Oro entre sus trofeos. Podemos citar, por último, dentro de esta generación, a Aida Manasarova,

¹ Cfr. AKERMAN, C., “Chantal Akerman on *Jeanne Dielmam*: Excerpts from an Interview with *Camera Obscura*”, November 1976, *Camera Obscura* 2, Fall 1977, pp. 118-119.

cuyos filmes se caracterizan por su valor documental, y Nana Djordjadze, que refleja en sus obras la realidad georgiana del momento.

Otros países de Europa del Este también ven surgir en estos años una ola de nuevas realizadoras. En Checoslovaquia debutan: Drahomira Vihanova, muy limitada por la censura, Vera Neubauer, que se especializa en la animación, y Vera Chytilova, representante del 'Nuevo Cine Checoslovaco', cineasta personal y arriesgada, transgresora de los cánones clásicos. Judith Elek y Márta Mészáros son pioneras en el cine húngaro. Esta última destaca por su gran sensibilidad en su acercamiento a la intimidad femenina y goza del reconocimiento internacional, con filmes premiados en Berlín, Cannes y San Sebastián. También muy galardonada es la polaca Agnieszka Holland, dos veces nominada al Óscar. La censura la obliga a trasladarse a Francia, donde filmes como *Complot* (1988) y *Europa, Europa* (1990) no están exentos de polémica. Otra compatriota suya que desarrolla su carrera en el extranjero es Marceline Loridan, que co-dirige todos sus filmes con el holandés Joris Ivens. La rumana Mircea Veroiu se especializa en el campo del documental.

El panorama europeo de la época lo completan unas cuantas cineastas nórdicas. Las actrices suecas Ingrid Thulin y Mai Zetterling se colocan tras la cámara, aunque esta última dirige la mayoría de sus obras, documentales y de ficción, en Gran Bretaña. En el país noruego hacen lo propio Anja Breien y Vibeke Lokkeberg, muy interesadas ambas por la situación de la mujer. Por último, Kristen Stenbaek debuta en Dinamarca.

Es también a partir de los 60-70 cuando surgen las primeras cineastas asiáticas y africanas¹. La pakistaní Allison Vere, tras sus estudios en Londres, se especializa en la animación y el diseño de decorados. En Sri Lanka, Sumitra Peries adapta varias obras literarias y se interesa especialmente por dar cuenta en sus filmes de la situación de las mujeres de su país. Sachiko Hidari realiza una única incursión en el cine japonés en 1977 y Ann Hui inicia su carrera en Hong Kong, aunque empezará a ser conocida a raíz de *Touben Nuhai / Boat People* (1982).

En el continente africano, en la década de los 70, dirigen la argelina Assia Djebar² y la senegalesa Safi Faye, quien con los pocos medios de que dispone, muestra las difíciles condiciones de vida de las mujeres en su tierra. Noémia Delgado dejó su Angola natal para trasladarse a Portugal, donde colabora en la fundación del Centro Portugués de Cinema³.

En cuanto a España, tres nuevas figuras femeninas irrumpen en esa década: la cordobesa Josefina Molina se convierte en la primera mujer diplomada por la Escuela Oficial de Cinematografía. Fundadora del Teatro Medea, recibe varios premios internacionales por sus trabajos en televisión y, en 1973, realiza el primero de sus filmes, entre los que destaca *Función de noche* (1981). Cecilia

¹ Cfr. FOSTER, G. A., *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonising the Gaze, Locating Subjectivity*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997; HARROW, K. W. (ed.), *With Open Eyes: Women and African Cinema*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1997.

² Sobre el cine magrebí, cfr. LANZA, F., *La donna nel cinema maghrebino*, Roma, Bulzoni, 1999

³ JACOBS, K., "The Status of Contemporary Women Filmmakers".
http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm.

Bartolomé, tras dirigir varios cortos en los 60 y ver sus proyectos de realización frustrados por la censura, estrena su primer largo, *Vámonos Bárbara*, en 1977. A éste seguirán otros dos, ya en los ochenta, en colaboración con J. J. Bartolomé, y uno más en la década de los noventa¹.

Pilar Miró es sin duda la más conocida y prolífica de nuestras cineastas. También puede considerarse pionera, pues fue la primera mujer realizadora de televisión en España². En 1982 se convirtió en Directora General de Cinematografía y durante su mandato apoyó al cine español con el decreto que lleva su nombre. Cuatro años más tarde estrenó el cargo de Directora General de TVE, del que dimitió en 1989. A su extensa carrera en televisión hay que sumar casi una decena de películas para la gran pantalla, con especial preferencia por las adaptaciones literarias, como *La petición* (1976), *Beltenebros* (1991) o *El perro del hortelano* (1996).

En las últimas décadas del siglo veinte muchas de las cineastas citadas siguen en activo y se aprecia un notable aumento de la presencia femenina tras la cámara, sobre todo a este lado del Atlántico. En Estados Unidos las nuevas realizadoras que inician su carrera en los años 80 superan la veintena. De entre ellas sólo unas pocas se integran dentro de la industria comercial, como Martha Coolidge, que se inició en el cine independiente, realizó varios trabajos para televisión y ganó un Óscar al mejor documental, antes de dar el salto a producciones protagonizadas por estrellas de Hollywood, como *El precio de la ambición* (1991) o *Angie* (1994). Ronda Haines fue premiada con un Emmy por

¹ JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.

² Sobre su vida y trayectoria artística acaba de publicarse GALAN, D., *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*, Barcelona, Plaza y Janés, 2006.

un reportaje para televisión sobre el incesto y nominada al Óscar por *Hijos de un dios menor* (1986). Amy Heckerling dirigió filmes comerciales sin mucha profundidad, aunque algunos, como *Mira quién habla* (1989), fueron muy respaldados por la taquilla. Penélope Spheeris es autora de comedias banales basadas en series televisivas, como *Rústicos en Dinerolandia* (1993). Penny Marshall es especialista en comedias, entre las que destaca la exitosa *Big* (1988), y fue nominada al Óscar por *Despertares* (1990). Susan Seidelman dejó el cine independiente para hallar el éxito en la industria con *Buscando a Susan desesperadamente* (1984). La genial Barbra Streisand ha sido muy laureada como cantante -en Broadway y en los Grammys-, como actriz -ganó el Óscar por *Funny Girl* (1968) y por la canción “Ha nacido una estrella”- y como directora. Posee su propia productora, Barwood Films, y destaca por ofrecer en sus filmes puntos de vista siempre nuevos e interesantes. *Yentl* (1983) cuenta la historia de una joven judía que tiene que vestirse como un hombre para poder estudiar.

Por su reivindicación de la identidad femenina se distinguen Lisa Gottlieb's, Mary Neema Barnett -co-fundadora de la primera compañía de cine independiente de mujeres afroamericanas-, Joyce Chopra o Claudia Weill -directora marcadamente feminista-. Otras realizadoras, que se mueven también en circuitos independientes, por lo que no cuentan con demasiados títulos en sus filmografías, son: Maggie Greenwald -premiada por *The Kill-Off* (1989)-, Pola Rapaport, Nancy Savoca o Greta Schiller -también muy galardonada, sobre todo por sus documentales-. Estas mujeres han visto reconocida su calidad con distintos premios, aunque para mantener su independencia tienen que permanecer en los márgenes del sistema, lo que dificulta la financiación de sus obras.

Arropadas por sus maridos o maestros inician su carrera Sandra Locke -musa de Clint Eastwood- y Amy Jones -colaboradora de Martin Scorsese-.

Las últimas en subirse al carro de Hollywood han sido, entre otras: Nora Ephron, dos veces nominada al Óscar como guionista, especializada en comedias sentimentales como la exitosa *Algo para recordar* (1993); la doblemente oscarizada actriz Jodie Foster; Betty Kaplan, más conocida por sus numerosos trabajos teatrales y televisivos; Mimi Leder, con dos filmes de acción como *El Pacificador* (1997) y *Deep Impact* (1998); Betty Thomas, quien tras alcanzar el éxito como actriz en televisión, destaca sobre todo por comedias al más puro estilo comercial, como *Dr. Doolittle* (1998); Sofia Coppola, ganadora de un Óscar por el guión de *Lost in Translation* (2003), del que también es directora.

En los márgenes del sistema vuelve a situarse un grupo de realizadoras, con pocos títulos cada una, aunque merecedoras de numerosos premios en distintos festivales internacionales, sobre todo en los dedicados al cine independiente. Es el caso de Allison Anders, Stephanie Black, Julie Dash, Tamra Davis, Lisa Krueger, Nancy Meckler, Angela Pope o Rose Troche.

En Canadá debutan en los 80 Anne Wheeler, que desempeña todo tipo de funciones tras la cámara, y otras dos realizadoras muy defensoras de lo femenino: Cynthia Scott, vinculada al movimiento feminista, muy premiada por *The Company of Strangers* (1990), y Patricia Rozema, merecedora de varios galardones, entre ellos el concedido a la mejor película en el Festival Internacional de Mujeres por *Cuando cae la noche* (1994). En los 90 se les suman: Mary Harron, autora de numerosos trabajos en televisión y de filmes tan controvertidos como *American Psycho* (1999); Jacky Burroughs y Manon Briand, premiada en el

Festival de Mujeres de Madrid por *Les sauf-conduits* (1991), que promueve el cine independiente con su productora Les Films de L'autre.

El siglo veinte también se despide con la presencia de nuevas realizadoras en Latinoamérica¹. En Perú irrumpen Nora de Izcue, Martha Luna y María Barea, con un solo filme cada una. La primera cuenta además con un buen número de cortos y documentales centrados en la Amazonia peruana. La segunda se vio inmersa en un proceso judicial por el sabotaje de las salas de cine a su largo *Chabuca Granda... confidencias* (1990). Mercedes Frutos, en 1987, inicia en Argentina una serie de filmes en los que defiende sus ideas sindicalistas. Algo más extensa es la filmografía de Jeanine Meerapfel, realizada entre el país andino y Alemania. Lourdes Portillo trabaja tanto en televisión como en cine. Recurre con frecuencia al documental, como en el demoledor *Las madres de la Plaza de Mayo* (1985), que co-dirige con su compatriota Susana Velarde. Es éste un género también apreciado por Claudia Nye, cuyas obras están marcadas por tintes políticos.

En Chile nos encontramos con Tatiana Gaviola, Valeria Sarmiento y Patricia Mora. La segunda realiza la mayoría de sus obras en Francia, adonde llega huyendo de la dictadura, y destaca por su defensa de la mujer latinoamericana. La tercera centra su único filme, *Nube de lluvia* (1990), en la vida de las mujeres aymaras, indígenas de su país. Cuatro son las directoras mexicanas que debutan en las últimas décadas del siglo veinte: Dana Rotberg, Guita Schyfter, con una decena de películas, Marise Sistach y María Novaro, que con su largo *Danzón* (1991) cosechó un notable éxito de crítica y público. El

¹ TRELLES PLAZAOLA, L., *Cine y mujer en América Latina: directoras de largometrajes de ficción*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.

panorama del cine latinoamericano más reciente dirigido por mujeres se completa con dos venezolanas -Josefina Torres, premiada en Cannes por *Oriana* (1985), con una incursión en el cine norteamericano (*Woman on top*, 1999), y Marilda Vera-, una brasileña -Adélina Sampaio- y una colombiana -Camila Motta-.

Entre los nuevos valores del cine australiano podemos citar a las siguientes realizadoras: Melanie Read, que realiza su producción en Nueva Zelanda, Shirley Barrett, premiada por sus cortos y documentales, Enma-Kate Croghan, que se mueve en circuitos independientes, Tracey Moffatt, que lleva el teatro al cine, y Jocelyn Moorhouse, quien tras su lanzamiento mundial en Cannes realizó 'chick-flicks' como *Donde reside el amor* (1995) o *Heredarás la tierra* (1997), plagados de estrellas norteamericanas.

Mientras tanto, en Nueva Zelanda encontramos a Gaylene Preston, primera cineasta independiente de su país, y Jane Campion, que en 1989 inicia una carrera jalonada de éxitos y reconocimientos en todo el mundo. *El piano* (1993) supuso su consagración y la convirtió en la segunda mujer nominada al Óscar como directora, tras Lina Wertmuller en 1976. En sus filmes, contruidos desde una óptica femenina, muestra una gran sensibilidad.

En Europa son igualmente fructíferas estas dos décadas en lo que a la presencia femenina tras la cámara se refiere. En Italia se estrenan como realizadoras las hermanas Francesca y Cristina Comencini, ambas premiadas en distintos festivales -esta última muestra especial preferencia por las historias protagonizadas por personajes femeninos-; Francesca Archibugi, nominada al Óscar por *La gran calabaza* (1993); Simona Izzo, ganadora de un Oso de Oro en

Berlín con *Ultra* (1991); Nicola de Rinaldo, cineasta independiente, y Silvana Abbrescia, vinculada al feminismo.

Francia sigue siendo uno de los países con mayor número de realizadoras. Josiane Balasco dirigió su primer filme en 1984, aunque la consagración internacional le llegó con *Felpudo maldito* (1994), candidata al Óscar y al César y ganadora de un Globo de Oro. Juliet Berto, Claire Devers, Pascale Ferran y Brigitte Rouan han visto reconocidos sus méritos en Cannes y Martine Dugowson ha triunfado, entre otros, en el Festival de Cine de Mujeres de Madrid. Aline Issermann y Patricia Bardon destacan por su reivindicación del papel de la mujer en la sociedad y en el arte. Hay también un buen número de actrices que, aún con pocos filmes -algunas con uno solo- realizan incursiones en el campo de la dirección. Es el caso de Arielle Dombaste, Marie-France Pisier, Valérie Stroh o Virginia Thévenet entre otras. Marion Vernoux presta especial atención al tema de las relaciones de pareja en películas como *Personne ne m'aime* (1992) y Yolande Zauberman prefiere los documentales con trasfondo social.

En Alemania sobresalen tres realizadoras: Doris Dörrie dirige una decena de largometrajes, en los que une a su mirada feminista un toque de ironía y humor. Tras el gran éxito de *Hombres, hombres* (1985), probó suerte en el cine estadounidense, aunque la experiencia no resultó muy positiva. Monika Treut, con cinco filmes, muestra el deseo femenino desde un punto de vista nuevo. En *Die Jungfrauenmaschine* (1988) desvela nuevas facetas del lesbianismo. Katja von Garnier ha alcanzado un éxito rotundo con su primer filme, *Abgeschminft!-Makin'up* (1993), que le hizo ganar numerosos premios en todo el mundo, entre

ellos un Óscar. Es autora además de varios documentales, realizados en Alemania y EEUU.

Merece la pena nombrar también a Margit Czenki, por su labor activista en favor de la mujer y de otras causas; a Hermine Huntgeburth, que trata temas controvertidos y huye de los tópicos -dos de sus filmes han sido premiados en San Sebastián-; a Helke Misselwitz, autora de diversos cortos, documentales y trabajos para televisión; a Karola Hattop, autora de más de diez largos, y a las documentalistas Helga Reidemester y Viola Stephan.

La austriaca Maria Knilli compagina la realización de largometrajes con la de cortos y programas de televisión. Su filme *Liebe Karl* (1985) fue muy premiado. La suiza Léa Pool desarrolla su carrera en Canadá. Cuenta con diversos cortos y un número considerable de largos, entre los que destaca *Montréal vu par* (1992), presentado en San Sebastián. Huka Schmid, autora de una amplia filmografía, se mueve en circuitos independientes. También al margen se sitúan Gertrud Pinkus, cineasta comprometida, y Tania Stöcklin, que defiende su estatuto de autora, aun a riesgo de no lograr subvenciones. Sabine Boss, por último, es integrante de la compañía de producción Djoint Venture, creada con la finalidad de apoyar a las mujeres directoras, que se inserta en el conocido como “cinéma des copines”, caracterizado por el empleo de métodos innovadores de producción para fomentar el cine dirigido por mujeres.

A partir de los ochenta, Gran Bretaña asiste al debut de un buen número de realizadoras. Lezli-An Barret es una de las fundadoras de la Women’s Film and TV Network, que nace con el afán de reivindicar la participación de la mujer en estos campos artísticos. Es premiada en el Festival International de Films de

Femmes de Créteil por *Business as Usual* (1987). Maureen Blackwood muestra un interés especial por el tema de las mujeres de color. En una línea de defensa de sus congéneres se sitúa también Claire Hunt, quien realiza todos sus filmes en colaboración con Kim Longinotto. Entre ellos destaca *Hidden Faces* (1990), “un alegato contra las aberraciones a las que se ven sometidas las mujeres dentro de la cultura musulmana”¹, que cosechó numerosos premios internacionales. Otras directoras que han saboreado las mieles del éxito en distintos festivales son: Hetty McDonald, quien con *Beautiful Thing* (1996) se convirtió en la realizadora más joven de su país; Sally Potter, procedente del mundo de la danza, autora de trabajos para la televisión y documentales, así como del exitoso corto *Thriller* (1979), sobre *La Bohème* de Puccini, y del filme *Orlando* (1993), muy laureado en todo el mundo; Christine Edzard, especialista en adaptaciones teatrales, nominada al Óscar por el guión de *Little Dorrit* (1987); Joy Chamberlain, cuyo *Nocturno* (1990), de temática lesbiana, ganó en el Festival de Nueva York, y Antonia Bird², directora de teatro, con una reconocida carrera en televisión, que tras la controvertida *Priest* (1994), sobre un cura con inclinaciones homosexuales, realizó una incursión en el cine comercial norteamericano (*Mad Love*, 1995), para volver más tarde a las temáticas sociales y de denuncia³.

¹ MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999, p. 71.

² HARPER, S., *Women in British Cinema: Mad, Bad, Dangerous to Know*, London, Continuum, 2000.

³ Sobre la manipulación consciente y expresa de los guiones y las imágenes femeninas en la producción cinematográfica y publicitaria americana de los ochenta, con vistas a crear un modelo que sirviera de freno a las reivindicaciones feministas de la década anterior, Cfr. FALUDI, S., *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Barcelona, Anagrama, 1993.

En Holanda brilla con luz propia Marleen Gorris, con cinco largometrajes que le han valido para cosechar una larga lista de premios en festivales de todo el mundo, entre los que destaca el Óscar por *Antonia's Line* (1995), película que la lanzó internacionalmente. Posee una gran sensibilidad y un especial talento para representar el mundo femenino, aunque sin caer en la propaganda feminista. Es una gran defensora de la mujer, y construye personajes femeninos inconformistas y autónomos. La preocupación por el mundo de la mujer también es propia de Mady Saks, autora de *Women of the World* (1980), documental acerca de la Segunda Conferencia de la ONU sobre la mujer. Su segundo largo, *Iris* (1987), fue merecedor de numerosos premios.

Annette Apon destaca sobre todo por sus cortos y documentales. Fourke Forkkema realizó un único largometraje, *Kracht* (1990), con el que obtuvo el reconocimiento en distintos festivales. Por último, Lizzie Borden realiza un cine experimental, con grandes dificultades, por la falta de financiación. Su primera película, *Born in Flames* (1983), resultó vencedora en el Festival de Cine de Mujeres de Sceaux (Francia).

En Bélgica han sido dos las directoras debutantes en este pasado final de siglo: Agnès Merlet y Patrice Toye. Con un solo filme cada una, ambas tienen a sus espaldas varios cortos y documentales. En Luxemburgo, Geneviève Mersch se inicia también como cortometrajista, y en su primer largo opta por el género documental. Su compatriota Anne Fontaine es autora de tres filmes.

La portuguesa Margarita Cordeiro busca la estética en el mundo femenino. La más conocida, tanto en su país como en el extranjero, quizás sea Maria de Medeiros, quien tras una exitosa carrera como actriz, premiada en distintos

festivales, se inició en el mundo de la realización con *A morte do principe* (1992) y *Capitanes de abril* (1998). Otras dos realizadoras de este periodo en Portugal son Cristina Hauser y Teresa Villaverde.

El panorama cinematográfico de los países nórdicos se ve reforzado con nuevas presencias femeninas en los últimos años del siglo XX. En Suecia debutan: Viveca Lindfords, tras una prolífica carrera como actriz en Estados Unidos y España; Suzanne Osten, con seis filmes entre los que destaca *The Mozart Brothers* (1986), premiado en Créteil; Liv Ullmann, actriz de éxito dos veces nominada al Óscar, que como directora muestra especial predilección por las adaptaciones literarias.

En Dinamarca, Susanne Bier debuta en la gran pantalla tras varios galardones por sus trabajos en vídeo. Helke Ryslinge obtiene el éxito internacional con *Flamberende Hjerter* (1985), premiada en Venecia por su guión. También llega de la televisión Linda Wendel, que estrena en 1986 *Ballerup Boulevard*, su *opera prima* cinematográfica. En Noruega son dos las nuevas directoras: Eva Fredrikke Dahr y Marianne Eyde, que realiza sus filmes en Perú. Solveig Anspach y Asdis Thoroddsen hacen lo propio en Islandia, mientras que Unni Straume debuta en su Finlandia natal.

Tras el desmembramiento de la URSS, sólo podemos destacar en Rusia a la actriz Elena Twyplacova, premiada en Moscú por su primer largometraje, *Ukamishóvy ray* (1989). En Letonia, Laila Pakalnina, tras un sinfín de cortos y documentales, dirigió su filme *The Shoe* (1998). Tres polacas se lanzan a la realización a partir de los ochenta: Barbara Sass, tras colaborar con prestigiosos directores de su país, ha participado en dos ocasiones con sus filmes en el Festival

de San Sebastián. Magdalena Lazarkievick es autora de seis largometrajes, entre ellos *Przez Dotyk* (1986), premiado en Créteil. Mira Hamermesh ha desarrollado su carrera entre Israel, Holanda e Inglaterra.

En Hungría se colocan tras la cámara por primera vez Erika Szanto, Ildiko Szabó e Ildiko Enyedi, directora del Estudio Béla-Balázs desde 1987. La checa Irena Pavlaskova fue muy aclamada internacionalmente por *Les temps des larbins* (1986). Su compatriota Jana Bokova ha tenido que desarrollar su carrera entre París, Estados Unidos y Londres a causa de la censura. Por último, la búlgara Adela Peeva ha recibido numerosos premios por sus documentales.

En el continente africano también surgen nuevas figuras femeninas, aunque para desarrollar su talento tienen que dejar sus países de origen. En Sudáfrica destacan Sally Anderson, Elaine Proctor y Margaret Tait. La primera, tras su formación en Londres y París, funda el grupo de cine experimental Work Independent y su propia productora, con la que ayuda a otras directoras. La segunda también realiza la mayor parte de sus trabajos en Londres, entre el cine y la televisión, mientras que la tercera estudia en Roma para realizar su obra en Escocia. La keniana Gurinder Chadha trabaja en Inglaterra, la argelina Nicole García y la tunecina Moufida Tlatli en Francia, y la angoleña Margarita Gil en Portugal, de modo que sólo una norteafricana logra hacer cine en su país: la marroquí Farida Benlyazid, que muestra su contradicción, al unir un claro feminismo a la defensa del Islam¹.

En Asia, La India es el país más fértil en cuanto al número de directoras. Metha Deepa se inicia como guionista en su tierra y pronto marcha a Canadá,

¹ Cfr. LANZA, F., *La donna nel cinema maghrebino*, Roma, Bulzoni, 1999.

donde realiza numerosos trabajos para la televisión, con los que cosecha varios premios y el reconocimiento internacional. En 1989 dirige su primera película para la pantalla grande, *Sam and me*, que fue mención especial en Cannes; la consolidación le llega con *Freda and Camilla* (1993), y en *Fuego* (1996) cuenta la lucha de dos mujeres por su dignidad en la caduca sociedad india. Mira Naïr, tras estudiar en Harvard y rodar varios cortos y documentales muy premiados, como *So far from India* (1985) o *Children of Desired Sex* (1987), vuelve a su país natal, donde triunfa con *Salaam Bombay!* (1988), que obtuvo una nominación al Óscar. Sus filmes dan a conocer su cultura en el mundo occidental. En 1996, *Kama Sutra* fue seleccionado para participar en el Festival de San Sebastián; más recientemente ha realizado *La boda del monzón* (2001)¹ y *Bride and Prejudice* (2004). Aparn Sen refleja en sus obras los problemas de su país. En *Sati* (1989) se centra en la situación de las mujeres indias. Arunaraje Patel, en su único filme, *Rihaee* (1988), rompe una lanza por la liberación de la mujer. También se centra en la problemática femenina Radha Bharadwaj, que con *Closet Lang* (1990) describe las aberraciones a las que es sometida una escritora por su simple condición femenina.

En China son tres las realizadoras que se inician en este periodo: Zhang Nuanxin, integrante del movimiento renovador de la Escuela de Cine de Pekín; Ning Ying, directora del Beijing Film Studio, y Lu Xiaoya. Linh Nguyen Viet y Trinh T. Minh-Ha dirigen en Vietnam; esta última mezcla documental y ficción, y

¹ Cfr. CARRERA SUÁREZ, I., “La novia/enamorada del héroe”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (M. C. Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.

se acerca a la situación de la mujer en distintas culturas, desde una óptica feminista.

La japonesa Nanako Kurihara realiza su único filme en Nueva York. En el Líbano, Jocelyn Saab desarrolla una importante carrera como periodista televisiva, con un sinfín de documentales; dirigió su primer largometraje en 1985. La iraní Samira Majmalbaf es autora de *Sib* (1998), un filme documental premiado en distintos festivales, que trata sobre la evolución de las mujeres en su país, que poco a poco se están liberando de la marginación a la que las tiene sometidas el fanatismo religioso. En Israel, Mili Gottlieb reflexiona sobre la situación política, lo mismo que la palestina Naï Masri.

El caso español daría para un capítulo aparte. La incorporación de la mujer a los puestos de dirección fue todavía tímida en los ochenta, con la llegada de Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. La primera, inmersa desde su nacimiento en el mundo del teatro y el flamenco, permanecerá fiel a esos temas. Sus cortos sobre la Semana Santa sevillana le reportarán varios premios internacionales, lo mismo que sus filmes, en los que adapta obras de Lorca. Ha realizado además numerosos trabajos para la televisión, entre ellos el documental dedicado a Carmen Amaya de la serie *Trece mujeres*. La segunda inicia su carrera en México, donde obtiene un amplio reconocimiento con su corto *Elvira Cruz: Pena máxima* (1985). Realiza su primer largo en 1988, *Ander eta Yul*, con el que consigue el Goya a la mejor dirección novel y la Bochica de Oro en Bogotá. Entre sus siguientes filmes destacan títulos como *La mafia en La Habana* (2000) o *Algunas chicas (doblan las piernas cuando hablan)* (2001). La tercera dirige un único filme, *Brumal* (1988), y la última, tras varios años de trabajo en publicidad

y como crítica de cine, se atreve con un corto y, posteriormente, con su primer largo, *Demasiado viejo para morir joven* (1988). La consagración le llegará años más tarde con *Things I never told you* (1996), que cosechó un sinfín de premios en todo el mundo, *A los que aman* (1988), *Mi vida sin mí* (2003) o la reciente *La vida secreta de las palabras* (2005), que fue la gran triunfadora de los premios Goya en 2006.

En los noventa, sin embargo, asistimos al debut de una treintena de nuevas realizadoras, algo realmente insólito en la Historia del cine español. En la primera mitad de la década se inician algunas que, como Ana Belén, Mirentxu Purroy, Arantxa Lazcano o Cristina Esteban, no han pasado de un primer filme. Maite Ruiz de Austri lleva ya tres, en el campo de la animación, el primero premiado con un Goya. Rosa Vergés, Chus Gutiérrez y Gracia Querejeta van afianzando cada vez más sus carreras. Vergés trabajó en distintos puestos dentro de la industria hasta dirigir su primera película en 1990, *Boom boom*. Con ella logró varios galardones, lo mismo que con *Tic-tac* (1997), de temática infantil, e *Iris* (2004). Gutiérrez se curtió en numerosos cortos y en 1991 realizó su primer largo, *Sublet*, que fue ampliamente reconocido en distintos festivales. A éste siguieron otros, como *Sexo oral* (1994), *Alma gitana* (1995), *Insomnio* (1997), *Poniente* (2002) o *El calentito* (2005), y una serie de televisión. Querejeta, en sus inicios, trabajó para algunos de los grandes. En 1990 su documental *El viaje del agua* ganó un Goya y desde entonces no ha parado de dirigir, en cine y en televisión. Algunos de sus filmes, como *Una estación de paso* (1992), *Robert Ryland's Last Journey* (1995), *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) o *Héctor* (2004), han visto reconocida su calidad en numerosos festivales internacionales.

En el último lustro del siglo XX podemos hablar casi de avalancha de directoras¹. Con sólo un filme a sus espaldas tenemos a Eugenia Kléber, María Miró, Ana Simón Cerezo, Pilar Sueiro y Mar Targarona. María Ripoll, Judith Colell e Isabel Gardela participan además en *El dominio de los sentidos* (1996), obra colectiva co-dirigida con Teresa de Pelegrí y Nuria Olivé-Bellés. Con tres o cuatro filmes en su haber destacan Laura Mañá -*Sexo por compasión* (1999), *Palabras encadenadas* (2003), *Morir en San Hilario* (2005)-, Patricia Ferreira -*Sé quién eres* (1999), *El alquimista impaciente* (2002), *En el mundo a cada rato* (2004), *Para que no me olvides* (2005)-, Yolanda García Serrano -*Amor de hombre* (1997), *Km 0* (2000), *Hasta aquí hemos llegado* (2002)- o Dunia Ayaso, que realiza sus cuatro largos en colaboración con Félix Sabroso.

Marta Balletbó-Coll se especializa en filmes de temática lesbiana, que tratan de huir de las convenciones narrativas tradicionales, como *Costa Brava* (1995), ganador del Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura. Mónica Laguna ha realizado sus dos primeros largometrajes -*Tengo una casa* (1996) y *Juego de luna* (2001)- gracias al apoyo de productoras importantes. Eva Lesmes cuenta en su filmografía con numerosos cortos, dos largos -*Pon un hombre en tu vida* (1996) y *El palo* (2001)- y varios trabajos en televisión. Dolores Payás tenía ya una extensa carrera como guionista y directora de cortos para la televisión cuando realizó su filme *Me llamo Sara* (1998)², que presentó en numerosos festivales. Azucena Rodríguez estrenó en 1995 sus dos largometrajes: *Entre rojas*

¹ IRAZÁBAL MARTÍN, C., *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996*, Madrid, Horas y horas, 1996.

² Cfr. CAMÍ VELA, M., “Mujeres delante de la cámara. El modelo autobiográfico de *Me llamo Sara* (1998), de dolores Payás”, en *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005.

y *Puede ser divertido*. Manane Rodríguez ha ido cosechando premios con todas sus creaciones, dos cortos y los largos *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1997), *Los pasos perdidos* (2000) y *Sólo yo sé tu nombre* (2001). Mireia Ros paseó su obra *La Moños* (1996) por numerosos festivales; ha realizado un segundo largo, *El triunfo* (2006), y varias películas para TV3. Helena Taberna, tras un buen número de galardones por sus trabajos en vídeo, se inició en el cine con *Yoyes* (1999), filme al que siguió *Extranjeras* (2002).

De entre todas las directoras españolas que debutan en la segunda mitad de los 90, sin duda hay una que brilla más que las otras: Icíar Bollaín. Empezó como actriz a los quince años en *El Sur* (Víctor Erice, 1983) y nunca ha abandonado esa faceta de su carrera, a pesar de su salto a la dirección de cortos, en 1993, y de largos, en 1995, con *Hola, ¿estás sola?*, que obtuvo un notable éxito de crítica y público, así como varios premios. *Flores de otro mundo* (1999) ganó en Cannes y le reportó a su autora un amplio reconocimiento internacional. Su filme, *Te doy mis ojos* (2004), sobre la problemática de las mujeres maltratadas, ha supuesto su consagración definitiva, con la consecución de numerosos premios Goya, así como de la Concha de Plata en San Sebastián para sus dos actores protagonistas.

De este repaso de la Historia femenina del cine, que para nada pretende ser exhaustivo, se pueden extraer varias conclusiones. La primera es que, muy lejos de lo que se nos ha tratado de hacer creer, las mujeres están tan capacitadas como los hombres para desempeñar labores de dirección cinematográfica. Es más, a pesar de las trabas que se les ponen y de las barreras que han debido derribar por el simple hecho de no ser varones, para hacerse un hueco en la industria, han

conseguido, por lo general con escasos medios, realizar obras de calidad reconocida en numerosos festivales de todo el mundo.

Sin embargo, muchas directoras siguen sufriendo un grave problema: la falta de autoestima como consecuencia del machismo todavía imperante en el medio cinematográfico, que se resiste a abrirles sus puertas. Si bien la mujer va incorporándose poco a poco a las tareas de dirección, como sucede en todos los sectores de la sociedad, lo cierto es que sigue siendo una gran minoría y que aún le resulta mucho más difícil que a los hombres acceder y mantenerse en dichos puestos. María Camí-Vela¹, en su análisis de la situación española actual, señala cómo la mayoría de las directoras tienen ya una larga trayectoria como ayudantes, guionistas o cortometrajistas antes de dar el salto a la realización de largometrajes. Casi todas cuentan además con una sólida formación académica, condiciones que no reúnen muchos de sus colegas varones. Como sucede en otras profesiones, a las mujeres se les exige más y se les paga menos que a los hombres por desempeñar las mismas funciones. Ellas tienen que demostrar su valía mientras que, en el caso de ellos, existen menos dudas al respecto.

M. Daily y A. Burke se muestran optimistas ante la existencia de algunas ejecutivas a la cabeza de grandes estudios o grupos televisivos, como Sherry Lansing en la Paramount. Sin embargo, el informe “The Celuloid Ceiling: Behind-the-scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2003”²,

¹ CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

² Cfr. DAILY, M. y BURKE, A., “Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers”, *UCLA Today*, vol. 4, Nº 10, 24-02-2004.

http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup_women.html

publicado por la Universidad de San Diego, cifra en un 17 % el número de mujeres que trabajan actualmente en Hollywood como productoras, guionistas, editoras, etc. El porcentaje se queda en un 6 % si nos referimos sólo a las directoras. Por géneros, encontramos mayor presencia femenina en el documental y la comedia romántica, ambos vinculados tradicionalmente a la mujer, y muy poca en los de ciencia ficción y terror¹. Martha Lauzen señala cómo la industria cinematográfica no sigue la tendencia general de la sociedad, en que la mujer está ganando cada vez más terreno en todos los ámbitos profesionales. El cine continúa siendo un campo bastante hermético en este sentido².

Del mismo modo que durante siglos se ha tratado de reprimir la creatividad femenina en las esferas del arte y la literatura, al patriarcado le conviene negar a la mujer el control de la narración cinematográfica, por el poder que ello implica, ya que el cine es en la actualidad uno de los más potentes medios con que cuenta el sistema dominante para transmitir su ideología, mediante la construcción e imposición de unas imágenes femeninas, sin base real, que ayudan a perpetuar la sujeción de la mujer. Dichos modelos irreales están creados siempre desde un punto de vista masculino, pues incluso los filmes dirigidos por mujeres, en muchos casos, adoptan esa mirada dominante, para lograr hacerse un hueco en la industria. Por tanto, “hay categorías enteras de personas cuyas historias nunca son contadas. Eso significa que hay muy pocos filmes que representen las vidas

¹ DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.

² LAUZEN, M., “Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!” http://www.films42.com/feature/women_filmmakers-audiences.asp

reales de las mujeres y niñas en el mundo de hoy”¹. Por citar sólo un ejemplo, entre los protagonistas de los filmes americanos de 2002, el 77 % son varones, y están más representados los extraterrestres que las mujeres asiáticas.

Camí-Vela² y Lauzen coinciden en la necesidad de construir nuevos modelos de mujer desde un punto de vista femenino, para cambiar la situación de las mujeres reales. La última señala la importancia que las nuevas tecnologías pueden adquirir en este asalto a los paradigmas establecidos: el vídeo digital permite abaratar costes y reducir equipos. El DVD lleva a los hogares los filmes con poca distribución en las salas de cine. Por último, internet se ha convertido en un excelente medio de difusión para la obra de las directoras, con webs como “The First Weekenders Group”, dedicada a la promoción de filmes realizados por mujeres. Éxitos como el de Sofía Coppola, primera norteamericana nominada al Óscar al mejor director con *Lost in translation* (2003) -lo ganó como guionista por ese mismo filme- o Nia Vardalos, cuya obra *Mi gran boda griega* (2002) se ha convertido en el *indie* de mayor éxito de la historia, se deben más al apoyo de las mujeres reales que a la labor de la crítica, que suele estar controlada por unos cuantos varones, poco representativos de la sociedad en general. Otros filmes de calidad realizados recientemente por mujeres, como *Thirteen* -Catherine Hardwicke tuvo que hipotecar su casa y pedir la ayuda desinteresada de sus amigos para realizarlo- no han contado con el apoyo de los grandes estudios. Una

¹ Cfr. LAUZEN, M., “Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!”, http://www.films42.com/feature/women_filmmakers-audiences.asp

² Cfr. CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

directora consumada, como Monika Treut, se ha visto empujada al terreno del *underground* ante la desaparición de las ayudas del gobierno alemán a las realizadoras. La actual tendencia a la privatización, el corporativismo y la estética populista llevan a las mujeres a producir filmes de alto presupuesto dirigidos al mercado internacional, lo que, según Sasha Waters, está en el origen de interesantes trabajos marginales. Katrien Jakobs¹ distingue entre un tipo de directoras independientes feministas, interesadas además por las diferencias de clase, sexo o raza, y otras que realizan sus filmes desde dentro de la industria dominante. Estamos de acuerdo con ella cuando señala la necesidad de que estas últimas apoyen a las primeras, para promover así la pluralidad e incorporar el punto de vista de la mujer en toda su riqueza.

¹ Cfr. JACOBS, K., “The Status of Contemporary Women Filmmakers”,
http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm

VI. ANÁLISIS FÍLMICOS

En las puertas del siglo XXI, tras décadas de lucha de las mujeres por hacerse un hueco en un mundo diseñado a la medida de sujeto masculino, todavía queda mucho camino por recorrer en busca de la tan ansiada igualdad. Las barreras ideológicas son, tal vez, las más difíciles de derribar, pues en ellas recae gran parte de la fuerza del patriarcado, al estar sustentadas por un potente aparato mediático y cultural. Dentro del mismo cabe destacar a la industria cinematográfica y especialmente a su rama más influyente, el cine producido en Estados Unidos siguiendo los cánones clásicos, pues éste, gracias a una potente labor de marketing, es consumido por millones de espectadores en todo el mundo e influye, además, de manera importantísima en el resto de las filmografías.

Las últimas décadas se han caracterizado por el acercamiento de la crítica feminista a la teoría fílmica, con el fin de poner de manifiesto el modo en que la ideología masculina se desliza entre los fotogramas de una manera invisible, de forma que el cine se convierte en una de las vías privilegiadas para su transmisión. Además de ese acercamiento activo y crítico a los filmes, muchas cineastas han optado por la realización de películas que transgredan las reglas tradicionales, con el objeto de demostrar la manipulación de que son objeto los textos fílmicos¹.

Las estrategias que se proponen para romper el dominio masculino en la dirección cinematográfica son varias: hay quienes deciden salirse del sistema y crear un cine alternativo, que alcanza una escasa difusión, pues se aleja de los cauces tradicionales de distribución y exhibición. Otras directoras, sin embargo, prefieren actuar desde dentro del sistema, buscando fisuras en el mismo y tratando de crear filmes que transmitan de alguna manera sus ideas e inquietudes, aunque

¹ NEIRA, M. del R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco-Libros, D.L. 2003.

ajustándose en lo posible a las reglas tradicionales, para lograr abrirse un hueco en la industria y hacer llegar su mensaje a un mayor número de personas¹.

¹ GUIL BOZAL, A. y GILA ORDÓÑEZ, J. M., “La Mujer Actual en los Medios: Estereotipos Cinematográficos”, en *Comunicar: Revista de Medios de Comunicación y Educación*, 1999, pp. 89-93.

1. Directoras con un discurso masculino

1.1. Jocelyn Moorhouse, 1995: *Donde reside el amor*

El filme *Donde reside el amor*, realizado por Jocelyn Moorhouse en 1995, no parece responder a ninguna de las dos estrategias descritas más arriba. No estamos ante una película alternativa, pues ha sido distribuida por Universal, uno de los grandes estudios hollywoodienses, y se dirige al gran público. Tampoco se trata de una cinta que busque transgredir desde dentro del sistema, aprovechando las fisuras del mismo, para transmitir ideas nuevas. La directora emplea un envoltorio de cine de mujeres o *women's cinema* tal como lo entiende Judith Mayne, cuando en realidad lo que nos ofrece está más cerca del *woman's film* o cine para mujeres, por tratarse de una película que, lejos de revisar o criticar al cine clásico, apela a los sentimientos y propicia la identificación con unos modelos femeninos que resultan poco o nada liberadores para las mujeres reales.

Donde reside el amor cuenta con un reparto casi exclusivamente formado por actrices y una estructura en la que se entrelazan las historias de distintos personajes, para construir un relato global en el que predominan la emotividad, las confesiones y la temática amorosa. Aparecen, además, otros temas típicos del *woman's film*, como son el sacrificio materno a favor de los hijos y el sufrimiento provocado por la enfermedad.

La concurrencia de varias historias entrelazadas es un tipo de estructura muy usada en los últimos años por las directoras españolas. Sus filmes recurren a

la mezcla de géneros, con especial preferencia por la comedia y el drama, así como al llamado cine de personajes o “intimista”, que explora principalmente las relaciones de pareja o la amistad entre mujeres. Aún más característico entre las realizadoras es el género autobiográfico, que trata sobre el proceso de autobúsqueda que la o las protagonistas femeninas llevan a cabo para llegar a conocerse a sí mismas¹.

El abandono de los géneros tradicionales ha sido, desde sus inicios, una de las características de la escritura de las mujeres en Italia y, posteriormente, del trabajo de cineastas como Elvira Notari. Las escritoras italianas de principios del siglo XX, rechazadas tanto por la tradición canónica (masculina) como por la tradición femenina, que las consideraba ‘monstruos’ por dedicarse a una actividad que no entraba dentro de las competencias propias de su género, vieron abrirse nuevos caminos con la irrupción de la cultura de masas². Así, desarrollaron un tipo de escritura híbrida, que se escapa de los cánones y géneros tradicionales, en la búsqueda de espacios de representación novedosos y originales. Estas creadoras modernas se encuentran divididas entre lo culto, lo académico y lo consagrado (masculino) y lo popular o amateur (femenino); entre la posición de sujeto y la de objeto representado; entre su propia emancipación o liberación como mujeres y su vinculación con los papeles y espacios tradicionalmente femeninos.

Casi un siglo después, Jocelyn Moorhouse se sitúa en la posición de sujeto creador y acude a la mezcla de géneros para ofrecer un relato protagonizado casi

¹ CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 21.

² KIRKPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.

exclusivamente por mujeres. Sin embargo, lo más sorprendente es, quizás, que el trasfondo, el mensaje que se transmite, sigue estando impregnado de la ideología patriarcal: se defiende ante todo el matrimonio y la familia tradicional. La mujer, entre casarse con un amigo o con un amante, debe ser conservadora y elegir lo primero, sacrificando si es preciso la pasión. También se realzan valores como la maternidad o los lazos entre mujeres, siempre dentro del espacio doméstico, y juegan un papel importante los rituales de todo tipo, como el del tejido.

Donde reside el amor cuenta las historias de siete mujeres, que podrían constituir entre todas la autobiografía fragmentada de un modelo de mujer americana, definida por su relación con un hombre al que ha amado -en la mayoría de los casos, también lo ha perdido-, pero que ha sido y sigue siendo el eje de sus vidas.

Si hay un género típicamente femenino, ése es el de la autobiografía, género íntimo que abrió para muchas mujeres el camino de la escritura. Cuando la actividad literaria era un terreno eminentemente masculino y a las damas que osaban acercarse a él se las consideraba poco menos que prostitutas, no pocas optaron por escribir arropadas por la intimidad de sus diarios o de cartas destinadas a sus más allegados. Diferentes críticas literarias y cinematográficas destacan que la autobiografía femenina es diferente de la masculina, por dos motivos fundamentales: el primero es que las mujeres “inscriben la Historia en su historia, y no a la inversa”¹ y el segundo, que la conciben como una forma de

¹ GONZÁLEZ BASTOS, M., “Lo que los cuerpos cuentan: sexualidad en las autobiografías (corporales) de mujeres”, en *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino* (AAVV), Sevilla, Arcibel, 2004, p. 433.

escritura de exploración del yo, abierta, y que pocas veces desprende una imagen positiva o modelica¹.

En *Donde reside el amor* la autobiografía aparece, además, ligada al discurso oral, también asociado tradicionalmente a la mujer, quien en el ámbito privado se dedica al cotilleo, mientras el hombre actúa y reserva sus intervenciones orales para la esfera pública². Así se desprende de los estudios de distintos investigadores varones, según los cuales el cerebro femenino está más preparado para hablar y el masculino para actuar. Sin embargo, como explicamos al principio, ese gusto por la conversación propio de las mujeres -que tanto critican los hombres- no es sino fruto de su socialización, que les encarga las tareas de representación y del mantenimiento de los vínculos sociales y familiares, haciéndoles creer además que deben inclinarse a ellas de manera natural.

El filme refleja también cómo las mujeres conversan sobre temas privados, relacionados con sus experiencias personales y constitución biológica: hablan sobre la familia, los hijos, los amores y el hogar, mientras que el hombre prefiere conversar “sobre sus experiencias y batallas”³, sobre su trabajo y aficiones, siempre en un tono más viril, en el sentido de la seguridad, la respetabilidad y el prestigio que se atribuyen a los varones.

¹ ARRIAGA FLÓREZ, M., “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002d.

² ARMSTRONG, N., *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1991.

³ FONSECA MORA, M. C., “Análisis del discurso oral femenino”, en *Introducción a los Estudios de la Mujer. Una Mirada desde las Ciencias Sociales*, (E. Moreno Sánchez y S. Villegas López, eds.), Huelva, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2002, p. 202.

Estas siete mujeres aparecen, por tanto, fuertemente vinculadas a los discursos que tradicionalmente se han definido como femeninos. Entre ellos, además del oral y el autobiográfico, cabe destacar el del tejido. En Grecia y Roma se trataba de una tarea reservada al ámbito de la mujer, asociada en la Antigüedad clásica con un tipo de lenguaje enigmático, engañoso o fingido. No son pocas las historias mitológicas que muestran las dificultades de las féminas para comunicarse y cuyas protagonistas, al ser silenciadas, recurren al “tejido como sustituto del texto”¹. Como Penélope, las mujeres del filme se encierran desde hace años entre los muros del hogar para tejer (en este caso, tejen la historia de sus vidas), mientras recuerdan a los hombres que, aunque desaparecidos en su mayoría, las han marcado y siguen vivos en su recuerdo².

El tejido es, además, una forma de artesanía, perteneciente a esas disciplinas menores asociadas tradicionalmente a la mujer, frente a las artes mayores, patrimonio del hombre. Es una actividad que se realiza dentro del hogar, al término de la faena diaria, y que no suele perseguir fines lucrativos, sino, simplemente, ocupar ese tiempo de ocio de manera productiva. En el caso de las protagonistas del filme, se convierte además en un modo de socializarse y reforzar los vínculos entre mujeres.

Otro ejemplo de la preferencia de las mujeres por ese tipo de manifestaciones artísticas menos elevadas es el *collage* que Glady Jo va formando

¹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., “Textos clásicos sobre la metáfora del Tejido: El silencio y el telar” en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres* (AAVV), Universidad de Sevilla, 2003, p. 2.

² ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Penélope al desnudo. Revisión contemporánea del mito de Penélope a través de *Toi, Penelope* de Annie Leclerc”, en *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.

en la pared de una de las estancias de la casa con los fragmentos de figuritas que ella misma ha destrozado por la rabia que siente ante el engaño de su marido y su hermana. Esta práctica le sirve como válvula de escape y como bálsamo para curar sus heridas del alma, pero nunca se la plantea como algo público. Como señalamos en las primeras páginas de este trabajo, a la mujer se la vincula a lo más bajo y se le reservan las tareas relacionadas con la reproducción y la gestión de la economía doméstica. Por ello, señala S. Bovenschen, “[e]l cultivo del arte, a menudo resultado de la búsqueda de un reino de la sensibilidad para escapar de los confines del hogar, puede convertirse en una trampa para las mujeres”¹.

Las protagonistas de *Donde reside el amor* son mujeres, por tanto, muy ligadas a la tradición. El filme podría encuadrarse en lo que Celestino Deleyto denomina “comedia confesional” o “género de amistad entre mujeres”, típico de los años noventa, que hace una crítica del exceso de importancia concedida en nuestra época a la masculinidad y a sus inseguridades y reivindica el papel de un cine que refleje la realidad de “los deseos, las necesidades y la experiencia de las mujeres”².

La comedia confesional pone de relieve la importancia de la amistad femenina, incluso por encima del amor heterosexual. Otro tema recurrente, según Deleyto, es la dificultad de las mujeres adultas para compaginar deseo sexual y amistad. Es importante también la identificación entre amigas, que se miran la una en la otra, como en un espejo, para buscar su propia identidad.

¹ BOVENSCHEN, S., “¿Existe una estética feminista?”, en *Estética feminista* (Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986, p. 24.

² DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 292.

Todos estos elementos están presentes en *Donde reside el amor*. El filme nos presenta a una joven, Fynn, que va a pasar el verano con su abuela en un pueblo californiano, con la intención de terminar la tesis que está escribiendo y decidir si acepta la proposición de matrimonio que acaba de hacerle su novio Sam. Fynn se encuentra, por tanto, en el umbral de su vida adulta, a punto de terminar con sus estudios y su soltería. Es quizás eso lo que le preocupa y le crea tantas dudas, pues por su cabeza rondan ideas de liberación femenina, que al final se llevará el viento junto a las hojas de su tesis. En casa de su abuela, Fynn encuentra a un grupo de mujeres maduras que se reúnen cada día para tejer. Se mira en el espejo de sus experiencias vitales y a partir de ahí elige el camino que quiere tomar en su vida.

La joven llega al pueblo con unas ideas un tanto reaccionarias. La proposición matrimonial de Sam no le ha sentado muy bien, pues supone para ella una pérdida de libertad. Fynn es una chica moderna, que ha crecido marcada por la separación de sus padres y a la que su madre ha transmitido unos utópicos ideales de liberación, que están en la base de su negativa concepción del matrimonio. Teniendo en cuenta estos antecedentes, podemos suponer que esta joven no ha sido socializada por su familia a la manera tradicional, es decir, que no la han educado para depender de un hombre y someterse a él¹.

Además, Sam supone una traba para su desarrollo intelectual. Cuando discuten sobre la distribución de la casa que van a compartir, él insiste en reservar para sus futuros hijos la que Fynn quiere que sea su ‘habitación propia’, siguiendo a Virginia Woolf, es decir, el lugar para escribir y desarrollar sus actividades

¹ Cfr. ASKEW, S. y ROSS, C., *Los chicos no lloran. El sexismo en la educación*, Barcelona, Paidós, 1991.

intelectuales. En *Una habitación propia* (1929)¹ la autora británica achacaba el escaso número de mujeres escritoras presentes en la Historia de la Literatura a las precarias condiciones en que éstas podían desarrollar su obra, al no disponer de un espacio tranquilo donde evadirse de las obligaciones domésticas para desarrollar su actividad creativa. Ha llovido mucho desde entonces pero, por desgracia, la problemática que plantea Woolf en su obra sigue estando de actualidad. Las mujeres no han conseguido zafarse del todo de las cadenas que las atan al hogar, donde realizan un trabajo invisible, no remunerado y muy poco agradecido. El acceso a la esfera pública, en muchos casos, está lejos de suponer una liberación, por la doble jornada laboral que conlleva. Como indicamos al principio, el trabajo de la mujer aún se sigue considerando como algo superfluo, de lo que se puede prescindir en el momento en que las obligaciones familiares lo requieran. La protagonista del filme aún no se ha casado, pero ya tiene problemas para compatibilizar la (futura) maternidad y el trabajo profesional.

Por otro lado, parece que su novio no la satisface completamente; habla de él en todo momento como de un gran amigo, pero en el terreno sexual no es el amante que ella desearía. De hecho, la principal pregunta que Fynn se hace durante todo el filme es si debe casarse con un amigo o con un amante, como si ambas cosas fueran incompatibles, y en el caso de Sam parece ser que sí.

La respuesta la busca Fynn en las experiencias que le relatan esas mujeres y en la suya propia, pues entre tanta charla femenina también tiene tiempo para conocer al galán del pueblo y dejarse seducir por él. El chico representa para ella la tentación encarnada tradicionalmente por la mujer en el cine clásico, pero con

¹ Cfr. WOOLF, V., *A Room of One's Own*, London, Penguin Books, 2000.

una diferencia: Fynn se pasa la mitad de la película resistiéndose a los encantos de ese Adonis llamado León, y la otra mitad arrepintiéndose de haber caído y reprimiéndose para no volver a sus brazos. Parece ser que, además de los consejos maternos, en la socialización de las chicas influyen otros factores igualmente importantes, y una parte fundamental corresponde a la moral judeo-cristiana, que todavía pesa como una losa sobre las conciencias de las mujeres occidentales. A pesar de sus ideas liberales respecto a la pareja y a la sexualidad, Fynn tiene perfectamente interiorizadas las enseñanzas del cristianismo, que le imponen una fuerte autocensura y le impiden disfrutar de los placeres de la carne sin que los remordimientos la corroan.

La actitud de la muchacha va evolucionando a lo largo de la película: llega casi huyendo de un novio que la asfixia en cierto sentido. En su pareja los roles tradicionales están cambiados: él es quien insiste en casarse y tener hijos, mientras que a ella le asusta el compromiso, pues valora más su propia libertad. Considera que tal vez sea muy pronto para atarse definitivamente a una persona, a pesar de que ya están viviendo juntos.

Ante esta situación, Fynn decide hacer un paréntesis y pensarse si de verdad quiere dar ese paso tan decisivo en su vida. En casa de su abuela encuentra diferentes modelos femeninos, así que sólo tendrá que hacer una especie de labor de *patchwork* mental para, a partir de los retales de las distintas historias, ir tejiendo la suya propia.

Anna y Marianna, madre e hija, constituyen las dos caras de una misma moneda. Quizás no sea casual que se trate de mujeres de color, pues ambas encarnan los dos papeles que tradicionalmente el cine les ha reservado a las de su

raza, según señala Tania Modleski: la maternidad y la sexualidad respectivamente¹. Anna es, entre todas, la que está más ligada a los rituales y las tradiciones. Como maestra tejedora, ha transmitido a las demás el oficio aprendido de sus antepasadas. Guarda una colcha centenaria confeccionada por su bisabuela en los tiempos de la esclavitud, tal vez como modo de expresión femenina en un mundo en el que estaban doblemente oprimidas, por su color de piel y por su sexo. En ella su autora cuenta cómo siguió a un cuervo que la llevó hasta el hombre de su vida. Esta historia se ha ido transmitiendo de generación en generación, y llega hasta Fynn, a quien al final de la película un pájaro similar, en una escena de realismo mágico, le marca el camino hasta Sam, lo que le confirma que ha tomado la decisión correcta.

El cuervo es una muestra de la importancia que los rituales y las supersticiones tienen en la vida de las mujeres. Enrique Gil Calvo describe toda una serie de rituales a los que se someten las mujeres para alcanzar la pureza estética que la sociedad les exige. El autor los divide en dos categorías: los rituales de despojamiento, que tienen por objeto sacar a la luz el brillo natural de las mujeres jóvenes, a las que les basa con lavarse, peinarse y poco más, y los rituales de camuflaje, que se emplean para disimular las huellas del paso del tiempo, mediante el vestido, el calzado, el maquillaje, las joyas o perfumes, que sustituyen por *glamour* el brillo perdido².

¹ Cfr. MODLESKI, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares” en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.

² Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000; VENTURA, L., *La tiranía de la belleza*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

La vida de Anna está marcada por un hombre blanco que en su juventud se aprovechó de su inocencia, la dejó embarazada y se desentendió posteriormente de la criatura. Para esta mujer, a partir del momento en que se convierte en madre, el amor de su hija pasa a ser lo más importante, hasta el punto de reprimir para siempre su sexualidad. Anna representa para Fynn la voz de la conciencia patriarcal judeo-cristiana: advierte a la joven que no debe dejarse llevar por sus instintos y cometer locuras de las que luego tendrá que arrepentirse durante toda su vida.

En el polo opuesto se sitúa su hija, quien se muestra partidaria de romper las reglas. Marianna representa un tipo de mujer con una actitud típicamente masculina. Durante toda su vida ha ido pasando de un hombre a otro, cuenta sus amantes por decenas y guarda fotos de todos ellos; son sus trofeos. Sin embargo, el que ha marcado verdaderamente su vida es uno del que ni siquiera sabe su nombre y al que no dio ni un beso, un desconocido con quien coincidió una tarde en una cafetería y que le dejó como recuerdo un poema: él es su alma gemela. En el fondo, también es una romántica y da más valor al amor platónico que al goce sexual, que para ella, por lo que se ve, tampoco pueden encontrarse en la misma persona. El filme refuerza así el mito de la inclinación de las mujeres a la ternura y el afecto, por encima del deseo sexual.

Sophie es, quizás, el más claro ejemplo de sacrificio y subordinación a un hombre. Renunció a su prometedor futuro como nadadora para ser madre y esposa de un científico que la dejaba encerrada en el hogar, cuidando de sus hijos, mientras él viajaba constantemente por motivos de trabajo. Para Preston, el marido, los roles sexuales están bien claros; él sí tiene derecho a realizarse

profesionalmente, puesto que es un hombre, mientras que su mujer no debe tener más funciones que las que manda la biología: parir a sus hijos y ser el ángel del hogar, el reposo del guerrero.

En *The Feminine Mystique* (1963)¹, a partir de una encuesta realizada a las mujeres estadounidenses educadas de clase media acerca de la opresión emocional a la que se veían sometidas, Betty Friedan apunta a un retroceso en la inserción social de las mujeres en los 50. A finales de esa década las chicas se casaban con 20 años o incluso menos y el porcentaje de universitarias había descendido de un 47% en los años 20 a sólo un 35%. De éstas, más de la mitad dejaba la universidad para casarse, ya que el motivo por el que accedían a ella era fundamentalmente el de encontrar un marido; tener demasiada educación era considerado un obstáculo para el matrimonio, pues en esos años en que la masculinidad se presentaba debilitada a consecuencia de la guerra, imperaba un prototipo de mujer femenina, que hallaba su realización solamente como esposa y madre, y la educación superior -lo mismo se puede decir de la práctica profesional de un deporte o de cualquier otra actividad que se desarrollase en el espacio público- parecía estar reñida con esa feminidad². A finales de los 50 la tasa de natalidad norteamericana superaba la de la India. La publicidad y los medios de comunicación de masas vendían un prototipo femenino que tenía como centro vital la cocina de su casa. El ideal de toda mujer debía ser el convertirse en una esposa suburbana, sana, guapa, con educación, y plenamente realizada pues, a

¹ FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Madrid, Júcar, 1974.

² BUÑUEL HERAS, A., “La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte”, en *Revista española de investigaciones sociológicas (REIS)*, nº 68, 1994, pp. 97-117; Cfr. también AAVV, *Mujer y deporte*, Madrid, Ministerio de cultura, 1987.

diferencia de sus madres, a quienes no se les ofrecieron más opciones, ellas tienen la oportunidad de vivir otras experiencias, para luego poder encerrarse tranquilas en sus hogares. En un gesto lleno de ironía, antes de abandonarla definitivamente, Preston construye a Sophie un pequeño charco -sólo le da para mojarse los pies y poco más- para que se bañe, como de joven solía hacer en el lago. Sophie queda así doblemente confinada, entre los muros del hogar y los de su diminuta piscina.

Sin embargo, esta mujer, a pesar de los reproches que dirige a su esposo por sus largas ausencias del hogar, tiene bien asimilada la concepción victoriana del rol femenino, según la cual “la mujer era intelectualmente inferior al hombre como resultado de su especialización reproductiva, donde concentraba la mayor parte de sus energías”¹. Ya su madre le recomendó escuchar y hablar poco para conquistar a un hombre y, a pesar de lo negativo de su experiencia matrimonial, ella negará a su hija la posibilidad de ir a la universidad, con estas palabras: “Una chica no tiene que ir a la Universidad. Tú puedes casarte. [...] No siempre obtenemos lo que queremos”.

Sophie es un ejemplo más del modo en que la dominación masculina deja sus huellas en los cuerpos y en las mentes, e impone a las mujeres unos esquemas perceptivos que les hacen concebir como natural su subordinación a los hombres. El caso de Emma no es mucho más afortunado. Su idea del matrimonio no difiere mucho de la de Sophie, como se deduce de su afirmación: “La hembra mantiene el nido mientras el macho sale y farda de sus plumas”.

¹ RODRÍGUEZ PASTOR, C., “Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana”, en *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, (AAVV), Sevilla, Arcibel, 2004, p. 321.

Se casó con un pintor para el que trabajaba como modelo y pronto se dio cuenta de que tenía que compartirlo con todas las demás mujeres que posaban para él. La relación entre el artista y la modelo o musa inspiradora aparece de manera recurrente a lo largo de toda la historia del arte, aunque en el siglo XX adquiere un carácter especial, al extenderse la concepción del artista como genio. Según Pérez Gaudi, el pintor se erige en estos casos en Pigmalión, que transforma la materia bruta -la modelo- en arte puro. La modelo en estos casos es exclusivamente un medio al servicio de la obra final, por ello queda desprovista de su personalidad e incluso de su propia identidad¹. Así pues, la desigualdad entre ambos es más que notoria: el artista se convierte en genial sujeto creador mientras que su musa queda reducida a simple objeto. En el caso de Emma, el matrimonio y la maternidad, con su halo de domesticidad, le hacen perder ese poder inspirador para su marido, que la sustituye por otros cuerpos a los que transformar y poseer.

En sus primeros años de unión, harta de los falsos arrepentimientos de su infiel esposo, Emma lo abandonó para volver a casa de sus padres pero éstos no dudaron en enviarla de vuelta al que debía ser su lugar, junto al hombre a quien había jurado fidelidad eterna. Algo similar sucede en el filme *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), cuando la madre de Betty, una de las protagonistas, le prohíbe separarse a pesar de las infidelidades de su recién estrenado esposo. No le importa la felicidad de su hija, sino guardar las apariencias ante el resto de la sociedad; así, le dice: “Ahora darás media vuelta, volverás a casa, te maquillarás y

¹ PÉREZ GAULI, J. C., “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad”, en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (M. L. F. Cao, ed.), Madrid, Narcea, 2000b, p. 73.

esperarás a tu marido. Es el trato que hiciste, el que hacemos todas”. En ambos casos se pone de manifiesto la hipocresía de la sociedad norteamericana de los años cincuenta, que defiende la sumisión y el apego de las mujeres a la tradición por encima de su propio bienestar.

Aunque ya peina canas, Dean sigue con su actitud de *playboy*, que se justifica por ser ‘un artista’. Emma ha aguantado todo este tiempo porque en su pequeño pueblo el estar casada con un pintor la hace sentirse original y ni siquiera ahora, sin nadie que la disuada de sus intenciones, logra por fin abandonarlo, pues ese viento mágico que se lleva las hojas y las ideas de emancipación de Fynn la empuja de nuevo hasta sus brazos. Cuando Emma por fin ha logrado liberarse de las constricciones tanto de la sociedad como de su propia mente, parece como si los elementos naturales se conjuraran contra ella y la ataran irremediabilmente al que debía ser su destino, hasta que la muerte los separe.

Dean, no se sabe si por su condición de artista o por ser hombre, va de flor en flor y queda siempre impune, pero el adulterio no es tan bien visto cuando procede de una mujer¹. Es el caso de Constante, una viuda que ahogó sus penas con el marido de Emma. No importa que anteriormente haya mantenido un matrimonio modélico con su difunto Howell -irónicamente, la felicidad de la pareja se debía en gran medida a las largas ausencias de él a causa de su trabajo-; basta que haya cometido ese error para que sea señalada en el pueblo por su conducta licenciosa. Ni siquiera las mujeres con las que se reúne cada tarde para tejer le muestran un poco de comprensión, como lo evidencia el modo en que todas la miran cuando entra en la habitación; hay incluso un momento en que la

¹ Cfr. CIPLIJAUSKAITÉ, B., *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.

invitan a irse, pues su presencia no es grata, dado que entre ellas se encuentra Emma. Entra en escena el viejo mito de la enemistad y de la maldad de las mujeres hacia su propio género, que Carmen Alborch matiza de la siguiente manera: “Parece que por el solo hecho de ser mujeres debiéramos tener relaciones de encuentro, que debiera haber empatía entre nosotras”¹. La autora apuesta por romper con esa idea moralista de la amistad / enemistad natural entre mujeres, pues se trata de buscar la igualdad de derechos, no una “igualación de identidades”.

Otro caso de adulterio es el que protagoniza la abuela de Fynn con el marido de su hermana Glady Jo. Los motivos que llevan a Hi a caer en los brazos de su cuñado son similares a los que tuvo Constante para hacer lo propio con Dean: el dolor por la pérdida del hombre al que más ha amado y el hallarse en un estado en el que no era muy dueña de sus actos. De este modo se nos da a entender que, a diferencia del hombre, al que este tipo de licencias se le perdonan por ser parte de su naturaleza, en la mujer no está bien considerado el adulterio, y ésta lo comete sólo en situaciones extremas, y siempre buscando un consuelo, no la satisfacción sexual. Existe, pues, una doble moral, que condena el adulterio femenino y perdona el masculino, sobre la base de unas supuestas diferencias naturales que, una vez más, no son sino fruto de la convención.

El caso de Fynn es diferente; conoce a un muchacho del pueblo que representa para ella la tentación, encarnada tradicionalmente por la mujer en el cine clásico. León es un Adonis de cuerpo musculoso y mirada pícaro que se pavonea exhibiendo sus encantos cual hombre fatal dispuesto a hacer caer en sus

¹ ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 37.

redes a la inocente y pudorosa joven, quien, a pesar de haber confesado poco antes que prefiere hacer una locura antes que preguntarse qué habría pasado, trata de evitarlo por todos los medios y es él quien lleva las riendas de la relación en todo momento. Ella lo desea, su sola presencia la pone nerviosa, pero se mantiene pasiva, por lo que León tiene que hacer honor a su nombre y adoptar el papel de depredador. El muchacho emplea todas las armas que posee, incluso acude al fetichismo de la comida e intenta tentar a la joven ofreciéndole cerezas, como hizo Eva con la manzana. Etxebarria y Núñez Puente señalan que, “[s]i la mujer real da miedo, si el hombre tiene pavor al poder de la mujer, al abismo que su alteridad representa, [...] lo mejor será hacer de la mujer un objeto, sustituir a la mujer por una parte de sí que la represente”¹. En este caso las cerezas pueden representar a los labios de Fynn, y León las devora con lujuria ante ella para hacerle ver lo que se está perdiendo.

La chica sucumbe ante los encantos de su efebo particular por motivos meramente sexuales, pero un momento después se siente enormemente culpable y busca desterrar cuanto antes ese recuerdo de su mente. Esta actitud no deja de ser contradictoria si tenemos en cuenta las ideas que la joven tiene sobre el matrimonio, que ella misma cuenta a Marianna durante la conversación que mantienen: “[...] el matrimonio es una institución anacrónica creada por la sola conveniencia del padre que necesita traspasar a su hija al cuidado de otro hombre. [...] Ahora hemos obtenido nuestra independencia y nos ganamos la vida. Ya no hay razón para ser la esposa de alguien. ¿Por qué no podemos amar a tanta gente como queramos en nuestra vida? La monogamia es un estado muy innatural al que

¹ ETXEBARRÍA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2000, p. 151.

nos han forzado durante siglos unos reprimidos líderes religiosos que no mantienen ningún contacto con su sexualidad”.

Es cierto que Fynn llega a la casa con una actitud bastante reaccionaria respecto al matrimonio y a las relaciones entre hombre y mujer. Sin embargo, un poco más adelante vemos que estos pensamientos no son más que producto de su confusión. No es culpa suya, sino del mal ejemplo de sus padres, dos *hippies* que se casaron cuando aún eran demasiado jóvenes e inmaduros. Así, al anunciarle su madre que ambos piensan volver a unirse en matrimonio, la joven siente derrumbarse todos los esquemas que se había formado hace años y reprocha a su progenitora el haberle inculcado esas ideas equivocadas: “Recuerdo tus palabras exactas. Dijiste que los compromisos para toda la vida eran imposibles de mantener, y que la monogamia en serie era el único camino”.

Ahora que se ha dado cuenta de que el matrimonio no es tan malo como creía y de que lo normal, según las experiencias que le han contado, es que la pasión esté ausente, ya no le quedan excusas para no seguir los consejos de su abuela. Ésta le advierte, refiriéndose tanto a la tesis que está escribiendo -cuyas páginas han acabado esparcidas por todo el vecindario- como a su relación con Sam, que siempre es mejor reconstruir lo que ya se tiene antes que volver a empezar desde cero. La evolución que experimenta Fynn a lo largo de la película es más bien una regresión. Se vuelve conformista; prefiere aferrarse a lo que tiene y apostar por ello, en lugar de arriesgarse a seguir buscando algo mejor. La influencia de la moral judeo-cristiana así como las experiencias de su abuela y del resto de las mujeres que se reúnen en la casa hacen mella en la atípica socialización de la que había sido objeto por parte de sus padres. Como señala

Carmen Alborch, “[l]o que las mujeres deben desear se dibuja con insistencia en los mitos, la literatura, la publicidad, los mensajes televisivos o el cine. Pero, significativamente, en esa nómina de deseos [...] no aparecen [...] la autonomía económica, los espacios sociales para la mujer en lo público, las posibilidades de desarrollo personal”¹.

Se afirma una vez más la idea de que las mujeres deben permanecer pasivas y asumir el rol que para ellas ha designado la sociedad patriarcal. Al final lo que importa es casarse y formar una familia, y está claro que es la esposa quien tiene que ceder y sacrificar lo que sea en favor de la armonía del hogar. Ya de entrada, Fynn renuncia a realizarse como mujer por medio de unas relaciones sexuales satisfactorias. Quién sabe si no dejará de lado también su realización profesional y aceptará perder su espacio propio para ceder su habitación a los hijos que vengan.

Jocelyn Moorhouse no rompe, aunque sí araña, al menos, el sistema, al realizar un filme protagonizado casi exclusivamente por mujeres, lo que no significa que adopte una mirada femenina. Incluye algunos personajes rompedores, como Marianna o la misma Fynn mientras permanece fiel a sus utópicas ideas feministas. Ambas mujeres presentan actitudes típicamente masculinas, tal vez en un intento de la autora por demostrar que la liberación de la mujer no consiste en adoptar ese tipo de comportamientos, sino más bien en buscar nuevas definiciones de la feminidad que abran el recinto en el que el patriarcado nos tiene encerradas. Sin embargo, la solución a la que se llega al final

¹ ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 154.

pasa por volver a las viejas convicciones en lugar de hallar un camino intermedio entre la opresión de la mujer en el patriarcado y su masculinización.

Si el cine clásico de Hollywood proporciona al espectador un tipo de placer basado en el fetichismo y la objetivización del cuerpo femenino, Moorhouse introduce a un personaje, León, destinado precisamente a satisfacer la libido de las espectadoras. Sin embargo, el disfrute de la contemplación se ve perturbado por el sentimiento de culpa que aflige a Fynn tras su infidelidad. Resulta novedoso el que se dé a las espectadoras la posibilidad de ejercer como *voyeur*, algo que el cine suele reservar a los varones, pero la misma narrativa fílmica destruye el posible placer femenino. Algo parecido sucede en la película *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), en la que el cuerpo de un jovencísimo Brad Pitt se ofrece a la contemplación de las espectadoras, quienes tienen la oportunidad de vivir, a través del personaje de Thelma, una noche de lujuria con él. Sin embargo, semejante transgresión conllevará un castigo: las fugitivas pierden todo su dinero, lo que las sitúa cada vez más lejos de la redención, pues la liberación sexual de Thelma se extrapolará a otros aspectos de su personalidad, y acabará convirtiéndose en una delincuente sin escrúpulos.

El filme plantea una cuestión (¿dónde reside el amor?) y da una respuesta a modo de *patchwork*: las protagonistas se aferran a la tradición y exponen, sirviéndose del lenguaje silencioso de sus manos¹, lo que para ellas es el amor, que se encuentra en la amistad y el cariño fraternal de otras mujeres, en los hijos y en la unión a un hombre en torno al cual girará su vida. De la película pueden extraerse, además, otras conclusiones: La seguridad es más importante que la

¹ MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.

realización sexual de la mujer, y reside en el matrimonio, definido éste en términos patriarcales. Desde el momento en que la hija pasa de la tutela del padre a la del marido, debe renunciar a sus sueños y aspiraciones en favor del esposo y de los hijos que vengan. Se potencian, pues, las virtudes femeninas más tradicionales, como el sacrificio y la sumisión, pues no se trata de un acuerdo entre dos personas en igualdad de condiciones, sino más bien de una anulación de la parte femenina en favor de la masculina. La mujer queda reducida prácticamente a su función reproductora, como es el caso de Sophie y Emma. Ambas se casan con hombres que las eligen como madres de sus hijos para luego dejarlas en un segundo plano, mientras ellos buscan otro tipo de realización en sus actividades profesionales y en los brazos de distintas amantes. El de Anna es un caso todavía más claro de cosificación. Se convierte en objeto de disfrute sexual para un hombre que se aprovecha de su ingenuidad y pasa el resto de su vida pagando por el pecado cometido. Renuncia a ser amada como mujer y basa su existencia en la maternidad.

El tratamiento que se da al adulterio varía dependiendo del sujeto que lo practique. Si se trata de un hombre puede parecer algo más o menos normal y justificado, por ejemplo, por su calidad de artista. La mujer, en cambio, es adúltera en situaciones extremas y suele buscar cariño y apoyo, en lugar de satisfacer su lujuria. Cuando, como Fynn, es infiel por placer, tiene que enfrentarse a graves remordimientos y al sentimiento de culpabilidad.

Las mujeres -aunque empiezan a entrar en ámbitos tradicionalmente masculinos, como el académico¹- siguen vinculadas al hogar, a la familia, a los rituales y a las formas de comunicación más tradicionales, como lo demuestra el hecho de que la moderna Fynn escriba a máquina su tesis porque no se fía de los ordenadores.

¹ Cfr. GUIL BOZAL, A., *La Situación de las Mujeres en las Universidades Públicas Andaluzas*, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía, 2005a; VICENTE ARREGUI, G., “Mujeres en el mundo académico español”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 31, Sevilla, 2003.

1.2. Sharon Maguire, 2001: *El diario de Bridget*

Jones

La película *El diario de Bridget Jones* (2001) presenta varios puntos en común con la anteriormente analizada. Es obra de la directora británica Sharon Maguire, tiene como guionista a la escritora Helen Fielding y presenta numerosos elementos autobiográficos. Por todo ello, y por centrarse en la vida de una mujer de nuestros días, ha sido catalogada por la crítica como feminista o como cine para mujeres, además de ser vista como un buen reflejo de la realidad de nuestro tiempo. Algunas de estas afirmaciones nos parecen más que cuestionables, como veremos más adelante.

De cualquier manera, debemos reconocer que *El diario de Bridget Jones*, aunque posiblemente no será recordada como una de las obras maestras de la Historia del Cine, sí ha tenido una importantísima repercusión social, lo mismo que el libro en que se basa¹, que se mantuvo durante seis meses en el número uno de la lista de ventas en Gran Bretaña. Se perfila, pues, como un interesante fenómeno, ya que, si ha tenido tanta aceptación entre el público, probablemente se deba a que muchas personas se han sentido identificadas con la historia que cuenta.

El filme está basado en la novela homónima escrita por Helen Fielding, a partir de una columna sobre su vida publicada por la escritora y periodista británica en el diario *The Independent*. Fielding, que inventó un ‘alter ego’ porque

¹ FIELDING, H., *El diario de Bridget Jones*, Barcelona, Lumen, 2001.

“puedes ser mucho más honesta si se supone que no se trata de tu propia vida”¹, al final terminó admitiendo el carácter autobiográfico de sus textos.

La película, además de contar con la propia escritora como una de sus guionistas, presenta a un personaje, el de Shazzer, que está basado en la directora, Sharon Maguire, amiga personal de la Fielding. Esta última, acerca de la relación que ambas mantienen, comenta: “Casi todos nuestros amigos estaban casados y nosotras seguíamos buscando una relación estable. Esto nos daba un sentimiento dual de ansiedad, pero también de rechazo de la búsqueda de la aprobación masculina, ya que somos feministas. Y aquella noche, como la tradición manda, hablamos de las chicas de las novelas de Jane Austen, de lo arrebatador que es Colin Firth, el *sex symbol* de la mujer inteligente, juramos como marineros, fumamos como camioneros y nos tomamos unas cuantas copas de más”².

De estas declaraciones se deduce que las autoras se han inspirado en sus propias experiencias personales a la hora de diseñar los personajes del filme, pues éstos comparten con ellas actitudes y sentimientos como la soledad y el miedo a la exclusión social que se deriva del hecho de haber cumplido los treinta y no tener aún familia ni pareja fija. Además, en momentos de crisis siguen un mismo patrón de comportamiento: se aferran a los amigos y a la bebida. Sin embargo, este tipo de actitud no concuerda mucho con las ideas feministas o progresistas que tanto la autora como su personaje principal declaran tener. No es ésta la única contradicción.

¹ HOGE, W., “Bridget Jones? She’s Any (Single) Woman, Anywhere”, *The New York Times on the web*, 17-2-1998.

² SARTORI, B., “Sharon Maguire: «He vivido el mismo mundo de Bridget Jones»”, *El Cultural, El Mundo*, 6-6-2001.

Según W. Hoge, recientemente la literatura popular femenina en Gran Bretaña ha experimentado una evolución: ha dejado atrás las historias ligeras, románticas, ambientadas en épocas pasadas, para dar lugar a una “nueva ficción femenina, valiente, que trata con humor y de manera realista temas reconocibles por las mujeres [...] veinteañeras y treintañeras”¹. Sin embargo, Helen Fielding confiesa haber robado el argumento del filme de la novela *Orgullo y prejuicio*², escrita por Jane Austen en el primer cuarto del siglo XIX. El relato de Fielding presenta, además, la forma de un diario, género tradicionalmente femenino. El filme intenta mantener esa misma estructura, con el uso de la voz *over* de la protagonista, que narra lo que le va sucediendo y cómo se encuentra en cada momento, a lo que hay que sumar el empleo de subtítulos que indican las anotaciones que Bridget hace diariamente acerca de su peso, consumo de alcohol y cigarrillos.

La protagonista del filme es Bridget Jones, una solterona³ que ha pasado la barrera de los treinta y, a pesar de ser una mujer independiente y profesional, considera que debe dar un giro a su vida. Por ello, al inicio de la película, se plantea los que serán sus objetivos para el nuevo año: el primero y más importante de todos es encontrar un novio, que sea “amable y sensato”, un hombre ideal que haga desaparecer la fuerte presión ejercida sobre ella por su madre y los

¹ HOGE, W., “Bridget Jones? She’s Any (Single) Woman, Anywhere”, *The New York Times on the web*, 17-2-1998.

² AUSTEN, J., *Orgullo y prejuicio*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

³ Fielding acuña el término *singleton* para quitar hierro al vocablo *spinster*, que significa ‘mujer, especialmente mujer mayor, que nunca ha estado casada’.

“petulantes¹ casados”, que la interrogan constantemente sobre su (inexistente) vida amorosa y le recuerdan que el “reloj biológico” no se detiene y que debería darse prisa si quiere traer hijos al mundo.

Enrique Gil Calvo² explica la exclusión social de las mujeres que a una cierta edad no han encontrado pareja por el fenómeno que él denomina *hipergamia de edades*, según el cual las mujeres siempre tienden a emparejarse con hombres mayores que ellas. Por este motivo, los varones no temen al paso de los años, pues siempre contarán con una amplia gama de candidatas, de distintas edades, entre las que elegir. En cambio, a las mujeres cada vez les resulta más difícil encontrar pareja, pues los hombres mayores suelen estar ya comprometidos, y la sociedad no las vería con buenos ojos si estuviesen con un hombre más joven. Así, las mujeres deben esforzarse por representar siempre una minoría de edad relativa respecto a los varones; de este modo quedan reforzadas el resto de las desigualdades sociales y laborales, que someten a la mujer al dominio masculino³.

Carmen Alborch explica cómo los hombres nos inculcaron la idea de la maternidad como algo excelso y maravilloso, de modo que las mujeres prefirieron amoldarse a la prescripción social antes que sentirse marginadas y solas. Así, quedaron encerradas en el ámbito doméstico, privadas de todo intercambio social

¹ En el libro se emplea el término *smug* (persona que muestra estar muy satisfecha consigo misma y con sus acciones, especialmente en un modo que irrita a los demás) para referirse a las personas casadas.

² GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

³ REYES MORENO, J., “Desigualdades de género: mujeres y poder. Análisis de una problemática social”, en *Femenino fin de siglo. Postmodernidad, género y cultura*, Valparaíso (Chile), Universidad de Playa Ancha, 2003, pp.45-58.

que pudiera favorecer su desarrollo personal. Su vida y su ámbito de responsabilidad se vieron reducidos al círculo de lo cotidiano -marido, hijos, casa. Según la autora, “[q]ue la mujer tenga la necesidad, la obligación, el deber o el imperativo natural de ser madre, ha de ponerse en duda. El mito de la maternidad es [...] sólo una forma de alienación o de esclavitud”¹.

Bridget se siente molesta por los comentarios de sus conocidos, pero no por el hecho de creer en la soltería como estado ideal, ni por considerarse tan independiente como para no necesitar a nadie a su lado; simplemente no le gusta que ahonden en su herida, porque, a pesar de su apariencia de mujer liberada, en el fondo lo que más desea es casarse, de blanco y por todo lo alto. Lo evidencian las imágenes que nos muestran lo que ella misma sueña despierta, cuando se imagina el que sería el día más feliz de su vida: Bridget se ve a sí misma vestida de novia, del brazo de Daniel, compartiendo su felicidad con numerosos invitados. No es ésta la única ocasión en que la joven da rienda suelta a su fantasía; durante todo el filme destaca por su carácter imaginativo e irracional, considerado típicamente femenino frente a la racionalidad, atribuida a los varones. A pesar de declararse feminista, Sharon Maguire construye una heroína que aún está bastante anclada en los modelos femeninos tradicionales. Lo mismo que Fynn, la protagonista de *Donde reside el amor*, Bridget se encuentra en una posición contradictoria, entre sus ideas liberales y el apego a la tradición.

Los otros propósitos que se plantea esta joven para el nuevo año tienen que ver con la salud y la estética: llevar una vida sana, dejando atrás sus excesos con el alcohol y el tabaco, y adelgazar diez kilos. Esto es algo que realmente la

¹ ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 98.

obsesiona y la lleva a someterse constantemente a los rituales de purificación definidos por Gil Calvo¹ para alcanzar la tan ansiada pureza estética. Las dietas son una constante en la vida de Bridget, quien sube a la báscula cada día para llevar un control estricto de su peso -otra cosa es que realmente consiga quitarse algunos kilos-.

Mientras Lipovetsky² ve en la pasión por la delgadez un deseo de emancipación de las mujeres de su destino como madres y objetos sexuales, así como un intento de autocontrol, Lourdes Ventura, lejos de considerarla un signo de libertad, la entiende como una pesadilla, por la presión que ejercen sobre la mujer las valoraciones externas. Además de la ilusoria sensación de control -un control que se pierde si la mujer deja por unos días el ejercicio o la dieta, o por el efecto inexorable que el paso de los años produce en la biología-, “existe una enorme tensión en la lucha constante por alcanzar la belleza, un agotamiento, una espiral de esfuerzo que no se cierra nunca”³.

A Bridget también la vemos maquillarse, depilarse, peinarse e incluso recoger su vientre en una poco estética braga-faja. La joven está pendiente en todo momento de su aspecto: trata de eliminar lo que le sobra (peso, suciedad...) y de enmascarar las imperfecciones mediante el recurso a la cosmética, que para muchas mujeres, señala Lourdes Ventura, se ha convertido en una “adicción que calma otras ansiedades más profundas, pero no regala la belleza prometida”⁴. Ése

¹ Cfr. GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

² Cfr. LIPOVETSKI, G., *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 1999.

³ VENTURA, L., *La tiranía de la belleza*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 36.

⁴ *Ibidem*, p. 111.

es el caso de la protagonista del filme, quien, a pesar de sus esfuerzos, no consigue alcanzar el grado de pureza estética y de distinción que desea.

En su afán por dar con el ansiado galán, Bridget encuentra al hombre equivocado -Daniel Cleaver, su jefe insensible, machista y grosero-, que la engaña y se burla de ella, hasta que por fin llega Mark Darcy, el apuesto príncipe azul, para salvarla; la historia termina con el más feliz de los finales, con nieve incluida. En su camino hacia la felicidad Bridget no está sola, sino que cuenta con tres buenos amigos -Tom, Jude y Shazzer- que la apoyan en todo momento. Para colmo de males, tiene que hacer frente a la crisis matrimonial de sus padres, que se inicia cuando su alocada progenitora lo deja todo para huir junto a un vendedor televisivo. Al final, vuelve junto a su esposo, que la perdona.

Estamos, pues, ante una historia digna del mejor cuento de hadas, y de la más clásica comedia de Hollywood. Aunque hay elementos que se actualizan, en esencia *El diario de Bridget Jones* conserva muchas de las características propias del género, que vivió su época dorada en la primera mitad del siglo XX.

La comedia ha sido tradicionalmente un género femenino, cotidiano y familiar, protagonizado por mujeres que se plantean como objetivo único alcanzar la felicidad a través del amor¹. En el cine, el tema principal de la comedia ha sido siempre el deseo amoroso por un objeto inalcanzable, que se obtiene al final, y éste no puede ser otro que el *happy end*, que normalmente se traduce en matrimonio, visto en pantalla o futurible. El final de la comedia supone un inicio, el principio de una felicidad que, una vez superados los problemas, se entiende

¹ HEVIA, E., “Las mujeres en el cuadro”, en AAVV, *La mujer en el cine. Ciclo de films*, Generalitat Valenciana.

como duradera. Sería el equivalente al típico cierre de los cuentos con la frase “fueron felices y comieron perdices”.

En la comedia están vigentes numerosos estereotipos y clichés. El matrimonio supone la integración social¹. En *El diario de Bridget Jones* este hecho queda patente durante la cena que Bridget comparte con un montón de parejas, que la hacen sentirse como un elemento extraño a su sociedad normal. Al final del filme no hay -al menos, que se sepa- boda², pero esa posibilidad tampoco queda excluida, sobre todo sabiendo cuál es el sueño de la protagonista. En cuanto a la conducta sexual de los personajes, ésta se adecua a la época en que estamos, y son constantes las alusiones al sexo libre. Sin embargo, existe una diferencia en la concepción que del mismo tienen hombres y mujeres: mientras que para Daniel se trata simplemente de un placer, y en ningún momento reconoce estar enamorado, a pesar de las insistentes preguntas de Bridget cuando se van juntos de minivacaciones, ella sí confiesa su amor por Daniel, al que llega a considerar el “novio ideal” -sin embargo, él nunca se refiere a ella en esos términos-. El filme refuerza así la idea de Bourdieu³, quien, en relación con el acto sexual, ve a los hombres como conquistadores y sitúa a las mujeres del lado de los sentimientos y la intimidad. “La inversión amorosa de la mujer es mayor, da más de lo que suele

¹ Cfr. CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.

² En la secuela de este filme, *Bridget Jones: Sobreviviré* (Beeban Kidron, 2004), tras un sinfín de avatares y malentendidos, Bridget por fin consigue que Mark le pida matrimonio.

³ Cfr. BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

recibir”¹, señala Carmen Alborch, lo que contribuye a reforzar la autoridad de los hombres en el espacio público.

Volviendo al tema de la comedia, el hecho de que aparezcan escenas de sexo tampoco supone una gran apertura respecto a la época dorada del cine clásico, pues éstas más que enseñar sugieren, y eso ya lo hacía Lubitsch en los años 30, sin que el objeto final del juego tuviese que ser una relación estable².

La comedia clásica se caracteriza por mostrar ambientes ricos y lujosos y un vestuario a la moda, lo que refuerza su calidad de género dirigido a las mujeres. En este filme no faltan escenarios refinados, como aquéllos en los que tienen lugar las diferentes fiestas y reuniones sociales. El atuendo de los personajes, en cambio, no siempre destaca por su *glamour*. Son especialmente cómicos el jersey y la corbata de Mark, que él viste para agradar a su madre. Éstas son, sin embargo, dos excepciones del personaje que, como buen príncipe azul, aparece siempre perfectamente vestido, con traje y corbata, prenda que no se quita ni para cocinar. Bridget, en cambio, por más que lo intenta -se pasa horas arreglándose-, no logra salir de la vulgaridad. Un buen ejemplo de ello lo tenemos el día de la presentación del libro, cuando se dirige a la fiesta y por el camino va colocándose la braga-faja que lleva debajo del vestido. Sin embargo la comedia a menudo también ha dejado fuera el *glamour*, como en *Ninotchka* (Lubitsch,

¹ ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 43.

² Cfr. CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.

1939), filme en el que Greta Garbo aparece fea, mal encuadrada y además prepara una tortilla, lo que supuso el final del mito¹.

En *El diario de Bridget Jones*, como marcan las pautas del género, la protagonista es una mujer activa, independiente y desenvuelta. Elena Hevia² cataloga a las protagonistas de la comedia como ‘femina riders’, que luchan por su objetivo (normalmente, por el matrimonio; otras veces, por separarse, aunque al final la cosa se arregla), en ocasiones frente a un varón débil, licencia que se permite debido al carácter cómico del género. La chica-compañera puede alejarse momentáneamente del ámbito del hogar, pero su destino es casarse. Lo que ansían todas estas mujeres independientes es unirse a un hombre. Representan el tipo de esposa que todo varón desearía, pues en el fondo son inofensivas.

Un tópico que sí parece superado es el de la estricta separación de roles sexuales: aquí los roles tradicionales se invierten y, mientras Bridget es caótica, desordenada y un desastre en la cocina, Mark resulta desenvolverse a la perfección en las tareas culinarias. Además, en este caso la carrera profesional de la mujer no está reñida con el amor. Ésta es una de las pocas barreras que rompe el filme. Sin embargo, en la oficina de Bridget vemos cómo se reproduce la tradicional estructura machista que coloca a una serie de mujeres en posiciones subordinadas bajo la protección de un jefe varón. Cuando nuestra heroína cambia de trabajo para convertirse en reportera televisiva, la situación en parte se repite. La joven, más que por su profesionalidad, alcanza la fama por mostrar, de manera

¹ Cfr. CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.

² Cfr. HEVIA, E., “Las mujeres en el cuadro”, en AAVV, *La mujer en el cine. Ciclo de films*, Generalitat Valenciana.

ridícula, la amplitud de su trasero ante la cámara. Cuando por fin logra hacer una entrevista de éxito, es gracias a la ayuda de Mark, quien, cual hada madrina, le allana el camino hacia la gloria.

También puede considerarse transgresor -por ejemplo, si comparamos este filme con *Donde reside el amor*- el hecho de que el adulterio pueda ser tanto masculino como femenino, en el caso de la madre de Bridget. Sin embargo, ella se da cuenta del grave error que ha cometido y vuelve llorando a suplicar el perdón de su marido, con lo cual estamos una vez más ante una exaltación del matrimonio.

Otro elemento frecuente en las comedias clásicas es el recurso al tema de Cenicienta, mujer virtuosa capaz de conquistar al príncipe azul y, con él, la felicidad y la promoción social¹. En esta actualización del mito, Bridget encuentra el amor y, aunque para ella la posición social de su hombre no es determinante, sí lo es para su madre y las amigas de ésta, que se refieren orgullosas a la importante carrera de Mark como abogado. No obstante, es significativo que, en las dos ocasiones en que Bridget se siente atraída por el sexo opuesto, se fije en hombres de mayor rango social: su jefe y un prestigioso y rico abogado. Se ven así reforzadas las tesis de Nancy Friday², quien entiende que las fantasías sexuales en la cultura occidental responden a un esquema de dominio-sumisión, en el que las mujeres, pasivas y sumisas, se sienten atraídas por hombres con poder.

¹ Cfr. DOWLING, C., *El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

² Cfr. FRIDAY, N., *Men in love*, Nueva York, Dell Publishing, 1980.

A partir del análisis de películas producidas por la Warner Brothers en los años 30 y 40, Mary Beth Haralovich¹ llegó a la conclusión de que el cierre narrativo dependía siempre de la resolución de los enigmas propios del cortejo heterosexual. Según Annette Kuhn, “el proceso de enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera. Así, pues, parece existir una tendencia, en la narrativa de Hollywood, a restituir a la mujer a su sitio”². Eso es, precisamente, lo que sucede en *El diario de Bridget Jones*: cuando el problema sentimental, después de muchos avatares, queda resuelto, la película termina y la protagonista está en el lugar que le corresponde, junto a un hombre que encarna para ella el amor verdadero. Su madre también ha vuelto a donde debe estar: en casa con su marido.

Los personajes femeninos son varios en el filme, aunque hay uno que acapara la mayor parte de la atención, por ser la protagonista principal. Bridget Jones es una mujer llena de contradicciones: es soltera, moderna e independiente, pero espera ansiosa la llegada de un príncipe azul que la lleve al altar y para lograrlo se deja aconsejar por su madre y las amigas de ésta. Vive obsesionada con la idea de adelgazar, aunque no duda en atiborrarse de grasas y alcohol con demasiada frecuencia. El tener un grupo de amigos dispuestos a apoyarla en sus frecuentes crisis no la libra de sentirse a menudo muy sola. A pesar de ser universitaria, necesita autoconvencerse de su inteligencia, lo que no le impide meter la pata continuamente. Al personaje de Bridget se le relaciona con la

¹ HARALOVICH, M. B., “Woman’s proper place: defining gender roles in film and history”, paper no publicado para un estudio independiente con la Profesora Jeanne Allen, Universidad de Wisconsin-Madison, 1979.

² KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 48.

supuesta inferioridad intelectual femenina, aunque en su caso bien podríamos mencionar el tipo de impotencia aprendida al que se refiere María del Carmen Rodríguez Menéndez¹. Eso es lo que explicaría que alguien como Daniel Cleaver, quien demuestra ser tanto o más inculto que la protagonista, ocupe una posición directiva, mientras ella se ve relegada a un puesto inferior.

Como indicamos anteriormente, el principal objetivo que se plantea Bridget es encontrar pareja. En su búsqueda del hombre ideal da primero con Daniel, al que conquista con minifaldas escuetas y blusas transparentes, prendas que, siguiendo a Gil Calvo², hacen que la atención se dirija hacia las aperturas del cuerpo femenino, que se ofrece.

Por un lado, sabe que ese hombre no le conviene, como le indica su moral platónica cristiana cuando piensa que irse a la cama con él sería “caer en el pecado”. Aunque es una mujer liberada y disfruta con el sexo, que es todo lo que Daniel puede darle, en el fondo ella quiere algo más, y durante un tiempo se engaña pensando que esa relación es “amor verdadero”, hasta que descubre la traición de su “novio” con una mujer más joven y delgada que ella. Esto supone un punto de inflexión en la vida de Bridget, que decide dar un giro hacia una existencia más sana; tras una borrachera monumental, se deshace del alcohol y los cigarrillos que le quedan en casa, cambia de trabajo, ridiculiza a Daniel delante de toda la oficina y deja su vestuario provocativo en el fondo del armario. Las

¹ RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.

² GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

minifaldas sólo le han valido para ser tratada como un objeto sexual, y ahora aspira a algo más.

El príncipe azul en realidad no estaba muy lejos, sólo faltaba que éste abandonase su apariencia de rana. Mark Darcy, el exitoso abogado con el que su madre quería emparejar a Bridget, deja de comportarse de un modo estúpido y casi grosero, para solucionar los problemas de la protagonista en todos los ámbitos: en lo profesional, le consigue una entrevista exclusiva que llevará a nuestra heroína a las portadas de los periódicos, y en lo personal, le salva la vida ayudándola a preparar una cena que, de no ser por él, habría resultado aún más desastrosa. Pero lo más importante es que Mark dice a Bridget algo que le llegará al corazón, pues la joven, a pesar de su apariencia de liberación sexual, en el fondo es una sentimental: “Me gustas muchísimo tal y como eres”. Éste es, quizás, el mensaje más positivo de la película, como se señala en su página web oficial: “Es esta nueva confianza en sí misma lo que la ayuda a dejar de hacer las elecciones equivocadas en el amor y a encontrar a un hombre que la respeta”.

Aunque Mark es un hombre honesto y sensible que respeta a Bridget, eso no le impide disputarse su amor a puñetazos con Daniel, como si de un trofeo se tratase, en un afán de defender su virilidad, que había quedado en entredicho tras la infidelidad de su primera esposa. Bridget, que en un principio queda decepcionada por la escena, más tarde aprobará el gesto de Mark, cuando sepa que Daniel tuvo una aventura con la ex-mujer de éste, quien, tras salir victorioso del combate, ve reforzados su orgullo y su hombría.

Otros personajes femeninos que tienen un cierto protagonismo en el filme son: la madre de Bridget, su amiga Jude y Natasha. La primera es una mujer poco

convencional, que se rebela y huye de una vida rutinaria de ama de casa dedicada a su marido, pero al final recapacita y vuelve con él. La segunda es una universitaria moderna, que llora por los rincones a causa de sus desengaños amorosos y aconseja a Bridget “estar divina” para tener éxito en el trabajo. Se refuerza una vez más la idea de la mujer entendida como cuerpo, a la que se valora más por su físico que por su inteligencia. La última encarna a la chica ideal que los padres de Mark querrían como nuera: es guapa, con clase, competente en su trabajo, pero su objetivo es, como el de las demás, cazar -y casar- a un hombre. El personaje de Natasha, además, resulta antipático por su rigidez y falta de naturalidad, comportamiento que da a entender que, como mujer, se halla en una posición que no es la suya.

Aunque se trata de una comedia británica, como ha insistido en puntualizar parte de la crítica, en *El diario de Bridget Jones* podemos encontrar muchos de los tópicos forjados por el cine de Hollywood en su época dorada; no en vano este último es el modelo que se impone en todo el mundo, y el vehículo favorito del sistema patriarcal para la transmisión de su ideología cuando del medio fílmico se trata. De hecho, Sharon Maguire confiesa: “He intentado que la película sea lo más mía posible, pero escuchando las propuestas de los productores (los ingleses de Working Title y los americanos de Universal y Miramax) porque son ellos los que poseen el instinto comercial”¹. La directora admite también su particular tributo a Frank Capra, uno de los maestros indiscutibles de la comedia clásica: “Quise incluir [...] una nieve improbable pero que me permite realizar un homenaje a Frank Capra, a mi película favorita de todos los tiempos, *Qué bello es*

¹ SARTORI, B., “Sharon Maguire: «He vivido el mismo mundo de Bridget Jones»”, *El Cultural, El Mundo*, 6-6-2001.

vivir”¹. Las referencias al cine clásico de Hollywood están presentes en muchos elementos, como la nieve en las escenas de Navidad y Año Nuevo, con la típica decoración luminosa. Es significativa también la escena en que Daniel y Bridget van a pasar un fin de semana juntos; en un descapotable atraviesan un paisaje bucólico, y Bridget confiesa: “Me siento como una gran estrella de la pantalla al estilo de Grace Kelly”. Por último, el *happy end*, con un largo y casto beso bajo la nieve, podría estar sacado de cualquier otro filme del género, realizado décadas atrás.

Como conclusión podemos apuntar que *El diario de Bridget Jones* es una película del siglo XXI, escrita y dirigida por mujeres, lo que no significa que sea feminista ni que emplee un lenguaje femenino. Tampoco en este caso podemos hablar de *women’s cinema* pues, aunque la comedia siempre ha sido considerada como un género dirigido especialmente a las espectadoras, su objetivo no es otro que perpetuar la dominación de que éstas son objeto, mediante su vinculación con el matrimonio y con la esfera doméstica. El modelo femenino que se construye no resulta especialmente liberador para las mujeres reales, pues, a pesar de ser una joven moderna y liberada, todavía pesan mucho sobre ella la tiranía de la belleza, la supuesta inferioridad intelectual de la mujer y la moral judeocristiana, así como la necesidad de vincularse a un hombre para lograr la aprobación social.

Las autoras han preferido no desafiar las pautas del cine clásico, marcadas por el modelo de Hollywood, y a pesar de declararse feministas, han elegido la vía más comercial, la de plegarse a las reglas del sistema en lugar de buscar caminos alternativos o de realizar una crítica desde dentro.

¹ SARTORI, B., “Sharon Maguire: «He vivido el mismo mundo de Bridget Jones»”, *El Cultural, El Mundo*, 6-6-2001.

2. Directoras con un discurso femenino

2.1. Chus Gutiérrez, 2002: *Poniente*

Yvonne Rainer considera que el cine debe dejar atrás el tipo de narrativa construida como reflejo del deseo masculino y empleada para dominar a la mujer¹. Cook y Johnston apuestan por la liberación de la feminidad mediante la ruptura del binarismo, con el fin de que la mujer pueda expresarse de un modo más natural. Surgen así nuevos tipos de relación entre el texto y el espectador, que accede a otras formas de placer distintas de la escopofilia, el fetichismo o el narcisismo, propias del discurso fílmico masculino. Una voz femenina, tal vez en forma de mirada o punto de vista, interpela al receptor. Se vale de la autobiografía, de la mezcla de realidad y ficción, para construir un discurso híbrido que dificulta la identificación del espectador, propia del cine clásico, pero que ofrece a cambio nuevos placeres, como el de la mera contemplación.

La directora granadina Chus Gutiérrez huye de las etiquetas y se resiste a que sus obras sean catalogadas como ‘cine de mujeres’. Sin embargo, en sus filmes podemos hallar algunos de los rasgos anteriormente señalados como propios de un lenguaje fílmico femenino. Se sitúa siempre en la delgada frontera entre el documental y el cine de ficción, con un especial interés por la actualidad y lo cotidiano; deja de lado los tópicos y busca nuevas fórmulas para salir del estancamiento en que, en su opinión, se encuentra sumida la narrativa

¹ MORIN, E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956; trad. esp., *El cine o el hombre imaginario: ensayo de antropología*, Barcelona, Seix Barral, 1961.

cinematográfica. La propia autora confiesa: “Me gusta un cine que a través de lo cotidiano sea capaz de transmitir lo universal, porque en lo más simple se esconde lo más complejo. Creo que en el fondo soy una clásica que intenta buscar formas nuevas”¹.

El elemento poético al que se refiere Julia Kristeva es, además, esencial en *Poniente*. El reparto del filme cuenta con dos tipos de personajes: los de carne y hueso y otros igualmente importantes, materiales e inmateriales, como son la tierra, el agua, el viento, el fuego y el paisaje de plástico, hectáreas de invernaderos que en pocos años han poblado el desierto almeriense, sembrando a la vez la prosperidad y el recelo. Chus Gutiérrez, con una gran sensibilidad, hace poesía con las imágenes; los invernaderos se convierten en un mar plateado que baña las tierras áridas, los restos de plástico arrojados al vertedero vuelan como gaviotas incorpóreas o se convierten en una cometa para el disfrute de los niños; los inmigrantes caminan por la playa, cargan pequeños fardos que contienen toda su vida, y emprenden de nuevo el éxodo hacia la tierra prometida...

No estamos ante un texto cerrado, que ponga barreras a la significación y marque un único camino interpretativo para el receptor. Es una película que apela a las conciencias, que no deja al espectador permanecer pasivo en su butaca mientras se suceden ante él los acontecimientos. *Poniente* trata de recuperar la memoria, cuya ausencia está en la base del miedo a lo diferente, que es la causa de todos los conflictos que se suceden en el filme. Estamos ante un cine popular, que emociona y entretiene sin grandes alardes, pero que no deja de lado el contexto social. Por ello, a la directora no le resultó fácil encontrar financiación para su

¹ Palabras de Chus Gutiérrez incluidas en GUARINOS, V. (ed.), *Alicia en Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, p. 186.

proyecto, pues el público demanda espectáculo, evasión, y puede sentirse incómodo ante una historia como ésta, que le exige un compromiso y un posicionamiento. A pesar de todo, Chus Gutiérrez realiza un filme que también es capaz de divertir.

“Todo el cine aspira a servir al espectador, a agradarle, entreteniendo o proponiendo reflexiones, empatizando con sus valores y experiencias vitales, o provocándole carcajadas o miedo. Para ello, sea cual sea su propósito, utiliza un lenguaje que ha de ser cautivador. Lo importante es que se trate de buen cine, y unido a ello se está logrando superar la idea de que el cine comprometido es aburrido”¹.

Poniente es un eslabón más en la trayectoria de esta directora granadina, que se caracteriza por su especial receptividad ante lo diferente. Si en su primer largometraje, *Sublet* (1991), se acerca a la minoría hispanohablante que reside en los Estados Unidos, con *Alma gitana* (1995) se adentra en una cultura a la vez cercana y desconocida; huye de los tópicos y se fija especialmente en el papel de la mujer, doblemente discriminada en un colectivo tan machista. En el filme que nos ocupa, Gutiérrez se sumerge de lleno en el mundo de la inmigración. *Poniente* cuenta la historia de una maestra que, a la muerte de su padre y tras años de ausencia, regresa a su tierra natal, en el litoral almeriense, para recuperar sus raíces y retomar de lleno la vida de la que un día salió huyendo. Lucía vuelve a La Isla, pero encuentra algo muy diferente de lo que dejó: un paisaje de plástico

¹ Palabras de Chus Gutiérrez en la entrevista publicada por la REVISTA CONSUMER EROSKI, “Chus Gutiérrez, directora de cine: *En el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro*”, Revista Consumer Eroski, nº 59, octubre 2002.

poblado por gentes de color que se conforman con las sobras, con el trabajo que nadie quiere, pero que aun así son vistos como una amenaza por los nativos, que parecen haber olvidado los años, no demasiado lejanos, en que ellos mismos tuvieron que dejar su tierra en busca de un futuro mejor. La convivencia no es fácil, por el racismo y el recelo que brotan del miedo a lo diferente y se han convertido en un habitante más del pueblo. Los inmigrantes marroquíes y subsaharianos son vistos como bestias, más que como personas, como ladrones que vienen a usurpar lo que no les corresponde. Muy pocos parecen recordar la esplendorosa época -nada menos que ocho siglos- en que los Bereberes hicieron de Al-Andalus una de las tierras más prósperas y florecientes del mundo conocido. Ya casi nadie se acuerda de que son más los lazos que nos unen a estos pueblos que los que nos separan de ellos. Sin embargo, el recelo no brota sólo contra el inmigrante, sino ante todo elemento extraño que suponga una amenaza para el statu quo, que tiene mucho de caciquil. Es el caso de Lucía, quien, tanto por su condición de mujer como por su intento de subversión del orden establecido, resulta altamente molesta para su primo Miguel y para Paquito, el capataz de los invernaderos que ella acaba de heredar.

La protagonista del filme deja una vida cómoda, un trabajo de maestra, fácil de compatibilizar con su faceta como madre y ama de casa, para entrar en una esfera muy masculinizada y hostil. Es forastera en su propia tierra y, a pesar de todas las personas que intentan disuadirla, no cede en su empeño por saldar la deuda que tiene con su pasado. De la noche a la mañana se ve convertida en empresaria agrícola, una labor que desconoce por completo y que muchos consideran inapropiada para ella. Sin embargo, Lucía no tiene reparos a la hora de

dejarse la piel por lo que quiere. Se pone el mono de trabajo y acude cada día al invernadero a cuidar los tomates con sus propias manos. Se iguala así a esa masa indiferenciada de inmigrantes -diferentes pero homogéneos, unificados todos bajo una misma categoría-, que le dan su cara más amable -la ayudan cuando su furgoneta se queda atascada entre las piedras, le muestran el camino cuando se halla perdida entre los invernaderos...- y demuestran que no son la clase de bestias que los demás quieren ver.

“La ‘minorización’ y ‘racificación’ de grupos sociales de ‘naturaleza’ completamente diferente (especialmente comunidades ‘extranjeras’, ‘razas inferiores’, mujeres y ‘desviados’) representa ‘un sistema histórico de exclusiones y de dominaciones complementarias, vinculadas entre sí’ (Balibar, 81)”¹.

El discurso filosófico patriarcal y machista de autores como Hegel ha negado tradicionalmente a la mujer su individualidad, que queda diluida en un conjunto genérico o supuesta esencia femenina, que se identifica con lo anónimo e invisible, lo Otro, la oscuridad, el continente negro, como la piel de los marroquíes y subsaharianos con los que Lucía tanto se identifica. Como ellos, y como Curro, se siente extraña en la tierra de sus antepasados, desarraigada, y lucha por integrarse en un mundo hostil.

La protagonista de *Poniente* se convierte en un elemento cada vez más ajeno y subversivo. Su posicionamiento del lado de los inmigrantes así como la defensa de su dignidad como trabajadores y como personas la colocan, si cabe, más al margen todavía que su condición de mujer. La que podía parecer en un principio totalmente inofensiva hace tambalearse todas las bases de esa injusta

¹ BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001, pp. 209-210.

micro-sociedad: no sólo se niega a venderle a su primo Miguel la tierra que éste le reclama -y que, al final, la justicia reconocerá como perteneciente a Lucía-, sino que toma el mando en la plantación que fue de su padre y, lejos de someterse a los criterios caciquiles de Paquito, empieza a imponer sus propias normas, que pasan por la equiparación de todos sus trabajadores, independientemente de su origen. Asume cada vez mayores responsabilidades y tiene el coraje necesario para desmontar la jerarquía instituida desde hace años, al despedir al capataz nombrado por su padre.

Lucía no es para nada una mujer convencional, y menos aún si la entendemos en cuanto personaje cinematográfico. El séptimo arte construye una serie de roles femeninos muy estereotipados que se repiten hasta la saciedad y que retoman y perpetúan la tradicional dicotomía que identifica al hombre con la actividad y a la mujer con la pasividad. Los personajes masculinos suelen tener más minutos y desempeñan una mayor variedad de acciones. Son el ‘yo ideal’ del relato, con el que se identifican los espectadores. Los personajes femeninos, por el contrario, seducen sobre todo por su imagen (belleza, físico...), son objeto de la mirada, espectáculo¹. En *Poniente*, Chus Gutiérrez nos hace ver una historia por

¹ M. del Carmen Rodríguez Fernández señala cómo el filme *Educando a Rita* (Lewis Gilbert, 1983) se sale de la tendencia marcada por Hollywood, que, “firme defensor y transmisor de los valores patriarcales, rara vez otorgaba a la protagonista femenina la palabra y la iniciativa. Una de las maneras que tenía de relegar a la mujer consistía en convertir a la actriz principal en ‘compañera’ del actor masculino, que era quien ostentaba el privilegio de ser el protagonista y quien llevaba el peso de toda la acción, mientras que la actriz se tenía que conformar con un papel ligeramente secundario para no empañar el resplandor de la figura masculina”. En *Educando a Rita* sucede justamente lo contrario: un actor conocido interpreta el papel de mero compañero de la protagonista, que es quien lleva adelante la acción del filme. Cfr. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, C., “*Educating Rita*

los ojos de una mujer, Lucía, que más que objeto es sujeto de la acción. Puede que en su vida anterior estuviese más cerca de los cánones femeninos tradicionales, pero el filme nos muestra a una mujer valiente, independiente y emprendedora. Es guapa, pero no aparece presentada en términos fetichistas. Es madre y trabajadora; pasa muchas horas fuera de casa, pero consigue compaginar ambas facetas. Al contrario de lo que sucede incluso en filmes recientes, como *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), Lucía no tiene que sacrificar el amor. Es cierto que tras una experiencia dolorosa había dado prioridad a otros aspectos de su vida, pero cuando estaba a punto de tirar la toalla aparece Curro, un hombre que la hace volver a sentirse viva en todos los sentidos. Lejos de asumir un rol paternalista, es un compañero, que puede no compartir las opiniones de ella, pero siempre la apoya y la respeta. Ambos se complementan, pues tienen mucho en común: la sensibilidad hacia el otro, el desarraigo, el sentirse extraños en su propia tierra y la incompreensión de una sociedad que los ve como elementos subversivos por no plegarse ante la injusticia y la indiferencia¹.

El personaje de Lucía se sale del binarismo al que tradicionalmente han estado sujetas las representaciones femeninas. No es la virgen ni la puta. No es el abnegado ángel del hogar que espera paciente en su casa al príncipe azul que venga a rescatarla con su caballo blanco, ni tampoco la fémina sexualizada y agresiva que siembra el pánico entre los hombres. Chus Gutiérrez apunta la

de Willy Russell: Espacios y barreras socioculturales en un *Bildungsroman*”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel, 2006a, p. 588.

¹ Cfr. ARIAS, J., “Chus Gutiérrez rueda *Poniente*, un filme sobre el desarraigo”, *El País*, 05-04-2002.

necesidad por parte de las mujeres de hoy de crear nuevos modelos femeninos, que sustituyan a los anteriores y sirvan de referencia para las nuevas generaciones.

Estamos, pues, ante una mujer de carne y hueso, con sentimientos y pulsiones, igual que los inmigrantes. Hay dos escenas muy significativas en la película, que inciden precisamente en el carácter humano de sus protagonistas. En una de ellas, Lucía y Perla, tras descubrirse que esta última trabaja en un bar de alterne como bailarina de *strep-tease*, mantienen una conversación en la furgoneta. Ambas se confiesan mutuamente sus soledades no elegidas, así como la necesidad de sentirse queridas y deseadas. A pesar de sus diferencias, entre estas dos mujeres se establece un vínculo muy especial: ambas fueron abandonadas por sus maridos con una hija a la que mantener. Perla no tuvo tanta suerte como su amiga y, al carecer de un trabajo estable, acabó vendiendo su cuerpo por dinero a todo aquel que quisiera pagar por verlo. Sin embargo, al igual que Lucía, hace años que ningún hombre la toca y se siente necesitada de ese tipo de cariño que ni su hija ni su familia pueden darle. La directora granadina huye de los tópicos, tan presentes en el discurso fílmico dominante. “La mujer del siglo XXI está muy alejada de esa realidad que nos presentan en la ficción de las películas. Se está dando una imagen muy equivocada de las mujeres, y eso no es positivo”¹.

En otra escena Curro y Adbembi charlan junto a la hoguera tras compartir una paella en el campamento con el resto de los inmigrantes. El marroquí confiesa sentirse en esos momentos como una persona normal. Los extranjeros son mostrados en toda su humanidad, algo que no sucede normalmente en los medios

¹ Palabras de Chus Gutiérrez en la entrevista concedida a J. ARIAS, “Buscando una nueva mirada. La cineasta Chus Gutiérrez afirma que el cine de hoy no refleja ni la sociedad ni la mujer del siglo XXI”, *El País*, 15-03-2003.

de comunicación, que ofrecen escasos datos sobre los aspectos más cotidianos y culturales de esas gentes, sobre sus condiciones de vida en esta sociedad que demanda mano de obra barata, e invisibilizan la discriminación de la que son objeto.

Por primera vez en el filme vemos a las mujeres y a los niños; hay comida, juegos y bailes, y al final todos comparten una velada junto a la hoguera, bajo la luz de la luna. Podemos observar que son gente como nosotros, que tienen familia y tratan, en lo posible, de ser felices. Curro y Lucía se integran perfectamente en el grupo; si hubiera que englobarlos dentro de un colectivo, sin duda estarían más cercanos a éste que al de los habitantes nativos del pueblo. Parece, pues, que la diferencia no depende de la raza ni de la nacionalidad, sino que es algo artificial. Lo mismo se puede decir de la diferencia sexual. Siguiendo a Celia Amorós, “la verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros”¹. La imagen que de ella tenemos actualmente no es algo natural, sino un constructo cultural elaborado por el hombre para perpetuar la discriminación femenina e interiorizado inconscientemente por las mujeres.

La supuesta esencia femenina se relaciona con la naturaleza, con lo salvaje que debe ser domesticado, con la minoría de edad relativa respecto al hombre. Todas estas características las aplica igualmente el discurso racista-xenófobo a las minorías inmigrantes. Tanto en este último caso como en el de las mujeres la motivación no es otra que el miedo: a lo desconocido, a lo Otro, a quienes vienen a ‘usurpar’ lo que durante siglos ha correspondido a la elite dominante, compuesta por los varones, pero no por todos, sino por “determinados varones, pertenecientes

¹ AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 103.

a determinados grupos sociales dominantes o ascendentes, o vinculados con fuerzas socialmente significativas a través del préstamo de ideologías de legitimación”¹.

La sociedad occidental siente pánico ante esas personas que, provistas de sus manos como únicas armas y herramientas de trabajo, se juegan la vida para cruzar clandestinamente unos pocos kilómetros de mar en busca de un futuro para sus familias, y aceptan empleos precarios, aun a costa de su propia dignidad. Su sudor se vende a precio de saldo. Son personas invisibles -tal vez por lo oscuro de su piel- sobre las que se sustenta la próspera agricultura de la zona, pues los nativos no están dispuestos a deslomarse de sol a sol bajo los plásticos. Es el caso de Perla, que prefiere trabajar en un burdel antes que en el campo. Miguel, el dueño y señor de las plantaciones, tampoco puede dejar que su hijo manche el honor de la familia dedicándose a una ocupación tan baja.

De ese miedo a lo desconocido, a lo diferente, brotan el racismo y el sexismo. Lucía también es vista como un elemento peligroso, desde el momento en que abandona el que se supone sería su lugar natural -la ciudad, donde llevaba una vida tranquila como maestra, profesión tradicionalmente femenina²- e interfiere en las ansias de poder de su primo Miguel. Sin embargo, “los llamados ‘valores femeninos’ están trucados y mistificados por la propia cultura patriarcal que los ha acuñado”³. Según el discurso falocéntrico dominante, entre dichos valores no estaría la subjetividad, y por ello la mujer que desee alcanzar el estatuto

¹ AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 25.

² Cfr. BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

³ AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 74.

de sujeto será vista como subversiva y revolucionaria. No está mal reivindicar la emotividad y los afectos como valores propios de las mujeres, siempre que no se conviertan en la base de su opresión, al dejar de lado otros. Lucía es sensible y generosa, hace aflorar en Curro su lado más comprometido, pero a la vez es una mujer fuerte y decidida, lo que no le resta ni un ápice de feminidad. El concepto de ‘femenino’ que predomina en el mundo occidental, como hemos señalado anteriormente, es algo ficticio. Por tanto, los valores que se le asocian, en realidad, pueden corresponder tanto a hombres como mujeres, puesto que su justificación no es biológica sino cultural. Lo mismo sucede con lo que al principio denominamos ‘lenguaje femenino’.

Sin embargo, Chus Gutiérrez se muestra reticente ante la clasificación de su obra como ‘cine de mujer’, denominación que considera reductora. Entiende que cuenta con las mismas armas y se dirige al mismo mercado que sus colegas varones¹. En su opinión, la única diferencia entre el cine hecho por hombres y el cine hecho por mujeres “es que a una mujer se le hace la mitad de caso que a un hombre y que vende la mitad de las entradas que venden las películas hechas por hombres”².

Es cierto que no por el hecho de ser mujer una realizadora tiene que posicionarse del lado de sus congéneres. Es más, hay muchas que prefieren

¹ Cfr. CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

² Palabras de Chus Gutiérrez en la entrevista concedida a J. ARIAS, “Buscando una nueva mirada. La cineasta Chus Gutiérrez afirma que el cine de hoy no refleja ni la sociedad ni la mujer del siglo XXI”, *El País*, 15-03-2003; cfr. también ARIAS, J., “Entrevista: Chus Gutiérrez. Directora de Cine. *Escribir el guión es lo que más hace sufrir porque es el alma de la película*”, *El País*, 08-05-2002.

adherirse al discurso oficial para lograr así una difusión masiva de sus filmes y evitar la discriminación de que son objeto dentro de la industria, que aún no termina de ver con los mismos ojos a directores y directoras. Sin embargo, y etiquetas aparte, en el caso de Chus Gutiérrez su postura parece clara, y no se corresponde con la dominante.

En la época de la globalización y la uniformización de los discursos según el modelo impuesto por la economía de mercado -en el cine, por la industria estadounidense-, la directora granadina eleva su voz desde el margen, para cuestionar las estructuras patriarcales que regulan tanto la distribución de la riqueza como el reparto de roles entre hombres y mujeres. Gutiérrez hace un canto a la diferencia y trata de desmontar los prejuicios que la señalan como algo negativo, pues “no importa tanto la diferencia de lengua, rasgos o costumbres. El miedo se produce porque la tarta hay que repartirla entre más”¹, también en el caso de las mujeres, que están empezando a pisar fuerte en el mundo académico y laboral, recuperando el espacio que les pertenece por derecho propio. Los varones, que durante siglos han copado los puestos de poder gracias a la gran mentira de la que nos han tratado de convencer durante siglos -la de nuestra inferioridad-, ahora ven peligrar su situación de privilegio y se aferran a ese arcaico miedo a la diferencia, que cada vez es más difícil de sustentar.

¹ Palabras de Chus Gutiérrez en la entrevista concedida a la REVISTA CONSUMER EROSKI, “Chus Gutiérrez, directora de cine: *En el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro*”, *Revista Consumer Eroski*, nº 59, octubre 2002.

2.2. Icíar Bollaín, 2003: *Te doy mis ojos*

Otra de las directoras españolas que debutan en la década de los noventa, aunque su carrera como actriz empezó mucho antes, es Icíar Bollaín. Sus dos primeros largometrajes, *Hola, ¿estás sola?* (1995) y *Flores de otro mundo* (1999), le valieron para conseguir numerosos galardones y reconocimientos internacionales, pero con *Te doy mis ojos* (2003) alcanzó el éxito más rotundo, tanto de crítica como de público. La cinta consiguió las Conchas de Plata a la mejor actriz y al mejor actor en San Sebastián y seis Goyas en las categorías más importantes, además de una larga lista de premios en festivales de todo el mundo, algo que pocos directores españoles han logrado hasta el momento y que resulta aún mucho más inusual tratándose de una mujer. Sin embargo, la autora resta importancia a este hecho, como ella misma señala en una entrevista realizada por María Camí-Vela: “Yo estoy en esta posición de ejercer mi derecho a trabajar en el cine de igual con cualquiera... gracias al camino que han abierto muchas mujeres”¹. Su postura es la de situarse dentro de la industria cinematográfica, en igualdad respecto a los directores varones, y realizar el tipo de cine que ella quiere, no el que le impone el sistema masculino. Trata de ejercer un feminismo activo, transgrediendo desde dentro de la industria. En este sentido, comenta: “Quiero ir al festival de Cannes de igual a igual. No quiero un espacio especial para mí por ser mujer [...] Y quiero que una película como ésta en la que se habla

¹ Icíar Bollaín, en CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 50.

del machismo gane en Cannes. Ésa es mi sensación de batalla”¹. En la citada entrevista, la autora se refiere a su filme anterior, *Flores de otro mundo*, que ganó el premio al mejor largometraje en la Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cannes, en 1999.

Lo mismo que Chus Gutiérrez, Icíar Bollaín huye de la etiqueta de ‘cine de mujeres’, por considerarla limitadora, pero sí admite que en sus filmes hay una mirada femenina: “¡cuidado!, porque puede ser que ‘el cine’ sea de hombres, y las mujeres hacemos ‘cine de mujeres’. No, las mujeres hacemos cine también. ¿Con una mirada femenina? ¡Por supuesto! No sé bien en qué consiste la mirada femenina, en qué se puede valorar, en qué se diferencia del hombre. Pero, seguro que tenemos un punto de vista diferente de las cosas”².

Esa mirada diferente y personal se aprecia en todos los filmes de esta autora, que suelen tener como protagonistas a personajes femeninos. En *Hola, ¿estás sola?* cuenta la historia de dos veinteañeras que comparten experiencias como la ausencia de cariño materno o la búsqueda del amor, y emprenden un viaje en busca de la fortuna, en el que obtendrán como mayor ganancia su mutua amistad. *Flores de otro mundo* se inicia con la llegada de una ‘caravana de mujeres’ a un pueblo castellano, que propiciará el encuentro entre varios solteros y solteras que buscan el amor e intentan dejar de lado la soledad. Es una película social y comprometida, que trata temas como el machismo imperante en la

¹ Icíar Bollaín, en CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 50.

² Ibídem, p. 48; cfr. también BOLLAÍN, I., “Cine con tetas”, en *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90* (C. Heredero, ed.), Málaga, Festival del Cine Español de Málaga, 1998.

sociedad y el problema de la inmigración -lo mismo que *Poniente*-, pero con una sensibilidad especial, como explica la directora: “En esta película no se ve una teta. Es una película de escenas de amor. Hay tres parejas, hay escenas de cama en las que se supone que follan, pero aquí no se ve una teta. Pues, a lo mejor eso es una diferencia; hay algo ahí que diferencia la mirada femenina...”¹. Bollaín nos da ya una idea de lo que significa ese punto de vista diferente: por ejemplo, huir del fetichismo y el voyeurismo que caracteriza al cine realizado por hombres, y evitar presentar a la mujer como un objeto para el disfrute del espectador masculino. Es algo que también se aprecia en *Te doy mis ojos*, un filme que sí muestra escenas de desnudos, pero nunca para una simple contemplación placentera de los cuerpos. Además, en este caso hombre y mujer aparecen en igualdad de condiciones, a diferencia del cine dominante, que suele mostrar únicamente el cuerpo femenino. Hay una escena al final de la película en la que vemos cómo Antonio desnuda a Pilar, arrancándole la ropa con violencia, y la encierra en el balcón para que todos puedan mirarla. En este caso, la exposición del cuerpo desnudo de la joven, que muestra un rostro desencajado y se orina encima, más que goce, lo que provoca es un sentimiento de angustia y compasión.

Te doy mis ojos, lo mismo que *Poniente*, es un filme comprometido que apela a las conciencias y no deja indiferente al espectador. Es una película dura, que afronta con valentía un tema que, por desgracia, está muy de actualidad, el de la violencia contra las mujeres o violencia de género. Aunque es un mal presente en la sociedad desde tiempos inmemoriales, hace sólo unos años que empezó a tener una gran repercusión mediática y legal. En 1993, en Viena, la ONU declaró

¹ Icíar Bollaín, en CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 48.

la violencia contra las mujeres como una violación de los derechos humanos y dos años más tarde, a partir de la conferencia de Beijing, la violencia de género empezó a ser reconocida internacionalmente como problema social. El empleo de dicho término referido a la violencia ejercida contra las mujeres por su parejas o ex-parejas denota el carácter cultural, socialmente construido, de ese comportamiento, que abarca no sólo la agresión física, sino cualquier tipo de maltrato psicológico, abuso personal o explotación sexual.

En España, según el Instituto de la Mujer, 243 mujeres murieron a manos de sus parejas o ex-parejas entre 1999 y 2003, cifra que se eleva a 315 si tenemos en cuenta las fuentes de la Red Estatal de Organizaciones Feministas contra la Violencia de Género. En 2004 las víctimas fueron 72 y, con demasiada frecuencia, los medios de comunicación continúan haciéndose eco de nuevos casos, cuyo número sigue siendo alarmante a pesar de la entrada en vigor de la Ley Integral de medidas de protección contra la violencia doméstica en enero de 2005.

Como señala Pilar Rahola, el arte en ocasiones se ha convertido en cómplice de la violencia contra las mujeres, al restarle importancia al problema: “El famoso ‘la maté porque era mía’ ha impregnado durante siglos toda nuestra mítica literaria, musical, teatral, poética... Nunca el arte ha puesto en evidencia que lo que conducía a la muerte de una amante no era la pasión, sino la dominación”¹. Tenemos un ejemplo en la película *Carmen* (2003) de Vicente Aranda, que presenta a una protagonista tan mala y a un pobre Don José tan enamorado, que nos hace desear verla muerta².

¹ RAHOLA, P., *Mujer liberada, hombre cabreado*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 117.

² FISAS, V. (ed.), *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, Barcelona, Icaria, 1998.

En el cine español de las últimas décadas no son pocos los casos en que se frivoliza, se niega o incluso se trata de legitimar la violencia de género. Podemos citar, entre otros, el filme de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom...* (1980), en el que Luci dice querer un hombre que la maltrate y se muestra feliz al final de la cinta, cuando su marido policía le da una paliza. La protagonista de *Siete mil días juntos* (1994), de Fernando Fernán Gómez, acusa injustamente a su marido de malos tratos, por lo que éste considera fundamental asesinarla. En *Palabras encadenadas* (2003), de Laura Mañá, la protagonista es torturada por su marido, tras haberle puesto una falsa denuncia por malos tratos. Sin embargo, recientemente varios filmes se han atrevido a abordar el problema con valentía, como *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Sólo mía* (Javier Balagué, 2001) y *Te doy mis ojos*¹.

El filme que nos ocupa cuenta la historia de una pareja, formada por Pilar y Antonio, y destaca por mostrar un gran conocimiento del problema de los malos tratos. Según Inés Alberdi², la razón de ser de la violencia de género no es otra que la necesidad patriarcal controlar a las mujeres, para mantenerlas en una posición de inferioridad. El gran poder de la dominación masculina reside en su aceptación tanto por los dominadores como por los dominados³. El patriarcado ejerce un tipo de violencia simbólica, meramente cultural, destinada a imponer la

¹ Cfr. CRUZ, J., “*Sólo mía y Te doy mis ojos*: dos miradas cinematográficas sobre la violencia de género”, en *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.

² ALBERDI, I., *Cómo reconocer y cómo erradicar la violencia contra las mujeres*, en *Violencia: tolerancia cero*, Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2005.

³ LORENTE ACOSTA, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos*, Barcelona, Ares y Mares, 2001.

supuesta superioridad masculina, que es interiorizada por las mujeres como si de algo natural se tratase. La finalidad de las agresiones, más que causar un daño inmediato, suele ser el sometimiento de la víctima. Por ello, los distintos tipos de violencia -física, emocional y sexual- suelen ir unidos y se insertan en una trama cíclica de intensidad ascendente. El proceso se compone de tres fases: la primera se caracteriza por la agresividad verbal, que se hace cada vez más intensa hasta llegar a la agresión física; la segunda es una fase de violencia aguda y en la tercera, denominada 'luna de miel', el agresor se muestra afectuoso, intenta justificar su acción, expresa su arrepentimiento y promete no volver a hacerlo. Este proceso se repite, y se vuelve cada vez más violento. Existen constantes, como las descalificaciones, los pretextos que dan lugar cada vez a una nueva paliza, el arrepentimiento, las peticiones de perdón acompañadas de lágrimas, regalos y propósitos de enmienda, las falsas amenazas de suicidio... En *Te doy mis ojos* están presentes todos esos elementos: De la boca de Antonio salen frases como "Sólo sirves para cosas inútiles" o "Eres incapaz de hacer dos cosas a la vez", siempre dirigidas a Pilar. No asistimos a ninguna escena de violencia física explícita, pero el terror que se refleja en el rostro de la víctima cada vez que su marido entra en una fase de agresividad, unido a los partes médicos que Ana descubre en un cajón, dejan bastante claro que el cuerpo de Pilar ha soportado más de un golpe. Son varios los regalos que Antonio hace a su mujer, siempre buscando su perdón tras alguna escena violenta, y la misma táctica adopta con su hijo, quien en ocasiones también tiene que presenciar, aterrorizado, los ataques de ira del padre. El agresor promete cada vez que será la última y sus propósitos de enmienda lo llevan a un grupo de terapia para maltratadores; vemos que se

esfuerzo por rehabilitarse, sigue los consejos que le da el psicólogo para detectar su cólera y evitar descargarla sobre su esposa, e incluso acude a su consulta cuando ve que no es capaz de dominar la situación. Sin embargo, aún le queda mucho trabajo por hacer y su afán por tener sometida a su mujer acaba siendo más fuerte que sus propósitos de enmienda. Otro elemento presente en la película, que suele darse en los casos reales, es el falso intento de suicidio por parte del agresor, para evitar que su víctima lo abandone. Al final del filme, cuando ya a Pilar no le quedan ganas ni fuerzas para seguir queriendo a Antonio, éste se autolesiona con un sacacorchos, en un intento desesperado de retenerla. La estrategia no logrará el efecto buscado, pues Pilar acabará dejándolo.

La violencia de género es un fenómeno que afecta colectivamente a todas las mujeres, al reforzar el poder simbólico de los hombres. Inés Alberdi lo compara con las acciones del terrorismo o la mafia, que no sólo hacen daño a la víctima concreta, sino que “amedrentan al resto de la población y fomentan el silencio, la sumisión y la expansión del poder de los violentos”¹.

Ese tipo de actitudes tienen un origen ancestral y están fuertemente arraigadas en el sistema patriarcal, que construye la identidad masculina sobre la base de la fuerza y la agresividad, y recurre al uso de la violencia como defensa ante cualquier amenaza contra la virilidad. Hay quienes viven atemorizados ante la idea de no (poder demostrar) ser suficientemente hombres, y emplean la violencia contra las mujeres para afirmarse como tales. El protagonista de *Te doy mis ojos* ve peligrar su papel de cabeza y sustento de la familia cuando Pilar decide volver a trabajar y ello desata su agresividad. Además, el hecho de que ella

¹ ALBERDI, I., *Cómo reconocer y cómo erradicar la violencia contra las mujeres*, en *Violencia: tolerancia cero*, Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2005, p. 22.

se cultive y crezca intelectualmente le hace sentirse cada vez más insignificante y teme que su mujer lo abandone para irse con un hombre más culto e interesante. Por ello, en sus ataques de ira, reprocha a la joven el que pierda el tiempo en “gilipolleces”, que es como él denomina a todo lo relacionado con el arte y la mitología.

“La violencia reduce la participación de las mujeres en todos los aspectos de la vida social porque les infunde miedo e inhibe sus capacidades. La violencia deteriora la vida de las mujeres: socava su autoestima tanto física como psicológicamente, destruye su salud y niega sus derechos humanos”¹. Esta idea puede ser perfectamente ilustrada por el caso de Pilar, la protagonista del filme. Hace años que dejó de trabajar, presumiblemente para dedicarse a su marido y a su hijo; desde entonces, su vida ha quedado reducida al ámbito doméstico. En ella, el miedo ocupa un lugar privilegiado: lo vemos frecuentemente en su rostro y en el temblor de sus manos. Cada vez que Antonio dirige su agresividad contra ella, Pilar se empequeñece, se repliega en sí misma y construye con su pequeño cuerpo un caparazón en el que trata de refugiarse ante lo que se avecina.

La violencia no es algo patológico que afecta sólo a unos cuantos individuos aislados. Es un fenómeno cultural, que da lugar al establecimiento de un cierto tipo de relaciones entre hombres y mujeres. Se transmite por la educación, que a su vez da lugar a la tolerancia ante ese tipo de comportamientos.

La violencia contra las mujeres tiene mucho que ver con el control de su sexualidad. El patriarcado las considera propiedad privada de los hombres, quienes se supone que pueden acceder libremente a ellas, sin tener en cuenta sus

¹ ALBERDI, I., *Cómo reconocer y cómo erradicar la violencia contra las mujeres*, en *Violencia: tolerancia cero*, Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2005, p. 15.

deseos o preferencias. Al mismo tiempo, se reprime y se controla la sexualidad femenina, considerada pecaminosa si no va unida al matrimonio -algo que no sucede en el caso de los hombres-. En el filme podemos ver la actitud posesiva de Antonio hacia su mujer, a la que simbólicamente pide partes de su cuerpo. Pilar cuenta como el día de su petición de mano, le regaló sus orejas y su nariz, y el día de su reconciliación, mientras hacen el amor, le da sus brazos, sus piernas, sus dedos, su cuello, sus pechos, su espalda, sus ojos y su boca. Sin embargo, a Antonio no le basta esta entrega simbólica; quiere que su mujer, realmente, sea sólo para él. La llama constantemente por teléfono para tenerla controlada, por miedo a que en cualquier momento pueda conocer a otro hombre y dejarlo a él. Se enfurece y le pueden los celos cuando Pilar le comunica su deseo de ir a Madrid para optar a un puesto de trabajo. Le dice que lo que ella quiere es exhibirse y ponerse guapa para que todos la miren. Como suya que es, no puede consentirlo; le arranca la ropa y la saca al balcón para que todos la vean.

La violencia contra las mujeres tiene un valor instrumental, de dominación, control y sometimiento. “La violencia trata de domesticar a las mujeres, de someterlas”¹. El motivo por el que muchas siguen junto a sus parejas a pesar del maltrato a que éstas las someten tiene mucho que ver con la dependencia, no sólo económica sino también psicológica, que vincula a las víctimas con sus agresores. Para la ideología patriarcal, una buena esposa se ha caracterizado siempre por la resignación, y de ella debía depender la unidad de la familia. Estas creencias son las que han llevado a muchas mujeres a soportar todo tipo de agresiones antes de romper la pretendida unidad, lo que las haría

¹ ARRIAGA FLÓREZ, M., “Cultura y violencia simbólica”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.

convertirse en malas madres y esposas¹. En el filme, la madre de Pilar y Ana, interpretada por Rosa María Sardá, ilustra perfectamente esta idea. Durante años soportó estoicamente las vejaciones de su marido; es más, es algo de lo que incluso se enorgullece y en todo momento incita a su hija a volver con un hombre que la tiene atemorizada, porque “una mujer nunca está mejor sola”. Estamos ante un claro ejemplo de cómo, muchas veces, las mismas mujeres transmiten a sus hijas e hijos el ideal de desigualdad y sometimiento entre géneros. Al final del filme, Pilar por fin planta cara a su madre, y le reprocha el que haya estado toda la vida haciéndose la mártir, para que todos se compadecieran de ella y pensarán que era la más buena, la que más aguantaba.

El tradicional reparto de roles, que asigna a la mujer el cuidado de la casa, del marido y de los hijos, con sus connotaciones de servidumbre, la coloca en una situación de riesgo ante la violencia masculina². Al principio de la película, vemos cómo el reparto de funciones entre Antonio y Pilar está perfectamente delimitado: él trabaja fuera de casa para mantener a su familia y ella se encarga de las tareas domésticas y del cuidado de su hijo. Sin embargo, en el trabajo de ella también va implícita una buena dosis de servidumbre, como se aprecia en la escena en que Antonio llega del trabajo, se sienta, y Pilar va al frigorífico a traerle una cerveza.

Es precisamente por el temor a perder esta posición de dominio por lo que Antonio se siente amenazado cuando Pilar le muestra su interés por volver a trabajar, e incluso está dispuesta a hacerlo en Madrid. Como manifiesta a su

¹ LORENTE ACOSTA, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos*, Barcelona, Ares y Mares, 2001.

² FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

psicólogo, él sólo quiere estar tranquilo. El hecho de que su mujer salga cada día de casa y se relacione con otras personas rompe esa tranquilidad, pues teme que en cualquier momento pueda conocer a otro hombre que le guste más.

Antonio tiene muchos complejos: se siente inferior por carecer de un poder adquisitivo comparable al de su hermano o al de la hermana de Pilar; un ejemplo lo vemos cuando lleva un balón a su hijo como regalo de cumpleaños y, al ver la *Playstation* que le han comprado Ana y John, se marcha avergonzado. En otra ocasión, pasan un día en el campo ayudando al hermano de Antonio en la construcción de su nuevo chalé y su propia familia, en lugar de agradecerle su ayuda desinteresada, lo trata con desprecio y se ríe de las ideas que propone: “A ver si nos va a salir ahora arquitecto Antoñito”, comenta su hermano en tono jocoso.

Ese complejo de inferioridad también tiene que ver con la cultura. Cuando Pilar comienza a interesarse por el arte y la mitología, su marido se siente amenazado, pues es un completo ignorante en esos temas y teme que ella busque a otra persona con la que sí pueda conversar sobre lo que él considera “gilipollecés”. Antonio no entiende esa necesidad de su mujer de cultivarse y salir a la esfera pública. La acusa de estar rompiendo su familia y su tranquilidad; es ésta una postura bastante egoísta, que no tiene en cuenta para nada los deseos de Pilar. Lo único que le importa a Antonio es su propio bienestar, y para asegurárselo necesita que ella esté en su casa y que se dedique totalmente a él, quien -a la manera patriarcal- identifica el éxito personal de la mujer con el matrimonio y la unidad de la familia.

Conductas como el maltrato conyugal o el acoso sexual han existido siempre; la diferencia está en que antes eran vistas como algo privado, perteneciente al ámbito familiar o conyugal, mientras que ahora han empezado a ser reconocidas como *delitos contra la libertad individual*, castigables por la ley. Sin embargo, sólo una minoría de los casos son denunciados, debido al peso que la tradición y la antigua moralidad patriarcal ejercen aún sobre las conciencias. Hasta hace poco tiempo la mujer víctima de la violencia era considerada en parte responsable¹. La situación de inferioridad o servidumbre en la que estaba la mujer hacía que se la declarara culpable de faltas por las que podía ser castigada. Por ejemplo, en los casos de violencia sexual no sólo se la responsabilizaba de haberse colocado en situación de riesgo, sino que, una vez cometidos los abusos, el concepto de honor y la sobrevaloración de la virginidad conllevaban el desprecio y la marginación social de la víctima”. En *Te doy mis ojos*, podemos ver este tipo de actitud en algunos de los compañeros de terapia de Antonio; por ejemplo, uno de ellos comenta en la sesión que su mujer le da motivos, lo provoca para que le pegue, como cuando llega a casa tras su jornada laboral, la despierta porque necesita cariño -o más bien sexo- y ella le rehuye.

La violencia contra las mujeres es un fenómeno transversal, que se da en todas las edades y clases sociales. Miguel Lorente, señala cómo la sociedad, para restar importancia a la violencia de género, emplea el mecanismo de singularizar al maltratador, esto es, lo presenta “como la personificación de todos los males que afectan a la sociedad y a la mujer”, especialmente cuando éste se sitúa “dentro de los factores marginales de la sociedad (paro, alcohol, sustancias tóxicas, nivel

¹ MAGALLÓN PORTOLES, C., *Pacificar violencias cotidianas*, Zaragoza, Fundación Seminario de Investigación para la Paz, Departamento de Cultura y Turismo, D. L. 2003.

económico bajo, educación deficitaria, etc.)”¹. *Te doy mis ojos* contribuye a desmontar ese tópico, al mostrar el maltrato dentro de un ámbito social considerado ‘normal’, de clase media, que nada tiene que ver con la marginalidad. En el grupo de terapia al que acude Antonio podemos ver hombres de distintas edades, pero todos encajarían dentro de esa supuesta ‘normalidad’.

¹ LORENTE ACOSTA, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos*, Barcelona, Ares y Mares, 2001, p. 83.

VII. CONCLUSIONES

Desde la Antigüedad, las mujeres han sido tradicionalmente relegadas al silencio y la exclusión social, en un mundo dominado por los hombres. En este universo patriarcal, las imágenes de la feminidad han sido construidas mayoritariamente desde una óptica masculina, igual que los sistemas de representación.

De este modo, lo que se supone un mero reflejo de la realidad no es sino un modelo artificial con el que las mujeres reales deben identificarse, si no quieren verse expulsadas de la sociedad. Se ejerce así un tipo de violencia simbólica contra ellas, que no se ven reflejadas en la imagen que les devuelve el espejo masculino, y deben torturar sus cuerpos y sus mentes hasta hacerlos entrar en esos patrones irreales que les propone -más bien, les impone- el deseo masculino.

El patriarcado ha transmitido dos ideas: la mujer es a la vez objeto de deseo y una terrible amenaza para los hombres. Los relatos míticos y la creación de estereotipos han contribuido en buena medida a difundir y perpetuar esa imagen dicotómica de la feminidad, a la vez angelical y demoníaca, basada sobre dos modelos fundamentales: el positivo de la Virgen María y el negativo, encarnado por Lilith, Eva y una larga lista de mujeres fatales que, desde las Sagradas Escrituras hasta las pantallas del cine y la publicidad, han seducido y, a la vez, amedrentado a los varones.

Desde la gran pantalla se enseña a las féminas cómo ser buenas madres y abnegadas esposas: deben permanecer a la sombra de sus maridos, anteponer su vida familiar al desarrollo de cualquier otra actividad y abstenerse de hacer ostentación de su sexualidad. Se les muestra además cuáles serían las

consecuencias de una conducta fuera de las pautas señaladas: la mujer que asume actitudes típicamente masculinas, como la autonomía, y la que exhibe complacida sus encantos para llevar al hombre a la perdición recibirán un cruel y merecido castigo. El cine se perfila, por tanto, como un instrumento importantísimo al servicio de la ideología patriarcal en la que surge, que se vale de él para imponer su dominación de manera subrepticia.

El relato cinematográfico construye a la mujer como objeto de deseo, para la satisfacción de los espectadores -varones, por supuesto-, que desatan sus instintos voyeurísticos y escopofílicos. No se le conceden una voz ni una subjetividad propias; es relegada al silencio, rechazada, y debe someterse al varón. Si, por el contrario, se muestra dueña de su sexualidad, es considerada insana, destructora, fatal y supone un gran peligro para el hombre, que el sistema se encarga de erradicar. Paradójicamente, las espectadoras también experimentan placer con este tipo de cine, lo que algunas autoras atribuyen a su masoquismo.

Sin embargo, no resulta extraño que el cine produzca ese tipo de imágenes femeninas si tenemos en cuenta que, desde sus inicios, la industria cinematográfica ha estado dominada por hombres, que se han reservado siempre las funciones que implican un mayor poder. Bien es cierto que, en las primeras décadas de su historia, un buen grupo de mujeres contribuyeron de forma muy importante al desarrollo del recién nacido medio: se trata de directoras como Alice Guy, Lois Weber o Germanine Dulac, quienes tuvieron que luchar doblemente, para abrirse camino en una industria dominada por los hombres y, posteriormente, para lograr el reconocimiento de sus obras. No obstante, la aparición de los grandes estudios dificultó más si cabe el acceso de las mujeres a la dirección de

filmes y las pocas que lograron traspasar esas férreas barreras, en su mayoría, tuvieron que prescindir de su propia voz y contar sus historias desde un punto de vista masculino.

La teoría fílmica feminista, surgida en el clima de contestación que sucedió a las revueltas de mayo del 68, emplea métodos que parten de la sociología, la semiótica, el post-estructuralismo, el psicoanálisis y los estudios culturales para denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas ofrecidas por el discurso dominante y el modo en que éste se vale del cine como vehículo para transmitir la ideología patriarcal.

Las teóricas feministas que en los años setenta se lanzaron al análisis de los textos fílmicos, se plantearon como uno de sus objetivos fundamentales la búsqueda de huecos o fisuras en el discurso dominante, de modo que las mujeres, excluidas de él, pudieran de alguna manera traspasar sus límites y apoderarse de esa parcela que tradicionalmente se les había vedado. Además, trataron de rescatar las obras de las primeras directoras caídas en el olvido, para reescribir así la historia del cine, prestando especial atención a las aportaciones femeninas.

Mientras unas feministas apostaron por realizar una crítica desde dentro del sistema, para desestabilizar sus cimientos, otras se lanzaron a la dirección de filmes, normalmente dentro de las corrientes alternativas o marginales. Así, se propusieron crear un nuevo tipo de cine, un 'contra-cine' que rompiera todas las convenciones del sistema dominante, para lo que consideraban necesario romper la ilusión de realidad característica de los textos realistas clásicos y construir un espectador activo, consciente de que lo que está viendo no es sino una ficción.

Con frecuencia utilizaron el documental o la autobiografía como técnica y a veces acudieron también a la experimentación, con el fin de transgredir en todo lo posible los modos de narración tradicionales. Buscaban un lenguaje propio, que no estuviese dictado por el inconsciente masculino y que, por tanto, no fuese opresivo para las mujeres. Querían así hacer una crítica al sistema y destruir ese placer escopofílico originado por el cine mediante la identificación del espectador con alguno de los personajes.

El 'anti-cine' feminista, mediante la deconstrucción del lenguaje fílmico tradicional, crea una serie de textos que resultan poco familiares al espectador medio, al que exigen un gran esfuerzo de comprensión, pues dichos filmes no le proporcionan el tipo de placer al que está acostumbrado y le obligan además a abandonar la actitud pasiva y cómoda con que se sitúa ante las películas clásicas. Se trata, por tanto, de un cine independiente, que consigue llegar sólo a públicos muy reducidos, por vías que no son las habituales, por lo que difícilmente logrará alcanzar y concienciar a grandes masas de población.

Sin embargo, no hay que olvidar que el cine es un medio al que se acude en busca de entretenimiento, evasión y, por qué no, placer. Con la negación de esta premisa las feministas sólo han conseguido crear textos difíciles, incomprensibles y que han llegado a un público muy escaso.

El hecho de dar una voz a las mujeres y la educación de las personas en la diferencia no tienen que ser incompatibles con ese carácter lúdico del cine. Se trataría, más bien, de desenmascarar la ideología machista subyacente a los filmes clásicos, para que el público empiece a ser consciente del carácter artificial e impuesto de los modelos masculinos y femeninos presentes en las películas.

Como afirma Claire Johnston, ese nuevo cine creado por las mujeres debería unir lo político y la diversión, para que su visualización resulte placentera y la voz de estas directoras pueda ser oída por muchas personas. Podríamos añadir que la creación de ese tipo de filmes no tiene que ser una labor exclusiva de las realizadoras, pues conocemos los casos de muchas mujeres que se han convertido en transmisoras del discurso masculino para lograr abrirse camino dentro de la industria cinematográfica. De los cuatro ejemplos abordados más ampliamente en nuestro estudio se desprende que no es el sexo lo que marca el punto de vista desde el que se cuenta una historia. El hecho de que haya mujeres que se declaren feministas y construyan personajes como el de *Bridget Jones* nos da buena cuenta de ello. A la inversa, existen filmes creados por directores varones con una gran sensibilidad hacia lo femenino, como puede ser el caso de *Solas* (1999), de Benito Zambrano¹.

Es necesario incorporar los valores femeninos al espacio de lo público, y para ello son importantes tanto las aportaciones de las mujeres como las de los hombres que empiezan a acercarse a esa sensibilidad femenina. Lo más importante es que se opere un cambio en el imaginario social y en el sistema de valores por el que se rige nuestra sociedad. El cine no tiene que dejar de ser la 'fábrica de sueños' que es, basta con que empiece a transmitir también los sueños de las mujeres, contados por ellas mismas, y no sólo los de los hombres. Se pueden hacer filmes que rompan los esquemas tradicionales, que innoven en el lenguaje y en los temas presentados, sin que por ello sean textos incomprensibles o insoportables.

¹ BAECQUE, A. de, *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2006.

El espectador que ve una película sabe perfectamente que no está ante la realidad, sino ante una ficción construida por otras personas, que puede reflejar en mayor o menor medida las coordenadas del mundo en el que surge. Sin tener que recurrir a artificios extraños, el cine puede empezar a reflejar los cambios que se están produciendo en la sociedad, el modo en que ésta avanza hacia una igualdad total entre hombres y mujeres. Desde una óptica y una sensibilidad femeninas, se pueden presentar figuras de mujer con voz propia, que no sean ya meros objetos para el disfrute del hombre, y que se conviertan en los nuevos modelos para las espectadoras. Sería muy importante la colaboración de las instituciones, mediante ayudas e incentivos, para facilitar la creación de este tipo de cine, así como el acceso de las mujeres a puestos de poder, dentro de la industria cinematográfica - para realizar la crítica desde allí- o fuera de ella.

Todavía queda mucho por hacer en este terreno, pero el trabajo de jóvenes directoras que, como Jane Campion o Sofia Coppola, obtuvieron sendos Óscar al mejor guión original por sus filmes *El piano* (1993) y *Lost in translation* (2003) respectivamente -además, fueron nominadas en la categoría de mejor director-, constituyen ejemplos alentadores de que algo está cambiando y que, aunque sea poco a poco, se empiezan a ver con mejores ojos las incursiones femeninas en trabajos tradicionalmente reservados al hombre.

Nos interesa especialmente el caso español, por su cercanía y porque en los últimos años nuestro panorama cinematográfico se ha visto enriquecido con la presencia de un importante número de mujeres que se han puesto detrás de la cámara para contar sus historias. Entre todas ellas destacan especialmente directoras como Icíar Bollaín, que triunfó en el Festival de San Sebastián y en los

premios Goya con su película *Te doy mis ojos* (2003), o Isabel Coixet, ganadora también de numerosos galardones por su filme *La vida secreta de las palabras* (2005), dos ejemplos que hacen presagiar que algo está cambiando en nuestro cine.

A pesar de que su camino no ha sido tan fácil como el de muchos de sus colegas varones, y aunque aún queda mucho por hacer, el éxito de estas realizadoras puede resultar muy alentador para todas aquellas mujeres que buscan hacerse un hueco en la industria cinematográfica y demuestra que ese tipo de historias sí que resultan interesantes para el público en general. No importa que el mayor protagonismo recaiga en personajes femeninos cuyos cuerpos no se exhiben para la contemplación voyeurista de los espectadores y que a veces se traten temas dramáticos que exigen un compromiso. El cine puede cumplir muchas funciones a la vez: divertir, educar, concienciar, transmitir valores... Si durante décadas ha servido al patriarcado para imponer su ideología machista, ya es hora de que las mujeres también hagan uso de él para sus propios fines.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA IDENTIDAD FEMENINA, SEGÚN EL DISCURSO PATRIARCAL Y SEGÚN EL DISCURSO FEMINISTA:

- AAVV, *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempjari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Torino, Einaudi, 1983.
- AAVV, *Mujer y deporte*, Madrid, Ministerio de cultura, 1987.
- AAVV, *Le grande madri*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- AAVV, *Cabellos largos e ideas cortas. Lo que han dicho algunos filósofos sobre la mujer*, Madrid, Akal, 1993.
- AAVV, *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Actas del IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, Alfar, 2001.
- AAVV, *La difusión del conocimiento en los estudios de mujeres*, Actas del II Congreso Internacional de AUDEM, Alicante, 2002.
- AAVV, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003a.
- AAVV, *La mujer, la cultura y los saberes*, Arcibel, Sevilla, 2003b.
- AAVV, *Mitos femeninos en la cultura clásica*, Oviedo, KRK, 2003c.
- AAVV, *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2004.
- ACTON, W., *The Function and Disorders of the Reproductive Organs*, Philadelphia, Blakiston, 1857.

- ALBERDI, I., *Cómo reconocer y cómo erradicar la violencia contra las mujeres*, en *Violencia: tolerancia cero*, Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2005.
- ALBORCH, C., *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Aguilar, 2002.
- ALCOFF, L., “Feminismo cultural versus post-estructuralismo: La crisis de identidad de la teoría feminista”, *Debats*, nº 76, 2002.
<http://www.alfonselmagnanim.com/debat>
- ALFARO BEC, V. y RODRÍGUEZ MARTÍN, V. E. (eds.), *Desvelar modelos femeninos, Valor y representación en la antigüedad*, Málaga, Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002.
- ALFONSO DEL REAL, C., *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- ALLEN, P. y SALVATORE, F., “Lucrecia Marinella and Womans’ identiy in Late Italian Renaissance”, en *Renaissance and Reformation*, N. S., XVI, 4, 1992.
- ALONGE, R., *Donne terrifiche e fragili maschi*, Bari, Laterza, 2005.
- AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- AMOROS, C. (ed.), *Feminismo e ilustración, 1988-1992. Actas del seminario permanente*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

- AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52.
<http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>
- AMOSSY, R. y HERSCHBERG PIERROT, A., *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.
- ARENAS FERNANDEZ, M. C., *Triunfantes perdedoras. Investigaciones sobre la vida de las niñas en las escuelas*, Universidad de Málaga, 1996.
- ARISTÓTELES, *Sobre la generación de los animales*, en *Científicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1970.
- ARISTÓTELES, *Política*, Libro Primero, México, Porrúa, 1975.
- ARMSTRONG, N., *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1991.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Los juegos de la alteridad en Dominique Rolin”, en *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2001.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Penélope al desnudo. Revisión contemporánea del mito de Penélope a través de *Toi, Penelope* de Annie Leclerc”, en *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “De la Venecia urbana a la Venecia lingüística a través de lo imperfecto”, en *Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo*, Vera, Arcibel, 2006b.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., “Ciudadanas cosmopolitas francesas a comienzos del siglo XX y escenarios públicos: Tras los aventurados pasos

- de Liane de Pougy, Marina Bousquet y Marthe Fiel en la ciudad”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel, 2006b.
- ARRIAGA FLÓREZ, M., “Teorías feministas *ante literam*: Las mujeres que escriben tratados en los siglos XV y XVI en Italia”, en *Feminismo y literatura*, *La Página*, nº 29, Tenerife, 1997, pp. 43-50.
 - ARRIAGA FLOREZ, M., “Las despiadadas. De la página escrita a la página virtual”, en *Las Mujeres y el mal* (M. Palma Ceballos y E. Parra Membriles, eds.), Padilla, Sevilla, 2002a.
 - ARRIAGA, FLOREZ, M., “Las chicas son guerreras (por lo menos en la cocina y en los videojuegos)”, en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*, IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, Alfar, 2002b.
 - ARRIAGA, FLOREZ, M., “El saber contra el poder: Performances nómadas”, en *Actas del II Congreso Internacional de AUDEM*, Universidad de Alicante, 2002c, pp. 413-424.
 - ARRIAGA FLÓREZ, M., “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002d.
 - ARRIAGA, FLOREZ, M., “Cuerpos de mujer puestos a arder: videojuegos y arte”, en *Anuario de investigaciones Hespérides*, Sevilla, 2003a.
 - ARRIAGA, FLOREZ, M., “Desconfianza y delirio en autoras autobiográficas”, en *Razón de mujer* (M. Gallego y E. Navarro, eds.), Sevilla, Alfar, 2003b.

- ARRIAGA FLÓREZ, M., “Los modelitos de Lara: género y construcción autobiográfica”, en *En el espejo de la cultura: Iconos e imágenes de lo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004a.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. et alii (ed.), *En el espejo de la cultura. Mujeres e iconos femeninos*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004b.
- ARRIAGA FLÓREZ, M., “Cultura y violencia simbólica”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.
- ARRIAGA FLOREZ, M. y RAMIREZ ALMAZAN, M. D. (eds.), *Representar-representarse. Firmado: mujer*, Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia Camprubí, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. y RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., “Techos de cristal en la universidad hispalense: identidades y saberes”, en *Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo*, Vera, Arcibel, 2006.
- ASKEW, S. y ROSS, C., *Los chicos no lloran. El sexismo en la educación*, Barcelona, Paidós, 1991.
- AUSTEN, J., *Orgullo y prejuicio*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- AZPEITIA, M., “Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo”, en *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, 2001.
- BACHOFEN, J. J., *Du règne de la mère au patriarcat*, Éditions de l’Aire, 1980.
- BACHOFEN, J. J., *Il matriarcado, Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e politici*, Torino, 1988.

- BANC, A. C., *Il sacro presso i primitivi*, Roma, Astrolabio, 1945.
- BAÑUELOS, C., “Los patrones estéticos en los albores del siglo XXI”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 68.
- BARBEY D’AUREVILLY, J. (1874), *Las diabólicas*, Madrid, Alianza, 2002.
- BARON-COHEN, S., *La gran diferencia. Cómo son realmente los cerebros de hombres y mujeres*, Barcelona, Amat, cop. 2005.
- BARTHES, R., *Sistema de la moda*, Turín, Einaudi, 1970.
- BARTHES, R., *Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- BARTHES, R. (1957), *Mythologies*, London, Vintage, 1993.
- BARTKY, S. L., “Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power”, en *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (I. Diamond & L. Quinby, eds.), Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 63-64.
- BARTKY, S. L., *Femininity and Domination. Studies on the Phenomenology of Oppression*, New York & London, Routledge, 1990.
- BASSAS, A., “Cuerpo que te quiero cuerpo”, en *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos* (M. Azpeitia et. Alii, eds.), Barcelona, Icaria, 2001.
- BASTIDA RODRÍGUEZ, P., *Santas improbables: re/visiones de mitología cristiana en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1999.
- BAUDELAIRE, C., “El pintor en la vida moderna”, en *De El Arte Romántico*, México, Editorial Aguilar, 1961.

- BAUMER, F., *La grande Madre. Scenari da un mondo antico*, Genova, Marietti, 1995.
- BENGOCHEA, A., “Mujeres/hombres. El conflicto entre dos culturas”, *Revista de Occidente*, 170-171, pp. 120-136.
- BENJAMIN, W., *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- BENJAMIN, J., “The bonds of love: rational violence and erotic domination”, en *Feminist Studies*, vol. 6, nº1, 1980.
- BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos* (J. Aguirre, trad. y notas), Madrid, Taurus, 1987.
- BERGER, M. y WALLIS, B., *Constructing masculinity*, London, Routledge, 1995.
- BERNABÉ URBIETA, C., *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994.
- BERNABÉ URBIETA, C., “Mary Magdalene and the Seven Demons in Social–Scientific Perspective”, en *Transformative Encounters. Jesus and Women revisited* (I. R. Kitzberger, ed.), Leiden, Brill, 2000.
- BERNARDINI ASENJO, S., “El discurso literario femenino: diferencias en lenguaje y contenido”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- BLAISE, S., *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre*, Barcelona, Vindicación Feminista, 1996.
- BOCCACCIO, G., *Sobre mujeres famosas, Niobe*.

- BOLDER, G., “Las nuevas tecnologías de la información y las mujeres: reflexiones necesarias”, en *Mujeres y desarrollo*, nº 39, 2002.
- BOLTANSKI, L., *Los usos sociales del cuerpo*, Argentina, Periferia, 1975.
- BONGIOANNI, A., *Il mondo Della religione nell’antico Egitto*, Torino, Einaudi, 1988.
- BONNER, F., GOODMAN, L., ALLEN, R., JAMES, L. y KING, C., *Imagining women. Cultural representations and gender*, Cambridge, Polity Press and the Open University, 1992.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BORNAY, E., “Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión”, en *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.
- BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986.
- BOSCH, E., FERRER, V. A. y GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- BOTTING, F., *Making monstruos. Frankenstein, criticism, theory*, Manchester, Manchester University Press, 1991.
- BOU, N., “Retrato nocturno de la *femme fatale*”, *Formats 3*.
http://www.iaa.upf.es/formats3/bou_e.htm (20/10/2006).
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BOVENSCHEN, S., “¿Existe una estética feminista?”, en *Estética feminista* (Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986.

- BRAGAGLIA, C., “la signora di tutti: figure di donna tra *best seller* e stereotipi di regime”, en *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento* (Finocchi y Gigli Marchetti, eds.).
- BRAIDOTTI, R., *Soggetto Nomade*, Roma, Donzelli, 1994; trad. esp. *Sujetos nomades*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BRAIDOTTI, R., “La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea”, en D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- BRAIDOTTI, R., *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- BRILL, J., *Lilith o l’aspetto inquietante del femminile*, Genova, Marietti, 1990.
- BRINTON PERERA, S., *La grande Dea. Viaggio di Inanna regina dei mondi*, Como, 1987.
- BUÑUEL HERAS, A., “La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, nº 68, 1994.
- BURGOS DÍAZ, E. y ALIAGA, J. L., “Las interrelaciones entre la lengua y el género: perspectivas lingüísticas y filosóficas”, en *Las mujeres, los Saberes y la Cultura*, Sevilla, Arcibel, 2003, pp. 5-16.

- BURGOS DÍAZ, E., “Hacia la libertad. Contra la violencia. La apuesta de Judith Butler”, en AAVV, *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.
- BUTLER, J., *Gender Trouble*, New York / London, Routledge, 1990.
- BUTLER, J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, New York, Routledge, 1993; trad. it., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del ‘sesso’*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2001.
- CABRERA, P., “Las identidades peligrosas. La imagen de la mujer en Emporion a través de la iconografía cerámica”, en *Arqueología Espacial*, Revista del S.A.E.T., nº22, Teruel, 2000.
- Camera Obscura Editors, “Yvonne Rainer: interview”, en *Camera Obscura* nº 1, 1976.
- CALEFATO, P., *El cuerpo y la moda*, Valencia, Eutopías, 1989.
- CALEFATO, P., *Mass moda*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- CALLEJA, S., *Desdichados monstruos: la imagen deformante y grotesca de “el otro”*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2005.
- CAMPBELL, J., *Mitología primitiva. Le maschere di Dio*, Milano, 1990.
- CAPRA, F., *La trama de la vida*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CARBY, H., *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, New York, Oxford University Press, 1987.
- CARDINI, F., *I giorni del sacro*, Milano, 1993.

- CAROTENUTO, A., *L' anima delle donne. Per una lettura psicologica al femminile*, Bologna, Bompiani, 2004.
- CARUNCHO, C. y MAYOBRE, P., “El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”, en *Novos dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1988, pp. 155-172, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>.
- CASANOVA, A., *La famiglia di Pandora. Analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze, CLUSF, 1979.
- CASANOVA, G. (1790-1798), *Memorias*, México, Compañía General de Ediciones, 1957.
- CASILDA DE MIGUEL OLÁBARRI, E., *La Identidad de género en la imagen fílmica*, Bilbao, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 2004.
- CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005.
- CATALÁ, A. V. y GARCÍA, E., *Ideología sexista y lenguaje*, Valencia, Galaxia, 1995.
- CAVARERO, A., “Decir el nacimiento”, en *Diótima, Traer al mundo el mundo*, Barcelona, Icaria, 1996.
- CHODERLOS DE LACLOS, P. (1782), *Las amistades peligrosas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- CID LOPEZ, R. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica, creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, KRK, 2003.

- CIPLIAUSKAITÉ, B., *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- CIXOUS, H., “Difficult Joys”, en *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (H. Wilcox, K. McWatters, A. Thompson y L. R. Williams eds.), New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995.
- CIXOUS, H., “Le lieu du Crime, le lieu du Pardon”, en S. Sellers (ed.), *Indiade ou l’Indie de leurs rêves. The Hélène Cixous Reader*, New York, Routledge, 1994.
- CIXOUS, H./CALLE-GRUBER, M., *Hélène Cixous. Rootprints: Memory and Life Writing*, trad. S. Prenowitz, London & New York, Routledge, 1999.
- COBO BEDIA, R., “Género”, en *10 palabra clave sobre Mujer* (C. Amorós, dir.), Navarra, Estella Ediciones, 1995.
- COBO BEDIA, R., “Algunas reflexiones sobre la identidad política del movimiento feminista”, en *Pensadoras del siglo XX* (A. Valcárcel y R. Romero, eds.), Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2001.
- COMTE, F., *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, 1992.
- CONDORCET, Marqués de, “Sur l’admission des femmes au droit de cite”, en *Paroles d’hommes (1790-1793)*, París, P.O.L., 1989.
- CONDREN, M., *The Serpent and the Goddess: Women, Religion and Power in Celtic Ireland*, San Francisco, Harper & Row, 1989.

- CORNELL, S., “Hélène Cixous and *les Études Féminines*”, en *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (K. Wilcox, A. T. McWatters y L. R. Williams, eds.), New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000.
- COWARD, R., “Lacan and signification”, en *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976.
- CHINCHILLA, N. y LEÓN, C., *La ambición femenina. Cómo reconciliar trabajo y familia*, Madrid, Aguilar, Santillana Ediciones S. A., 2004.
- DARAKI, M., *Dioniso y la diosa tierra*, Madrid, Abada editores, 2005.
- DARWIN, Ch., *El origen de las especies*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- DAVIS, *Principles and Practice of Obstetric Medicine*, Londres, 1836.
- DE AQUINO, T., *Suma Teológica*, vol. I, q. 92, Madrid, B.A.C., 1994.
- DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.
- DE CARITAT MARQUÉS DE CONDORCET, J.-A.-N., *Cinco memorias sobre la instrucción pública y otros escritos*, (Tomás del Amo, trad.), Madrid, Morata, 2001.
- DE CASTIGLIONE, G., *The Book of the Courtier* (1561), Londres, Dent, Everyman’s Library, 1966; trad. esp., BOSCÁN, J., *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994.
- DE COURTIVRON, I. y MARKS, E., *New French Feminisms*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980.

- DE DIEGO OTERO, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.
- DE DIEGO, R. y VÁZQUEZ, L., *Taedium feminae*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
- DE DIEGO, R. y VAZQUEZ, L., *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza Editorial, D. L. 2002.
- DE GOUGES, O., “Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana” (1791), *Dikaiosyne* nº 9, Mérida (Venezuela), diciembre de 2002.

<http://www.grupologosula.org/dikaiosyne/art/dik095.pdf>
- DE LAURETIS, T., *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- DE LAURETIS, T., *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- DE MAIO, R., *Donne e Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987.
- DE MARCHI, B., “Nome di donna”, en *Vita e pensiero*, año LVIII, nº 3-4, 1975.
- DE MIGUEL, A., “Feminismos”, en *10 palabra clave sobre Mujer* (C. Amorós, dir.), Navarra, Estella Ediciones, 1995.
- DE PIZAN, C., *La Cité des Dames*, Paris, Stock, 1996.
- DE STAËL, M., *Corinne ou l'Italie* (1807), Paris, Gallimard, 1985.
- DEUTSCH, H., “On female homosexuality”, en *The Psychoanalytic Reader* (Robert Fliess, ed.), New York, International Universities, 1973.

- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- DINI, V., *Il potere delle antiche madri, fertilità della terra, fecondità della donna e culto delle acque nella devozione magico religiosa*, Florencia, 1995.
- DINNERSTEIN, D., *The Mermaid and the Minotaur*, New York, Harper, 1977.
- DOGLIANI, N. (a cura di), *Il merito delle donne*, 1600, publicado postumo sotto lo pseudonimo di Moderata Fonte, ora a cura di A. Chemello, Eidos, 1988.
- DOISE, W., “Social representations in personal identity”, en *Social identity. International perspectives* (Worchel, Morales, Páez, y Deschamps, eds.), Sage, Thousand Oakes, 1998.
- DONOVAN, F., *Historia de la brujería*, Madrid, Alianza, 1985.
- DOWLING, C., *El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- DUCROT, O., y TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1975.
- DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998.
- ECKER, G., *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- ECO, U., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968; trad. esp., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989.

- EDWARDS, L. R., *Psyche as hero. Female heroism and fictional form*, Middletown, Wesleyan University Press.
- EHRENREICH, B., *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras*, Barcelona, Lasal, 1988.
- El Corán, www.theholybook.org/quran.
- ELIADE, M. (1963), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1992.
- ELIADE, M., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ELLIS, H., *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexual Characteristics*, London, Walter Scott, 1894.
- ELLIS, H., *Psicología del sesso*, Roma, Newton Compton, 1970.
- ESTÉVEZ SAÁ, M., “Vigencia y relevancia de la obra de Hélène Cixous en la actualidad”, *Philologia Hispalensis*, vol. 17/2, Sevilla, 2003, pp. 147-156.
- ETXEBARRÍA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2000.
- EWEN, S., *Todas las imágenes del consumismo*, México, Grijalbo, 1991.
- FALCÓN, L., *Mujer y poder político*, Madrid, Vindicación Feminista, 1992.
- FALUDI, S., *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- FAUSTO-STERLING, A., *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*, New York, Basic Books, 1985.

- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. D., “La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino”, en *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2001.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A., *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- FIELDING, H., Online Interview, 1999.
- FIELDING, H., *El diario de Bridget Jones*, Barcelona, Lumen, 2001.
- FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- FISAS, V. (ed.), *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, Barcelona, Icaria, 1998.
- FONSECA MORA, M. C., “Análisis del discurso oral femenino”, en *Introducción a los Estudios de la Mujer. Una Mirada desde las Ciencias Sociales*, (E. Moreno Sánchez y S. Villegas López, eds.), Huelva, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2002.

- FORTUNATI, L., KATZ, J. y RICCINI, R. (eds.), *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- FOUCAULT, M., “Preface”, en G. Deleuze y F. Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad*, México D.F., Siglo XXI, 1982.
- FOWLER, O. S., *Practical Frenology*, New York.
- FRADER, L., “La division sexuelle du travail à la lumière des recherches historiques”, *Les Cahiers du Mage*, n° 3-4, 1995.
- FRAU LINARES, M. J. y PAPI GÁLVEZ, N., “Mujer y mercado de trabajo”, *Asparkia. Investigación feminista*, n° 16, 2005, pp. 217-260.
- FRAZER, J.G., *La rama dorada. Magia y religión*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- FREUD, S., *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- FRIDAY, N., *Men in love*, Nueva York, Dell Publishing, 1980.
- FRIDAY, N., *Mi jardín secreto*, Barcelona, BSA, 1993.
- FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Madrid, Júcar, 1974.
- FRYE, N. (1957), *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1969.
- FRYE, N., *Mito, Metáfora, Símbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- GALENO, *On the Usefulness of the Parts of the Body*, 2 vols., Ithaca, Cornell University Press, 1968.
- GALLOP, J., *The Daughter’s Seduction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

- GALLOP, J., *Around 1981: Academic Feminist Literary Theory*, Routledge, New York & London, 1992.
- GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, M. A., *Elites discriminadas (sobre el poder de las mujeres)*, Madrid, Anthropos, 1994.
- GARCÍA GONZÁLEZ, I. C., “Aparición del feminismo en el Postmodernismo” en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- GARCÍA GORDÓN, M. et alii (eds.), *La cultura de género en las organizaciones escolares. Motivaciones y obstáculos para el acceso de las mujeres a los puestos de dirección*, Barcelona, Octaedro, 2005.
- GASPARRO SFAMENI, G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1986.
- GAUTIER, T., *La Novela De Una Momia. Una Noche De Cleopatra*, Madrid, Edaf, 1965.
- GIL BERA, E., *Historia de las malas ideas*, Barcelona, Destino, 2003.
- GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GIMBUTAS, M., *The Kurgan Culture and the Indo-Europeanization of Europe. Selected Articles Form 1952 to 1993*, Institute for the Study of Man, Washington, 1997.

- GÓMEZ ACEBO, I. (ed.), *María Magdalena*, Bilbao, Desclée, 2007 (en imprenta).
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998.
- GONZÁLEZ BASTOS, M., “Lo que los cuerpos cuentan: sexualidad en las autobiografías (corporales) de mujeres”, en *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., “Textos clásicos sobre la metáfora del Tejido: El silencio y el telar” en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres*, Universidad de Sevilla, 2003.
- GONZÁLEZ OVIES, A., “Mito: masculino singular”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- GONZÁLEZ SETIÉN, P. et alii (eds.), *El trabajo de las mujeres a través de la historia*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1992.
- GOULDS, S., *La discriminación de la mujer*, Barcelona, Molino, 1986.
- GRAHM BROCK, A., *Mary Magdalene the First Apostle. The Struggle for Authority*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- GRIGULÉVICH, I., *Brujas - herejes - inquisidores. Historia de la Inquisición en Europa y Latinoamérica*, AHRIMAN International, cop. 2001.

- GROSZ, E., “The hetero and the homo: the sexual ethics of Luce Irigaray”, en C. Burke, N. Schor y M. Whitford (ed.), *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, 1994.
- GROSZ, E., *Space, time, and perversion. Essays on the politics of the bodies*, New York, Routledge, 1995.
- GUIL BOZAL, A., “El Papel de los Arquetipos en los Actuales Estereotipos Sobre la Mujer”, en *Comunicar: Revista de Medios de Comunicación y Educación*, 1999, pp. 95-100.
- GUIL BOZAL, A., “El Viaje de Penélope: Vicisitudes de las Mujeres en el Mundo Académico” en *El Telar de Ulises*, 2002a.
- GUIL BOZAL, A., “Desvelando techos de cristal. Los consejos de departamento universitarios”, en *La difusión del conocimiento en los estudios de las mujeres. Dinámicas y estrategias de poder y ciudadanía*, Alicante, Centre d’Estudis sobre la Dona, 2002b.
- GUIL BOZAL, A., “Investigadoras aquí y ahora: Universidad Hispalense de Sevilla”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002c.
- GUIL BOZAL, A., “Glass Ceiling in the University. Catching the Future: Women and Men in Global Psychology”, Lengerich (Alemania), Pabst Science Publishers, 2003, pp. 119-127.
- GUIL BOZAL, A., *La Situación de las Mujeres en las Universidades Públicas Andaluzas*, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía, 2005a.

- GUIL BOZAL, A., *Mujer y Ciencia: la Situación de las Mujeres Investigadoras en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología*, Madrid, Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, 2005b.
- GUIL BOZAL, A., “Barreras al desarrollo profesional de las mujeres en la universidad”, en *Ciencia, tecnología y género en Iberoamérica*, Madrid, CSIC, 2006a.
- GUIL BOZAL, A., “Techos de cristal en las universidades andaluzas”, en *El segundo escalón. Desequilibrios de género en ciencia y tecnología* (Lara, ed.), Sevilla, Arcibel, 2006.
- HALBERSTAM, J., *Female masculinity*, Duke University Press, 1998.
- HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- HARAWAY, D., *Femminismo e tecnoscienza*, Milano, Interzone, 2000.
- HARDING, M. E., *I misteri Della donna: un'interpretazione papsicologica del principio femminile come raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Torino, Einaudi, 1973.
- HARRIS, M., *Introducción a la Antropología General*, Madrid, Alianza, 1991.
- HARTMANN, H., “Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”, *Zona Abierta*, nº 24, 1980.
- HARVEY, W. (1561), *Lectures on the Whole of Anatomy*, University of California Press, 1961.
- HEAPE, *Sex Antagonism*, Londres, 1913.

- HERNANDO GONZALO, A., *¿Desean las mujeres el poder?*, Madrid, Minerva, 2003.
- HUARTE DE SAN JUAN (1575), *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1883/1989.
- HUFTON, O., *Destini femminili/Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, 1996.
- HUYSMANS, J.-K., “A Rebours” et l'esprit décadent, Paris, A. G. Nizet, 1971.
- IRIGARAY, L., *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- IRIGARAY, L., “Women's exile” en *Ideology and Consciousness*, nº 1, 1977a.
- IRIGARAY, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1977b; trad. it. *Questo sesso che non è un sesso* (L. Muraro, ed.), Milano, Feltrinelli, 1990.
- IRIGARAY, L., *Sexes et parentés*, Paris, Minuit, 1987; trad. it. Luisa Muraro (a cura di), *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989.
- IRIGARAY, L., *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990; trad. esp., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- JEFFREYS, S., *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid, Cátedra, 1996.
- JULIANO, D., *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Horas y horas, 1992.
- KANT, I. (1764), *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe, 1957.

- KIERKEGAARD, S., *Diario de un seductor*, www.elaleph.com, 2000.
- KIRKPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KITZINGER, C., *The social construction of lesbianism*, London, Sage, 1987.
- KOLLONTAY, A., *La mujer nueva y la moral sexual*, Madrid, Ayuso, 1977.
- KRISTEVA, J., “Signifying practice and mode of production”, en *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976.
- KRISTEVA, J., “Motherhood according to Bellini”, en *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (Leon S. Roudiez, ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1980.
- KRISTEVA, J., “Woman can never be defined”, en *New French Feminisms* (E. Marks e I. de Courtivron, eds.), New York, Schocken, 1981.
- LACAN, J., *The Language of the Self*, The Johns Hopkins University Press, 1968a.
- LACAN, J., “The mirror phase as formative on the function of the *I*”, en *New Left Review*, nº 51, 1968b.
- LACAN, J., “The insistence of the letter in the unconscious”, en *Structuralism* (Ehrman, ed.), New York, Anchor Books, 1970.
- LACQUEUR, T. de, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.

- LAERCIO, D., *Vidas de los filósofos más ilustres*, México, Espasa Calpe, 1949, 3 vols.
- LANDUCCI, P. C., *Maria santissima nel vangelo*, Torino, 1945.
- LAPLANCHE, J., y PONTALIS, J. B., “Fantasy and the Origins of Sexuality”, en *Formations of Fantasy* (Burgin, Donald y Kaplan, eds.), London, Methuen, 1986.
- LARA, C. (ed.), *El segundo escalón. Desequilibrios de género en ciencia y tecnología*, Sevilla, Arcibel, 2006.
- LE DOEUFF, M., *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía, etc.*, Madrid, Cátedra, 1993.
- LEEP, A., “Evita y otros fenómenos de moda”, en *Pinker. Revista Profesional de Textil y de la Moda*, N1. 239, 197, pp. 22-24.
- LERNER, G., *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, C., *El totemismo en la actualidad*, México, FCE, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Las estructuras fundamentales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998.
- LIPOVETSKI, G., *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- LIPPMANN, W., (1922), *La opinión pública*, Langre, 2004.
- LOCATELLI, C., *S/Oggetti immaginari*, Urbino, QuattroVenti, 1996.
- LOCKE, J., *Two Treatises on Government*, Cambridge, University Press, 1960.
- LONZI, C., *Escupamos sobre Hegel. Y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, Editorial la Pléyade, 1978.

- LÓPEZ, J. J., *Los dioses bajan del Olimpo. Historia de la humanidad a través de los mitos griegos*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 1993.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, A., “Paradoja romántica en torno a la figura de la mujer”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- LORDE, Audre, “Usi dell’erotismo. L’erotismo come potere”, en *Critiche femministe e teoría letteraria* (R. Bacón, M. Fabi y V. Fortunati, eds.), CLUEB, 1997.
- LORENTE ACOSTA, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos*, Barcelona, Ares y Mares, 2001.
- LUCIE-SMITH, E., *Race, sex and gender in contemporary art*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1994.
- LUNA, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- LUNGER KNOPPERS, L., *Monstrous bodies/political monstrosities in early modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
- MAGALLÓN PORTOLES, C., *Pacificar violencias cotidianas*, Zaragoza, Fundación Seminario de Investigación para la Paz, Departamento de Cultura y Turismo, D. L. 2003.
- MAISONNEUVE, J. y BRUCHON-SCHWEITZER, M., *Modelos del cuerpo y psicología estética*, Buenos Aires, Paidós, 1984 (Trabajo original publicado en 1981).

- MALINOWSKI, B., *Myth in Primitive Psychology*, The New Science Series, 1, Nueva York, y *Psyche Miniatures*, General Series, 6, Londres, 1926.
- MARINELLI VACCA, L., *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamente degli uomini*, Venecia, 1621.
- MARTELLI, D. (a cura di), *Moderata Fonte e Il merito delle donne*, Centro Internazionale della Grafica, 1993.
- MARTIN ALEGRA, S., *More human than human. Aspects of monstrosity in the films and novels in English of the 1980s and 1990*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions, 1997.
- MARTÍN-CANO, F., “¡Benditos seáis los templarios! por introducir el culto a María Magdalena y a la Virgen María, arquetipos: sexual y espiritual, origen de la evolución de la mujer hacia la igualdad en la sociedad occidental”, *Boletín Temple* nº 24, 14 de febrero de 2001.
http://www.creatividadfeminista.org/articulos/templarios_1.htm
- MARTÍN CASARES, A., *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MARTÍNEZ GARCÍA, A., *Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de genero*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- MARUANI, M., *Las nuevas fronteras de la desigualdad. Hombres y mujeres en el mercado de trabajo*, Barcelona, Icaria, 1998.
- MARUANI, M., *Trabajo y el empleo de las mujeres*, Madrid, Fundamentos, 2002.

- MATILLA, M. J. y ORTEGA, M., *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- MAYOBRE, P., “Decir el mundo en femenino”, en *Identidad y Cultura. Simposio Internacional de Filosofía*, La Coruña, Servicio de Publicaciones Universidad de la Coruña, 2001, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>.
- MAYOBRE, P., “Repensando la feminidad”, en *Igualmente diferentes. Congreso Nacional de Educación en Igualdade*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, Servicio Galego de Igualdade, 2002, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>.
- MAYOBRE, P., “La construcción de la identidad personal en una cultura de género”, <http://webs.uvigo.es/pmayobre>.
- MEAD, M., *Male and Female. A study of the sexes in a changing world*, Penguin, 1962.
- MÉRIMÉE, P. (1845), *Carmen*, Madrid, Hiperión, 1986.
- MERNISSI, F., *L'harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti, 2000; trad. esp. *El harén en Occidente*, Madrid, Espasa, 2001.
- MILTON, J. y PERCEIVAL, H. M., *Samson Agonistes*, Macmillan & Co., 1890.
- MINELLE, F., *Representar el mundo* (N. Moreu, trad. y adapt.), Barcelona, RBA, 1994.
- MINH-HA, T. T., *Woman/Native/Other: writing postcoloniality and feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

- MIRIZIO, A., “Del carnaval al drag: La extraña relación entre masculinidad y travestismo”, en *Nuevas masculinidades* (M. Segarra y A. Carabí, eds.), Barcelona, Icaria, 2000.
- MITCHELL, J., *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane and Penguin Books, 1974.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987.
- MONTRELAY, M., “Inquiry into Femininity”, *m/f*, nº 1, 1978.
- MOREDA, LÓPEZ, S. (ed.), *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- MUNT, R., *New lesbian criticism. Literary and cultural readings*, New York, Harvester Wheatsheat, 1992.
- MURARO, L., *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas, 1995.
- MURARO, L., *La política del deseo: la diferencia femenina se hace historia*, Barcelona, Icaria, 1996.
- MURARO, L., “El concepto de genealogía femenina”,
http://www.creatividadfeminista.org/articulos/genealogia_1.htm
- NAVA, M., “Modernity’s disavowal: women, the city and the department store”, *Modern times*, New York, Routledge, 1996, pp. 38-76.
- NEUMAN y STEPHENSON, *Reimagining women. Representations of women in culture*, University of Toronto Press, 1993.
- NEUMANN, E., *La grande madre*, Roma, Astrolabio, 1981.

- NIETZSCHE, F., *Más allá del bien y del mal; genealogía moral*, México, Porrúa, 1999.
- NIETZSCHE, F., *Humano, demasiado humano*, Madrid, Edaf.
- NIXON, M., “Bad enough mother”, en *October*, nº 71, pp. 71-92.
- NUÑEZ PUENTE, S., *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, Alicante, Universidad de Alicante, D. L., 2001.
- OROZCO VERA, M. J., *La narrativa femenina chilena (1923-1980): Escritura y enajenación*, Zaragoza, Anubar, 1995.
- OTTO, W. F., *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, París, 1929.
- PALMA CEBALLOS, M. y PARRA MEMBRILES, E. (eds.), *Las mujeres y el mal*, Sevilla, Padilla, 2002.
- PASTOR, R., BONILLA, A. y MARTINEZ, I., “Violencia simbólica: aspectos diferenciales sobre el cuerpo y la identidad”, en *Violencia y género*, Tomo I (T. López Beltran, ed.), Málaga, Diputación de Málaga, 2002.
- PEDRAZA, P., *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- PÉREZ GAULI, J. C., *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000a.
- PÉREZ GAULI, J. C., “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad”, en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (M. L. F. Cao, ed.), Madrid, Narcea, 2000b.

- PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G., *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- PÉREZ VICENTE, N., “Zenobia Camprubí o la identidad cautiva: La autobiografía del otro”, en *Representar-representarse. Firmado: mujer, Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia Camprubí* (Arriaga Flórez, y Ramírez Almazán, eds.), Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
- PICCONE STELLA, S. y SARACENO, C., *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- PINKER, “La fiebre de los 101 dálmatas”, *Pinker. Revista Profesional del textil y de la Moda*, N1. 238, 1997, p. 30.
- PINKOLA ESTES, C., *Donne che corrono coi lupi. Il mito Della donna selvaggia*, Milano, Il saggiatore, 1993.
- PIRENNE-DELFORGE, V., *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Centre International d'Études de la Religion Grecque Antique, 1994.
- PIZAN, C. de, *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995.
- PLATÓN, *The Collected Dialogues* (E. Hamilton y H. Cairns, eds.), Princeton, Princeton University Press, 1963.
- PLATÓN, *La república*, Buenos Aires, Eudeba, 6ª edición, 1972.
- POLLOCK, G., *Old Mistresses*, London, Routledge and Keagan Paul, 1981.

- PORQUERES, B., “Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental”, en *Cuadernos Inacabados*, nº 13 especial, Madrid, Horas y horas, 1994.
- POSADAS, C. y COURGEON, S., *A la sombra de Lilith. En busca de la igualdad perdida*, Barcelona, Planeta, 2004.
- POULAIN DE LA BARRE, F. (1673), *De l'égalité des deux sexes*, en *Corpus des Oeuvres de Philosophie en Langue Française*, Paris, Fayard, 1984.
- PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Florencia, 1988.
- PRÉVOST, A. F. (1733), *Historia de Manon Lescaut y del Caballero des Grieux*, Barcelona, Maucci, 1941.
- PROPP, V., *Morfología del cuento* (Díez del Corral, trad.), Madrid, Akal, 1985.
- PULEO, A., “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, *Daimon* (Murcia), nº 14, enero-junio 1997, pp. 167-172.
- PULEO, A. (editora), *La ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII. Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- PULEO, A., *Figuras del Otro en la Ilustración francesa. Diderot y otros autores*, Madrid, Escuela Libre Editorial, Fundación Once, 1996.
- PULEO, A., “De ‘eterna ironía de la comunidad’ a sujeto del discurso: Mujeres y creación cultural”, en M. Segarra y A. Carabí, *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.

- PULEO, A., “Feminismo y ecología”,
<http://www.nodo50.org/mujeresred/ecologia-a_puleo-feminismo_y_ecologia.html>, 18-03-2004.
- QUITARTE, V., *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005.
- RAHOLA, P., *Mujer liberada, hombre cabreado*, Barcelona, Planeta, 2000.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “La Séduction Dans la Princesse de Clèves. Défi Et Ravissement”, en *El Arte de la Seducción en los Siglos XVII y XVIII*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1997.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., *Mujeres Escritoras en la Prensa Andaluza del Siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “De las Escritoras Andaluzas en la Prensa de Andalucía de Principios del Siglo XX”, en *Representar-Representarse. Firmado: Mujer, Moguer* (Huelva), Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Carmen de Mérimée. Autorepresentación y Representación en la Historia”, en *Mujeres, Cultura y Comunicación: Realidades e Imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2002a.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Mujeres del mal en la literatura francesa”, en *Las mujeres y el mal* (M. Palma Ceballos y E. Parra Membriles, eds.), Sevilla, Padilla, 2002b.

- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “De Mujeres y Saberes en el Cuento de las Luces. *Le Sylphe* de Claude Crébillon”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002c.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Heroínas y Villanas en la Literatura Francesa”, en *Las Mujeres, los Saberes y la Cultura*, Sevilla, Arcibel, 2003b.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Aproximación a la Historia de las Representaciones del Cuerpo de la Mujer: de los Antiguos Tratados de Anatomía al Arte Carnal de Orlan”, en *Las Mujeres en la Cultura y los Medios de Comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005a.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., “Fuentes y Recursos para los Estudios de Mujeres y de Género en Francia”, en *Philologia Hispalensis*, Vol. XVII/2, 2005.
- RAMOS PALOMO, M. D. y VERA BALANZA, M. T. (eds.), *El trabajo de las mujeres: pasado y presente. Actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1996.
- RANGONI, L., *Donne selvagge. Dalla dea alla strega, percorsi di sciamanismo femminile*, Torino, Einaudi, 2002.
- RANGONI, L., *La grande madre. Il culto del femminile nella storia*, Roma, Xenia, 2003.
- REVERTER BAÑÓN, S., “Reflexiones en torno al Cyberfeminismo”, en *Acta del Congreso ‘Las mujeres andaluzas y la segunda modernización’*, Córdoba, Instituto Andaluz de la Mujer, 2003.

- REY, P.-L., *La femme. De la belle Hélène au mouvement de libération des femmes*, Paris, Bordas, 1972.
- REYES MORENO, J., “Desigualdades de género: mujeres y poder. Análisis de una problemática social”, en *Femenino fin de siglo. Postmodernidad, género y cultura*, Valparaíso (Chile), Universidad de Playa Ancha, 2003.
- RICH, A., *Of Woman Born*, New York, Bantam, 1977; trad. esp., RICH, A., *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*, Madrid, Cátedra, 1996.
- RICH, A., *On Lies, Secrets and Silence*, New York, Norton, 1979.
- RICH, A., *Blood, Bread and Poetry*, New York, W. W. Norton, 1985.
- RISE MOIDI PAREGGER, C., *Donne selvatiche*, Roma, Paperback, 2003.
- RIUS GATELL, R., “De las mujeres ‘Memorables’ en Lucrecia Marinelli: ‘Nobleza’ y ‘excelencia’ en la Venecia de 1600”, en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Antropos, 1977, pp.113-145.
- RIVERA GARRETAS, M. M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y horas, 1996.
- RIVERA GARRETAS, M., *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1998.
- RIVIÈRE, J., “Womanliness as a masquerade”, en *Psychoanalysis and Female Sexuality* (Ruitenbeek, ed.), New Haven, College and University Press, 1966.
- RiOt GrRrLs UniDas, “Ecofeminismo”,

<<http://groups.msm.com/Riotgrrrlsunidas/ecofeminismo.msnw>>, 02-02-2004.

- RODRÍGUEZ MAGDA, R., “El feminismo francés de la diferencia”, en C. Amorós (coord.), *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Universidad Complutense, 1994.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R., *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Madrid, Tecnos, 1997.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M., “¿Feminización de la cultura?”, *Debats* 76, primavera de 2002.
<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/76/index.htm> (06/08/2005)
- RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. del C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.
- RODRÍGUEZ PASTOR, C., “Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana”, en *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.
- ROGOFF, I., “Tiny Anguishes: Reflections on Nagging, Scholastic Embarrassment, and Feminist Art History”, en *Differences* (Griselda Pollock, ed.), vol. 4, nº 5, 1992.
- ROJAS MARCOS, L., *Semillas y antídotos de la violencia en la intimidad*, en *Violencia: tolerancia cero*, Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2005.
- ROMERO DE SOLIS, D., “El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)”, *Daimon. Revista de Filosofía de la Universidad de Murcia*, nº 14, enero-julio 1997, p.165.

- ROSCHINI, G. M., *Mariología*, Roma, Bulzoni, 1947.
- ROSSI, R., “Instrumentos y códigos. La mujer y la diferencia sexual”, en *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ROUSSEAU, J. J., *Émile*, Paris, Ed. du Soleil, 1971; trad. esp., *Emilio*, México, Porrúa, 1989.
- SALZA, F., *Solo una dea. Mitologie del femminile nel novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- SAUSSURE, F. de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- SCARAFFIA, G., *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.
- SCHOPENHAUER, A., *Parerga and paralipomena*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1974.
- SCHOPENHAUER, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf.
- SCOTT, J. W., “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en S. Amelong y M. Nash, *Historia y Género. Las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Valencia, Edicions Alfons el Magnánim, 1990.
- SHAHRUKH, H., *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia: mitos y arquetipos femeninos*, Taschen, Cop. 2006.
- SHINODA BOLEN, J., *Las Diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*, Barcelona, Kairós, 2005.
- SHLAIN, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000.

- SHOWALTER, E., “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Modern Criticism and Theory* (Lodge, ed.), London & New York, Longman, 1992.
- SHUTTLE, P. y REDGROVE, P., *The Wise Wound: Menstruation and Every Woman*, Londres, Victor Gollancz, 1978.
- SMITH, V., “Black Feminist Theory and the Representation of The ‘Other’”, en *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women* (Wall, ed.), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1989.
- SPRENGER, J. y KRAMER, H., *Malleus Maleficarum*, Buenos Aires, Orión, 1975.
- SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed.
- STEFANIDES, Y., *El mito de Persefone. Demeter-Artemisa*, Barcelona, Artes Gráficas Cobas, 1981.
- STORR, A., *Human Agression*, 1968; trad. esp., *La agresividad humana*, El Libro de Bolsillo, nº 217.
- STUART MILL, J. y TAYLOR, H., *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SUÁREZ, C., “La integración de la mujer en el arte: tres generaciones concretas”, en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- TODOROV, T., “Categories of the literary narrative”, en *Film Reader*, nº 2, 1977.

- TORBJÖRN, B. y ULLA-BRITT, E., “La influencia del síndrome premenstrual en la familia, la vida social y el rendimiento en el trabajo. Instrumentos para evaluar su gravedad”, en *Quadern Caps*, Nº 21, 1994.
- TURNER, B. S., *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Trabajo original publicado en 1984).
- VALCUENDE DEL RÍO, J. M. y BLANCO LÓPEZ, J., *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, 2003.
- VÁZQUEZ, B., “Educación física para la mujer. Mitos, tradiciones y doctrina actual”, en *Mujer y deporte. Ponencias presentadas al Seminario sobre el tema, 26-28 febrero 1986*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987.
- VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- VENTURA, L., *La tiranía de la belleza*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
- VICARY, *The English Man’s Treasure*, Londres, 1586.
- VICENTE ARREGUI, G., “Mujer, Autoanálisis, Motivación e Integración. Filosofía de la Cultura”, en *Congreso Internacional de Antropología Filosófica*, Num. 4, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.
- VICENTE ARREGUI, G., “La Formación del Yo. Acerca del Narcisismo en Lou Salomé”, en *Riff Raff*, Vol. 121, 2002.
- VICENTE ARREGUI, G., “El Yo y la Memoria. Reflexiones con Lou Salomé”, en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002c.

- VICENTE ARREGUI, G., “Mujeres en el mundo académico español”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 31, Sevilla, 2003.
- VICENTE ARREGUI, G., “La Mayor Obra del Pensamiento Feminista del Siglo XX: *El Segundo Sexo*”, en *El Legado Filosófico y Científico del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005a.
- VICENTE ARREGUI, G., “De la Sexualidad Originaria al Sexo Originado”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Vol. 35, 2005b.
- VICENTE ARREGUI, G., “¿En Qué, Por Qué y para Qué Somos Diferentes Varones y Mujeres?”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Vol. 35, 2005c.
- VICENTE ARREGUI, G., “Ser uno y ser todo: deseos del yo en Lou Andreas-Salomé”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005d.
- VICENTE ARREGUI, G., “La Liberación de la Mujer Como Sexualización del Pensamiento”, en *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005e.
- VILLAESPESA, M., *100%*, Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, 1997.
- VILLEGAS LÓPEZ, S., “Análisis del discurso oral femenino”, en *Introducción a los estudios de la mujer*, (Moreno Sánchez, y Villegas López, eds.), Universidad de Huelva, 2002.
- VISUALES, O., *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*, Barcelona, Bellaterra, 2000.

- VOLPATTI, L., *Sul braccio di colei. Breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992.
- VON STRASSBURG, G., *Tristán e Isolda*, (Bernd Dietz, ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982.
- VOSS, J., *La luna nera. Il potere Della adonna e la simbologia del ciclo femminile*, Como, 1996.
- WALTER, O., *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.
- WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.
- WEDEKIND, F. (1902), *Lulú: Espíritu de la tierra y Caja de Pandora*, Madrid, Cátedra, 1993.
- WEIDEGER, P., *Female Cycles*, London, The Women's Press, 1978.
- WEIGEL, S., "La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres", en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986.
- WHITMONT, E. C., *Il sorriso della leonessa. Alle sorgenti del femminile*, Casale Monferrato, 1999.
- WILLIAN, M., *Vita di Maria, madre di Gesù*, Brascia, 1994.
- WINOWSKA, M., *E venne una donna. Madre di Dio, Madre de la chiesa*, Torino, Einaudi, 1992.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973.
- WOLF, N., *El mito de la belleza*, Barcelona, Emecé, 1991.

- WOLLEN, P., “The two avant-gardes”, en *Edinburgh Magazine*, Verano de 1976.
- WOLLSTONECRAFT, M. (1792), *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.
- WOOLF, V., *A Room of One’s Own*, London, Penguin Books, 2000.
- WUNDT, W., *Elementi di psicologia dei popoli*, Torino, Bocca 1929.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE Y TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA:

- AAVV, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov. Un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- AAVV, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, vigésimo primera edición, 1992.
- AAVV, *Il mito classico e il cinema*, Universidad de Génova, 1997.
- AAVV, *Cien años de cine: La fábrica y los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998.
- ACKER, A., *Reel Women. Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*, London, B. T. Basford Ltd, 1991.
- AGOSTI, S., *Enunciazione e racconto: per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- AGUILAR, P., *Manual del espectador inteligente*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- AGUILAR, P., *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- AGUIRRE, J., “La experimentación en el cine”, en *Entre antes sobre después del anti-cine* (Ayala, Maqua, Del Barco y Maderuelo, eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- AKERMAN, C., “Entrevista con Claudia Aleman”, *Frauen und Film*, 7 de marzo de 1976.
- AKERMAN, C., “Chantal Akerman on *Jeanne Dielmam*: Excerpts from an Interview with *Camera Obscura*”, November 1976, *Camera Obscura* 2, Fall 1977, pp. 118-119.

- ALSINA THEVENET, H., *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993.
- ALTARES, G., DOMÍNGUEZ, V., *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, 2003.
- ÁLVAREZ, J., “Cine y Moda: un amor correspondido”, en *Celuloide de terciopelo*, Valencia, Círculo de Estilistas, 1991.
- ALLEN, R. C. GOMERY, D., *Film History: Theory and Practice*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985.
- ANDERSON, J., *How to make an american quilt* (script).
<http://www.angelfire.com/movies/closedcaptioned/quilt.txt>
- ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas*, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Rialp, 1993.
- ANTOLINI, V., “La scrittura filmica”, en *Il cinema racconta* (Vinella, ed.), Roma, Luca Sossella Editore, 2001.
- APARICI, R. y GARCÍA MATILLA, A., *La imagen*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- ARECCO, S., *Il paesaggio del cinema – Dieci studi da Ford a Almodóvar*, Genova, Le Mani Editore, 2001.
- ARIAS, J., “Chus Gutiérrez rueda *Poniente*, un filme sobre el desarraigo”, *El País*, 05-04-2002.
- ARIAS, J., “Entrevista: Chus Gutiérrez. Directora de Cine. *Escribir el guión es lo que más hace sufrir porque es el alma de la película*”, *El País*, 08-05-2002.

- ARIAS, J., “Buscando una nueva mirada. La cineasta Chus Gutiérrez afirma que el cine de hoy no refleja ni la sociedad ni la mujer del siglo XXI”, *El País*, 15-03-2003.
- ARISTARCO, G., “É realismo”, en *Cinema Nuovo*, n° 55, 1955.
- ARMATAGE, K., “Nell Shipman: A case of heroic femininity”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Buenos Aires, Fundamentos, 1967.
- ARREDONDO, I., *Historia oral de las directoras de cine mexicanas*, Princeton, Markus Wiener, 2003.
- ATAIGER, J., *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.
- ATMA, R., BOUGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S., *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- AUMONT, J., *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1992.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1993.
- AYALA, F., *Entre antes sobre después del anti-cine*, Madrid, Semana de Cine Experimental, 1995.
- BÄCHLIN, P., *Der Film als Ware*, Basel, Burg Verlag, 1945.

- BAECQUE, A. de, *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2006.
- BALÁZS, B., *Der sichtbare Mensch*, 1924.
- BALÁZS, B., *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Buenos Aires, Losange, 1957.
- BALÁZS, B., *La estética del film*, La Habana, Arte y Literatura, 1980.
- BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- BARRY, J., y FLITTERMAN, S., “Textual strategies: the politics of art making”, en *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980.
- BARTHES, R., *El proceso de la escritura*, Buenos Aires, Caldén, cop. 1974.
- BARTHES, R., *The Pleasure of the Text*, New York, Hill & Wang, 1975.
- BARTHES, R., *Image, music, text* (Heath, ed. y trad.), London, Fontana, 1977.
- BARTHES, R., *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BARTHES, R. et alii, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tempo Contemporáneo, 1974.
- BATAILLE, R., *Grammaire cinégraphique*, Paris-Lille, A. Taffin Lefort Imprimeur, 1947.
- BAUDRY, J.-L., “Ideological effects of the basic cinematographic apparatus”, en *Film Quarterly*, vol. 28, nº 2, 1974-75.
- BAUDRY, J.-L., “The apparatus”, en *Camera Obscura*, nº 1, 1976.
- BAUDRY, J.-L., *L'effet cinema*, Paris, Éditions Albatros, 1978.

- BAZIN, A., “Montage interdit”, en *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1975a; trad. española: “Montaje prohibido”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, 1976a.
- BAZIN, A., “L’évolution du langage cinématographique”, en *Qu’est-ce le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1975b; trad. esp., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1976b.
- BAZIN, A., *Qué es el cine*, 2ª ed., Madrid, Rialp, 1990.
- BELATEGUI, O. L., “Chus Gutiérrez: «Hubo un tiempo en que era posible inventarte otra vida»”, *El Comercio Digital*, 24-06-2005.
- BELLOUR, R., “Les Oiseaux : analyse d’une séquence”, en *Cahiers du cinéma*, nº 219, 1969.
- BELLOUR, R., “Le blocage symbolique”, en *Psychanalyse et cinéma*, tema especial de *Communications* nº 23, 1975.
- BELLOUR, R., *L’analyse du film*, Paris, Éditions Albatros, 1979.
- BELLUSCIO, M., *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*, Valencia, La Máscara, 1996.
- BERGER, J., *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972.
- BERGSTROM, J., “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman)”, en *Camera Obscura*, nº 2, pp. 117-123.
- BERGSTROM, J., “Enunciation and Sexual Difference”, en *Feminist and Film Theory* (Penley, ed.), London, Routledge, 1988.
- BERNARDI, S., *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Milano, Il Castoro, 2000.
- BETTETINI, G., *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1968.

- BETTETINI, G., *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.
- BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986.
- BETTETINI, G., *Tempo del senso, la logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Studi Bompiani, 1994.
- BLOOM, L. (ed.), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- BLUESTONE, G., *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- BOBO, J. (ed.), *Black Women Film and Video Artists*, New York, Routledge, 1998.
- BOLLAÍN, I., “Cine con tetas”, en *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90* (C. Heredero, ed.), Málaga, Festival del Cine Español de Málaga, 1998.
- BOLLAÍN, I., “Historia de amor y maltrato”, *El País Semanal*, 5-10-2003, pp. 24-27.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *Film Art: An Introduction*, 6th ed., New York, McGraw-Hill, 2001.
- BOURGET, J. L., *Le cinéma américain 1895-1980, de Griffith à Cimino*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- BRAUDY, L., *The world in a frame*, New York, Anchor Press-Double-Day, 1976.
- BRAUDY, L., y COHEN, M. (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999.

- BRECHT, B., *Escritos sobre teatro*, selección de Jorge Hacker, trad. de Nélida Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.
- BRESSON, R., *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- BROWNE, N. (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- BRÜCKNER, J., “Mujeres tras la cámara”, en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986.
- BRUNETTA, G., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- BRUNETTA, G., *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BRUNO, G., “Le films di Elvira Notari”, en *Lapis*, nº 2, marzo de 1988.
- BRUNO, G., y NADOTTI, M., *Off screen: women and film in Italy*, Londres y New York, Routledge, 1988.
- BRUNO, G. y NADOTTI, M. (eds.), *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, Torino, Rosenberg y Sellier, 1991.
- BRUNO, G. y NADOTTI, M., “‘Feminist Film Theory’: istruzioni per l’uso”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg y Sellier, 1991.
- BRUZZI, S., *Clothing and Identity in the Movies*, London & New York, Routledge, 1997.
- BUCHAN, Suzanne, “Exile, Identity, *Cinéma des copines*: Women Filmmakers in Switzerland”.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/swiss.html>
- BURCH, N., *Praxis del cine*, 2ª ed., Madrid, Fundamentos, 1972.

- BURCH, N., *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- BUSS, R., *Italian Films*, London, B. T. Batsford Ltd., 1989.
- BUTLER, A., “Feminist Theory and Women’s Films at the turn of the Century”, en *Screen*, 41, 1, 2000.
- BUTLER, A., *Women’s cinema. The contested screen*, London, Wallflower Press, 2002.
- BUYSENS, E., *La communication et l’articulation linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- BYARS, J., *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*, London, Routledge, The University of North Carolina Press, 1991.
- CALEFATO, P. (ed.), *Moda y cine*, Valencia, Engloba, 1994.
- CAMÍ VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.
- CAMÍ VELA, M., “Mujeres delante de la cámara. El modelo autobiográfico de *Me llamo Sara* (1998), de dolores Payás”, en *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005.
- CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d’oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- CANUDO, R., *L’usine aux images*, París-Ginebra, 1927.
- CAPARROS, L. et alii (eds.), *Perspectivas del cine actual: cine clásico, cine moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses [etc.], 1993.

- CAPARRÓS, LERA, J. M., *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Madrid, Rialp, 1990.
- CARMONA, L. M., *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, Madrid, Cacitel, D.L. 2006.
- CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRERA SUÁREZ, I., “La novia/enamorada del héroe”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (M. C. Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- CARSON, D., DITTMAR, L. y WELSCH, J. R. (eds.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- CASETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CASETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CAVELL, S., “Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman”, en *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema* (Smith y Kerrigan, eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- CHATMAN, S., *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHIARINI, L., *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1962.
- CHION, M., *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992.
- CHODOROW, N., *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1975.

- CLAIR, R., *Reflexiones: Notas para la historia del arte cinematográfico 1920-1950*, Madrid, Artola, 1955.
- CLARKE, CLAYTON, CLELLAND, ELLIOTT y MERCK, “Women and the representation: a discussion with Laura Mulvey”, en *Wedge*, nº 2, London, 1979.
- COHEN, K., *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- COLAIZZI, G. (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- COLAIZZI, G., “Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine”, en *La conjura del olvido* (Ibeas y Millán, eds.), Barcelona, Icaria, 1977.
- COLINA y SILVA, “Entrevista con Enrique Colina”, en *Jump Cut* nº 22, 1980.
- COMOLLI, J.-L., y NARBONI, P., “Cinema / Ideology / Criticism”, en *Screen*, vol. 12, nº 1, 1971.
- COOK, P., “Approaching the work of Dorothy Arzner”, en *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema* (Johnston, ed.), London, BFI, 1975.
- COOK, P. y DODD, P. (ed.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Philadelphia, Temple University Press, 1993.
- COOK, P., y JOHNSTON, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”, en *Feminism and Film Theory* (Penley, ed.), London & New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.

- COWIE, E., “Women, Representation and The Image”, en *The Screen Education Reader* (Alvarado et alii, ed.), London, Macmillan, 1993.
- COWIE, E., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- CREED, B., *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.
- CRUZ, J., “Sólo mía y Te doy mis ojos: dos miradas cinematográficas sobre la violencia de género”, en *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Marguerite Duras: el personaje femenino”, en *Mujer, cultura y comunicación*, Sevilla, Alfar, 2001.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “El diario de Bridget Jones: género femenino, discurso masculino”, en *Entretejiendo Saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Mujeres al otro lado de la cámara: ¿con o contra el sistema?”, en *Reflexiones teóricas y políticas desde los feminismos. Actas del III Congreso Internacional AUDEM*, León, 2003a.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Influencias cinematográficas en el relato *Polar Estrella* (1928) de Francisco Ayala”, *Comuniquiatra*, nº 6, febrero de 2003b.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Donde reside el amor. Historias de sumisión femenina”, en *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, Sevilla, Arcibel, 2004a.

- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine”, en *En el espejo de la cultura: Mujeres e iconos femeninos*, Sevilla, Arcibel, 2004b.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *Eyes Wide Shut*”, en *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004c.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “El personaje de Roxanne en *Cyrano de Bergerac*. De Rostand a Rappeneau”, en *Comuniquiatra*, nº 7, enero de 2004d.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Tradición y postmodernidad en *Moulin Rouge*”, en *Sociedades y culturas. Nuevas formas de aproximación literaria y cultural*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004e.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “La sonrisa de *Mona Lisa* o la subversión de los clichés femeninos”, en *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*, Sevilla, Arcibel, 2005a.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Persiguiendo a *Betty* por el camino de la emancipación”, en *F@ro*, año I, vol. 2, Valparaíso (Chile), 2005b.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Una femenina desde el sur. *Poniente de Chus Gutiérrez*”, en *Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo*, Vera, Arcibel, 2006a.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel, 2006b.

- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Elvira Notari: unos ojos napolitanos detrás de la cámara”, en *Italia-España-Europa: Relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Sevilla, Arcibel, 2006c.
- CURLING, J., y McLEAN, F., “The Independent Filmmakers Association - Annual General Meeting and Conference”, en *Screen*, vol. 18, nº 1, 1977.
- DAILY, M. y BURKE, A., “Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers”, *UCLA Today*, vol. 4, Nº 10, 24-02-2004.
http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup_women.html
- DASH, J., *Daughters of the Dust: The Making of an African American Film*, New York, The New Press, 1992.
- DE COMINGES, J., “Del cine a la moda”, en *Celuloide de terciopelo*, Valencia, Círculo de Estilistas, 1991.
- DE LAURETIS, T., *Technologies of Gender: Essays on Theory Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- DE LAURETIS, T., “Film and the Visible”, en *How do I look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay, Ed. Bad Object Choices, 1991.
- DE LAURETIS, T., *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, T., “El sujeto de la fantasía”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.
- DE LAURETIS, T. y HEATH, S. (eds.), *The Cinematic Apparatus*, New York, St. Martin’s Press, 1980.

- DE LUCA, L., “Donne sul confine donne senza confine”, en *Donne e cinema nell’Europa duemila. Fra immaginario e quotidianità* (Maria Ossi, ed.), Teramo, Andromeda, 1998.
- DEL AMO, A., *El cinema como lenguaje*, Madrid, 1948.
- DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991.
- DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- D’ELIA, A., *Nello specchio dell’arte*, Roma, Meltemi, 2004.
- DELLA VOLPE, G., *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica*, Roma, Edizioni di Filmcritica, 1954.
- DEREN, M., “Cinema as an art form”, en *New Directions*, nº 9, 1946.
- DIAMANTE, J., *De la idea al film. El gui3n cinematogr3fico, narraci3n y construcci3n*, Sevilla, Junta de Andaluc3a, Consejer3a de Cultura, 1998.
- DIAWARA, M. (ed.), *Black American Cinema*, New York, Routledge, American Film Institute, 1993.
- D3AZ MATEOS, A., D3AZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M., “B3same tonto: la mujer fatal en el cine”, en *Cien a3os de cine: la f3brica de los sue3os*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Informaci3n, 1998.
- DOANE, M. A., “The woman’s film: possession and address”, en *Revisions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.

- DOANE, M. A., *The desire to desire: the woman's film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- DOANE, M. A., "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990; trad. it., "Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice", en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (G. Bruno y M. Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991a.
- DOANE, M. A., *Femmes fatales. Feminism, film theory*, London & New York, Routledge, Chapman and Hall, 1991b.
- DOANE, M. A. y GLEDHILL, C. (eds.), *Home is Where the Heart is: Studies on Melodrama and the Women's Film*, London, British Film Institute, 1987.
- DOANE, M. A., MELLENCAMP, P., y WILLIAMS, L. (eds.), *Revisions: Feminist Essays in Film Analysis*, Los Angeles, American Film Institute, 1981.
- DOLAN, J., *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press, 1988.
- DONAPETRY CAMACHO, M., *Toda ojos*, Oviedo, KRK, 2001.
- DOZORETZ, W., "The seashell and the clergyman: Dulac versus Artaud", en *Wide Angle* III, n° 3, 1979.
- DOZORETZ, W., "Madame Beudet's Smile: Feminine or Feminist?", en *Film Reader*, n° 5, 1982.

- DULAC, G., “Le cinéma d’avant-garde”, en *Le cinéma des origins à nos jours* (Fescourt, ed.), Paris, Editions du Cygne, 1932.
- DURAS, M., en “Entrevista con Jacques Rivette y Jean Narboni”, *Cahiers du cinéma*, n° 217, 1969.
- DURAS, M., *Nathalie Granger*, Paris, Gallimard, 1973.
- EISENSTEIN, S. M., *Film Essays with a Lecture*, New York, Praeger, 1970.
- EISENSTEIN, S. M., *Au-delà des étoiles*, Paris, collection 10/18, UGE, 1974.
- EISENSTEIN, S. M., *The Film Sense*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- EISENSTEIN, S. M., *La non-indifférente nature*, 2 vols., Paris, collection 10/18, UGE, 1975-8.
- EISENSTEIN, S. M., *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989.
- ELLSWORTH, E., “Illicit Pleasures: Feminist Spectators and *Personal Best*”, en *Wide Angle* 8.2, 1986, pp. 45-56.
- ERENS, P. (ed.), *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, New York, Horizon Press, 1979.
- ERENS, P. (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- EVANS, P. W., “From Maria Montez to Jasmine: Hollywood’s Oriental Odalisques”, en “*New*” *Exoticisms: Changing Patterns in the*

Construction of Otherness (Santaolalla, ed.), Amsterdam and Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 157-174.

- FELDMAN, S., *La fascinación del movimiento*, Barcelona, Gedisa Editorial, D.L. 2002.
- FERNÁNDEZ BLANCO, V., *Cinéfilos, videoadictos y telespectadores: los perfiles de los consumidores audiovisuales en España*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1996.
- FISCHER, L., *Shot/Countershot: film tradition and women's cinema*, Princeton University Press, 1989.
- FLITTERMAN, S., "Montage / Discourse: Germaine Dulac's 'The smiling Madame'", en *Wide Angle* IV, nº 3, 1980.
- FLITTERMAN-LEWIS, S., *To Desire Differently: Feminism and French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.
- FLITTERMAN, S. y SUTTER, J., "Textual riddles: woman as enigma or site of social meanings? An interview with Laura Mulvey", en *Discourse*, vol. 1, nº 1, 1972.
- FONSECA, V., *La imagen vacía. Sobre tiempo y espacio cinematográfico*, Córdoba, El autor, 1992.
- FONSECA, V., GORDILLO, I., GUARINOS, V., y RECIO, A., *Miradas de mujer*, Instituto Andaluz de la Mujer, 1996.

- FOSTER, G. A., *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonising the Gaze, Locating Subjectivity*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997.
- FRA LÓPEZ, P., *Cine y literatura en F. Scott Fitzgerald. Del texto literario al guión cinematográfico*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- FRANCKE, L., *Mujeres guionistas de Hollywood*, Barcelona, Laertes, 1994.
- FRYE, M., *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Trumansburg, Crossing Press, 1983.
- GABRIEL RUIZ JIMÉNEZ, A., *El cine ¿muerte o transfiguración? La disolución del lenguaje cinematográfico en el universo audiovisual*, Sevilla, Comunicación Social, 2005.
- GAINES, J., “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory”, en *Cultural Critique* nº 4, 1986.
- GAINES, J., “Women and Representation: Can We Enjoy Alternative Pleasure?”, en *Issues in Feminist Film Criticism* (Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- GALAN, D., *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*, Barcelona, Plaza y Janés, 2006.
- GÁMEZ FUENTES, M. J., *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castellón, Ellago, Universitat Jaume I, 2004.
- GAMONEDA LANZA, A., *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

- GARCÍA, A. V., “Perfil: el perfil de Chus Gutiérrez. De Nueva York al sexo oral”, *El País*, 11-10-1999.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Poética del texto audiovisual: introducción al discurso narrativo de la imagen*, Pamplona, EUNSA, 1982.
- GAUDREAU, F., y JOST, A., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GAVARRÓN, L., “Modas de película. Películas de moda”, en *Celuloide de terciopelo*, Valencia, Círculo de Estilistas, 1991.
- GLEDHILL, C., “Recent Developments in Feminist Film Criticism”, en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (Mellencamp, Williams y Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.
- GOLOVNIA, A., *La iluminación cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1960.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., “Los arquetipos de la bailarina y el bailarín de ballet clásico”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (M. C. Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- GREIMAS, J., *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.
- GUARINOS, V. (ed.), *Alicia en Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

- GUBERN, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- GUBERN, R., “El cine en la cultura del siglo XX”, *Turia*, N1. 32-33, Junio 1995, pp. 135-151.
- GUBERN, R., *Máscaras de la ficción*, Barcelona. Anagrama, 2002.
- GUERIF, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- GUERIN, M. A., *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- GUIL BOZAL, A. y GILA ORDÓÑEZ, J. M., “La Mujer Actual en los Medios: Estereotipos Cinematográficos”, en *Comunicar: Revista de Medios de Comunicación y Educación*, 1999, pp. 89-93.
- GUNNING, T., “Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time”, en *Wide Angle*, julio 1990.
- GUTIÉRREZ ESPADA, L., *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, 1978.
- GUYNN, W., *A cinema of nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1990.
- HARALOVICH, M. B., “Woman’s proper place: defining gender roles in film and history”, paper no publicado para un estudio independiente con la Profesora Jeanne Allen, Universidad de Wisconsin-Madison, 1979.
- HARPER, S., *Women in British Cinema: Mad, Bad, Dangerous to Know*, London, Continuum, 2000.
- HARROW, K. W. (ed.), *With Open Eyes: Women and African Cinema*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1997.

- HARVEY, S., “Woman’s place: the absent family in film noir”, en *Women in Film Noir* (Kaplan, ed.), London, British Film Institute, 1978.
- HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973 (1987).
- HEATH, S., “Film and System: Terms of Analysis”, en *Screen* 16 (nº 1) y 18 (nº 2), primavera - verano 1975.
- HEATH, S., *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- HEVIA, E., “Las mujeres en el cuadro”, en *La mujer en el cine. Ciclo de films*, Generalitat Valenciana.
- HICKS, C., “COW flicks”, en *The Leveller*, nº 34, 1980.
- HIDALGO, M., *El testigo indiscreto*, Madrid, T&B Editores, 2005.
- HOCHBERG, J. y BROOKS, V., “The Perception of Motion Pictures”, en *Handbook of Perception* (Carterette y Friedman, eds.), vol. 10, 1978.
- HODSON, M. y NEIMAN, C., *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, New York, Anthology Film Archives, 1988.
- HOGE, W., “Bridget Jones? She’s Any (Single) Woman, Anywhere”, *The New York Times on the web*, 17-2-1998.
- hooks, b., *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990.
- hooks, b., *Black Looks: Race and Representation*, London, Turnaround, 1992.
- HOVALD, P. G., *El Neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962.

- HOWARD, E. y WADE, T., *Geometría analítica bidimensional. Subconjuntos del plano*, México, Limusa-Wiley, 1969.
- HUMM, M., *Feminism and Film*, Bodmin, Cornwall, Hartnolls Limited, 1997.
- IAMURRI, L. y SPINAZZE, S. (editoras), *L'arte delle donne*, Roma, Meltemi, 2001.
- IRAZÁBAL MARTÍN, C., *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*, Madrid, Horas y Horas, 2002.
- IRAZÁBAL MARTÍN, C., *Alice, sí está. Directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996*, Madrid, Horas y horas, 1996.
- JACOBS, K., "The Status of Contemporary Women Filmmakers".
http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm.
- JÁCOME, D., "Moda y cine", *Situación*, N1. 2, Servicio de Publicaciones del Banco Bilbao-Vizcaya, 1996.
- JAIME, A., *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- JEANCOLAS, J.-P., *Historia del cine francés*, Madrid, Acento, 1997.
- JOHNSTON, C., *Notes on Women's Cinema*, London, SEFT, 1973.
- JOHNSTON, C. (ed.), *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, London, BFI, 1975.
- JOHNSTON, C., "Towards a feminist film practice: some theses", en *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976.

- JOHNSTON, C., “Women’s Cinema as a Counter-Cinema”, en *Sexual Stratagems: The Worlds of Women in Film* (P. Erens, ed.), New York, Horizon Press, 1979.
- JOHNSTON, C., “The subject of feminist film theory/practice”, en *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980.
- JOST, F., “Propuestas para una narratología comparada”, *Discurso* 2, primer semestre 1988.
- JUHASZ, A., *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- KAPLAN, E. A. (ed.), *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, 1980.
- KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*. London / New York, Routledge, 1983; traducción española: *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- KAPLAN, E. A., “Feminist film criticism: Current Issues and Problems”, en *Cinema Journal*, section “Dialogues”, 1985.
- KAPLAN, E. A. (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, London, Routledge, 1990.
- KAPLAN, E. A., *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London, Routledge, 1992.
- KAPLAN, E. A., *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, Routledge, New York, 1997.
- KAY, K. y PEARY, G. (ed.), *Women and the Cinema: a Critical Anthology*, New York, Dutton, 1977.

- KING, N., “Recent ‘political’ documentary - notes on *Union Maids* and *Harlan County, U.S.A.*”, en *Screen*, vol. 22, nº 2, 1981.
- KIROU, A., *Le Surrealisme au cinemá*, Paris, Arcanes, 1953.
- KNIGHT, J., *Women and the New German Cinema*, London-New York, Verso, 1992.
- KOCH, G., “¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?”, en *Estética feminista* (G. Ecker, ed.), Barcelona, Icaria, 1986.
- KOENING QUART, B., *Women directors. The emergence of a new cinema*, New York, Praeger Publisher, 1988.
- KRAKAUER, S., *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1962; trad. esp., *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- KRAKAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.
- KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KUHN, A. y WOLPE, A. (eds.), *Feminism and Materialism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- KUNTZEL, T., “The Film-Work 2” en *Camera Obscura*, primavera 1980.
- LAFFAY, A., *Logique du cinéma*, Paris, Masson et C. ie., 1964.
- LANG, R., *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- LANZA, F., *La donna nel cinema maghrebino*, Roma, Bulzoni, 1999.
- LARA, F., “Vital Javier Aguirre”, en *Entre antes sobre después del anti-cine* (Ayala, Maqua, Del Barco y Maderuelo, eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

- LAUZEN, M., “Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!”
http://www.films42.com/feature/women_filmmakers-audiences.asp
- LENNE, G., *Le cinéma ‘fantastique’ et ses mythologies*, Paris, Ed. du Cerf, 1970; trad esp. *El cine ‘fantástico’ y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- LENSSEN, C. (ed.), *Women’s cinema in Germany*, Munich, Goethe-Institut, 1980.
- LESAGE, J., “Feminist Film Criticism: theory and practice”, en *Women and Film*, nº 5-6, 1974.
- LEYDRA, M. (ed.), *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- LIPPARD, L., “Yvonne Rainer on feminism and her films”, en *From the Center: Feminist Essays on Women’s Arts*, New York, Dutton, 1976.
- LÓPEZ CLEMENTE, J., *Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960.
- LOTMAN, Y. M., *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- MacPHERSON, D. (ed.), *Traditions of independence: British cinema in the Thirties* (con Paul Willemen), Londres, British Film Institute, 1980.
- MANGIAROTTI, C., *Figure di donna nel cinema di Jane Campion*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.

- MANRIQUE, D. A., “Chus Gutiérrez evoca la movida y el 23-F”, *El País*, 24-06-2005.
- MARRANGHELLO, D., *Análisis cinematográfico*, San José, Ediciones Cultura Cinematográfica, 1994.
- MARSHMENT, M. y GAMMAN, L., *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, London, TheWomen’s Press Ltd., 1988.
- MARTIN, M., *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 1955.
- MAY, R., *Cine y televisión*, Madrid, Rialp, 1959.
- MAYNE, J., *Kino and the woman question: feminism and soviet silent film*, Columbus, Ohio State University, 1989.
- MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women’s cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- MAYNE, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (G. Bruno y M. Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- MAYNE, J., “A parallax view of lesbian authorship”, en *Feminisms in the cinema* (Pietropaolo y Testaferri, eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- McCONNEL, F., *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York, Oxford University Press, 1979.
- McCORMICK, R., *Politics of the Self. Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*, Princeton University Press, 1991.
- McGARRY, E., “Documentary, realism and women’s cinema”, en *Women and Film* vol. 2, nº 7, 1975.

- MELLEEN, J., *Women and Their Sexuality in the New Film*, Dell, New York, 1974; trad. italiana, *Donne e sessualità nel cinema d'oggi* (2 vols.), Milano, La Salamandra, 1978.
- MELLENCAMP, P., *Indiscretions, avant-garde film, video, and feminism*, Bloomington e Indiana, Indiana Univesity Press, 1990.
- MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999.
- METZ, C., *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Klincksieck, 1968; trad. esp. METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- METZ, C., *Lenguaje y cine* (Urrutia, trad.), Barcelona, Planeta, 1973.
- METZ, C., *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2001.
- METZ, C. et alii, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tempo Contemporáneo, 1972.
- MICCICHÉ, L., *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Valencia, Fernando Torres, 1982.
- MICHOTTE, A., “La participation émotionnelle du spectateur à l’action à l’action représentée à l’écran”, en *Revue Internationale de Filmologie*, 13, 1953.
- MITCHELL, J., *Psychoanalysis and Feminism*, New York, Random House, 1974.
- MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma. Les formes*, Paris, Editions Universitaires, 1963; trad. esp., *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

- MODLESKI, T., *Loving, with a vengeance*, London, Routledge, 1982.
- MODLESKI, T., “Time and Desire in the Woman’s Film”, en *Cinema Journal* 24 (Spring 1984), pp. 19-30.
- MODLESKI, T., *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, New York, Methuen, 1988.
- MODLESKI, T., *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a ‘Post-feminist Age’*, London, Routledge, 1991.
- MODLESKI, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares” en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.
- MONTIEL, A., *Teorías del cine: un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- MORIN, E., *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956; trad. esp., *El cine o el hombre imaginario: ensayo de antropología*, Barcelona, Seix Barral, 1961.
- MORRIS, B., *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba Filmoteca de Andalucía, 1993.
- MULVEY, L., “Le ambiguità dello sguardo”, en *Lapis*, nº 7, 1970.
- MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (B. Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.

- MULVEY, L., “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by *Duel in the sun*”, en *Feminism and film theory* (C. Penley, ed.), London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- MULVEY, L., *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- MULVEY, L., “Cambiamenti: riflessioni sul mito, narrazione e sperienza storica”, en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (G. Bruno y M. Nadotti, eds.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- MÜNSTERBERG, H., *Science and idealism*, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1906.
- MÜNSTERBERG, H., *Psychology and industrial efficiency*, Boston, Mifflin, 1913.
- MÜNSTERBERG, H., *On the witness stand. Essays in psychology and crime*, New York, Doubleday, Page & Company, 1915.
- MÜNSTERBERG, H., *The film: A Psychological Study*, Dover & New York, 1970.
- MURCH, W., *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- NEIRA, M. del R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco-Libros, D.L. 2003.
- OLABUENAGA, T., *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, México, Trillas, 1991.
- O’PRAY, M. (ed.), *The british avant-garde film 1926 to 1995*, London, University of Luton Press, 1996.

- OSSI, M. (ed.), *Donne e cinema nell'Europa duemila. Fra immaginario e quotidianità*, Teramo, Andromeda, 1998.
- OSTRIA, V., “La mode au fil(m) du temps”, *Artpress*, Special Art et Mode, N1. 18, 1997, pp. 53-57.
- PAATZ, A. y BURKHARD, P., *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin, Edition Tranvía, 2003.
- PAJACZKOWSKA, C., “Introduction to script for *Sigmund Freud's Dora*”, en *Framework*, nºs 15-17, 1981.
- PALACIOS, J., *La fábrica de los sueños*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- PAOLELLA, R., *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- PARICIO ESTEBAN, P., “La moda en el cine y el cine en la moda”, en *Caleidoscopio*, nº 2, octubre de 2002.
<http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numero/dos/pparicio.html>
- PARKER, R. y POLLOCK, G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, London, Pandora Press, 1987.
- PASOLINI, P. P., *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Corazón, 1969.
- PASOLINI, P. P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- PASOLINI, P. P. et alii, *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón, 1969
- PEARSE, M., “Women in Film: That Object Named ‘Desire’ or In Search of TRUE Liberation for Women”, 1988.

http://www.hal-pc.org/~questers/womanhood/women_in_film.html

(06/08/2005)

- PENLEY, C. (Ed.), *Feminism and film theory*, London / New York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- PENLEY, C., “‘Un cierto rechazo de la diferencia’: Feminismo y teoría cinematográfica”, en *Arte después de la Modernidad* (B. Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- PEÑA ARDID, C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PEÑA MARÍN, C. y FRABETTI, C., *La mujer en la publicidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1990.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003.
- PÉREZ RIU, C., *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2000.
- PÉREZ RUBIO, P., *El cine melodramático*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2004.
- PETRO, P., *Joyless Streets: Women and melodramatic representation in Weimar cinema*, Princeton University Press, 1989.
- PETRO, P., *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.
- PEZZELLA, M., *Estética del cine*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- PIETROPAOLO, L. y TESTAFERRI, A. (eds.), *Feminisms in the cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

- PIRIE, D., *El vampiro en el cine*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.
- POLLOCK, G., “What’s wrong with images of women?”, en *Screen Education*, nº 24, 1977.
- POLLOCK, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1988.
- PRIBRAM, E. D. (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London, Verso, 1988.
- QUINTANA, A., *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- RABINOWITZ, P., “Soft fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en *Feminismo y teoría fílmica* (Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.
- RAINER, Y., “Guión de *Lives of performers*”, en *Work 1961-73* (Rainer, ed.), New York, N.Y. University Press, 1974.
- RAINER, Y., “La narrativa al (mal) servicio de la identidad”, en *Feminismo y teoría fílmica* (G. Colaizzi, ed.), Valencia, Episteme, 1995.
- RAMANATHAN, G., *Feminist auteurs reading women’s films*, London & New York, Wallflower, 2006.
- RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid Alianza, 1999.
- REISZ, K., *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1986.
- REVIRIEGO, C., “Chus Gutiérrez: *La membrana entre ficción y realidad cada vez me parece más fina*”, *El Cultural*, 19-25 mayo 2005.

- REVISTA CONSUMER EROSKI, “Chus Gutiérrez, directora de cine: *En el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro*”, *Revista Consumer Eroski*, nº 59, octubre 2002.

<http://revista.consumer.es/web/es/20021001/entrevista/52437.php>
- RICH, R., *Yvonne Rainer*, Minneapolis, The Walker Art Center, 1981.
- RICH, R., *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham (NC), Duke University Press, 1999.
- RICOEUR, P., *Historia y narratividad*, Barcelona Paidós, 1999.
- RIPALDA RUIZ, M., *El neorrealismo en el cine italiano, de Visconti a Fellini*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- ROBIN, D. y JAFFE, I., *Redirecting the Gaze: Gender, Theory and Cinema in the Third World*, Albany, State University of New York Press, 1999.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, C., “*Educating Rita* de Willy Russell: Espacios y barreras socioculturales en un *Bildungsroman*”, en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel, 2006a.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. C. (coord.), *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución*, Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006b.
- ROMAGUERA i RAMIO, J., *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991.
- ROMAGUERA i RAMIO, J., y ALSINA THEVENET, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara, 1985.

- ROMERO DE ÁVILA, R., *El cine independiente y experimental*, Barcelona, Royal Books, 1995.
- ROMERO GUILLÉN, M. D., *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.
- RONDOLINO, G., *Storia del Cinema*, Torino, UTET, 1977.
- ROSE, J., *The cinema in the Eighties: Proceedings of the Meeting*, Venecia, Ediciones “La Biennale di Venezia”, 1980.
- ROSE, J., *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso, 1986.
- ROSELLO, R., *Técnica del sonido cinematográfico*, Madrid, Forja, 1981.
- ROSEN, M., *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon Books, 1973.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1999.
- SANGRO COLÓN, P., *Teoría del montaje cinematográfico. Textos y textualidad*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 2000.
- SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999.
- SANTAOLALLA, I., “Bodyscapes of Silence: The Figure of the Mute Woman in the Cinema”, *Journal of Gender Studies* 7.2, 1998.
- SARRIS, A., *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York, Dutton, 1968; trad. esp., *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*, Diana, México, 1970.

- SARTORI, B., “Sharon Maguire: «He vivido el mismo mundo de Bridget Jones»”, *El Cultural, El Mundo*, 6-6-2001.
- SCHÉFER, J. L., *L’homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- SCHÉFER, J. L., *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l’Étoile, Cahiers du Cinéma, cop. 1997.
- SCHLESINGER, P. et al., *Women Viewing Violence*, London, BFI, 1992.
- SEGER, L., *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona, Paidós, 2000.
- SILES OJEDA, B., *El cine feminista*, San Sebastián, Seminario de Estudios de la Mujer, 1991.
- SILVA ECHETO, V., “La máquina de visión: imagen, movimiento y mujeres”, Conferencia plenaria presentada en las *Jornadas sobre mujeres en las artes*, Huelva, 2003.
- SILVER, A. & URSINI, J., *Cine negro*, Madrid, Taschen, 2004.
- SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- SILVERMAN, K., “Dis-Embodying the Female Voice”, en *Issues in Feminist Film Criticism* (P. Erens, ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- SMITH, S., *Women Who Make Movies*, New York, Hopkinson & Blake, 1975.

- SMITH, V., *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.
- SORIAU, E. (ed.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- SORLIN, P., *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SUÁREZ LAFUENTE, M. S., “La rubia tonta y sexy”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- THOMAE, R., *El encuadre en la perspectiva*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- TRELLES PLAZAOLA, L., *Cine y mujer en América Latina: directoras de largo-metrajés de ficción*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.
- TROIANELLI, E., “La presenza femminile dietro la cinepresa”, en *Cinema Sessanta* n°2, marzo-abril 1994.
- TUDOR, A., *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975a.
- TUDOR, A., *Theories of film*, Secker & Warburg, 1975b.
- TYNIAANOV, Y., *Poetika kino*, Oxford, RPT Pub., 1982.
- URRUTIA, J., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- VERTOV, D., *Cine-ojo. Textos y manifiestos*, Fundamentos, Madrid, 1974a.

- VERTOV, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974b.
- VILLAIN, D., *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.
- VILLEGAS LÓPEZ, M., *Cine francés. Origen, historia, crítica*, Buenos Aires, Nova, 1947.
- VINELLA, M. (ed.), *Il cinema racconta*, Roma, Luca Sossella Editore, 2001.
- VINELLA, M. (ed.), *Cinema altrove. Sguardi sulle narrazioni filmiche*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002a.
- VINELLA, M., “Immagini fuori campo: nuovi contorni dell’autorappresentazione”, en *Grafie del sé. Sguardo e raffigurazione* (A. D’Elia, ed.), Bari, Adriatica, 2002b.
- VINELLA, M., “Raffigurazioni al femminile: arte e video-linguaggio”, en *Donne tra arte, tradizione e cultura*, Padova, Il Poligrafo, 2006.
- VIÑUELA SUÁREZ, L., “Las mujeres y la comedia musical”, en *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución* (M. C. Rodríguez Fernández, ed.), Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- VIRILIO, P., *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989.
- WALLER, M., “Signifying the Holocaust: Liliana Cavani’s *Portiere di notte*” en *Feminisms in the cinema*, (L. Pietropaolo y A. Testaferri, eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

- WHITE, P., “Governing lesbian desires: Nocturne’s oedipal fantasy”, en *Feminisms in the cinema* (L. Pietropaolo y A. Testaferri, eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- WILLIAMS, L., “When the woman looks”, en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.
- WILLIAMS, L., “Something else besides a mother: ‘Stella Dallas’ and the maternal melodrama”, en *Cinema Journal* 24, otoño de 1984.
- WILLIAMS, L., *Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible*, Berkeley, University of North Carolina Press, 1989.
- WILLIAMS, L., “Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso”, *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, verano de 1991, pp. 2-13.
- WILLIAMS, L., *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- WOLLEN, P., *Signs and meaning in the cinema*, 2ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1970.
- WOLLEN, P., *Readings and writings: semiotic counter-strategies*, Londres, Verso Editions, 1982.
- ZACCARIA, P., *Close up (1927-1933). Antologia della prima rivista internazionale di cinema*, Torino, Lindau, 2002.
- ZAVATTINI, C., *Neorealismo ecc.*, Milano, Bompiani, 1979.
- ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.