

# LA MIRADA Y LA EXPERIENCIA EN EL CINE ACTUAL. UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO<sup>1</sup>

Marta Fernández Morales

## INTRODUCCIÓN

El día 1 de febrero de 2004 la publicación semanal *EPS* abrió con una portada que, bajo una fotografía de las tres últimas directoras de la Academia de Cine Español, afirmaba tajante: “El cine es de las mujeres”. A continuación se comentaba que las mujeres habían “copado 33 candidaturas a los Premios Goya, dos de ellas a la mejor dirección” ese año, y se alababa su creatividad y su capacidad para asumir riesgos. En la foto se veía a una bella y embarazadísima Aitana Sánchez-Gijón, icono viviente de la capacidad (pro)creadora femenina, arropada por la serena Mercedes Sampietro y la divina Marisa Paredes. Las tres miraban a la cámara con seguridad, derrochando autoestima y carácter.

Según se desprendía de esta imagen y de otras que el semanal incluyó en sus páginas interiores, la industria del cine parecía haber sido tomada por asalto por las féminas del nuevo siglo. Se hablaba así de “las nuevas estrellas”, rutilantes y talentosas; de las que llevan la batuta como directoras; de las que obtienen papeles aun sin adaptarse a los modelos de belleza tradicionales; de las que explotan su *sex-appeal* para conquistar a la cámara; de las maduras que exigen seguir en el candelerero; de las que escriben, las que venden, las (pocas) que producen. Parecía que había mujeres por todas partes en el universo del celuloide... o tal vez no.

Una vez superada la euforia que transmitían las fotografías que ilustraban el reportaje, nos encontrábamos con que las propias profesionales españolas hacían un análisis escéptico de la posición de las mujeres en el cine; análisis que un lustro más tarde continúa estando en plena vigencia. Hoy ya no es una mujer quien dirige la Academia, aunque sí siguió una en el cargo a Mercedes Sampietro. El director Álex de la Iglesia ha tomado el relevo tras dimitir Ángeles González-Sinde

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este artículo fue publicada en el volumen *Ampliando horizontes feministas*, editado por la Asociación de Mujeres “Adréi” (Oviedo: KRK, 2006). Agradezco a las responsables de aquella publicación el permiso para reproducir partes del texto original.

al ser nombrada Ministra de Cultura, por lo que la imagen de la cabeza de la Academia ha cambiado radicalmente y en muchos sentidos.

En el reportaje que nos sirve de punto de partida para esta reflexión decía Aitana Sánchez-Gijón que “no hemos llegado todavía a esa normalidad” y hay que seguir recalcando el hecho de que las personas a la cabeza de la Academia sean (o no) mujeres. Más abajo de ese trono que van ocupando algunas reinas, se recogía en el texto que las mujeres no se han integrado en todas las capas de la industria cinematográfica: “Son muchas en vestuario, maquillaje o *script*, y bichos raros en fotografía, sonido o cámara”. Es decir, en los oficios relacionados con el séptimo arte se sigue reproduciendo la división tradicional del trabajo, que relega a las mujeres a tareas que reflejan la esfera doméstica, dejándolas de lado en el sector más duro y de mayor prestigio. No es casualidad que el reportaje denominara a la producción “la asignatura pendiente” de las cineastas. Las productoras manejan grandes presupuestos, han de negociar con bancos y mantener a flote las finanzas que se esconden tras una película. Aunque es lo que han venido haciendo las amas de casa durante siglos con los sueldos de sus maridos antes y con los propios después, parece no estar tan bien visto si se hace con traje de ejecutiva, maletín y teléfono móvil en mano.

En el arte y el negocio de hacer cine, pues, ocurre como en otras áreas de la vida y del mercado laboral: el éxito de algunas mujeres con talento y suerte se hace pasar por el de la mitad de la población, hiper-representando a las pocas privilegiadas en los medios de comunicación, sin entrar a estudiar la cuestión a fondo con un enfoque de género que revele los engranajes políticos, sociales y simbólicos que funcionan aún a día de hoy. Y es que en el cine, como en todo lo demás, queda mucho camino por andar hasta alcanzar la igualdad real. Las actrices maduras saben de este tema, y se quejan siempre que pueden de la discriminación que sufren por su edad. A partir del medio siglo, su físico ya no se adapta a los cánones imperantes (juventud, firme delgadez, sensualidad desbordante, cuerpo atractivo para el ojo que consume) y comienzan los problemas. Entrevistadas por el semanal ya citado, mujeres de enorme peso artístico como Charo López o Pilar Bardem se lamentaban: “Pasados los 50 sufren la falta de papeles relevantes. Sólo el 34.8% de los personajes de 2003 fueron femeninos

[...]. Además, el 60% se concentró en personajes de entre 21 y 40 años. Queda poca oferta para las actrices maduras”. Como en la vida misma.

Pilar Aguilar Carrasco, experta en coeducación y análisis cinematográfico, llega en sus análisis a conclusiones tan pesimistas como las actrices de edad. Resumiendo sus investigaciones más recientes en una entrevista, Aguilar insistía en la importancia del cine para la socialización y en el poder implícito en la transmisión de una serie de imágenes que dan forma a nuestro universo simbólico. Preguntada sobre el modelo dominante en el cine actual, afirmaba categórica: “Las mujeres no protagonizan nada más que un diez por ciento de las películas. Las experiencias siempre se cuentan a través de un protagonista masculino, y eso hace que todos y todas nos empapemos inconscientemente de que ellos son los importantes”. Es decir, la ficción de celuloide reproduce y refuerza las jerarquías sociales existentes en la sociedad, y actúa como eco y amplificador de la cultura patriarcal, que tiene a las mujeres sometidas como grupo en todas las esferas de la vida. Desmintiendo el titular con que se abría este texto, habría que decir que el cine, igual que el mundo, no es en absoluto de las mujeres.

## EL “CINE DE MUJERES”, O LOS RIESGOS DE LAS ETIQUETAS

Vemos por lo tanto que una mirada atenta sobre el cine como negocio nos muestra los pliegues que esconden una situación de desigualdad tras una pantalla de equilibrio entre los sexos, y que un estudio de la ficción fílmica como producto cultural y artístico no arroja mejores conclusiones. Las directoras hablan aún hoy día de una escasez de buenos retratos de mujeres; las actrices comentan que a menudo se sienten más cómodas trabajando con guionistas femeninas porque recogen mejor sus experiencias; algunos varones de éxito se reservan la etiqueta de “directores de mujeres” y el honor de conocer mejor que nadie el universo ginocéntrico... ¿Existe entonces un “cine de mujeres”, una forma de rodar, de escribir, de actuar, de recibir los mensajes de las películas que sea específicamente femenina?

Esta pregunta se ha venido planteando en distintos ámbitos de la cultura desde hace décadas. Se ha discutido ya si existen una “literatura de mujeres”, un “arte de mujeres”, una manera femenina de ejercer el poder, de crear, de

hablar, de fabular. En los años noventa del siglo XX, por ejemplo, se produjo una explosión en las ventas de novelas escritas por mujeres, y pareció que lo femenino invadía el mercado editorial. En los escenarios españoles, el cambio de siglo también situó piezas de pretendido “humor feminista” como *5mujeres.com* o *Confesiones de mujeres de treinta*, cuyo valor como producciones cómicas es evidente, pero cuya repercusión sobre el trabajo por la igualdad entre hombres y mujeres es muy cuestionable. En el cine, ya los ochenta y noventa habían conocido por ejemplo un abanico importante de “chicas Almodóvar”, y el director manchego continúa hoy cosechando éxitos y ganancias económicas con sus “universos femeninos” particulares (cabría hacerse unas cuantas preguntas sobre los modelos de mujer que Almodóvar nos regala en cada nueva película suya, pero esa es otra historia). Actualmente, con el desarrollo de los estudios fílmicos en las universidades y los centros especializados, la preocupación por el género ha llegado al séptimo arte. Se interroga a las críticas, a los expertos, a las directoras, a las actrices, a los espectadores. Las opiniones son variadas, y tienen que ver tanto con la ideología y el posicionamiento político de cada uno/a como con las tendencias del mercado.

Con todo, se observa una clara tendencia al etiquetado de las profesionales. En la prensa, la crítica y los círculos de personas aficionadas surgen voces que denominan “cine de mujeres” al que elaboran Icíar Bollaín, Isabel Coixet o Chus Gutiérrez, entre otras. Se destaca de ellas su sensibilidad, su habilidad para crear personajes redondos, su precisión en el retrato de lo femenino y lo doméstico. La propia Gutiérrez recuerda cómo a finales del siglo XX la prensa comenzó a “ver doble” a las mujeres y a utilizar sus nombres y sus trabajos para crear una burbuja cultural que amenazaba con convertirse en ghetto: “En esos años aparecieron otras directoras de cine y me convertí para la sociedad en una anécdota, mejor dicho, nos convertimos, porque durante una temporada no paramos de aparecer en artículos con foto, todas de la mano, y en los que se ensalzaban nuestros valores como féminas-directoras y no como directoras de cine con un trabajo sólido, defendible y respetable a sus espaldas”. Ahora reflexionemos: ¿No hay restos evidentes de esta misma práctica de manipulación y *compensación falaz* en reportajes recientes como el comentado más arriba?

El término *compensación* se utiliza en la teoría feminista para explicar los mecanismos mediante los cuales se pretende elevar a un grupo discriminado a una posición de “igualdad” con el dominante que no es real, sino construida mediante el ensalzamiento de virtudes tradicionalmente devaluadas. Así, por ejemplo, sería una estrategia de compensación el hablar de las mujeres como fundamentales para la sociedad en tanto que “guardianas de la moral”, haciendo parecer que este papel es realmente importante en la organización social en su conjunto y que por sí solo las coloca frente a frente con el varón que está en situación de poder en otros ámbitos; o en este caso, alabar la “sensibilidad femenina” de las directoras, haciendo creer al público que esta cualidad tiene en nuestra cultura el mismo peso que, por ejemplo, la competitividad, la fuerza, el éxito económico u otras que se asocian con el varón en el pensamiento típicamente binario y jerárquico del patriarcado. La actriz Laia Marull ve más allá de las apariencias y desmonta esta falacia compensatoria en la entrevista final del reportaje ya citado de *EPS* cuando dice: “[L]as etiquetas me ponen nerviosa. Lo que necesitamos son las mismas oportunidades, no una categoría aparte. ¿Qué significa cine de mujeres? Cursi, sentimental. Pues vaya mierda de definición y de ser mujer”.

En la misma línea de crítica a esta categorización de la femineidad en la creación cinematográfica continúa Chus Gutiérrez su análisis personal y político: “[N]uestros compañeros de profesión han sido rápidamente identificados por los medios-industria-público como figuras relevantes y perfectamente distinguibles e individualizables en estilos y formas. Las directoras formamos parte de un conjunto uniforme y no muy claro donde resulta más complicado individualizarnos (hay veces que te confunden de nombre). Formamos parte de una homogeneidad que podría definirse como ‘Mujeres Directoras’. En el cine, igual que en la realidad, las mujeres –ya lo han dicho teóricas como Inés Alberdi– son intercambiables. Por eso, como afirma Julia Luzán en el apartado “Ellas dirigen” del reportaje “El cine es de las mujeres”, directoras comprometidas y con reconocimiento internacional como Icíar Bollaín e Isabel Coixet, “*pasan* de que a su trabajo se le cuelgue la etiqueta de cine de mujer”.

## Y SIN EMBARGO...

A pesar de todo, prestigiosas profesionales del Séptimo Arte reconocen que hay “algo” que las hace diferentes de sus colegas varones, especialmente en el caso de las guionistas y directoras. Si bien las actrices no tienen tanto que decir en la concepción de un filme y en las decisiones claves que se toman en los despachos, las artífices de los guiones y las que se colocan detrás de la cámara para dirigir adquieren un enorme poder (al menos durante el rodaje), y su percepción de la vida y del arte se vuelve muy relevante por un tiempo. No es la influencia como productoras, ni el peso como espectadoras, ni la presencia física de las mujeres en las pantallas lo que feminizará el cine en nuestro país y en otros, sino la mirada de quienes dan a luz película tras película sin aceptar etiquetas y sin caer en complejos ni trampas categoriales. Lo que importa, al fin y al cabo, no es el nombre en los créditos ni el sexo en el carné de identidad, sino la forma de enfocar el mundo. Icíar Bollaín, no lo duda: “Yo estoy segura de que miramos distinto, que somos diferentes”. Pero no como grupo, sino como artistas individuales.

La teoría feminista lleva años trabajando en la consolidación del concepto de “conocimiento situado”. Es una idea de la pensadora Donna Haraway, que explica así en *Simians, Cyborgs, and Women* el posicionamiento de las mujeres y otros colectivos discriminados en la cultura, la sociedad, la ciencia, el arte, etc. Sostiene Haraway, con otras teóricas de los Estudios de Género, que la objetividad es un mito, y que cada individuo mira y conoce el mundo como sujeto desde su situación personal y política particular. Así, las mujeres, por ejemplo, se han visto obligadas a observar y analizar desde los márgenes, donde se las ha situado históricamente en las sociedades patriarcales. Esto no es, sin embargo, necesariamente malo, continúa Haraway, porque las mujeres han tenido acceso a puntos de vista imposibles de alcanzar desde el centro blindado y conservador, y han comenzado a ejercer presión no para llegar ellas al ombligo del discurso tradicional tal cual existe, sino para cuestionar, deconstruir y re-construir la organización social y cultural, des-centrando las prácticas discursivas y de conocimiento. En el caso del cine, se trataría no de imitar los estilos de mirar y contar de quien ha dominado siempre, sino de encontrar formas alternativas de ver y narrar el mun-

do que adquieran un valor estético, cultural, político e incluso económico para la sociedad en su conjunto.

En la pantalla, por consiguiente, el “conocimiento situado” se pone de manifiesto en la cuestión de la *mirada* de la que hablan las directoras españolas. Llegadas al universo del celuloide desde su historia personal como mujeres en un país occidental donde el feminismo ha logrado mucho, pero no todo aún, Icíar Bollaín, Isabel Coixet y sus colegas contemporáneas han comenzado a introducir matices, temas y perspectivas que estaban tradicionalmente ausentes en las producciones de la mayoría de autores varones, que partían de una situación de privilegio dentro y fuera de la industria cinematográfica. De esta manera, se han venido rebelando con cada nuevo trabajo contra lo que Teresa de Lauretis denomina el “estatuto paradójico de las mujeres en el discurso occidental”: durante siglos han estado ausentes como sujetos de la historia y de los procesos de producción cultural, mientras en silencio sostenían esa misma cultura con su trabajo invisible y desvalorizado. Ahora las cineastas gritan desde los márgenes, exigiendo un lugar para la experiencia femenina en las nuevas historias de las salas oscuras.

Huyendo de categorías homogeneizadoras y demostrando día a día que tienen estilos diferentes y maneras distintas de contar lo que quieren transmitir, las profesionales del cine, como individuos activas en el diálogo de la cultura, están encontrando nuevas formas de retratar el mundo y la vida. Se trata de perspectivas más abarcadoras e inclusivas que las del cine clásico, que como bien explicaba Laura Mulvey en sus investigaciones pioneras de los años ochenta, juega siempre con la interpretación social y culturalmente establecida de la diferencia sexual, controlando las imágenes, el concepto de espectáculo y las formas de mirar. Es un cine hecho por y para hombres, donde los procesos de identificación forman parte de las prácticas tradicionales de refuerzo y revalorización de la identidad y condición del varón. La mirada (*gaze*) que analiza Mulvey está codificada en masculino, y a la espectadora que contempla no le queda otro remedio en el proceso de recepción que asumir un rol pasivo y aceptar que el héroe tradicional es siempre un *otro* para ella —recordemos los bajísimos porcentajes de protagonismo femenino que encontraba Pilar Aguilar en sus estudios— alguien con quien sólo podrá identificarse mediante una renuncia previa a su experiencia como mujer.

En las películas de esta primera década del siglo XXI la experiencia de las mujeres-sujeto viene pisando fuerte como fuente de temas y como forma de “conocimiento situado”. El “cine de mujeres” entendido como decía Laia Marull (cursi, sentimental... películas de amor repetitivas, cuentos de hadas trasladados a la vida adulta...) se ha convertido en un cine con las mujeres. En las producciones que asumen los valores feministas sin necesariamente llevarlos por bandera aparecen temas como la inmigración (*Flores de otro mundo*), la presión sobre el cuerpo femenino para adaptarse a los gustos estéticos del momento (*Las mujeres de verdad tienen curvas*), los procesos vitales y los descubrimientos sorprendentes que pueden llegar en la madurez (*A mi madre le gustan las mujeres*), el maltrato y el miedo que se esconde tras él (*Te doy mis ojos*), la enfermedad y la perspectiva de la muerte (*Mi vida sin mí*), la juventud y su relación con momentos concretos de la historia reciente (*El calentito*), las huellas de la guerra en los cuerpos y las almas femeninas (*La vida secreta de las palabras*)... se habla en estas películas de mujeres y hombres de carne y hueso, más allá de las gélidas Garbo, las perfectas Roberts o los ideales Grant y Gere del cine tradicional. Se dibujan personajes femeninos y masculinos que sudan y lloran, que sufren y ríen, que ganan dinero o lo pierden, que viajan o se quedan encerrados en sus casas, yendo mucho más lejos del príncipe azul que rescata prostitutas en *Pretty Woman* o el machista recalcitrante y sin matices enfrentado a una caricatura de mujer histérica en *Todos los hombres sois iguales*. No es cine de mujeres ni para mujeres; es trabajo de artistas para un público de mente abierta que ha comenzado a entender que no todos los “érase una vez” acaban con un “... y comieron perdices”.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cembranos, Teresa. 2004. «Conversaciones en verano: Pilar Aguilar Carrasco.» *La Nueva España* (10 de septiembre): 32.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra-Feminismos.

Gutiérrez, Chus. 2004. «La mirada.» *Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos*. M. Isabel Menéndez y Marta Fernández. Oviedo: Milenta. 11-16.

Haraway, Donna. 1991. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.» *Simians, Cyborgs, and Women*. Londres: Free Association Books. 183-201.

Luzán, Julia, *et al.* 2004. «El cine es de las mujeres.» *El País Semanal* (1 de febrero). 46-67.

Mulvey, Laura. 1989. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press. 14-26.