

# FEMINISMO Y LECTURAS DE RESISTENCIA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

María Isabel Menéndez Menéndez

## INTRODUCCIÓN

La experta en lenguaje cinematográfico Pilar Aguilar asegura que hoy pocas jóvenes aceptarían una definición de sí mismas que las minusvalore respecto a los varones, por ejemplo, asumiendo roles vicarios, amoldándose al gusto de los otros, sacrificando sus sueños o renunciando a explorar su propio proyecto vital. Sin embargo, añade Aguilar, esa es la propuesta que hace el cine comercial en la mayoría de sus películas, y no parece que nadie se sorprenda de ello. Recuerda esta autora que, aunque existen muchas diferencias entre unos filmes y otros, globalmente se puede afirmar que el cine contemporáneo se inscribe en perspectivas androcéntricas y machistas, enarbolando principios retrógrados que parecerían fruto de otras épocas pero que, no obstante, pueden verificarse en los directores más vanguardistas y modernos.

Estos desequilibrios de género se pueden agrupar, siguiendo a Aguilar, en tres categorías: en primer lugar, los roles y papeles de hombres y mujeres en la ficción; por otra parte, la representación del cuerpo de unos y otras; y por último, el protagonismo en el relato. Al respecto, de forma general se observa que la mayoría de filmes eligen pocas mujeres como protagonistas, ocupando los actores una mayoría abrumadora en el protagonismo fílmico. Por otro lado, los papeles que se ofrecen a las actrices son secundarios, poco perfilados y casi siempre subordinados a algún varón, es decir, no intervienen realmente en la narración, podrían desaparecer sin que hubiera cambios significativos. Además, hay que considerar el desequilibrio respecto al cuerpo pues la narrativa cinematográfica sigue anclada en una mirada masculina y heterosexual a partir de la que se muestra la anatomía femenina: el desnudo de las mujeres es frecuente, y casi nunca obedece a fines expresivos mientras que los desnudos masculinos, menos numerosos, sí están ligados a la trama o las necesidades dramáticas.

El resultado de esta representación sesgada es que el universo masculino parece más complejo y variado y, como consecuencia, la identificación con el público es mayor y de diferente cariz: los héroes de la pantalla se convierten en el “yo” ideal mientras que la identificación con las actrices únicamente se elabora a partir de criterios estéticos y de la importancia que el protagonista le otorgue co-

mo comparsa. Todo ello explica, concluye Pilar Aguilar, que la mirada masculina del relato es también la única disponible para las espectadoras, que sólo pueden identificarse con ese universo masculino: para disfrutar o entender un filme, hay que situarse en lugar de un varón. Las espectadoras, acostumbradas a esta identificación, son capaces de solidarizarse con ese punto de vista, aunque ello conlleve el desprecio o la violencia hacia otras mujeres, por ejemplo si la narración incluye una agresión o algún desprestigio de lo femenino.

Eso es lo que Laura Mulvey definió como *male gaze* o mirada masculina en un famoso texto de 1975 que hoy es citado en todos los trabajos sobre cine y feminismo. Para esta autora, las mujeres siguen prisioneras en un orden simbólico que permite vivir sus fantasías a los varones, mientras que para ellas se impone una imagen silenciosa. Es decir, las mujeres serían portadoras de sentido pero no constructoras de éste, porque el placer de mirar se ordena según la dicotomía activo-masculino//pasivo-femenino. En consecuencia, las mujeres son quienes significan el deseo de los varones: son objeto erótico en la historia que sucede en el filme, pero también respecto al espectador que está en la sala.

Por arraigados que estén estos mecanismos de construcción de los significados, hoy sabemos que es posible apartarse de esa lectura de la realidad y la ficción fílmica que no tiene en cuenta lo femenino como representación ni a las mujeres como espectadoras. Para ello es necesario un ejercicio de resistencia que implica deconstruir todos los mecanismos que la narración cinematográfica es capaz de hacer pasar por invisibles. Es precisamente lo que han hecho las cineastas feministas: explorar una nueva forma de definir lo femenino. Según la experta E. Ann Kaplan, las producciones de estas cineastas se pueden clasificar en tres grandes grupos: en primer lugar, las películas que abordan la subjetividad femenina, es decir, las mujeres como sujeto. Asimismo, se interesan por deconstruir textos clásicos patriarcales y, por último, la tercera categoría estaría integrada por los filmes que se ocupan de la historia de las mujeres. Estas serían, en síntesis, las preocupaciones del cine feminista. Sin embargo, este tipo de discursos sólo ocasionalmente se inscriben en el cine comercial, que es el que llega a la mayoría del público. ¿Qué hacemos entonces con las espectadoras cuyo consumo más habitual es el cine de masas?

Para María Donapetry, incluso en el cine que no ha previsto ese resultado, se pueden extraer lecturas feministas. Es decir, son plausibles las aproximaciones feministas a través de cintas que no son en sí mismas feministas “declaradas”. Es posible, en primer lugar, mediante el estudio de directoras, guionistas y actrices cuyo trabajo ha caído con facilidad en el olvido. Además, también pueden realizarse aproximaciones feministas al trabajo de directores/as convencionales, mediante la revisión de sus obras a través de un enfoque crítico que detecte las construcciones ideológicas subyacentes. Es decir, existen dos grandes posibilidades de estudio de la narración cinematográfica desde el paradigma crítico de género: eligiendo las películas feministas, esto es, aquellas que en su mensaje y punto de vista parten de esa perspectiva. Pero también —y esta es la idea que subyace a esta guía didáctica— considerando que el feminismo puede residir en la lectura de una película. Para esta segunda opción es imprescindible incorporar una mirada crítica que permita la reinterpretación a partir de variables no canónicas.

## IDENTIFICACIÓN DEL PÚBLICO ESPECTADOR

Una de las características fundamentales de la ficción cinematográfica es su capacidad de crear mecanismos de identificación con las y los espectadores. En primer lugar, al sentarse en la butaca del cine, cada persona tiene necesariamente que asumir el punto de vista de la cámara, que es la que decide unilateralmente desde dónde debe observarse el producto de ficción. Esta posición es capaz de eliminar cualquier distancia temporal o espacial, situando a la audiencia dentro de la narración (en realidad, ésta la magia del cine, la capacidad de abstraernos de la realidad y llevarnos al interior de otro mundo, otras vidas, otro tiempo). Esta identificación primaria, que se produce respecto a la propia representación fílmica, abre la puerta para la identificación secundaria, que es la que se produce con los personajes.

La identificación secundaria, entonces, es la que une al público con alguno(s) de los personajes. La estructura narrativa, mediante este nuevo mecanismo, logra la alineación con unos/as y el enfrentamiento con otros/as. Esta identificación, explica Pilar Aguilar, es una cuestión de lugar y no tanto de simpatía o psicología,

eso explica que podamos identificarnos con un malvado o con alguien que realiza acciones que no toleraríamos en la vida real.

En el mismo sentido, aunque usando otras palabras y entrando de lleno en el análisis feminista, Mulvey explicaba que respecto a las mujeres como objeto en la narración fílmica, existen tres tipos de mirada: la mirada de la cámara, la mirada del héroe y la mirada del espectador. Las tres son masculinas y las tres observan al personaje femenino. Por ello, las mujeres carecen de una mirada propia y sólo pueden desear ser miradas, tal y como explicó John Berger en un clásico libro sobre arte: “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.”

Es decir, la mirada se construye a partir de las nociones de diferencia sexual que previamente ha establecido la cultura. Un resultado de este mecanismo que revela María Donapetry es que, si las mujeres tienen que identificarse con el modelo cinematográfico (por ejemplo, con Gilda), sufrirán si no se le parecen psicológica o físicamente. Por ello, Kaplan se preguntaba en su obra cómo es posible que las espectadoras puedan identificarse con formas de dominio y sumisión, cuestión que aparece al introducir la noción de placer. De ahí que la crítica feminista haya tenido interés en descubrir todos los mecanismos discursivos que favorecen y perpetúan dicha dominación.

Por ejemplo, Kaplan recuerda que sólo existe un género cinematográfico destinado originalmente a las mujeres como espectadoras: el melodrama. En este discurso se las hace participar en una fantasía masoquista. La mirada está deserotizada, ya que se destina a un público femenino, pero las situaciones de autoridad siguen inmovilizando a las mujeres como receptoras de la narración. El héroe ideal continúa siendo reproducido y perfeccionado, de la mano de la situación de control y dominio. Para ellas se reserva el puesto de víctima, de criatura desamparada; una lectura que refuerza la idea de inutilidad femenina ya existente en la cultura.

Pero también las expertas reconocen la posibilidad de subvertir esa posición de objeto y favorecer las posibles subjetividades femeninas. Es decir, es viable la existencia de una mirada femenina, no sólo en las películas que hacen las mujeres o que tienen una vocación inequívocamente feminista, sino también en pelí-

culas convencionales. Y puede crearse desde tres posiciones diferentes: aceptando sin cuestionar la lectura dominante o patriarcal; negociando dicho significado a través de una postura ambivalente; o bien oponiéndose directamente a esa lectura. Todo ello nos lleva a concluir, tal y como han reclamado los Estudios Culturales, que la espectadora no es un ser pasivo sino que construye significados que, en ocasiones, pueden ser de resistencia.

Nos encontramos, entonces, antes un amplio abanico de posibilidades: realizar nuevas lecturas de obras existentes; analizar personajes femeninos o, incluso, situarnos en el lugar de las espectadoras para deconstruir y concebir nuevas lecturas de los textos fílmicos. Ello nos obliga, en primer lugar, a prestar atención a la presencia de las mujeres como agentes de todos los procesos de producción cinematográfica: como guionistas, directoras, actrices, personajes, público, etc. Como escribe Donapetry, esta posición activa, disidente respecto al mensaje patriarcal, permite superar la posición pasiva. Es la llave para incorporar la propia subjetividad: hacer uso de una mirada propia.

### LA LECTURA FEMINISTA Y/O DISIDENTE

Enlazando con lo antedicho, un primer objeto de atención son, lógicamente, los personajes femeninos protagonistas en el cine. La escasez histórica de vidas y proyectos de mujeres comienza a ser superada, aunque sólo tímidamente, en las últimas décadas, gracias al trabajo de cineastas (hombres y mujeres) que han apostado por rescatar heroínas olvidadas. Son frecuentes las narrativas que prestan atención a las biografías de mujeres relevantes, como el caso de *Iris*, de Richard Eyre (2001) sobre la novelista Iris Murdoch o *Las horas* de Stephen Daldry (2002), que aborda parte de la vida de Virginia Woolf. También sobre la realidad social y/o política; en este último caso, en España se puede mencionar como ejemplo la película *Las trece rosas* de Emilio Martínez Lázaro (2007), dedicada a contar la vida de las menores ajusticiadas al final de la Guerra Civil Española. Es ésta una de las posibilidades de una lectura disidente. Como es obvio, ello permite incorporar modelos y equilibrar la balanza del sujeto histórico y político que sigue siendo mayoritariamente masculino; es una forma de dar voz a la subjetividad femenina.

Sin embargo, la anterior posibilidad no siempre es subversiva; no siempre ofrece una crítica de la posición de las mujeres en el patriarcado. Ello es así porque contar “historias de mujeres” no implica necesariamente que éstas o sus proyectos vitales sean feministas, por mucho que sea importante rescatarlas del olvido. Es decir, ocurre lo mismo que con el melodrama: destinar una película a un público femenino no supone que su mensaje cuestione el orden social. De hecho, el mecanismo que suele ponerse en marcha es el de la feminidad convencional: estimulación de la compasión, instinto maternal o protector, etc. La espectadora, al identificarse con la protagonista, se pone de su parte, sin que esa postura implique una subversión. Es también lo que ocurre con los denominados “directores de mujeres”, lista que en nuestro país encabeza Pedro Almodóvar: elegir muchos y bien perfilados personajes femeninos no supone, *per se*, que se ofrezcan roles alternativos o que se ponga en cuestión la jerarquía sexual.

Sí es potencialmente subversivo elaborar narrativas que enfatizan los vínculos de solidaridad entre mujeres. La amistad ayuda a crear identidad, mejora la salud y la autoestima, llena los vacíos emocionales, puede disminuir el estrés y es fuente de felicidad. Además, en el caso de las mujeres, otorga un espacio no jerarquizado en el que puede utilizarse un lenguaje propio y abordar temáticas de la agenda femenina y/o feminista. Sin embargo, la solidaridad entre mujeres es un peligro para el orden social porque el patriarcado ha definido lo femenino como un grupo en el que sus participantes deben competir entre sí, siempre reducidas a la rivalidad. Ello explica las críticas superficiales y sexistas, casi siempre apoyadas en los prejuicios, sobre filmes que exploran la amistad y solidaridad entre mujeres. En este caso tenemos abundantes ejemplos recientes, algunos de ellos abordados en profundidad en este volumen, como *Sexo en Nueva York* de Michael Patrick King (2008), *¿Por qué las mujeres siempre queremos más?* de Cécile Telerman (2005) o *Caramel* de Nadine Labaki (2007). Los vínculos entre mujeres, tal y como sugiere Kaplan, logran abrir fisuras en el sistema simbólico patriarcal.

Por otro lado, son claramente alternativos los mensajes que exploran la dualidad hombre/mujer y más específicamente los roles genéricos que la cultura ha asignado a unos y otras. Es especialmente visible en el cine a través de la

obsesión por la familia nuclear que, al final, es el lugar primero de opresión de las mujeres. Por eso, cuestionar que las personas tengan que ser de una determinada manera, o elegir determinados itinerarios vitales únicamente por su adscripción a un género determinado, es una lectura feminista que puede realizarse en muchas obras recientes. Ello desde posibilidades muy variadas; ya sea desde el empleo, el poder y, sobre todo, el espacio reproductivo: maternidad, hogar, cuidado de otras personas, conciliación entre vida personal y carrera profesional, etc. Abordar estas temáticas tiene cierta ventaja porque son áreas de las que se ha excluido el mundo masculino y por ello pueden resistirse a la dominación, aunque haya que objetar, como menciona Kaplan, que efectivamente sean esferas *esencialmente* femeninas.

En todo caso, los relatos que profundizan en las contradicciones, sentimientos y necesidades que experimentan las mujeres (y a veces los varones) respecto al rol de género permiten una lectura disidente, aun cuando la película no haya tenido esa intención. Ejemplos posibles son: madres no convencionales, mujeres que no son y/o no desean ser madres; mujeres solteras o solas; relaciones amor/odio entre madres e hijas; protagonistas malvadas o delincuentes, trabajadoras en empleos tradicionalmente masculinos, inversión de roles en la pareja, amor entre mujeres; varones en posiciones convencionalmente femeninas; maternidad cultural; relaciones de pareja que se enfrentan a la independencia de ella; el deporte y las mujeres, etc.

Entre todas las anteriores destacan aquellas que eligen personajes jóvenes para resaltar la incomodidad en el patriarcado, como ocurre en *Quiero ser como Beckham* de Gurinder Chadha (2002), obra que además aborda una actividad típicamente masculina en nuestra cultura como es el fútbol. Y también las que otorgan a los personajes femeninos una personalidad a prueba de estereotipos que les permite convertirse en auténticas heroínas que dan la réplica a los modelos masculinos. Por seguir con el ejemplo de personajes jóvenes, es una clara alternativa patriarcal el personaje protagonista de *La brújula dorada* de Chris Weitz (2007), perteneciente a un ámbito donde no abundan las niñas, como es la ciencia-ficción o el cine fantástico. También es importante considerar aquellos filmes que no identifican la vejez femenina con la invisibilidad o el desprestigio,

ofreciendo posibilidades expresivas y narrativas a las mujeres mayores, tal y como ocurre en *Cleopatra* de Eduardo Mignogna (2003).

Por otra parte, producen abundante crítica los personajes femeninos masculinizados. Suelen considerarse como una imagen de resistencia, ya que una mujer con indumentaria masculina o aspecto viril no despierta deseo en los varones. Asegura Kaplan que, por el contrario, permite una suerte de alianza entre mujeres, al excluir a los hombres, subvirtiendo así la dominación patriarcal al tomar posesión del discurso simbólico. Ello puede ser así aunque el deseo original fuera muy diferente. Por ejemplo, cuando Josef von Sternberg crea el personaje de Marlene Dietrich en *La Venus rubia* (1932), lo hace pensando en un espectador masculino aunque uno de los resultados no previstos sea el antedicho. Sin embargo, en el cine contemporáneo este mecanismo entra en contradicción con la puesta en escena de las heroínas que están masculinizadas desde el enfoque de la acción pero siguen siendo oprimidas desde el punto de vista corporal y estético. Es el caso de *Lara Croft. Tomb Raider*, de Simon West (2001), cuya puesta en escena sigue estando orientada a una mirada masculina, por mucho que su papel sugiera independencia, autonomía y acción.

Respecto al cuerpo canónico y la imposición heteronormativa de la belleza y la sexualidad también existen filmes que profundizan en la crítica al discurso patriarcal. Y lo hacen desde posiciones muy distintas pero que, al final, se interesan por discutir la tiranía estética que se ha impuesto en el nuevo siglo y que exige de las mujeres un cuerpo ideal e imposible. Algunas de las cintas más interesantes por su lectura disidente son *Las mujeres de verdad tienen curvas* de Patricia Cardoso (2002) o *Pequeña Miss Sunshine* de Jonathan Dayton (2006), cuyo análisis se propone en este trabajo.

Es también una posición abiertamente feminista la elección de temáticas y heroínas que responden a problemáticas específicas de género. El ejemplo más representativo en España es la llegada a la narrativa cinematográfica del problema de la violencia contra las mujeres, un asunto que ya formaba parte de muchos filmes, pero sin lectura crítica desde la perspectiva de género: los personajes femeninos eran violados, golpeados, abandonados o vejados sin que el discurso narrativo pusiera en cuestión la existencia de este tipo de violencias. Por

el contrario, el trabajo reciente de algunas cineastas ofrece una perspectiva crítica, no complaciente, del enorme problema de la violencia sexista. Es probable que en estos casos todas las obras tengan una clara voluntad de situar el debate en la opinión pública. El ejemplo paradigmático es la multipremiada obra *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín (2003). En este apartado hay que contemplar también las películas comprometidas con los derechos reproductivos de las mujeres, por ejemplo sobre el aborto, que abordan entre otras *Las normas de la casa de la sidra* de Lasse Hallström (1999) o *4 meses, 3 semanas y 2 días* de Cristian Mungiu (2007). Asimismo, hay que tener en cuenta las obras que exploran la discriminación y subordinación en relación con las identidades culturales.

Dicho lo anterior, hay que recordar que el cine contemporáneo tuvo que superar una primera fase en la que únicamente aparecieron personajes femeninos vengativos, a través de un discurso violento respecto al orden dominante (por ejemplo, las mujeres que asesinaban a los hombres tras ser violadas) para abrir paso a otra representación más compleja, positiva y autónoma. Progresivamente, a partir de los años setenta del siglo XX, van a crearse estas narrativas que permiten afrontar lecturas de resistencia en filmes no necesariamente feministas. No obstante, incluso en ellos, hay que reconocer la influencia, más o menos consciente, del movimiento de mujeres y de los cambios legislativos y sociales conseguidos por éste. En suma, estas narrativas han permitido la aparición de una feminidad no normativa, elaborada más allá de la hegemonía masculina. Ello, aunque muchos de los personajes femeninos, tal y como ocurre con las propias mujeres reales, vivan la contradicción entre discursos de feminidad y mensajes de emancipación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Carrasco, Pilar. 2001. «Mujeres de cine: Retratos mágicos pero distorsionados.» *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Blanca Muñoz (coord.). Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. 223-244.

Berger, John. 2000 [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Donapetry Camacho, María. 2001. *Toda ojos*. Oviedo: KRK, Colección Alternativas.

Kaplan, Ann E. 1998. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra-Feminismos.

Mulvey, Laura. 1988 [1975]. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: ediciones Episteme.