UNA APROXIMACIÓN AL PAPEL DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

Angélica Rodríguez Sardinero¹

Universidad de La Rioja

Fecha de recepción: 02/09/2021

Fecha de aceptación: 08/11/2021

Resumen

Considerando el cine como un medio de culturización, una tecnología social, en palabras de Teresa de Lauretis, el presente ensayo pretende analizar algunas contribuciones que hace este medio a la construcción de los estereotipos a los que es sometida la mujer en algunos casos, o el aporte que hace en la creación de nuevas visiones. Las películas analizadas proyectan una imagen de mujer independiente, dirigiendo la narración del filme, lejos del estereotipo de mujer anterior. Esto se da como resultado del trabajo que se ha llevado a cabo, tanto en los estudios de cultura y género, como en el cine.

Palabras clave: cine, mujeres, investigación, estereotipos, identidad, cultura, creencias, sociedad.

Abstract

Considering cinema as a means of culturalization, a social technology, in the words of Teresa de Lauretis, this essay aims to analyze some contributions that this medium makes to the construction of the stereotypes to which women are subjected in some cases, and the contribution it makes in the creation of new visions. The films analyzed project an image of an independent woman, directing the narration of the film, far from the stereotype of a previous woman. This is the result of the work that has been carried out, both in culture and gender studies, as well as in film.

Keywords: cinema, women, research, stereotypes, identity, culture, beliefs, society.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El punto de enfoque será el cine español del siglo XXI. Sabemos que la teoría filmica feminista no nació aquí, sin embargo, en el ámbito académico español ya tiene su lugar desde 2007, diseñando proyectos de investigación y tesis doctorales, enmarcados en los estudios de género aplicados a diversos aspectos de la cultura audiovisual. Uno de los

¹ Doctoranda de la Universidad de La Rioja (España); angelicarodriguezsardinero@gmail.com

Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres. Vol. 9, 2021. ISSN: 2340-9630

<https://doi.org/10.25115/raudem.v9i1.6350>

© Publicado bajo licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0

grandes retos que siempre ha presentado este tipo de trabajos (como el objeto de estudio no es algo natural, sino algo creado), es definir una metodología coherente, tomando como referencia el mundo académico norteamericano y anglosajón. Por eso, a través de este artículo se pretende contribuir al estudio y divulgación de teorías filmicas feministas, y seguir sumando conocimiento.

2. LA CREACIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN EL CINE ESPAÑOL DESDE LOS AÑOS '90

El cine suele caminar al compás de la sociedad, y todos los cambios que va a vivir la mujer desde los años '70 se verán recogidos en este medio. Es precisamente a partir de los '70 cuando aparece un cine hecho por mujeres, y que comenzará a abrir un camino nuevo en la construcción de estereotipos renovados.

2.1. Problemática de la mujer de los '90 (realización personal, soledad, maternidad, discriminación)

Según avanzamos en el tiempo vamos a ir observando que la sociedad va a ir viviendo determinados cambios, como la incorporación de la mujer al trabajo, las aspiraciones laborales de las mismas (aunque no siempre se logren), o incluso la elección de no casarse. Sin embargo, muchas de esas mujeres que lograron desarrollar una carrera profesional, se vieron manteniendo sus obligaciones dentro de la casa, por lo que, en muchos casos, en lugar de alcanzar mayor libertad, aumentaron responsabilidad.

Por otro lado, empiezan a darse una serie de conflictos internos, como la soledad que le supone determinadas renunciaciones. Algunas de esas mujeres que decidieron descartar la maternidad, por entenderla como un lastre (porque suma responsabilidades), han sufrido por ello una sensación de soledad, y la crítica social de hombres y mujeres tradicionales incapaces de entender la opinión, ya que se considera cualidad femenina por antonomasia².

Si seguimos en esta línea, Silvia Guillamón también hace un trabajo sobre los discursos filmicos de las cineastas en España, poniendo el foco en la película *Gary Cooper, que estás en los cielos*, de Pilar Miró, y que, a pesar de ser de 1980, Miró será pionera en presentar estas problemáticas. La película habla precisamente del choque que

² Actualmente este debate continúa en grupos como el de las "Malasmadres".

supone conciliar la maternidad y la vida laboral, y en general, la vida pública de la mujer. Andrea, la protagonista, ha descartado el matrimonio, ha optado por el aborto, y está entregada a su carrera como realizadora de televisión, además, deberá enfrentarse a un tumor cancerígeno en el útero, lo cual presentará el cuerpo femenino sin ningún tipo de erotismo. Una de las estrategias que muestran los esfuerzos de esa mujer por encajar en el espacio público es adoptar la estética masculina para poderse integrar en el ambiente laboral. Guillamón recoge la idea de la autora Gámez Fuentes, sobre que:

La travestización cultural de la protagonista está relacionada con algunas de las estrategias adoptadas por el feminismo de la igualdad en los primeros años, «estrategias que obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, o sea, menos agresivo y masculinos (desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad)»³.

Lo que nos encontramos aquí es la prueba de la dificultad a la que se enfrenta la mujer al tratar de abrirse camino en un mundo con una importante desigualdad de oportunidades. Actualmente empiezan a darse una serie de cambios sociales, sin embargo, en el ámbito privado aún se sigue dando una desventaja. Este mismo estudio de Guillamón hace una reflexión muy significativa sobre la película, con relación a esto que estamos exponiendo. Dice: “(...) a pesar del discurso sobre la emancipación femenina, el film insiste en que esa sociedad patriarcal, competitiva e incipientemente capitalista a la que se alude, acaba construyendo modelos de feminidad insolidarios”⁴. No es solamente la figura masculina la que dificulta la situación, sino que a veces el mismo colectivo de mujeres es quien mantiene el sistema patriarcal, generando rivalidad entre ellas por quien cumple o no la norma, lo que a su vez hace que se vuelvan competitivas dentro del grupo.

Y si le seguimos sumando cambios que se van dando en los años noventa, podemos tomar la película de Icíar Bollain, *Flores de otro mundo*, de 1999, donde plantea un choque de culturas:

Introduciendo la reflexión sobre el género y las nuevas formas de discriminación que ha ocasionado la economía globalizadora, que obliga a muchas mujeres a abandonar sus países en busca de nuevas oportunidades, colocándolas en una posición – legal

³ Guillamón Carrasco, S., *Los discursos filmicos de las cineastas en España*, 2015, pág. 293

⁴ *Ibidem*, pág. 294

y social – de clara desigualdad. [...] La película cruza el discurso sobre la raza y la clase social con la desigualdad de género que padecen las mujeres inmigrantes en la España actual⁵.

Por tanto, junto a los problemas que ya vivían las mujeres desde la dictadura, los cambios sociales y económicos que le sucedieron llevaron a nuevas dificultades para lograr un desarrollo personal, para lograr un equilibrio entre los distintos puntos de su vida. El cine de los noventa irá recogiendo estas problemáticas, buscando “la producción de sujetos sociales más justos y democráticos”⁶ que puedan inspirar a las espectadoras del momento, y caminar hacia la reestructuración de la ideología patriarcal.

2.2. Nuevas estrategias cinematográficas

2.2.1. La espectadora

Uno de los cambios interesantes que también comienzan a darse con el nacimiento de este cine de mujeres es poner el foco no solamente en las protagonistas, el guion, la trama, etc., sino también en la espectadora, en el público al que se va a dirigir la película. En origen, el cine de masas ha tenido como objetivo llegar a un público masculinizado, puesto que el espectador se identifica siempre con el protagonista hombre. Entre los giros que se darán con estos cambios en el cine está el logro de una mujer que se siente identificada con sus personajes, es decir, se piensa en la espectadora de forma específica y definida. El cine se convierte así en un instrumento a través del cual la espectadora genera pensamiento, significados, identidad. Estas películas tienen la característica de la verosimilitud (por el parecido que ofrecen con la realidad), por lo que a esta espectadora le resulta más fácil el mensaje que le está llegando. Si ponemos el foco en el documental, por ejemplo, donde se presentan historias reales, incluso ese proceso de identificación resulta más fácil:

(Sobre el documental) sus formas de interpelación constituyen típicamente una llamada a que el espectador conciba lo que está viendo como «testimonio». Lo que se proyecta sobre la pantalla es verdad. Esta clase de credibilidad descansa

⁵ S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 298

⁶ *Ibidem*, pág. 300

obviamente sobre la transparencia: la imagen cinematográfica se constituye un registro de «la realidad»⁷.

Por tanto, se pone el empeño en permitir a la espectadora pensarse a sí misma y así poder reelaborar significados sobre su propio género. La autora de teoría fílmica feminista, Laura Mulvey señalaba en sus comienzos⁸ que la mujer era un objeto para ser mirado, y desde ahí se empieza a buscar que sea un sujeto que mira, con un deseo de mirar y hablar por ellas mismas. Un ejemplo: en un trabajo de Marta Segarra sobre cine francés se recoge el pensamiento de Jeanne Labrune, que reflexiona acerca de la ausencia de órganos genitales masculinos, que, además, el hecho de que no aparezcan, se vuelve un objeto más deseado encerrado en un contexto de misterio, “fuente de enorme poder y placer”⁹, ya que tal y como decimos el cine estaba pensado y hecho para hombres, anulando el deseo femenino de la espectadora. Además, siguiendo en este campo, y con el trabajo de Segarra, “la sexualidad es un «ámbito de identidad», una vía de investigación para conocerse a sí mismo y también, más generalmente, para saber cuál es la naturaleza del deseo”; y terminaba con una idea de Léa Pool, cineasta quebequense, diciendo que “la sexualidad no se sitúa en el cuerpo y los órganos genitales, sino que siempre implica el cerebro y la imaginación”¹⁰. Estamos hablando de la fantasía de la mujer como medio de autodescubrimiento. Teresa de Lauretis también toma una idea de Judith Butler, que dice que “la fantasía pone en marcha una [...] proliferación de identificaciones que pone en entredicho la localizabilidad de la identidad. [...] la fantasía (funciona) como nexo casual [sic] entre representación y acción”¹¹. De esta manera, el trabajo fílmico busca generar un determinado impacto psicológico en la espectadora, colocándola en el mismo nivel de importancia que la construcción de personajes femeninos.

2.2.2. Recursos cinematográficos

Siguiendo con las nuevas estrategias para lograr que la espectadora valore y valide nuevos estereotipos, se darán una serie de modificaciones técnicas enfocadas en dicho objetivo. Para ello se construyen personajes femeninos fuertes, que son capaces de dirigirse directamente a la cámara (ahora incluso mira al espectador, que es el proceso inverso a lo

⁷ Kuhn, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, 1991, pág. 146-174

⁸ Esta idea la desarrolla en el artículo que publica en 1973, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

⁹ Segarra, M., *Cuerpos y deseo en el cine de mujeres*, 2012, pág. 137

¹⁰ Ibidem, pág. 139

¹¹ T. De Lauretis, *El sujeto de la fantasía*, 1995, pág. 17

que se estaba dando), evitando mostrar debilidad, eliminando erotismo del cuerpo femenino, desde el vestuario, los gestos de las actrices, los encuadres (evitando, por ejemplo, la fragmentación del cuerpo femenino, intentando no mostrar partes aisladas del cuerpo). Si tomamos la mencionada película de *Gary Cooper, que estás en los cielos*, podemos ver planos donde aparece el cuerpo femenino marcado por la enfermedad, es decir, desensualizado, mostrando más la tragedia que el placer, “deshacen toda posibilidad de erotización de la imagen para recordarnos el drama de la protagonista”¹². Es más, hay un momento de la película donde Andrea, la protagonista, se dirige directamente a la cámara, como hablándole al espejo: «¿Te vas a morir? ¿Me vas a hacer esa cabronada?». Podemos ver así que la actitud de Andrea, carente de cualquier tipo de autocompasión; Guillamón lo recoge así: “no pueden estar más alejadas de un discurso lacrimógeno o melodramático ante la posibilidad de la infertilidad y, más allá de eso, de la muerte”¹³.

Otra película que podemos emplear para el análisis, y que también hemos mencionado, es *Función de noche*. Aquí la directora, Josefina Molina utiliza varias tácticas para evitar precisamente convertir a la mujer en un objeto de mirada de deseo erótico: evita la fragmentación del cuerpo femenino y los primeros planos embellecedores; evita la estetización o el glamour escénico que suele tener la profesión; y evita el plano/contraplano entre hombre y mujer para evitar minimizar a la mujer¹⁴. Con esto lo que la directora busca es dar protagonismo al testimonio de Lola, y no tanto a la mujer, para que la espectadora, como decíamos, se vea reflejada en el sentir de una mujer que representa a una generación: infelicidad, autoinculpación, miedo a afectar al ego masculino, etc., y que, además, hace a una mujer un ser humano completo y complejo, más allá de un cuerpo para ser mirado con deseo del varón.

Estas maneras de hacer un cine diferente van a ir ayudando a construir nuevos modelos de mujer, a abrir la posibilidad de ser la mujer que se quiere ser, de aportar para avanzar en la libertad personal.

¹² S. Guillamón Carrasco, op. cit., pág. 294

¹³ Ibídem, pág. 294

¹⁴ S. Guillamón Carrasco, op. cit., pág. 296

3. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD

Este apartado de la identidad podríamos decir que es el motor tanto del movimiento feminista como del movimiento filmico. Utilizando el pensamiento de María Castejón, la mujer no ha tenido siempre la oportunidad de pensarse a sí misma, de preguntarse en qué modelo se siente más cómoda o identificada, o si prefiere trabajar, etc.; es decir, la mujer toma el molde de la identidad colectiva sacrificando en muchos casos la identidad propia.

3.1. *Identidad femenina colectiva predominante*

Para comenzar, podríamos definir la identidad colectiva como el conjunto de comportamientos y características que definen a un grupo con un rasgo común (en este caso el género femenino). La mujer de la época franquista tenía unos valores que la dejaban ligada al hogar, a la familia, al sacrificio, a la abnegación, la maternidad como centro del destino femenino. Este modelo irá cambiando hacia los ochenta, con la llegada de la democracia y la apertura social. Lo interesante de este punto no es tanto definir de nuevo esas condiciones, sino entender la presión que ejerce siempre una mayoría o la fuerza de la costumbre, sobre todo porque se presenta como algo natural, dado por la naturaleza. Hablamos de una verdad sostenida por una fuerza discursiva que describe la normalidad, lo habitual, lo permitido, categorizando así como anormal todo aquello que se aleje de esa construcción. Ahora, esto no es un proceso sencillo, puesto que en la medida que una mujer va saliendo de esa estructura empieza el sentimiento de rechazo (todo lo que es parte de la organización es aceptado, lo que no, es separado). Y es precisamente esa presión la que dificulta el desarrollo personal de estas mujeres, prefiriendo naturalizar e incorporar los valores y comportamientos propios de su sociedad (los que son aprobados). Así, esas conductas son absorbidas y perpetuadas precisamente por vía femenina también, lo que facilita el mantenimiento de esta ideología.

Por otro lado, también es importante tener algo en cuenta, y es que a veces, la misma contracultura se puede convertir en otro yugo, con una serie de valores que igualmente encorsetan a la mujer, puesto que, si se diseña un modelo de mujer, totalmente opuesto a la cultura tradicional, y ella se ve en la obligación de cumplirlo para tener un espacio, sigue siendo una imposición. El cine es una herramienta que permite a la mujer cuestionarse cualquier camino, para finalmente tomar aquel en el que realmente puede sentirse realizada, puede sentirse ella misma en plenitud, sin que dichos modelos filmicos

se conviertan en imposiciones. El cine abre una puerta, pero no presiona; suma, pero no empuja.

3.2. *Imitación de la identidad masculina*

Una vía recurrente que ha tenido la mujer para lograr ciertos objetivos es la masculinización de su identidad: comportamientos, actitudes e incluso vestimenta. Podríamos decir que convirtiéndose en el colectivo que la subordina puede tener mayor probabilidad de aceptación, por un lado, y por otro, porque dicho colectivo logra objetivos, y en definitiva tiene poder, por lo que la mujer adopta sus características para poder aspirar a dichas capacidades y oportunidades. Una de las películas que analizaremos en el siguiente capítulo de este ensayo, *A golpes*, habla de cómo una chica se gana el respeto de su entorno, precisamente practicando un deporte asociado absolutamente al hombre, el boxeo.

El problema es que este fenómeno puede ser entendido como un intento de superación de complejo de inferioridad: ellas tienen que ser como los hombres y deben desarrollar sus mismos atributos. La interpretación feminista de estas figuras está en el discurso clásico de Mulvey: son un espectáculo erótico para los hombres. Sin embargo, creemos que no debemos conformarnos con esa mirada estricta. Nos están hablando de nuevas formas de identidad, o de identidades más flexibles en cuanto a la construcción de los géneros¹⁵, y de la conquista y ocupación de espacios originalmente prohibidos.

Hay en la mujer tradicional una aceptación de su inferioridad, y la masculinización es una posible vía para lograr ascender. Las autoras consideran que es una apertura de posibilidades, aquí consideramos que sigue sin ser una identidad propia, sino una identidad prestada para lograr un fin. Podríamos decir que es una estrategia, pero no una identidad natural de la persona, a menos que la mujer, de una manera espontánea declare específicamente identificarse con atributos asociados al género masculino, pero esto nos llevaría a otro debate sobre la identificación cultural y personal de sexo-género, que no se abarca en este ensayo.

¹⁵ Bernádez-Rodal, A., & Padilla-Castillo, G., *Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español* (2001-2016), 2018, pág. 1260

3.3. *Identidad propia*

Por tanto, teniendo en cuenta lo que hemos expuesto en los puntos anteriores, el objetivo al que quiere llegar la teoría feminista y el aporte fílmico es que la mujer pueda desarrollar libremente su identidad, y elegir acorde a sus necesidades reales y sinceras, y no las diseñadas por una ideología. Incluso, decíamos, una alternativa igual de encorsetada que la corriente tradicional puede llevar a un punto de frustración en el sujeto. La vía para llegar hasta ese punto es la posibilidad de la reflexión y el autoconocimiento, empezando por el cuestionamiento de la cultura mayoritaria si se está en un punto de insatisfacción. Dice Corina, analizando la idea de la normatividad del discurso de Butler:

Este tipo de resistencia contractual implica que no hemos de intentar encajar en una identidad preestablecida, en la medida en que esto acarrearía una fuerte presión a niveles social e individual y se alejaría del carácter transgresor que va implícito a los actos performativos. La clave se encontraría en devenir en un sujeto –contradictorio, disconforme- a través de la creación de nuevos significados, más allá de la identidad canónica que se inculca mediante los discursos binarios de la heteronormatividad¹⁶.

Teresa de Lauretis, importante autora de teoría fílmica feminista, supo desgranar un matiz interesante, y es que conviene separar el concepto de mujer, como una construcción estática, y las mujeres, entendiendo la diversidad que puede haber entre el grupo: “(...) hace muy difícil, si no imposible articular las diferencias de las mujeres [*women*] y la Mujer [*Woman*], es decir, las diferencias entre las mujeres, o quizá más exactamente, las diferencias dentro de las mujeres”¹⁷.

Estamos hablando de invitar a la mujer a cuestionarse y a buscar sus propias aspiraciones, pretensiones, anhelos, aquello que le permita desarrollar una identidad propia, que le genere satisfacción y no conformismo, o resignación o adopción de identidades prefiguradas por otros. Es por esto que el cine se convierte en un instrumento para ello, pues le abre la puerta a un mundo de cuestionamiento validando otros comportamientos.

Una vez que la mujer comienza la reflexión a través del consumo de un cine alternativo, por ejemplo, puede comenzar un proceso de transformación de su propia

¹⁶ Corina Roullier, L., *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: Dominación y sumisión a propósito de Cincuenta sombras de Grey*, 2015, pág. 29

¹⁷ Cita de De Lauretis en A. Soto Arguedas, *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*, 2013, pág. 59

rutina. Y para explicar esto vamos a tomar las ideas de Giulia Colaizzi, que analiza diferentes obras literarias desde el pensamiento de Locke, en esa idea de que el aprendizaje debe estar basado en la experiencia propia, y en la reflexión sobre ella. Este párrafo es de suma importancia, pues resume la idea de identidad individual. Colaizzi lo recoge así:

La experiencia, palabra clave para los empíricos, es para Locke el proceso mediante el cual los objetos externos tienen efectos sobre nuestras mentes; de los dos movimientos que permiten y finalmente constituyen el entendimiento, este es el que Locke llama sensación. El segundo movimiento, análogo al primero, es el de la reflexión, momento en que la mente es capaz de percibir y ser consciente de sus propias operaciones. Así pues, la experiencia debe entenderse como la interacción entre dos mundos, el mundo interior y el mundo exterior, el mundo de los objetos que interactúa y actúa sobre el mundo del sujeto. La experiencia y por tanto el entendimiento son posibles gracias al establecimiento de una separación, mediante la creación de una fisura ineludible entre las cosas del mundo. Sólo a través de la experiencia, es decir, mediante una construcción incesante e inevitable de objetos, percibimos por lo que podemos, en consecuencia, llamar sujeto, se constituye «la suma de nuestras ideas» y así creamos, definimos y legitimamos nuestra visión del mundo¹⁸.

Este párrafo plantea una nueva fuente de conocimiento, que rompe con la repetición de las conductas aprendidas, puesto que supone un cuestionamiento de la noción de verdad que ejerce el poder¹⁹, arriesgando a quebrar la subjetividad burguesa que ha venido presionando a la mujer. En la medida en que se produce el cuestionamiento, y de ahí el cambio de prácticas, se va generando la existencia de unos modelos de pensamiento independientes del discurso mayoritario, que tampoco deben actuar como imposición, sino como posibilidad.

En definitiva, y para cerrar el capítulo, hemos visto que a lo largo de las décadas se ha ido produciendo un cambio en la mujer, y que, en dicho desarrollo, el cine ha tenido un papel relevante como espacio transformador, y ha dado la posibilidad de que surjan

¹⁸ Colaizzi, G., *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, 2006, pág. 83

¹⁹ Se parte de la noción de poder a partir de la sexualidad, dada por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (1977), en un análisis que recoge Laura Corina, en *El deseo femenino en la teoría filmica feminista*, 2015, pág. 19

nuevas creencias, reflexiones y, por tanto, la oportunidad de lograr una identidad de mujer libre, natural y consciente, donde sus elecciones van encaminadas a lograr su propia satisfacción personal.

4. ANÁLISIS SOCIO-HISTÓRICO DEL *CINE DE MUJERES* DEL SIGLO XXI: QUÉ ASPECTOS DE LA IDENTIDAD REAL FEMENINA HAN QUEDADO REPRESENTADOS Y CUÁLES OMITIDOS.

En el presente capítulo nos vamos a centrar principalmente en el análisis de tres películas del cine español del siglo XXI. La cantidad de películas producidas en estos diecinueve años es extensa, por lo que nuestro criterio para seleccionar las que van a ser objeto de estudio de este ensayo es que se ciñan a las teorías planteadas aquí. Lo que buscamos principalmente es ver las relaciones de poder que el cine refleja, desde un análisis crítico del discurso, ya que el lenguaje siempre implica poder. Aspiramos a ver si estas mujeres logran un protagonismo narrativo, qué quiebras o rupturas viven los personajes, qué conflictos, y cómo los solucionan, tratando así de extraer la ideología que esconde el guion.

Las películas seleccionadas tienen protagonistas femeninas (aunque no todas las películas haya estado dirigidas por mujeres, lo cual es a la vez, un cambio, una toma de conciencia del lado masculino), y en este ensayo buscamos ver cómo se recoge y se muestra el ideal de mujer empoderada, que a veces puede esconder alguna trampa distorsionando la figura de mujer resolutiva por un “estereotipo de la hembrista o «feminazi», hipérbole y falacia de un feminismo que, según esta perspectiva, se aprovecha de los avances formales en igualdad de género para doblegar a la población masculina”²⁰. Recordemos que buscamos mujeres que buscan su propia identidad, y no necesariamente el castigo de otros colectivos, o una revolución coercitiva.

4.1. Cine de ficción

A lo largo de estas películas iremos viendo cómo las teorías expuestas en este ensayo han quedado visibles en estas tres producciones: *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín 2003); *A golpes* (Juan Vicente Córdoba 2005); *Ágora* (Alejandro Amenábar 2009).

²⁰ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 35

4.1.1. *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003)

La película arranca mostrando claramente el sentimiento de miedo que sufre la protagonista, y que será el hilo conductor de todo el film (declarado en la escena de la ventana, al comienzo). Angustia, desesperación, y una autoestima destruida, producto del constante maltrato que vive por parte de su marido. El personaje masculino, Antonio, durante toda la película se mueve entre la ternura que muestra cuando busca algún comportamiento concreto de Pilar, y la violencia, tanto verbal como física.

Lo interesante de esta película es que el protagonismo absoluto lo tiene Pilar, mientras que Antonio es solo quien provoca o despierta los sentimientos de Pilar, es el elemento que la provoca, pero no quien dirige la narrativa del filme. Uno de los sucesos dentro de la historia es la escena en la que se identifica con el cuadro de La Dolorosa, de Luis de Morales, cabizbaja, con expresión de derrota, de dolor. Es un lenguaje visual que usa la directora para reflejar las emociones del personaje protagonista, Pilar. Este recurso lo utilizará durante toda la película, porque Pilar quiere ser guía de exposiciones, y el arte es un elemento que aparece como un instrumento con el que ella se identifica²¹, pero a la vez puede entenderse como un mensaje sutil para la espectadora, tratando de decirle que los sentimientos femeninos han existido a lo largo de la historia, y la pintura les ha dado espacio, aunque sea a través de la imagen de una madre dolorosa.

La escena del vestido de novia que trae Aurora, la madre de Pilar, sentadas en la azotea, es la representación máxima de la presión de la costumbre, a la que tanto se ha sometido la mujer. Pilar se casó con el vestido de novia de su madre, la cual, sin preguntarle qué le ha pasado con Antonio, le dice que "se arregle con él", y termina afirmando "que una mujer nunca está bien sola". Es una escena donde Pilar llega a una gran desesperación, donde se ve acorralada entre la urgencia de la hermana porque asuma que es una mujer maltratada y la presión de su madre.

Por otro lado, también aparece el estereotipo de hombre dominante (especialmente en la terapia grupal) justificando las agresiones a la mujer. Uno de los asistentes, con tono firme, fuerte, justifica la obediencia de sus esposas hacia ellos. Este diálogo tan interesante recoge las relaciones de poder, basadas en el beneficio de un sexo a costa del otro, "así me respetaba"²². Antonio parece entender lo que se cuenta en la terapia, sin

²¹ Y que incluso le hace feliz, como la escena en la que explica el cuadro de *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano. A través del arte encuentra su satisfacción.

²² Aquí sería interesante hacer un análisis sobre el precio que pagan los hombres por la presión social que reciben del sistema patriarcal.

embargo, la escena sigue con un regalo que le lleva a Pilar, con una nota que dice: “Voy al psicólogo. ¿Cuándo vuelves a casa?”. El texto breve hace pensar que la primera frase es una trampa (aunque sea real) para lograr la segunda frase. El amor, la preocupación, se vuelve en un instrumento de manipulación emocional, como mencionaba Kate Millet. A esa altura de la película, en la que ha quedado claro el inmenso miedo que siente ella, surge la confusión. Resulta reveladora la reacción de su compañera, que dice: “Debe estar súper enamorado”, sin percibir la cara de desconcierto que tiene Pilar; sin más, se valora la hazaña del varón. Es interesante ese diálogo entre la escena y el espectador: la escena recoge lo cotidiano, pero la intención del cine es invertir el protagonismo, pues la cámara va a ella, a su expresión de confusión.

La película está llena de contrastes entre los estereotipos de mujer y de hombre, con ese trasfondo de relaciones de poder que se crean desde la dependencia, en la necesidad, incluso en la manipulación²³. En cuanto al varón, aparece una construcción de hombre con dificultades para reconocer sentimientos (en ningún momento la película niega que los tenga, sino que le cuesta identificarlos, expresarlos, manejarlos; a Antonio le cuesta verbalizar qué echa de menos de Pilar, o entender que le deba pedir disculpas); y en cuanto a las construcciones femeninas, hay un tipo de mujer que cumple la norma, Aurora, y un tipo de mujer que sufre la norma, Pilar (que puede ser una identidad predominante en la sociedad). Para entender bien esta idea, la directora coloca al personaje de la hermana de Pilar, Ana (que simboliza la identidad propia, la toma de decisiones de una manera libre), a quien reprocha haber viajado y haber hecho su vida, sin preocuparse de su padre, es decir, a través de la culpa reclama no haber seguido el patrón impuesto por la madre (patrón de mujer obediente), y que, además, parece sentirse más feliz que quien sí ha cumplido con el sistema impuesto. Así, podemos concluir que Pilar naturaliza la infravaloración porque toda su vida ha vivido con esos códigos culturales: la madre, el cuidado, la resignación. Todo se entiende con mayor claridad al final cuando ella misma declara que no sabe quién es. La presión social le ha llevado a perderse, a no identificarse, a no reconocerse. A pesar de que decide marcharse de casa definitivamente, el hecho de ir arropada por sus compañeras muestra una imagen de Pilar más empoderada, que si bien es cierto que no es posible que haya logrado aún ese poder, pero sí podemos rescatar la importancia del apoyo social en la construcción real y plena de una identidad propia.

²³ En una de las escenas finales, Antonio intenta suicidarse cortándose las venas, porque cree que Pilar lo va a dejar.

En cuanto al lenguaje verbal de la película, podemos comprobar que es bastante cercano, cotidiano, puesto que son historias corrientes. Pero si analizamos un poco más, podemos ver que Antonio llama a Pilar “canija” en tono aparentemente cariñoso, pero que obviamente está cargado de significado, es ese lenguaje que construye realidad, que indica tamaño, asimetría. Y desde luego, el título de la película, que viene de una de las escenas en las que ella le va “dando” partes de su cuerpo (“te doy mi cuello, te doy mis manos”), es muy relevante que el título sea *Te doy mis ojos*, como entregarle su propia manera de ver el mundo, su perspectiva, su libertad. Incluso en relación con esto, cuando Antonio va a terapia, y le dice “Me ha venido todo dado por la familia y eso. ¿Tú tienes deseos?”, Pilar se sorprende ligeramente con la pregunta, como si fuera la primera vez que alguien le pregunta qué desea ella, incluso, es posible que también sea la primera vez que se lo pregunta ella a sí misma.

Esto último nos lleva a otro análisis interesante, y es que Antonio, en esa terapia, también descubre sus propias frustraciones, las cuales descarga sobre Pilar. Cuando siente que no llega a cumplir los estereotipos de hombre fuerte que domina a su mujer, o lo que no alcanza a lograr en su vida (el salario, la sensación de no reconocimiento familiar²⁴) descarga sobre Pilar la ira que todo esto le provoca.

Por último, analizando las estrategias cinematográficas de la directora, vemos cómo juega con el concepto del desnudo. Hay una primera escena en la que aparece el cuerpo desnudo de ella, cubriendo el cuerpo desnudo de él. Y aquí también podemos encontrar un lenguaje visual interesante: por un lado, que la directora decide no omitir el desnudo masculino (tan ignorado), ni lo utiliza para empoderar al personaje masculino, sino que simplemente camina por la habitación, naturalizando al ser. Por otro lado, ese momento en el que están hablando, no tiene mucha carga erótica, pero sí podríamos decir que hay cierta idea estereotipada de mujer bella, por la postura en la que está tumbada. Incluso inmediatamente después comienza un lenguaje cariñoso y ligeramente erótico, para acabar rompiéndose radicalmente cuando se despierta la inseguridad de él, y comienzan

²⁴ Justifica el maltrato por la exigencia de su propia vida, reproduce el mismo patrón de lo que él siente. También hay una construcción cultural del varón como proveedor del hogar. Él provoca la debilidad de ella para engrandecer la figura masculina, su propia identidad. Es muy interesante la escena en la que él descarga su frustración con el terapeuta diciendo que qué le ofrece él a ella, si tiene un sueldo bajo, van de vacaciones con sus padres. No está entre las opciones posibles que ella triunfe laboralmente, por ejemplo, o que el trabajo sea algo que llene, sino únicamente un medio para subsistir. Él siente que no ha tenido la opción de elegir, y no permite que ella elija. El miedo que provoca en Pilar es una extensión de su propio miedo, de su propia frustración.

las humillaciones, diciéndole que si él le parece poco. Es decir, con ese contraste tan violento, va jugando con las sensaciones que genera en la espectadora y el espectador.

Una de las escenas donde la directora utiliza el cuerpo femenino como una vía de denuncia más que como un objeto para ser mirada, es el momento en el que Antonio no permite que Pilar vaya a hacer la entrevista de trabajo, la desnuda, y la saca a la terraza, diciéndole que si tiene “suficiente público para sus gilipolleces”. La escena es tan dura y dolorosa que Pilar termina orinándose en ese momento. Icíar Bollain usa el cuerpo de la mujer para expresar el dolor de la presión masculina.

Para terminar el análisis de esta película, podemos decir que esta producción es una visualización del drama que supone la violencia de género, la importancia de dar espacio a las necesidades de una mujer, incluso en las consecuencias negativas que tiene para el propio hombre ese sistema patriarcal (como vemos en el proceso de cambio que vive Antonio). Cómo los estereotipos, las construcciones culturales basadas únicamente en la costumbre terminan anulando la identidad del individuo. Es un gran aporte para el feminismo, porque el drama de la mujer se convierte en el protagonista, que comienza en dolor y termina en empoderamiento. Esta película, se convierte en un espacio donde la emoción femenina es respetada.

4.1.2. *A golpes* (Juan Vicente Córdoba, 2005)

La película se desarrolla en un contexto marginal. Son cuatro mujeres que cada día se enfrentan a las dificultades de sus vidas, mostrando situaciones de vulnerabilidad. Estamos hablando de un perfil de mujeres de escasos recursos, estudios básicos, y red social pequeña. Esto para empezar ya es significativo porque, tanto la autovaloración que tienen estas mujeres, como su forma de percibir la vida no puede ser muy optimista: la conciben como una lucha constante, familiarizadas con la dificultad. Si bien el título hace referencia al deporte que practica la protagonista, el boxeo, también podemos encontrar cierto simbolismo con la vida, pues son mujeres que se encuentran en esa lucha, “a golpes con la vida”, con su entorno. El final hace referencia a la necesidad de buscar su propia identidad, de saber qué quiere una misma para lograr alcanzar la sensación de realización, mientras se esquivan los golpes del día a día.

Hay varias escenas, textos y planos que se pueden rescatar para el análisis fílmico práctico:

- Si analizamos la situación de las protagonistas, vemos un contexto de drogas y tráfico en el personaje de Mena; la cárcel (y por tanto la reinserción) con Vicky;

la situación de las inmigrantes (colombiana y marroquí) con Juanita y Nitzia; y el personaje de la protagonista, que no tiene madre, y huye de su padre, María. Esto nos ayuda a entender cómo en una situación de vulnerabilidad, con escasos recursos (materiales o humanos), la experiencia del sistema machista se vuelve más dura, puesto que son mujeres que, o bien dependen de la orden de un hombre, (como Juanita que obedece al padre de su hija, o Nitzia que también debe obedecer a su padre), o les toca tomar alternativas como el tráfico de drogas para poder tener más libertad. Tan solo está el caso de María, que honradamente trata de ganarse la vida con un taxi, y soñando con ser boxeadora. Es significativa la historia que esconde la protagonista, puesto que su madre murió a causa de los malos tratos de su padre, y este hecho marcará su vida, y que podría explicar también la decisión de querer dedicarse al boxeo, como un símbolo de venganza personal.

- En muchos casos, el precio que paga una mujer por su libertad, por elegir la vida que quiere, es la soledad. Y eso lo vemos reflejado en dos casos, en el de María y en el de Nitzia, que ambas huirán de su padre. María porque su padre maltrataba a su madre, y Nitzia porque su padre le pega a ella por salirse de la norma cultural establecida. La justificación de esa agresividad hacia ellas se ve en frases como “Las mujeres te joden la vida”, demonizándolas. En algún caso, podemos decir que el personaje llega a creer que esta vía de la manipulación es la única para lograr lo que quiere, o para cubrir sus necesidades básicas. Hay una escena donde Juanita le pide a Fran que se compre un piso, en un momento en el que están besándose. Fran termina contestando: “Tú sí que sabes pedir”. Ella adopta el rol que él le otorga, y él justifica su posterior agresividad por manipuladora, es decir, él saca el estereotipo, empuja a la mujer a cumplirlo, y desde ese comportamiento femenino, justifica sus acciones.
- Por último, podemos decir que aquí se construye una identidad basada en la imitación del comportamiento masculino, como en el caso de la protagonista que, tras vivir como su padre mata a su madre después de soportar mucha violencia física, ella elige este deporte que recuerda un poco a esa agresividad con la que ha crecido. Imita el mundo masculino para lograr un espacio social.

En definitiva, esta película nos supone un gran aporte porque podemos ver un enfrentamiento de géneros contado por un grupo de mujeres, que son narradoras internas. Si bien es cierto que el protagonismo de Fran es importante, el sufrimiento femenino y la

capacidad que tienen las mujeres para resolver sus problemas termina teniendo mayor atención. Es una historia femenina, con unas protagonistas femeninas, en un contexto machista, en el cual ellas mismas son capaces de transformar esos estereotipos de mujer egoísta, por ejemplo, por mujer solidaria, puesto que vemos que se produce una unión fuerte entre ellas. Uno de los efectos del machismo es el enfrentamiento entre mujeres (entre quienes cumplen la norma, y entre quienes no), aquí, por el contrario, la debilidad genera empatía y por tanto alianza. El director hace un gran aporte generando esta imagen de mujer fuerte a través del boxeo, o en numerosas escenas donde estas mujeres son capaces de escapar de la presión masculina, concediéndoles la dirección narrativa de esas secuencias.

Técnicamente el director busca planos donde la mujer proyecta fuerza, desde la escena donde cuatro de ellas caminan con seguridad, a las escenas de pelea de María. El cuerpo femenino, al igual que la película de *Te doy mis ojos*, se convierte en un cuerpo carente de erotismo, por un lado, para evitar que la mirada masculina (y la femenina educada) pueda encontrar alguna excitación, y por otro, para mostrar el dolor y la resistencia de los golpes de la vida. En cuanto al lenguaje verbal, como hemos mencionado, crea a una mujer cotidiana, con tono y expresiones que no están medidas por lo que se espera de ella: es y habla como ella quiere. Incluso hay paralelismos entre alguna escena de pelea de hombres (cuando Fran discute con el entrenador del gimnasio), las palabras que utilizan, con otra escena de pelea de mujeres (cuando María discute con Juanita): la forma de enfrentarse corporalmente (cabeza hacia delante) y el lenguaje desafiante (no mostrar miedo). Esto genera una sensación de que las dificultades son igual para ambos sexos, y que los dos tienen recursos para afrontarlos.

Por último, en cuanto a la música utilizada, podemos percibir que la letra de las canciones también contribuye en la construcción de esa mujer fuerte y empoderada. Es cierto que el género utilizado es más por una justificación de clase social que de género, utilizando flamenco y hip hop ya que son dos estilos que han nacido en las clases populares. Por mencionar un par de canciones, por un lado está *Con rumbo perdido*²⁵, de Manuel de Angustia, que si bien es una canción de amor, queriendo olvidar a una mujer, habla de ella como alguien que le cambió la vida (no tanto un desamor), con versos como: “Porque ella me hace vivir / me ha enseñado la llave del amor / porque con ella he aprendido a sentir las ganas de vivir cuando estoy a su lado”, hablando de una nostalgia

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lhs-aCVXdpM>

en positivo. Por otro lado, la canción *Fabricante*²⁶, de la Mala Rodríguez, hip hop, que muestra a una autora desafiante y empoderada, como las protagonistas de la película.

Música, guion, planos e incluso la luz tenue que tiene la película la película construyen a esa mujer que se empodera en mitad de la dificultad.

4.1.3. *Ágora* (Alejandro Amenábar 2009)

Esta película podemos incluirla dentro de nuestro análisis porque una de sus protagonistas es una mujer, y, además, es un tipo de mujer que puede estar saliéndose del estereotipo de la época. Se presenta a Hipatia como alguien cuya pasión sale de las estructuras tradicionales (no se casa, no tiene hijos, incluso en una conversación con su padre menciona que no ha hecho otra cosa en su vida nada más que estudiar, que solo se ha dedicado a la filosofía). Se dibuja un personaje consecuente, coherente, que ha tomado una decisión libre, basada en su propio juicio, que es dedicar su vida al estudio, a la filosofía, a la astronomía, al saber. Una mujer con capacidad crítica, analítica, con iniciativa y recursos culturales, con capacidad para trabajar en equipo (no se muestra una mujer autoritaria, ni tirana), que a la vez es capaz de reformular sus tesis de una manera independiente. Hay una frase que ella dice, que es: “Yo cuestiono incluso aquello en lo que creo”. Una mujer en constante búsqueda, en activo.

Por otro lado, no podemos perder de vista la temática principal de la película, para no engañarnos, pues el protagonismo sigue recayendo en los personajes masculinos, y el hilo conductor de la historia va a ser llevado por las necesidades de los mismos. En una entrevista hecha al director, reconoce que la película tiene tres niveles: el estudio del universo, lo llamativo de que Hipatia es de las pocas mujeres que se habían dedicado a ello, y lo que era la sociedad alejandrina del momento²⁷ (el fanatismo religioso en el que estaba inmersa; fanatismo liderado por hombres). Este equipo busca denunciar la intolerancia, con el foco principal en la religión, pero en realidad es la intolerancia hacia la diferencia, hacia el otro, hacia la construcción de lo que es el otro. Hipatia no es asesinada precisamente por sus creencias religiosas, sino por estar lejos del modelo establecido, ella se convierte en una mujer con voz, y su figura perfila esa idea de “el otro”. Sin embargo, si profundizamos el análisis podríamos encontrar incluso un contraste de género muy interesante: Hipatia es la estudiosa, un personaje femenino que representa el lado racional, la lógica, mientras que Orestes puede proyectar una imagen

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=i2xeVLr2whY>

²⁷ Entrevista en: https://www.youtube.com/watch?v=c_4y2XyY7Dk

de cobardía, o los católicos Davo y Amonio, que sin duda son la pasión y la sinrazón, el completo fanatismo. Es atractivo ver cómo la película juega a invertir, de alguna manera, los estereotipos que nuestra sociedad acarrea.

Y para cerrar el análisis de esta película, podemos ver la belleza que se muestra en escenas donde la figura femenina usa un lenguaje lleno de pasión hacia algo abstracto (no el amor hacia otra persona, la idea de amor romántico; o la idea de amor maternal) como es la ciencia, el saber, el universo. Esto, además, sin perder la sensibilidad humana, cuando le cura las heridas a Davo, el esclavo que ha sido azotado por reconocer que es cristiano. Rescata incluso el principio de Euclides, cuando dos cosas son iguales a una tercera, todas son iguales entre sí. Después de eso, hace un análisis poniendo al mismo nivel a pupilos y maestras, diferentes religiones, o género, afirmando que es más lo que les une que lo que les separa. Sí es cierto que un poco más adelante en la película, hay una escena donde le da a Orestes, quien le ha declarado su amor, un pañuelo manchado con su sangre menstrual, afirmando que no hay armonía en un ser que genera algo así. En la escena previa, ella ha escuchado las voces que hablan de su triste condición de mujer, pero podríamos decir que quizá utiliza esa misma creencia para separar a su pupilo (no necesariamente que crea en ello). Es un rechazo, sin perder la compasión, hacia una persona a quien no ama realmente. Como decíamos, no es una figura de mujer tirana a la que el cine nos tiene más acostumbrados. Es un personaje que parece tener un perfecto equilibrio entre la razón y la emoción. Hay un par de escenas más, cuando trata de descifrar los giros de la tierra, en la que vemos a una Hipatia emocionada ante lo que está haciendo, sintiendo alegría, entusiasmo, pasión, y por el contrario, frustrada cuando no dan los resultados que ella espera (cuando considera que debe reformular todo lo que ha hecho hasta el momento), o por el contrario, la euforia cuando incluso esos errores le ayudan a avanzar en el conocimiento (como en la escena del barco cuando el saco no cae donde ella espera, pero igualmente lo toma como un indicio). No es un personaje plano, sino lleno de matices, de características personales con las que ella sí se identifica. Es protagonista de su propia vida, es lo que ella ha elegido ser, tiene una identidad que ella ha mantenido hasta el final, consciente de su dignidad como ser humano, siendo mujer o a pesar de ser mujer en un mundo que va hacia el machismo de la mano del cristianismo (heredero del judaísmo), y se protege a ella misma firmemente, sin importar la presión externa, sin repetir los patrones que tiene a su alrededor, y sin perder la piedad y la naturalidad.

5. CONCLUSIONES

Para terminar, quiero volver a resaltar la importancia que tiene el respeto a la mujer, tomando conciencia de que cualquier instrumento cultural es un aporte o un retroceso social para lograr una equidad entre ambos sexos. Como hemos tratado de demostrar, el cine es una mano más para estas construcciones, pudiendo crear estereotipos negativos de mujer (a lo largo de la historia), a través de un proceso circular (la sociedad construye, el cine reproduce; el cine emite símbolos, la sociedad reproduce); o por el contrario, ha sido capaz de cimentar un espacio, una herramienta con la cual la mujer ha podido visualizar sus propias necesidades, caminando hacia la posibilidad de una identidad libre, logrando un respeto y el derecho a una representación pública digna. El cine puede llegar a conquistar afectivamente a una sociedad, por lo que se convierte en un arma que ofrece muchas opciones para grupos que históricamente han sufrido discriminación, o abusos de poder. La figura de la mujer se ha ido construyendo y modificando a través de diferentes vías a lo largo del tiempo, y en base a esas construcciones ha logrado más capacidad de influencia o desarrollo personal, identidad propia. El cine del siglo XXI ha sido un gran aporte en la reconstrucción de una identidad femenina fuerte y respetable.

Cada una de las películas analizadas (que son el fruto de la toma de conciencia que se da a partir del siglo XX), ha sido un paso hacia delante. La mujer empoderada después del maltrato de *Te doy mis ojos* (y que ha logrado escaparse de la identidad colectiva, para buscar la suya propia); la superación, el ingenio, a pesar de la marginalidad de *A golpes* (que empieza en una identidad que imita los atributos masculinos); la validez de un modelo de vida (sin maternidad), entregado a la ciencia en *Ágora* (una identidad propia). Cada una de ellas, que son diferentes géneros, formatos, estrategias o épocas ha ido poniendo un ladrillo más para cimentar una proyección respetable de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernández-Rodal, A., & Padilla-Castillo, G. 2018. Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social* 73: 1247-1266.
- Colaizzi, G. 2006. *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Corina Roullier, L. 2015. *El deseo femenino en la teoría filmica feminista: Dominación y sumisión a propósito de Cincuenta sombras de Grey*. Castellón: Universitat Jaume I (TFM).

-
- De Lauretis, T. 1995. "El sujeto de la fantasía". En *Feminismo y teoría filmica*, G. Colaizzi ed., Valencia: Eutopías.
- Guillamón Carrasco, S. 2015. "Los discursos filmicos de las cineastas en España". *Dossiers feministes* 20: 285-301.
- Kuhn, A. 1991. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3): 6-18.
- Segarra, M. 2012. "Cuerpos y deseo en el cine de mujeres". *Estudios* 27: 133-142.
- Soto Arguedas, A. 2013. "La crítica filmica feminista y el cine de mujeres". *Escena* 77(1): 55-64.