

Violencia de género en el cine español

ANÁLISIS Y GUÍA DIDÁCTICA

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ • IRENE GARCÍA • SORAYA GONZÁLEZ

INVESTIGACIONES FEMINISTAS

UCM

EDITORIAL
COMPLUTENSE



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
FEMINISTAS UCM

VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL CINE ESPAÑOL

Análisis de los años 1998 a 2002
y guía didáctica

Asunción Bernárdez Rodal
Irene García Rubio
Soraya González Guerrero

UCM

EDITORIAL
COMPLUTENSE

© 2008 Asunción Bernárdez Rodal
Irene García Rubio
Soraya González Guerrero

© 2008 Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63 - 4.ª planta. 28015 Madrid
Tels.: 91 394 64 60/61. Fax: 91 394 64 58
ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomlutense.com

Primera edición: Marzo de 2008

ISBN: 978-84-7491-923-1

Depósito legal: M-14847-2008

Diseño de cubierta: ADN Centro Gráfico, S. L.

Fotocomposición: MCF Textos, S. A.

Impresión: Top Printer Plus, S.L.L.

Impreso en España - Printed in Spain

INTRODUCCIÓN	11
LA VIOLENCIA Y LA SOCIEDAD ACTUAL	17
DE QUÉ HABLAMOS CUANDO NOMBRAMOS «VIOLENCIA»	17
Agresividad y violencia	19
¿Violentos/as por naturaleza?	21
Violencia y sociedad	23
«Violencias» y sociedad occidental	26
Recapitulación	32
DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO	33
Puntos de partida	33
Enunciación y condiciones de visibilidad en los medios y las instituciones	34
<i>La enunciación de la violencia por el movimiento feminista español</i>	34
<i>La enunciación de la violencia de género por las instituciones</i>	36
<i>La «mass»-mediación de la violencia de género</i>	38
La rearticulación del discurso sobre la violencia de género	42
<i>Violencia, poder e identidad</i>	43
<i>Construcción social del sexo y del género</i>	46
<i>La violencia simbólica</i>	48
<i>El control del cuerpo</i>	51
Recapitulación	53

DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y LA VIOLENCIA:	
REVISIÓN DEL DEBATE	54
El enfoque semiótico del cine	57
El enfoque psicoanalítico del cine	62
La crítica feminista del cine	68
Recapitulación	79
ANÁLISIS E INTERPRETACIONES DE LA VIOLENCIA	
DE GÉNERO	81
LA VIOLENCIA PERSONAL (FÍSICA Y SIMBÓLICA)	82
Los personajes masculinos y femeninos ante la violencia física	85
La violencia psicológica	95
LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL	97
LA VIOLENCIA SIMBÓLICA	98
Violencia contra los cuerpos	98
<i>El control de la sexualidad</i>	103
Falta de reconocimiento a las identidades culturales ..	104
Tratamiento de la ironía y la violencia	106
Las mujeres en la narración	112
Lo público y lo privado	117
ESTEREOTIPOS	121
¿Qué es un estereotipo?	121
Estereotipos de mujeres	123
Relaciones entre mujeres	129
Estereotipos de hombres	131
Relaciones entre hombres	138
Relaciones entre géneros	139
IDENTIDADES DE GÉNERO	141
Identidades femeninas	141
Identidades masculinas	144
AGRESIÓN, VIOLENCIA Y SOCIALIZACIÓN. UNAS REFLEXIONES FINALES	
151	
GUÍA DIDÁCTICA SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO	
EN EL CINE ESPAÑOL	157
COMUNICACIÓN Y ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL	
SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL	157
¿Por qué estudiar los medios de comunicación?	157

Marco institucional	160
La LOGSE en materia de comunicación	162
La LOE en materia de comunicación	164
PRESENTACIÓN Y DESARROLLO DE ACTIVIDADES	166
Otros objetivos para el alumnado	167
La creación de grupo. Fichas de trabajo	168
Actividades para definir la violencia. Fichas de trabajo ..	171
Actividades para definir los estereotipos y la violencia cultural de género. Fichas de trabajo	185
FICHAS DE LAS PELÍCULAS	193
BIBLIOGRAFÍA	257

Introducción

Este libro parte del planteamiento de que la violencia de género es uno de los problemas más dramáticos y acuciantes que tiene que enfrentar la sociedad actual. En los últimos tiempos las víctimas han ido en aumento y las medidas legales y jurídicas, aunque del todo necesarias, no son suficientes para dar solución al problema.

En los últimos años se ha aprobado una Ley Orgánica (1/2004 de 28 de diciembre) de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género que, en su momento, fue saludada por la mayoría de los colectivos feministas como un gran avance en la lucha por la igualdad de las mujeres; una ley que arbitra una serie de medidas que van desde el apoyo a las víctimas en cuestiones laborales hasta la instauración de centros de recuperación integral, abarcando medidas relativas a la seguridad, la justicia, la educación o la sanidad. Sin embargo, hay que decir que las mujeres muertas cada año por causa de la violencia de género, dentro y fuera del ámbito familiar, siguen formando parte de nuestra realidad y algunas voces comienzan a cuestionar

la validez de esta ley, máxime cuando siguen siendo pocos los recursos materiales para llevarla a cabo.

La dificultad para erradicar la violencia de género se debe a que es un fenómeno complejo vinculado a la construcción ideológica de las relaciones de género en nuestra sociedad. Podemos legislar, y bueno es que así se haga, pero esto resulta insuficiente si no se trabaja por un cambio de mentalidad general y de actitudes sobre la diferencia de los géneros. Por eso la violencia de género tiene que ser abordada desde distintos puntos de vista: jurídico, médico, educativo, etc.

En este contexto multidisciplinar el análisis de los medios de comunicación puede aportar una reflexión práctica sobre cómo el cine contribuye a difundir, crear o cuestionar la desigualdad social entre los sexos, lo que permite que algunas estructuras patriarcales sigan teniendo continuidad en el tiempo y legitimen ciertas prácticas perversas, que son la base social necesaria para que la violencia de género tenga lugar. En este sentido, el objetivo de este libro ha sido llevar a cabo una aplicación práctica de categorías teóricas a la representación de la violencia en el cine. La violencia física, institucional y simbólica es definida de forma analítica en este texto, para luego aplicar dicha definición a las películas que cuentan con mayor número de espectadores dentro de la producción española. Además, nos ha interesado hacer un trabajo de orden eminentemente práctico para que las personas que trabajan como docentes dispongan de un material a desarrollar en el aula con el alumnado.

El *corpus* de trabajo ha consistido en un análisis de las cuatro películas de producción española más taquilleras por año en el ámbito nacional, desde 1998 a 2002. El criterio de selección de la muestra responde a la perspectiva educativa de nuestro estudio. Desde luego, podríamos haber tomado como objeto de análisis otras obras que, de manera más directa, tratan el problema de la violencia, pero se trata de películas vistas por un público minoritario y, con

toda probabilidad, motivado previamente hacia el cuestionamiento del uso de la violencia para solucionar conflictos. El criterio de la taquilla nos ha servido en este caso como un «ejercicio de realidad», ya que hemos querido acercarnos a lo más visitado en nuestras pantallas, prestando especial atención al público juvenil. Analizaremos un total de dieciocho películas entre veinte, ya que dos de ellas fueron las más taquilleras durante dos años consecutivos. Las películas son las siguientes¹:

1998:

1. *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura).
2. *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba).
3. *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar).
4. *Cha cha cha* (Antonio del Real).

1999:

1. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar).
2. *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia).
3. *La novena puerta* (Roman Polanski).
4. *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba).

2000:

1. *La Comunidad* (Alex de la Iglesia).
2. *Año mariano* (Fernando Guillén Cuervo).
3. *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero).
4. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar).

2001:

1. *Los otros* (Alejandro Amenábar).
2. *Torrente 2: misión en Marbella* (Santiago Segura).
3. *Juana la loca* (Vicente Aranda).
4. *Lucía y el sexo* (Julio Médem).

¹ Según información proporcionada por el Ministerio de Cultura (<http://velazquez.mcu.es/cine/fomento/textos>).

2002:

1. *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro).
2. *Los lunes al sol* (Fernando León).
3. *El hijo de la novia* (Juan José Campanella).
4. *Hable con ella* (Pedro Almodóvar).

Una de las hipótesis de las que ha partido nuestro trabajo es que el cine es uno de los medios de comunicación más poderosos a la hora de crear y redefinir nuestro imaginario colectivo y nuestros valores simbólicos que, por «teóricos», no dejan de influir en nuestra existencia de una forma trascendental; más aún, los valores simbólicos son precisamente los que determinan casi siempre nuestras acciones individuales y colectivas. Si se acepta esta hipótesis, además de la citada anteriormente cuando afirmábamos que la violencia de género no es sólo un problema judicial y que los malos tratos físicos no son más que la manifestación más visible y espectacular de una situación de discriminación que todavía pervive en nuestras sociedades, entonces se hace indispensable el análisis y el cuestionamiento de esos valores simbólicos que hoy día se transmiten cada vez menos en la escuela o la familia, y cada vez más a través de los medios de comunicación².

En este contexto creemos que la escuela no tiene que enseñar sólo contenidos teóricos, sino que es uno de los instrumentos fundamentales a la hora de transmitir valores de

² El cine es un medio de comunicación de masas que en la primera parte del siglo XX tuvo la capacidad de construir lo que algunos teóricos han llamado «la sociedad de la imagen» como elemento fundamental de redefinición de la postmodernidad. En los últimos tiempos la influencia del cine está matizada por la que ejerce la televisión al haberse situado en el centro de nuestros hogares y tener la capacidad de proporcionarnos una gran variedad de formatos de programas. Entre éstos, de todas formas, el cine sigue siendo uno de los atractivos que ofrecen las parrillas televisivas.

igualdad, de democracia y convivencia. Actualmente, la formación académica debe trabajar en la erradicación del sexismo como uno de sus objetivos fundamentales, ya que la violencia de género es un ejemplo del «desfase» producido entre la igualdad jurídica de los hombres y las mujeres y la realidad social. Se debe educar en la igualdad y, para hacerlo, no basta con la propagación de una serie de ideas que sean asumidas como una lección más, sino que tiene más sentido hacerlo a través de lo que la ley ha definido como «contenido transversal». Una educación para la igualdad debe estar implícitamente asumida en cualquier materia de las que se imparten en todos los niveles de enseñanza.

En este trabajo haremos un estudio sobre qué se entiende por violencia y mediante qué formas concretas se canaliza la violencia específica de los varones contra las mujeres, así como la plasmación de estas formas en el material cinematográfico. La violencia no aparece sólo en los malos tratos, sino que es algo implícito en las estructuras narrativas, en la manera de contar tradiciones, en las que las mujeres son los objetos pasivos y los hombres los sujetos activos. La forma en la que se tratan las relaciones, el modo en el que se representan los cuerpos, el lugar donde se sitúa el punto de vista o se focaliza una imagen, son elementos fundamentales en la construcción de las narraciones cinematográficas que analizaremos más adelante. Como instrumento analítico utilizaremos algunos conceptos y términos del Análisis del Discurso, una técnica cualitativa de análisis textual, idónea en este caso al dar cuenta de la materialidad del cine, que contiene imágenes, textos verbales, música, sonidos, textos escritos, etc.

En el análisis de películas, después de revisar los tipos de violencia que aparecen representados en el *corpus*, realizaremos un estudio de los estereotipos fundamentales, tanto de hombres como de mujeres, que aparecen en el cine español. Señalaremos, sobre todo, aquellos estereotipos que no se han mantenido estables durante el tiempo, sino

que han asumido en la representación los cambios de una sociedad en la que las mujeres, al menos legalmente, han adquirido los mismos derechos que los hombres.

Otro de los objetivos será el estudio de la construcción simbólica de lo masculino y lo femenino, aceptando la hipótesis de que hoy en día ambas están en crisis. Observar la forma en la que elementos tradicionales en la construcción de identidades (como la violencia respecto a la masculinidad) van cambiando y adaptándose a una nueva sociabilidad postmoderna será uno de los ejercicios más interesantes de este trabajo.

Por último, elaboraremos una guía de trabajo que pueda ser utilizada por el profesorado durante sus clases en la Enseñanza Media, o bien como actividad complementaria a la formación.

La violencia y la sociedad actual

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO NOMBRAMOS «VIOLENCIA»

El sustantivo «violencia» raras veces aparece aislado. Su enunciación viene seguida de adjetivos como «física», «psíquica», «simbólica», «estructural», «incontrolada», «asesina», «terrorista», «de género»... y un gran e indeterminado etcétera. Por otra parte, el adjetivo «violento/a» es adecuado para calificar cierto tipo de actos en los que interviene la fuerza de una persona para quebrar la voluntad de otra. Si recurrimos al Diccionario de la Real Academia Española, encontramos que «violencia» es, en primer lugar, «calidad de violento». También: acción y efecto de violentar o violentarse y, de forma figurada, acción violenta o contra el natural modo de proceder. La primera acepción de «violento» es la de algo que está fuera de su natural estado, situación o modo. La segunda es algo o alguien que obra con ímpetu y fuerza, y la tercera hace alusión tam-

bién a esos actos que voluntariamente nos imponemos a nosotros mismos¹.

En este breve e incompleto repaso se puede intuir toda la problemática sobre la definición de violencia que apunta hacia la complejidad que supone la definición del término. En primer lugar, deberíamos hacer una delimitación de quiénes son los sujetos y quiénes son los objetos de la violencia; en segundo lugar, cabría preguntarse si la violencia es instrumental o esencial a las cosas; y por último, comprobaríamos que, a pesar de todo, asomaría un gran vacío: por ejemplo, la cuestión de las consecuencias que la violencia puede tener para la vida psíquica de los individuos, además de las funciones que puede cumplir en la vida social.

Todas estas cuestiones se exponen aquí únicamente para señalar la idea de que el estudio y la definición de la violencia excede lo que cualquier diccionario pueda plantear. Del mismo modo, sobrepasa también el ámbito de este libro, que se propone analizar un *corpus* concreto y un tipo de violencia que el trabajo de grupos feministas particularmente ha definido como «de género». Pese a todo, es necesario realizar un pequeño intento de clarificación sobre el término «violencia», aun sabiendo que lo único que podemos hacer es esbozar algunos de los desarrollos que un estudio sobre la violencia puede tener, dejándolos solamente apuntados².

¹ Las definiciones exactas de «violencia», en la edición del Diccionario de la RAE, son las siguientes: (del lat. *violentia*) 1. f. Cualidad de violento. 2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse. 3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder. 4. f. Acción de violar a una mujer.

² Si bien no tenemos una «gran obra» sobre la violencia, los trabajos sobre este concepto son imposibles de reseñar dada su amplitud y variedad. La violencia es ambigua y trágica en sus manifestaciones; hablamos de sufrimiento, de maltrato en cualquiera de sus manifestaciones, y esto lo convierte, tal como afirma Gilligan (1997), en un terreno de gran complejidad analítica.

«Violencia» procede del latín *violentia* que, a su vez, deriva de la *vis* (fuerza) que se opone a alguien o algo. Esta idea de oposición estaba ya en la definición que hacía Aristóteles en la *Física* (V) cuando consideraba violentos los movimientos que son *parà physim*. Aristóteles utiliza el ejemplo de una piedra, que, cuando de manera natural se desprende de un sitio y cae al suelo, tiene un movimiento «natural», mientras que cuando es lanzada por alguien hacia arriba está sometida a un movimiento violento (no-natural). De la misma forma que la piedra tiende a caer, existe una tendencia a que las cosas vuelvan a su orden natural. Es decir, son violentas las cosas que ocupan un lugar que no les corresponde, y por lo tanto esas cosas estarán siempre sufriendo una tensión hasta que vuelvan a ocupar el lugar «adecuado». Esta idea de Aristóteles es esencial porque señala varios factores cruciales en la violencia: el reconocimiento de la no-normalidad de la violencia, pero además, que el no-lugar de lo violento esté pendiente siempre de una restitución, de una vuelta al orden. Lo que no plantea Aristóteles es cómo se producen los procesos de «normalidad», quién tiene la autoridad para determinar, en lo social, si algo está en el lugar que le corresponde y quiénes se pueden arrojar el derecho de restituirlo de nuevo.

AGRESIVIDAD Y VIOLENCIA

Si bien los manuales y diccionarios de sociología no se ponen de acuerdo en una definición única de violencia, sí parecen coincidir en la idea de diferenciar los conceptos de «agresividad» y «violencia». La agresividad se correspondería con nuestro instinto de supervivencia, con la tendencia a eludir riesgos o dificultades que puedan poner en peligro nuestra existencia, mientras que la violencia parece estar más relacionada con la voluntad consciente de poder que un ser humano impone sobre otro. Simplificando al má-

ximo el concepto, podríamos decir que la agresividad se correspondería con la naturaleza, con nuestra biología, y la violencia con la cultura, con nuestras formas de socialización. Así, agresividad y violencia marcan, como tantas otras dicotomías, el paso del ser humano como ser biológico al ser social. Por eso la agresividad es una, latente, siempre en potencia, mientras que la violencia se plasma en una multitud de prácticas (psicológicas, físicas, morales...); de ahí la dificultad de abarcarla y definirla, porque hablar de violencia es hablar de todo un modo de organización social, de una serie de estructuras de pensamiento y acción, de deseos y realizaciones, de normas y transgresiones³.

La violencia implica al menos dos elementos fundamentales: el uso del poder y el daño producido. Utilizar la violencia supone causar algún tipo de daño al otro, un daño que puede ser físico, psíquico, moral, económico, etc., y se basa en un supuesto de relación de poder de algún modo asimétrico, en tanto implica alguna forma de aniquilación del otro como igual. Litke (1992: 164) afirma que el elemento central de la violencia es «la negación de la capacidad de la persona»⁴. Utilizar la violencia es utilizar algún tipo de fuerza que limite al otro y controle su manera de actuar, pensar o desear. Usar la violencia es llevar a cabo actos de agresión⁵ que en muchos casos están lejos de ser actos aisla-

³ Corsi (1994: 23) señala, por ejemplo, en este sentido que «la violencia es siempre una forma de ejercicio del poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, psicológica, económica, política) [...] e implica la existencia de un “arriba” y un “abajo”, reales o simbólicos».

⁴ Este autor desarrolla la idea de que, efectivamente, el estudio de la violencia plantea un punto de vista en el que, si se acepta que hay un violentamiento del otro, no se debe pensar que lo más característico es el acto de fuerza que se ejerce, sino los efectos que produce el que padece el acto de violencia.

⁵ A su vez, debemos definir la agresión como la «acción y el efecto de agredir»; esto implica la actualización de una potencialidad en una serie

dos; por el contrario, generan un orden determinado en lo social que puede persistir incluso cuando la agresión acaba. Así, determinadas formas de violencia terminan siendo a veces parte de las bases de la propia socialización. Pero éste es un problema que comentaremos un poco más adelante.

¿VIOLENTOS/AS POR NATURALEZA?

La discusión sobre esta pregunta no ha concluido todavía; al contrario, parece que con la nueva tendencia a explicar el comportamiento humano a través de la genética, las cosas han ido todavía más lejos (o tal vez sólo se han prolongado) de lo que la propia filosofía había planteado a lo largo de la historia⁶. Como es sabido, uno de los puntos básicos que debía precisar todo pensamiento político o religioso de cualquier momento de la historia, era si los seres humanos somos violentos por naturaleza⁷ y una estructuración social viene a reprimir esos instintos malvados, o bien si somos seres bondadosos cuando nacemos y la cultura nos pervierte. De nuevo, no es éste el lugar de entablar tal discusión, pero sí de dejar constancia de la cantidad de sesudos trabajos empíricos que han intentado demostrar que existe una relación directa entre la carga genética y los instintos agresivos⁸; sesudos, pero lejos de demostrar de manera científica que el

de actos de naturaleza destructiva. Sin duda, el uso de la violencia implica, en muchos casos, la puesta en escena de actos agresivos.

⁶ Los autores clásicos que han incluido el estudio de la violencia como parte de lo social o la construcción individual son numerosísimos y van desde Darwin hasta Freud, William James o Simmel.

⁷ Esa naturaleza puede ser definida de diferentes formas: como conexiones cerebrales, información genética, mandato divino...

⁸ Los trabajos sobre la herencia y la conducta agresiva son numerosos: Baron y Richardson, 1994; Turner, 1994; Renfrew, 1977, y un largo etcétera.

comportamiento humano está completamente determinado por la estructura genética, las hormonas u otros factores estrictamente fisiológicos. Admitamos, en todo caso, que los seres humanos tenemos instintos agresivos por naturaleza, pero nos inclinamos a pensar, tal como afirma Rojas Marcos, que «la agresión maligna⁹ no es instintiva, sino que se aprende» (1995: 11); éste es al menos el punto de partida de esta investigación, en la que está fuera de nuestros límites decidir si somos o no violentos por naturaleza.

Partimos de la premisa teórica de que somos un producto de la socialización, y que preguntas como la que nos planteamos sobre si somos o no violentos por naturaleza, no tienen sentido. En todo caso, una propuesta atractiva es la que expresa Maturana cuando afirma que «la violencia es un modo de convivir, un estilo relacional que surge y se estabiliza en una red de conversaciones que hace posible y conserva el emocionar que la constituye, y en la que las conductas violentas se viven como algo natural que no se ve». La cultura entendida como una «trama de significados» tal como la definía Clifford Gertz, como «redes cerradas de conversación»¹⁰ (Maturana, 1987: 83), como espacios psíquicos que generan una serie de conductas y acciones cuyas motivaciones no aparecen claramente especificadas para las personas que habitan esa cultura, porque se han naturalizado, se han invisibilizado. Por eso es muy difícil meditar en profundidad desde dentro de nuestra cultura sobre la violencia, y para que podamos hacerlo «se requiere un conflicto en el emocionar que genere conductas contradicto-

⁹ El autor define la agresión maligna como aquella que no tiene una función vital o de supervivencia.

¹⁰ Maturana (1987: 82) llama «conversaciones» a las «redes de coordinaciones conductuales consensuales, y de emociones, o más bien entrelazamientos del emocionar y el *lenguajear* que configuran estilos de vivir aparentes en lo cotidiano como expresiones del espacio relacional que se ha configurado en esa historia».

rias suficientemente intensas» (Maturana, 1987: 84), como para que los miembros de una comunidad puedan dejar de lado sus propias certidumbres sobre la legitimidad de sus acciones.

No sabemos si hemos llegado ya a un nivel de violencia suficiente como para poder «extrañarnos» de nuestra propia realidad. Lo que nos resulta obvio es que la violencia (al menos la expresada a través de los medios de comunicación) está por todas partes, diluida y omnipresente en lo social, si no de una forma física, al menos en el lugar de la representación. La violencia parece ser nuestra permanente pesadilla, el lugar común más recurrido y recurrente, nuestra obsesión cultural que no deja de causarnos una sensación de molestia e incertidumbre cuando pensamos en ella. ¿Por qué la violencia ha inundado la representación de la realidad de esta forma? Veámoslo en el sentido positivo de Maturana: si nos satura, esa saturación nos permite poner una distancia, analizar qué tipo de emociones mueven en nosotros las distintas formas de la violencia representada.

VIOLENCIA Y SOCIEDAD

Otro de los temas clásicos desarrollado en las reflexiones acerca de la violencia es el de si es constitutiva de toda organización social¹¹. Si es así, para organizarse en sociedad, los individuos deben ceder su derecho o capacidad de ejercer la violencia en favor de quienes los gobiernan y garantizan (al menos como imaginario) la paz social y la seguridad de no ser agredidos indiscriminadamente; en definitiva, los individuos renuncian a su capacidad de usar la violencia en favor de los

¹¹ Los ejemplos son innumerables a lo largo de la historia: *Odio o Discordia* de Empédocles, *Gorgias* y *La República* de Platón, *Summa Theologica* de Tomás de Aquino, *El Príncipe* de Maquiavelo... Hay toda una tradición de pensamiento político-filosófico acerca de este tema.

Estados¹², lo que ha llevado a que algunos autores, como Max Weber, hayan diferenciado entre violencia legítima e ilegítima, teniendo el Estado legitimidad para ejercerla.

Esto plantea, como es evidente, un problema ético de partida, desde el momento en que tener la potestad de utilizar la fuerza para hacer valer cualquier derecho nos sitúa en la dicotomía originaria entre fuerza y razón, entre naturaleza y cultura, tal como ha puesto de manifiesto, entre otros autores, Paul Ricoeur, cuando afirma que el discurso y la violencia son los contrarios fundamentales de la existencia humana. Si la violencia es precisamente lo que no podemos hacer pasar por la razón, lo que escapa al *logos*, a lo «ordenable», lo narrable..., ¿cómo puede formar parte de un Estado que se basa en la razón? Desde luego es evidente la ubicuidad de la agresión humana, como es evidente también que la violencia tiene algo de «inefable», de inexplicable, de inaprehensible; tal vez por eso está todavía por escribirse una historia, una antropología que explique de forma adecuada la crueldad y el poder de destrucción que hemos mostrado los seres humanos a lo largo del tiempo. Dillon contó las matanzas de armenios proporcionando una cantidad de detalles espeluznantes y terribles, pero, aun así, hay momentos en que confiesa que ciertas crueldades «no pueden describirse, ni siquiera insinuarse». Por mucho que los medios y la ficción espectacularicen y utilicen la violencia de una forma obscena, hay siempre un punto de no-comunicación, de ruptura con la racionalidad, tal como dice Ricoeur, y esto nos hace poner en tela de juicio ese presupuesto de que toda sociabilidad «necesita» o está constituida como elemento básico y primigenio por la agresión o la violencia.

Lo que acabamos de plantear, supone de nuevo una declaración de principios: preferimos aceptar la idea de que el

¹² En esta idea late, sin duda, la concepción que citábamos anteriormente de que el ser humano es violento por naturaleza.

ser humano no es violento por naturaleza y que las raíces de lo social no se alimentan de la violencia y los instintos malignamente agresivos: la política no tiene por qué ser violencia; si acaso, es el lugar de la paradoja porque, tal como afirmaba Ricoeur, «[e]l mayor mal se dirige a la mayor racionalidad» (1957: 262). Según este autor, no hay que identificar simplemente Estado con violencia, sino con la razón, porque el umbral de la humanidad es el mismo que el de la ciudadanía. Tal vez se nos acuse de idealismo en este punto, pero nos parece que en estos momentos no hay otra alternativa de la que partir. Así lo mostró Hannah Arendt, cuyo pensamiento giró en torno a la constante pregunta de qué nos constituye como seres políticos, como seres que nos organizamos para vivir juntos y lo conseguimos, pese a todas las perversidades de la política que, por lo demás, ella vivió en primera persona. Para Arendt, la política no está basada en la imposición por la fuerza de unos grupos sobre otros, ya que sólo después de la superación de los encuentros violentos entre los seres humanos tiene lugar la política: la violencia corresponde a un período prepolítico¹³. Para esta pensadora existen, evidentemente, las dinámicas de poder, pero el poder concebido no como un atributo individual, sino como algo que pertenece al espacio de la negociación colectiva, de la racionalidad, del consentimiento mutuo. Es algo que se da cuando un grupo de seres humanos aúna sus voluntades y desaparece cuando falta la unidad entre ellos: «En el momento en que el grupo del que el poder se ha originado (*potestas in populo*: sin un pueblo o un grupo no hay poder) desaparece, “su poder” también desaparece» (Arendt, 1973: 146).

¿En qué se diferencian poder y violencia?; en que la violencia tiene un carácter instrumental, mientras que el po-

¹³ Sin duda, la autora desafía con estas ideas toda una tradición que va desde Hobbes a Max Weber.

der no. La confusión entre ambos viene porque en muchos casos pueden darse juntos; sin embargo, la violencia es en realidad un artefacto que separa a unos seres humanos de otros¹⁴, y a medida que consigue separarlos cada vez más, de manera más contundente actúa. Por eso la violencia «puede siempre destruir el poder; del cañón de un arma brotan las órdenes más eficaces que determinan la más instantánea y perfecta obediencia. Lo que nunca podrá brotar de ahí es el poder» (Arendt, 1973: 155), porque el poder no debe instrumentalizar las voluntades, sino aunarlas, ya que de ahí surge su fuerza y legitimidad. En este sentido el poder no es jerárquico, porque nace del consenso, y no es, en ningún caso, una estructura de mando de unos grupos sobre otros ni un lugar desde el que se ejerce la dominación.

La política, en definitiva, es el lugar en el que la libertad humana tiene lugar, un lugar donde construir y compartir una intersubjetividad¹⁵ e interresponsabilidad. El espíritu de la democracia basada en estos principios conduce a la discusión y al diálogo continuo, al mutuo entendimiento que permite una acción común a la que le resulta esencial la libertad de expresión. Arendt fue muy consciente de los problemas que planteaba esta teoría de lo político (y además lo sufrió en su propia vida), y por eso animaba en sus escritos a la desobediencia civil, a la movilización radical cuando la democracia se viese amenazada por cualquier tipo de totalitarismo.

«VIOLENCIAS» Y SOCIEDAD OCCIDENTAL

No hace demasiado tiempo Martín Barbero decía que en los últimos años la violencia ha dejado de ser un «tema»

¹⁴ También Walter Benjamin hace una reflexión sobre el carácter instrumental y ético de la violencia.

¹⁵ J. Habermas, en *Perfiles filosóficos*, habla de la cercanía de este concepto a su teoría de la acción comunicativa.

para constituirse en uno de los ingredientes que, de manera más contundente, configura nuestra sociedad de fin de siglo. Sin duda, hoy en día la violencia constituye una de las fuentes principales de poder, junto con el dinero y el conocimiento. La violencia está presidiendo las relaciones internacionales entre los estados, las relaciones entre minorías y etnias dentro de los propios estados, e incluso dentro de las familias y las relaciones interpersonales.

La crueldad ha sido endémica en Occidente, amparada y protegida por una serie de mitos propios de la sociedad patriarcal como el culto desmedido a la competitividad, la adoración al «macho» o la prefiguración de los «otros» como totalmente ajenos a nosotros mismos y al concepto de «civilización» o «humanidad». Sin embargo, hay un uso «generizado» de la violencia, ya que la legitimidad para utilizar la violencia en los conflictos no existe para las mujeres, mientras que para los varones la competitividad y la exhibición de la agresividad forman parte de la construcción social de la identidad masculina. La socialización exige a los varones que se «masculinicen» renunciando a las características supuestamente propias de la feminidad: la exhibición de los afectos, el placer de cuidar a los otros, la renuncia a mostrar los sentimientos, etc.; mientras se les plantea como requisito fundamental que muestren su agresividad, su competitividad o su capacidad de utilizar la fuerza para someter al otro.

Por otra parte, vivimos en una época de cambios acelerados y radicales: las familias se alejan progresivamente de la estructura jerárquica de antaño¹⁶; las mujeres somos cada vez más competitivas y luchamos por un puesto de trabajo como los hombres, relegando en muchos casos a segundo término las funciones tradicionales de la crianza y el cui-

¹⁶ Una evidente muestra de esto es cómo hoy se sabe que los jóvenes y los niños son los que marcan la tendencia del consumo familiar, algo impensable sólo dos o tres décadas atrás.

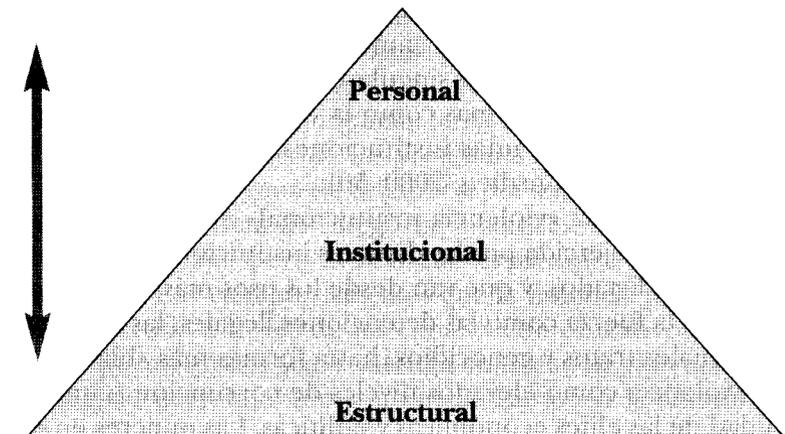
dado de los hijos; por otra parte, cada vez son más las mujeres que crían hijos solas. Los jóvenes tienen a su disposición más bienes materiales que en ningún otro momento de la historia y, sin embargo, viven con más incertidumbre que nunca ante una sociedad que no les proporciona una seguridad psicológica de supervivencia a largo plazo; tenemos más acceso a la educación que antes, pero nunca han fracasado tanto las «reformas de las reformas» de los sucesivos planes de estudio. Todo esto (por citar sólo algunos ejemplos) hace que la sensación de peligro sea constante en nuestras vidas. Tenemos miedo, y el miedo nos lleva a percibir el entorno como violento y peligroso. Ese entorno es, sobre todo, profundamente contradictorio: por un lado, gozamos de más libertades individuales, pero, por otro, sentimos que formamos parte de un mundo que está sin terminar de construir del todo, y tal vez esto dispara nuestra fantasmática de la violencia que se hace omnipresente.

Pero no es éste el lugar para estudiar las relaciones entre la violencia real y la representada, que veremos más adelante. Lo que sí corresponde ahora es señalar que las sociedades occidentales han vivido, y se puede decir más, han construido su modo de vivir en torno a distintas formas de violencia y dominación: de un sexo sobre el otro, de lo propio sobre lo extraño, de unas clases sobre las otras, y esto ha sido posible gracias a una estructura de la racionalidad totalmente dicotómica en la que hay un término marcado como positivo que prevalece sobre el otro, arrastrando consigo toda una estructura de dominación. Maturana (1997: 87) señala que nuestra cultura es «generadora de violencia» porque es profundamente jerárquica y favorece las formas de dominación y sometimiento, basándose en la desconfianza y el control, en la lucha y la competencia porque se instala en un «espacio relacional inconsciente de negación del otro». Los intentos sistemáticos de dominación de la raza blanca sobre las demás, de los varones sobre las mujeres o de los ricos sobre los pobres son la expresión de un

continuo a través del cual se ha materializado la desigualdad que niega la diferencia, cuando no la crea y la lleva al extremo.

En este sentido han sido varios los análisis e intentos de clasificaciones que se han hecho a través de trabajos sociológicos con la pretensión de estudiar cuáles son las estructuras sociales básicas en las que transita esa violencia que está en la base de nuestra sociabilidad, y se han preguntado cómo puede la violencia reproducirse y perpetuarse a lo largo de los siglos. Se ha hablado así de violencia estructural, violencia institucional, violencia simbólica, etc.; y una vez más tenemos que decir que no es éste el espacio para cuestionar, ni siquiera recopilar, todo el *corpus* de teorías al respecto, sino que es más adecuado a nuestros objetivos aclarar sólo aquellos conceptos que puedan ser útiles en nuestro análisis. Por eso partiremos de la estructura piramidal propuesta por Van Soest (1997: 13), que creemos una buena síntesis de este problema al plantear que la violencia se construye en forma de una pirámide dividida en tres secciones distintas:

TIPOS DE VIOLENCIA



En la base se ubicaría la violencia estructural o cultural que incluye «acciones dañinas resultantes de la forma en que piensa la sociedad, de los valores convencionales y de las prácticas cotidianas; con frecuencia es maligna, difícil de discernir; en general se acepta como “normal”». Sus manifestaciones serían las discriminaciones de grupos por razón de etnia, religión, orientación sexual, etc., y la aceptación en sí misma de las desigualdades que generan marginación, como la pobreza, el racismo y el sexismo.

Este tipo de violencia la definió Bourdieu como violencia simbólica en su libro *La dominación masculina* (2000: 12): «la violencia amortiguada, insensible e invisible incluso para las víctimas, que se ejerce esencialmente a través de la comunicación y el conocimiento, a través del simbolismo y el propio sentimiento y las emociones implicados en cualquier proceso comunicativo». ¿Se corresponde esta categoría con la violencia estructural o cultural? Creemos que sí, pero el propio concepto de «violencia simbólica» supone ya un pensamiento situado en la propia discursividad de la vida humana en sociedad, el reconocimiento de que somos humanos, sobre todo porque existen una serie de procesos comunicativos que además están determinados completamente por el hecho de compartir un lenguaje. Así, «las estructuras de dominación son el producto de un trabajo continuado (histórico, por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: familia, iglesia, escuela, estado» (Bourdieu, 2000: 50).

Se denomina «violencia institucional» al uso arbitrario de la fuerza ejercida por las distintas instituciones que componen los Estados, y que van desde los usos más espectaculares de la fuerza como las detenciones ilegales, las torturas y los malos tratos y genocidios, hasta formas más «blandas» de violencia como elevados niveles de corrupción o impunidad de las elites económicas y políticas. Las mujeres en el

mundo son especialmente susceptibles de sufrir violencia por parte de las instituciones, ya que padecen la pauperización, la miseria y la marginación con más facilidad que los varones, tal como muestran las indicaciones de salud o educación en el mundo.

El tercer nivel corresponde a la violencia personal, tanto física como psicológica, la más espectacular y visible y la más fácilmente rechazable. Ejercer directamente la violencia física sobre otro ser humano es rechazable hoy día en su sentido más general. De hecho, el pacto social que consolida las democracias es una especie de derecho universal a que ningún ser humano pueda ser agredido por otro físicamente. La sensibilidad social respecto a este tipo de violencia ha variado; de hecho, en los últimos tiempos y, por ejemplo, la violencia física utilizada en los castigos corporales, está siendo cada vez más rechazada. Hasta hace poco la probabilidad de que un niño o una mujer fueran castigados físicamente de forma «legítima» era bastante alta. Hoy en día, sin embargo, se da un rechazo a la aceptación de estas formas, por más que sepamos sobradamente que se siguen produciendo en nuestro entorno social. Pero este tipo de violencia necesita, tal como muestra el esquema, de un sustento ideológico que marque las formas legítimas de castigo corporal: ¿dónde está el límite en el castigo a un niño perezoso o descuidado?, ¿hasta dónde debe usar su fuerza un marido para corregir la infidelidad de una esposa? Estas preguntas nos parecen hoy inaceptables, y sin embargo, han sido fruto de una negociación social soterrada e implícita hasta hace poco tiempo.

Somos conscientes de los problemas que esta categorización (como todas) puede originar y, por supuesto, queremos aclarar que se trata de categorías analíticas: nos sirven para nuestro trabajo, pero la realidad es siempre mucho más compleja. Por ejemplo, sabemos que la violencia psicológica se desarrolla a través de los canales comunicativos, y esto hace que un mismo acto contenga un hecho de violencia psicológica, pero también simbólica. Tampoco la simbólica

puede ejercerse si no es desde dentro del cuerpo social, es decir, no **existe** si no es encarnada y actuada, realizada por los individuos. Sin embargo, la imagen de la pirámide es adecuada porque muestra cómo en realidad todas las formas de violencia **actúan** interrelacionadas y, en muchos casos, es difícil de encajarlas en una sola categoría. Pero faltaríamos a nuestros **presupuestos** teóricos si afirmáramos ahora que este tipo de herramientas son infalibles en ciencias sociales; para nosotras son instrumentos y sabemos que al utilizarlos traicionamos, en cierta forma, la complejidad que caracteriza la realidad social. Utilizaremos estas categorías con un sentido casi **propedéutico**, sabiendo que son un instrumento limitado dentro de un análisis infinitamente más complejo.

RECAPITULACIÓN

Como **punto** de partida, consideraremos la violencia desde una **serie** de claves concretas. En primer lugar, diferenciaremos la agresividad de la violencia propiamente dicha, ya que la primera es innata al ser humano, un mecanismo de **autoconservación** que nos permite defendernos de las posibles agresiones externas mientras que la violencia es siempre **una** cuestión social; por eso está más o menos normalizada, y cada sociedad desarrolla unas formas específicas de **violencia**. Nacemos agresivos, pero nos volvemos violentos, **aprendemos** a ser violentos. Y la violencia es siempre dañina, **porque** no es un mecanismo de defensa, sino algo instrumental que se utiliza para quebrar la fuerza de voluntad de **otras** personas y llevar a cabo los deseos propios, tengan o no que ver con las necesidades de la comunidad o las personas que la integran.

Si la **violencia** se aprende, podemos intervenir en la creación de **relaciones** sociales basadas en contextos cada vez menos violentos. Por eso pensamos que la educación de la juventud puede ser planificada como un mecanismo de «ex-

trañamiento» que haga reflexionar a toda la sociedad sobre los horrores y el carácter dañino de la violencia. La educación en la no violencia es el único camino para conseguir sociedades más igualitarias, verdaderamente democráticas, donde no exista discriminación por razón de sexo, raza, clase social, etc.

La realidad social es inabarcable a través de categorías teóricas, pero éstas son, sin duda, útiles para desvelar cuestiones como la perpetuación de la violencia a lo largo del tiempo; por ello nos serviremos en nuestro análisis de tres categorías básicas: violencia individual, institucional y simbólica, utilizándolas como un mapa orientativo y reconociendo que son categorías analíticas que no constituyen la realidad en sí misma, siempre mucho más rica y compleja.

DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

PUNTOS DE PARTIDA

La visualización pública que está teniendo la violencia de género en las sociedades occidentales, con las políticas de la igualdad y la cobertura mediática de los maltratos y las agresiones sexuales, está saturando el «significante» de «violencia de género». Hoy podemos hablar de una invisibilización de la violencia contra las mujeres, no por falta de presencia, sino por *hiperrepresentación*, o quizás sería más conveniente hablar de una tensión entre la visualización de la violencia y la invisibilización de la subordinación.

La multiplicación de discursos y políticas contra la violencia de género, en principio, debería ser positiva, en cuanto que hace visible un problema social; sin embargo, no es la pluralidad de visiones y el análisis estructural lo que prima, sino una representación normativa de lo que se entiende por violencia de género que la reduce a sus manifestaciones más brutales y visibles: los malos tratos y las viola-

puede ejercerse si no es desde dentro del cuerpo social, es decir, no existe si no es encarnada y actuada, realizada por los individuos. Sin embargo, la imagen de la pirámide es adecuada porque muestra cómo en realidad todas las formas de violencia actúan interrelacionadas y, en muchos casos, es difícil de encajarlas en una sola categoría. Pero faltaríamos a nuestros presupuestos teóricos si afirmáramos ahora que este tipo de herramientas son infalibles en ciencias sociales; para nosotras son instrumentos y sabemos que al utilizarlos traicionamos, en cierta forma, la complejidad que caracteriza la realidad social. Utilizaremos estas categorías con un sentido casi propedéutico, sabiendo que son un instrumento limitado dentro de un análisis infinitamente más complejo.

RECAPITULACIÓN

Como punto de partida, consideraremos la violencia desde una serie de claves concretas. En primer lugar, diferenciaremos la agresividad de la violencia propiamente dicha, ya que la primera es innata al ser humano, un mecanismo de autoconservación que nos permite defendernos de las posibles agresiones externas mientras que la violencia es siempre una cuestión social; por eso está más o menos normalizada, y cada sociedad desarrolla unas formas específicas de violencia. Nacemos agresivos, pero nos volvemos violentos, aprendemos a ser violentos. Y la violencia es siempre dañina, porque no es un mecanismo de defensa, sino algo instrumental que se utiliza para quebrar la fuerza de voluntad de otras personas y llevar a cabo los deseos propios, tengan o no que ver con las necesidades de la comunidad o las personas que la integran.

Si la violencia se aprende, podemos intervenir en la creación de relaciones sociales basadas en contextos cada vez menos violentos. Por eso pensamos que la educación de la juventud puede ser planificada como un mecanismo de «ex-

trañamiento» que haga reflexionar a toda la sociedad sobre los horrores y el carácter dañino de la violencia. La educación en la no violencia es el único camino para conseguir sociedades más igualitarias, verdaderamente democráticas, donde no exista discriminación por razón de sexo, raza, clase social, etc.

La realidad social es inabarcable a través de categorías teóricas, pero éstas son, sin duda, útiles para desvelar cuestiones como la perpetuación de la violencia a lo largo del tiempo; por ello nos serviremos en nuestro análisis de tres categorías básicas: violencia individual, institucional y simbólica, utilizándolas como un mapa orientativo y reconociendo que son categorías analíticas que no constituyen la realidad en sí misma, siempre mucho más rica y compleja.

DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

PUNTOS DE PARTIDA

La visualización pública que está teniendo la violencia de género en las sociedades occidentales, con las políticas de la igualdad y la cobertura mediática de los maltratos y las agresiones sexuales, está saturando el «significante» de «violencia de género». Hoy podemos hablar de una invisibilización de la violencia contra las mujeres, no por falta de presencia, sino por *hiperrepresentación*, o quizás sería más conveniente hablar de una tensión entre la visualización de la violencia y la invisibilización de la subordinación.

La multiplicación de discursos y políticas contra la violencia de género, en principio, debería ser positiva, en cuanto que hace visible un problema social; sin embargo, no es la pluralidad de visiones y el análisis estructural lo que prima, sino una representación normativa de lo que se entiende por violencia de género que la reduce a sus manifestaciones más brutales y visibles: los malos tratos y las viola-

ciones. Tras más de una década de gestión institucional y mediática (campañas de sensibilización, programas asistenciales, endurecimiento de los mecanismos de condena...), la violencia contra las mujeres en estas manifestaciones extremas no ha disminuido, ni siquiera sensiblemente.

Es necesario un análisis crítico de la forma en que se está gestionando hoy la violencia de género en la esfera pública y su (re)formulación dentro de un marco más amplio que incluya otras formas de violencia que ya reivindicó el movimiento feminista, y que no sólo atañen a lo físico (también a lo simbólico) y a las mujeres, sino más bien a las relaciones conflictivas entre géneros, lo que incluye a los hombres y a otras subjetividades dominadas por la norma heteropatriarcal.

ENUNCIACIÓN Y CONDICIONES DE VISIBILIDAD EN LOS MEDIOS Y LAS INSTITUCIONES

La enunciación de la violencia por el movimiento feminista español

El feminismo, entendido como «movimiento que expresa y canaliza las aspiraciones a una participación más activa por parte de las mujeres en las decisiones que atañen a la organización social» (López-Accotto, 1999: 108), es el primer agente colectivo que se preocupa, a partir de los años sesenta, por el problema de la violencia contra las mujeres en las sociedades occidentales.

Durante la época del incipiente feminismo, en la España dictatorial todo estaba doblemente prohibido para la mujer, al ser materia de delito según el régimen y pecado para una Iglesia conservadora y patriarcal. La manifiesta desigualdad legal fue uno de los motores que llevaron a mujeres de distintos ámbitos (con gran presencia del universitario) a organizarse y a confluír en una corriente que comenzó a cobrar cuerpo como «Movimiento feminista» a finales de 1975.

En un principio, la lucha contra la violencia hacia las mujeres se enmarcó en el plano de la igualdad y los derechos civiles, especialmente desde 1975 a 1984. En esta fase se exigió la derogación de aquellos artículos que mostraran en las leyes un carácter de subordinación de las mujeres respecto a los hombres (la «licencia marital» que necesitaba la mujer esposa para poder trabajar hasta la reforma legislativa de 1975, la imposibilidad de acceder a cargos de magistrado, juez o fiscal según la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer de 1961, las diferencias salariales en general, etc.). Posteriormente, en el contexto de los reclamos de la democracia, el marco de la reivindicación feminista se amplió a los derechos políticos (de asociación, reunión, libertad de expresión y huelga) y a los derechos en el ámbito laboral y educativo. Progresivamente se añadirían el derecho a la libertad sexual y al propio cuerpo, el control de la natalidad (con el derecho al aborto y al uso de anticonceptivos), la ley de matrimonio civil y la ley de divorcio. Con el destape postfranquista se intensifican las políticas de la sexualidad dentro del feminismo y, a partir del Año Internacional de la Mujer (1975), se inicia una etapa muy activa de información sobre sexualidad, anticoncepción y aborto, considerados temas clave en la situación de subordinación y discriminación de las mujeres. En esta etapa tiene lugar la apertura de centros de planificación, que serían el antecedente de los servicios de sanidad pública.

La crítica a las instituciones educativas (que incluyen la familia y medios de comunicación) fue muy importante en las políticas feministas. Apoyándose en numerosos estudios e investigaciones, las feministas denunciaron la socialización diferenciada por géneros y la transmisión de estereotipos sexistas que sistemáticamente colocaban a las mujeres en posiciones subordinadas. La división sexual del trabajo y la definición de la mujer a través de lo privado es también uno de los ámbitos donde el pensamiento feminista ha situado el principio de opresión.

A partir de la década de los ochenta, la denuncia de la violencia física entra en el discurso feminista y pasa a convertirse en uno de los frentes de lucha más importantes. Comienza entonces a denunciarse la violencia públicamente con manifestaciones de protesta y de respuesta a agresiones concretas: «además de las denuncias, algunos grupos feministas se organizan como equipos de auxilio para las mujeres que estuvieran en situaciones límite, creando espacios de acogida para mujeres agredidas en sus familias, asesoría jurídica y grupos de defensa» (López-Accotto, 1999: 121) y, poco a poco, lo que se inició como una línea de trabajo colectivo se ha ido convirtiendo, a la vez que se producía la institucionalización del feminismo de los ochenta, en una de las líneas de trabajo institucional por excelencia.

La enunciación de la violencia de género por las instituciones

En la década de los ochenta comienza una etapa para el feminismo en la que predominan, de forma casi absoluta, las actividades a través de las instituciones (creación del Instituto de la Mujer en 1983 a raíz de las presiones de un grupo de mujeres del PSOE, gabinetes de abogados...) con un auge de las políticas de igualdad y una disminución de las actividades asociativas del movimiento feminista¹⁷.

El Estado y los medios de comunicación comienzan a preocuparse por la violencia contra las mujeres y se convierten en los anunciadores privilegiados de este problema, acotando el conflicto de género a los maltratos domésticos y reduciendo así un problema social en el campo de la violencia a la materia de delito. «Ello responde a un análisis descriptivo, que no cues-

¹⁷ En la disolución del movimiento feminista también se han apuntado como agravantes las divisiones internas entre el feminismo de la *diferencia* y el de la *igualdad*.

tiona el orden social y que considera la violencia doméstica como un problema técnico a resolver por el Estado, sin implicación social en el asunto» (Colectivo Abierto de Sociología, 1999). Se trata de una gestión desde lo penal (denuncia) y desde una línea asistencial (centros de acogida, subvenciones).

Estos dispositivos estatales, aunque muestran su disponibilidad, muchas veces se revelan como insuficientes al no adecuarse a las necesidades particulares de las mujeres maltratadas y al carecer de mecanismos judiciales de apoyo y protección, y así, «[l]a ley que castiga al hombre cuando maltrata a una mujer, no sirve para proteger a la mujer de la violencia del hombre, sino para pararle antes de que lo intente». La solución represiva a un problema social, como viene siendo la dinámica del gobierno español, sólo persigue el castigo del agresor; «no se trata de sacar a la mujer de su posición, ni de contener al hombre, se trata, sobre todo, de vengarse» (1998: 89 y 65, respectivamente).

El tratamiento institucional de la violencia doméstica se caracteriza cada vez más por lo que Cristina Vega y Begoña Marugán denominan una gestión de «emergencia» y a «distancia», que debe entenderse en el marco de la deriva actual del Estado de Bienestar y la gestión privada de lo público¹⁸. «Por emergencia entendemos un tratamiento de las cuestiones sociales no como si fueran problemas políticos, sino como excepciones que precisan de una intervención asimismo excepcional, ya se trate de la extranjería, el terrorismo o la violencia doméstica. El Estado, en este sentido, normalizará el estado de excepción y reformulará su papel de forma creciente en términos de seguridad»

¹⁸ Cabe mencionar, como excepciones al tratamiento institucional de la violencia de género, algunas iniciativas innovadoras como *El programa de hombres por la igualdad*, del Ayuntamiento de Jerez. Esta iniciativa municipal aborda la cuestión de la igualdad desde una perspectiva masculina y antisexistista que incide en la necesidad de deconstruir los valores en los que los hombres son educados.

(Vega y Marugán, 2001: 3). Efectivamente, un planteamiento que consigue por fin dar visibilidad a una situación ancestral de injusticia, a la larga corre el riesgo de no ser un elemento auténticamente transformador de los mecanismos de desigualdad que están relacionados con la construcción simbólica del mundo y con los términos de desigualdad sobre los que se dibujan lo femenino y lo masculino. Conseguir cambiar esta estructura supondría conseguir un cambio social en el que, por ejemplo, ninguna injusticia tendría que resolverse por medio de la violencia.

La Ley Orgánica 1/2004 (28 de diciembre) de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género ha supuesto principalmente un reconocimiento a la necesidad de enfrentar este tipo de violencia como un fenómeno complejo que se entiende sólo a través de la desigualdad estructural de los géneros, justificada en las directrices internacionales sobre cómo los países deben encarar una reforma social para terminar con la discriminación de las mujeres. Esta ley señala, como interés prioritario, la atención a la socialización y la educación en la igualdad como pieza fundamental en la consecución de una sociedad distinta, reconociendo que si no se interviene en la educación, todas las medidas que se tomen no serán más que paliativos de una situación de desventaja para las mujeres.

La «mass»-mediación de la violencia de género

En la década de los noventa, en un contexto de inseguridad, sobre todo a partir de los asesinatos de las niñas de Alcàsser y de Ana Orantes¹⁹, la violencia contra las mujeres

¹⁹ Raquel Osborne y Cristina Vega, entre otras feministas, han situado en estos sucesos el inicio de una etapa de alarma social donde «comienzan a galvanizar tantos esfuerzos de años y años de denuncia por parte del movimiento feminista» (Osborne, 2001: 35).

se introduce en la agenda mediática. En principio, esta cobertura de los medios ante el gran público aporta al tema de la violencia contra las mujeres algo positivo, ya que comienza a verse el problema no como una cuestión que afecta al ámbito de lo privado, sino que es un problema público que afecta a cualquier mujer, al margen de las coordenadas sociales en las que viva. La visualización que proporcionan los medios es fundamental, pero no es tan positiva la forma en que lo hacen, ya que las informaciones que se han estado dando durante años eran sesgadas, al hablar sólo de los asesinatos y las agresiones más brutales y, sobre todo, al hacerlo de forma dramatizada, espectacular y trivial, cubriendo estas noticias como si fueran excepcionales y extrañas en un mundo de normalidad y sin conflictos.

La cobertura mediática de los casos de la violencia de género está marcada por los mismos imperativos comerciales que gobiernan el discurso mediático en su conjunto: el predominio de lo fáctico y de la acción frente a la argumentación, la referencia a situaciones críticas o candentes donde prima la confrontación, el impacto dramático y la inmediatez de las imágenes espectaculares; imperativos que confluyen en una forma narrativa que se ha denominado «infoentretenimiento», cuyo paradigma son los *reality shows*. Los defensores de este nuevo discurso informativo se justifican argumentando que es una información más democrática puesto que aborda temas cotidianos que responden a la demanda popular. En otra posición, Aníbal Ford denomina a esta nueva narrativa del discurso informativo «casuística», y advierte «que el crecimiento de la casuística es el envés de la opacidad del poder» (1999: 32). Mostrar una sucesión de casos sin dar una explicación estructural es una estrategia mediática que, en muchos casos, viene dada por la rutina profesional de los propios medios, pero puede tener efectos perversos cuando nos muestran situaciones de desigualdad estructural como si fueran simples sucesos no conectados entre sí. El abuso de la casuística en la información sobre la

violencia contra las mujeres (no sólo en los *reality shows*) supone la aparición en la escena pública de la privacidad (que *a priori* estaría en consonancia con la reivindicación feminista de que «lo personal es político»); sin embargo, advierte Aníbal Ford (1999: 32), «en la casuística no sólo se da el paso de lo privado a lo público, sino también la transformación de lo público en clave individual y privada». Así, un problema social como la violencia que se da dentro de las propias familias, hasta ahora recluso al ámbito privado, sale a la esfera pública para quedar segmentado en múltiples casos individuales sin una conexión con su dimensión estructural.

Sin negar la importancia de la visualización de violencia contra las mujeres en el dispositivo institucional y mediático, podemos sintetizar una serie de efectos perversos que caracterizan el discurso oficial y que ponen en evidencia las condiciones de visibilidad de la violencia contra las mujeres.

En primer lugar, se da una reducción del marco de la violencia, ya que el conflicto de género se limita a la violencia física que ejerce el hombre contra la mujer y a sus manifestaciones más extremas: maltrato doméstico y violaciones. De esta forma se fijan unos «umbrales de aceptabilidad» que ocultan otras formas de control violento en el plano simbólico, como el hecho de objetualizar y convertir a las mujeres en fetiches en las producciones culturales, o la disciplina que todavía estructura los cuerpos y los placeres.

En segundo lugar, se produce una criminalización y patologización de los agresores, que desvía explicativamente un problema social a una cuestión individual. La criminalización se produce porque, a menudo, los agresores, e incluso las víctimas, son representados como los dos polos de una situación patológica en la que ambos colaboran. En este sentido, tanto la víctima como el verdugo aparecen definidos como los dos extremos de una situación basada en una especie de pacto que no favorece a las mujeres, ya que pasan a ser consideradas como auténticas «colaboracionistas» de la situación que padecen. Por su parte, los maltratadores son ca-

racterizados como seres patológicos que disfrutaban del ejercicio del mal, invisibilizando así la dimensión estructural que tiene la violencia de género. «La manera de abordar la violencia de género se hace cada vez más desde perspectivas especializadas y desde el crimen o la patología», dice Luisa Posada (1998: 18). La violencia estructural entre géneros se reduce a un problema legal o psiquiátrico y a un único momento: la denuncia de la mujer maltratada, lo que limita su posible solución a la imposición de estrategias asistenciales.

Los comportamientos violentos se explican por la patologización; sus autores son considerados como personas desviadas (locos, alcohólicos...) ²⁰ o, ante la evidencia de un agresor con perfil de normalidad, para explicar su comportamiento agresivo se recurre a argumentos biologicistas —«los hombres son violentos por naturaleza»—, convirtiendo la violencia contra las mujeres en casos extraordinarios o en un destino natural.

Por último, se instaura el binomio agresor (hombre)-víctima (mujer), como los dos polos de unas actuaciones-clichés. «Este maniqueísmo sitúa a la víctima ante la agresión en una posición infantil y niega el carácter necesariamente conflictivo de las relaciones sociales» (Izquierdo, 1998: 61). La única posición de la mujer dentro de este binomio es la de un sujeto extremo, pasivo y asistido; las mujeres que intervienen activamente contra la violencia quedan excluidas y raras veces se describen los actos de autodefensa de las mujeres que han sido agredidas.

Todas estas formas de narrar audiovisualmente la violencia de género están relacionadas seguramente con la despo-

²⁰ En relación a las 375 mujeres asesinadas en la ciudad de Juárez en el último decenio, *El País* publicó un artículo (5-X-2002) donde el periodista Juan Jesús Aznárez ofrece una clara patologización de esta violencia sistemática contra las mujeres: «Pueden haber sido cometidos por borrachos, enfermos mentales, canallas de diversa condición, asesinos en serie, comerciantes de pornografía *snuff*, narcos o mafias de tráfico de órganos.»

lización que sufre el fenómeno y con el olvido sistemático del papel activo que han tenido las mujeres para hacer visible el fenómeno de la desigualdad y la violencia que sufren éstas en la mayoría de las sociedades actuales.

LA REARTICULACIÓN DEL DISCURSO SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Frente a esos vectores que caracterizan el discurso dominante sobre violencia de género retomamos algunas reflexiones que nos ayudan a comprender por qué, todavía hoy, existe esta violencia extrema contra las mujeres, a pesar de su gestión mediática e institucional. Proponemos otras claves de enunciación sobre la violencia de género, más allá de la agresión física, que abran otros modos de comprensión y formas de abordar la cuestión. Es muy importante entender la violencia como una de las claves de la construcción de la identidad personal que, como hemos dicho antes, influye especialmente en los varones, ya que la sociedad no sólo valora como positivo el uso de la fuerza para resolver conflictos, sino que además, si los que utilizan la violencia son los hombres, se produce un efecto de sanción social positiva, ya que la «hombría» ha sido una representación en sí misma de la legitimidad de la violencia y de la imposición de los fuertes sobre los débiles²¹.

²¹ En la actualidad varios grupos de hombres en España están tratando de desarrollar una conciencia sobre la construcción del género masculino y su relación con la violencia, y son también muchos los trabajos desarrollados en torno a la cuestión de la identidad de los géneros; sin embargo, nuestro trabajo no tiene como finalidad entrar de lleno en este problema, por lo que remitimos los intereses que puedan crearse a raíz de la lectura de este libro a la interesante bibliografía que se está produciendo durante estos últimos años, tanto en el ámbito internacional como en el nacional.

Violencia, poder e identidad

Es preciso recuperar un análisis de la violencia de género encuadrado en un marco de reparto desequilibrado de poder y en el contexto de las relaciones de género. La violencia extrema y física contra las mujeres no es un asunto relacionado con la supuesta cualidad intrínseca del ser femenino, como se sostiene desde algunas posiciones del feminismo cuando se explica la sumisión femenina a los malos tratos por *amor al vínculo*, es decir, como estrategia de conservación de las relaciones por encima de todo; tampoco se relaciona con una cualidad intrínseca al hombre.

Sin duda, detrás de este problema se encuentra otro mayor y más complejo: la crisis de un orden institucionalizado (el patriarcado), basado en el reparto desigual de poder entre los géneros (sobra decir que en detrimento del cuerpo/género mujer), que ha puesto en crisis la masculinidad. A partir de la década de los setenta, el modelo de contrato social y sexual institucionalizado por el patriarcado, en el que las mujeres ocupan un lugar subordinado como madres, esposas e hijas, empieza a resquebrajarse por una «fuga» generalizada de las mujeres respecto a este modelo. Donna Haraway (1995) habla de una explosión de feminismos para referirse a una toma de conciencia de la mujer como sujeto oprimido que se extiende al conjunto de las mujeres, más allá de las militantes feministas confesas. Las mujeres occidentales empiezan a rebelarse: contra la maternidad como destino, la exclusión del ámbito laboral y la disparidad de salarios, la norma heteropatriarcal, la autoridad religiosa y paterna, la sexualidad vinculada exclusivamente a la función reproductora... Esta explosión de feminismos puede explicarse por la apertura de España a países occidentales y la política de industrialización y modernización del país; la entrada de nuevos referentes a través del cine o el turismo pone en cuestión el papel tradicional de la mujer, lo que evidencia que la feminidad, como la masculinidad, es una construcción social.

La incorporación en los últimos treinta años de las mujeres al mercado laboral, acompañada por una creciente conciencia de su situación desigual y unida a su papel activo en las luchas sociales, ha originado una situación paradójica. Por un lado, hay una mayor afirmación de los derechos de las mujeres, pero, por otro, estos mismos cambios impactan de forma conflictiva en la sociedad y en los sectores más tradicionales, que ven amenazada la cultura basada en la familia patriarcal y la autoridad masculina adulta sobre mujeres e hijos. Castells (1999: 160) afirma en este sentido: «En los países industrializados, una gran mayoría de mujeres se consideran iguales a los hombres, con sus mismos derechos y, además, el del control sobre sus cuerpos y sus vidas. Esta conciencia se está extendiendo rápidamente por todo el planeta. Es la revolución más importante porque llega a la raíz de la sociedad y al núcleo de lo que somos. Y es irreversible. Decir esto no significa que los problemas de discriminación, opresión y maltrato a las mujeres y a sus hijos hayan desaparecido o ni siquiera disminuido en intensidad de forma sustancial. De hecho, aunque se ha reducido algo la discriminación legal, y el mercado de trabajo muestra tendencias igualadoras a medida que aumenta la educación de las mujeres, la violencia interpersonal y el maltrato psicológico se generalizan, debido precisamente a la ira de los hombres, individual y colectiva, por su pérdida de poder.» Castells establece una relación directa entre la liberación de las mujeres y el aumento de la violencia masculina sobre ellas. El poder ha implicado siempre la capacidad de utilizar la coacción física sobre alguien, un poder que puede estar latente, pero que está siempre presente como posibilidad en las situaciones de desigualdad. Usar la violencia física de forma directa es un acto puntual y momentáneo, pero la posibilidad de utilizarla puede ser una latencia permanente y omnipresente que no llegue nunca a manifestarse. Sin embargo, esa capacidad forma parte activa de las relaciones que los grupos de poder mantienen con los grupos subordi-

nados. Pero hay una conciencia también de que esa capacidad puede ser, al menos en algún momento, reversible; de ahí el miedo latente de los ricos hacia los pobres, de los fuertes hacia los débiles, de los hombres hacia las mujeres, miedos que cierran un proceso circular donde los poderosos legitiman todavía más el uso de la fuerza: «si pueden sublevarse, si pueden revelarse y atacarme, estoy legitimado para utilizar con toda la contundencia del mundo la fuerza sobre los *otros*». Por eso algunas figuras femeninas (brujas, madres perversas, manipuladoras...) tienen en el imaginario social toda una carga de malignidad y perversión que permite al resto del grupo castigarlas sin complejos y utilizarlas como objetos de actos edificantes para la comunidad.

La ruptura del modelo de autoridad tradicional es, además, una característica de la postmodernidad. El patrón monocultural de la razón moderna (heteropatriarcal occidental) estalla por la multiplicación de *otredades* (genérico-sexuales además de étnicas y sociales) que presionan contra las fronteras de la institución cultural, obligándola a incluir voces hasta ahora subrepresentadas o desvalorizadas por la voz dominante occidental-metropolitana. El propio movimiento feminista se fragmenta en una multiplicidad de feminismos que cuestionan su estabilidad como movimiento unitario e introducen nuevas voces y perspectivas de género y raza: por ejemplo, en los ochenta, el movimiento feminista es desafiado y tachado por las mujeres lesbianas de «heterosexista» y, a finales de esa década, la confrontación se endurece con la crítica de las mujeres negras y no-occidentales que ponen en cuestión la perspectiva eurocéntrica del feminismo.

Este despertar de *otredades* en el capitalismo multinacional tardío está desencadenando grandes dosis de violencia homófoba, racista y machista, contra gays, lesbianas, transexuales, inmigrantes y mujeres. La esencia de las agresiones sexuales consiste «no tanto en tener una relación sexual con una mujer, sino en su realización por la fuerza y contra la voluntad de la mujer» (Osborne, 2001: 32). En cuanto a la vio-

lencia doméstica, también entran en juego factores de identidad. «Cuando una mujer cuestiona al hombre la relación que mantiene, le está cuestionando su propia identidad. Para conjurar la amenaza, él apela a la diferencia que todavía conserva, la fuerza física, y arremete porque se siente agredido en lo más profundo, y porque en la agresión misma recupera la identidad» (Llorente, 2001: 73). Así, gran parte de la violencia ejercida contra las mujeres tiene su explicación en el miedo o terror que sienten muchos hombres a perder su identidad y su posición de dominio en el sistema patriarcal. Muchos actos violentos y asesinatos son debidos a que el hombre agresor (normalmente ex marido) no soporta que su ex esposa o novia actúe libremente y manifieste su voluntad de no convivir más con él y de ser dueña de su cuerpo. «Es una agresión, por tanto, contra el derecho de la mujer a ser autónoma y a practicar dicha autonomía, y una muestra de incapacidad de muchos hombres a vivir con la diferencia femenina» (Rivera, 1998: 155). De hecho, mientras aparentemente los modelos de familia o los roles de las mujeres no paran de cambiar respecto a los tradicionales, los medios de comunicación, en su faceta más integrada o menos «alternativa», refuerzan con ahínco los modelos tradicionales que dibujan la identidad masculina como esencialmente violenta y activa, mientras la femenina es descrita siempre en términos de belleza, abnegación o pasividad.

Construcción social del sexo y del género

La violencia de género es una cuestión de poder, o más bien podríamos decir que la división genérica (junto con la heterosexualidad obligatoria) es una de las piedras angulares que sostiene el patriarcado. Sobre esta reflexión ha trabajado intensamente parte de la teoría feminista de los años setenta y ochenta, generando una serie de reflexiones que se han completado con los discursos sobre la identidad genérica propios

de los años noventa. Por ejemplo, Muñoz y Martínez (1998: 139) dicen que «el poder se ejerce, a través del género, como dominio y violencia real y simbólica; implica la negación de la individualidad de las mujeres y presupone la explotación de la misma en su trabajo y en la capacidad de reproducción». Es decir, el género es una categoría construida socialmente, pero que, a su vez, tiene dos acepciones: género como contraposición a la categoría «sexo» (la cual describe la construcción social en oposición con la determinación biológica) y género como construcción social, incluyendo la distinción femenino/masculino. Nos interesa esta segunda acepción porque significa que la sociedad no sólo influye en la personalidad y en la conducta, sino también en la manera en que los cuerpos aparecen. El género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es «el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relaciones sexuales» (Foucault, 1980: 27) debido a un despliegue de la compleja *tecnología política*. La diferencia de los cuerpos biológicos es el fundamento objetivo de la diferencia entre los sexos, en cuanto géneros, construidos como dos esencias sociales jerarquizadas (Bourdieu, 2000: 37). Un género se define socialmente y cobra sentido sólo en contraposición al otro a partir de una serie de dicotomías como fuerte/débil, inteligencia/instinto, razón/pasión, etc. Este eje dicotómico supone, a la postre, un modelo restrictivo que ha atrapado las identidades de las personas, la definición de lo que somos, en una red construida por el «deber ser» en un lugar o en otro de la dicotomía. La identidad femenina, construida como lo negativo de lo masculino y viceversa, no deja de ser un modelo demasiado restrictivo tanto para hombres como para mujeres.

La categoría sexo-género permite entender el género y la sexualidad como una construcción sociocultural y salir de esa teoría biologicista que explica la violencia como algo inherente al hombre y que conduce a una visión determinista de ésta. Más allá de los derroteros biologicistas y esencialistas

nos interesa la manera en la que la cultura ha canalizado (y sigue haciéndolo) la violencia de género y su utilización como mecanismo de poder de un género sobre otro. El género se construye además, apunta Lauretis, como representación, a través de los dispositivos ideológicos (medios de comunicación, familia, escuelas, tribunales, arte, academia...) e, inspirándose en las tecnologías de la sexualidad foucaultianas, habla de *tecnologías del género*: se podría considerar el género tomando como punto de partida a Foucault y su teoría de la sexualidad como la *tecnología del sexo*, para proponer que también el género, ya como representación, ya como autorrepresentación, sea considerado como «un producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas de la vida cotidiana» (De Lauretis, 2000: 35). Es decir, la construcción del género pasa por la construcción de los discursos sociales a través de los cuales nos «contamos», nos narramos como cultura y nos dibujamos como identidades particulares y diferenciadas.

La creación desigual de los roles de género femenino y masculino ha formado parte inseparable de los modelos políticos, de la estructura de relaciones de parentesco, de la reproducción y del mantenimiento de las religiones y la economía. Nos interesa especialmente analizar cómo se está plasmando, en esta época de fuga de feminismos y supuesta disolución de identidades, la construcción de los géneros a través del cine como parte concreta de esas tecnologías del sexo; qué nuevas identidades se están configurando; en qué medida se mantiene el principio de división sexual; si emergen nuevos valores y nuevas jerarquías o permanecen los modelos tradicionales.

La violencia simbólica

El poder no sólo se ejerce mediante la violencia física, ya que existen otras formas de violencia en el plano de lo sim-

bólico relacionadas con el desigual reparto de poder en la esfera del reconocimiento. Las mujeres, junto con otras fuerzas sociales (los negros, los movimientos gays, etc.), han dejado clara la importancia que ha cobrado el género y la diferencia sexual, la raza y el Tercer Mundo en las prácticas de resistencia crítica al sistema capitalista multinacional tardío, superando la antigua división estructural entre la producción material y lo cultural. Estos sujetos «postsocialistas» luchan por lo que Nancy Fraser denomina «reconocimiento de la diferencia» reemplazando el interés de clase, como motivo principal de movilización política, por la identidad de grupo (nacionalidad, etnicidad, raza, género, sexualidad...) y haciendo visible un nuevo tipo de injusticia que no contemplaba el programa de la vieja izquierda: la dominación cultural o violencia simbólica.

Con *violencia simbólica* nos referimos a un tipo de control social que se ejerce mediante el monopolio de las representaciones, de las interpretaciones y, en definitiva, de los intercambios simbólicos, conduciendo a un código hegemónico que todavía hoy se caracteriza por ser sexista, patriarcal y racista. Este código hegemónico de representaciones opera a través de la sujeción cultural de grupos sociales minoritarios, esos *otros* definidos por un determinado género, raza, sexo, edad..., fijándolos como signos mediante la estereotipación, la exotización y la marginación, erradicando y consumiendo la diferencia. El código heteropatriarcal hegemónico tiene forma de razón a/b, esto es, de relación entre una mayoría dominante (numerador) y una minoría oprimida (denominador); «es una razón que no admite diferencias, sino ordenadas; una razón negativa, que organiza prohibiendo» (Ibáñez, 1986: 64). La eficacia del sistema simbólico de representación está en que no se percibe como un sistema elaborado y construido en la propia sociabilidad, sino que es todo aquello que etiquetamos como «lo normal», y como tal no se cuestiona. «Lo normal» ha sido, por ejemplo, pensar que las mujeres han tenido como función primordial la reproducción, y que sus

objetivos psicológicos o sociales son cumplir con ese destino, sin cuestionar que el ejercicio de la maternidad no está directamente relacionado con la función biológica de engendrar y dar a luz a otro ser humano.

Precisamente el paradigma de esa violencia simbólica es la dominación masculina. Según Bourdieu, el poder de esta dominación no se ejerce por la fuerza física, ya que «su fuerza especial procede de la acumulación de dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndose en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada». La división entre los sexos parece estar en el orden de las cosas que consideramos naturales, y por lo tanto son incuestionables y —prosigue Bourdieu (1999: 24)— «la diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y muy especialmente la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, pueden aparecer de este modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial la división sexual del trabajo». Este orden masculino se inscribe en los esquemas de percepción basados en una oposición entre lo masculino y femenino: activo/pasivo, público (trabajo, negocios, oficialidad)/privado (reproducción, trabajo doméstico, familia, relaciones personales), razón/afecto, etc. También se inscribe en los cuerpos a través de reglas tácitas en las rutinas de la división del trabajo, los usos legítimos del cuerpo y la sexualidad.

Lo simbólico no es algo opuesto a lo real, sino que «construye» parte de nuestro entorno inmediato, de lo que consideramos que somos, de cómo nos proyectamos hacia el futuro o de cómo hablamos del pasado. En este sentido, la construcción simbólica del género y del sexo se materializa en una transformación profunda y duradera de los cuerpos, de los modos de ser y estar, imponiendo una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo. Mujeres y hombres aprendemos a movernos de distinta forma, a interactuar con normas diferenciadas, a recorrer los espacios

públicos con grados de visibilidad distintos, etc. Por eso las barreras entre lo simbólico y lo real son difusas y se constituyen mutuamente. Además, el sistema sexo-género opera de la misma forma en el contexto de las relaciones productivas a las que acabamos de aludir brevemente.

El concepto de *ideología del género* se ha usado en el campo feminista para explicar cómo la construcción social de los géneros implica relaciones de poder y tiene efectos reales. Esta ideología del género ha representado un papel importante en la construcción histórica de la división capitalista del trabajo y en la reproducción de la fuerza de trabajo. Los varones productores y las mujeres reproductoras como parte de la especialización del mundo del trabajo, ha sido una dicotomía mantenida a lo largo de los siglos; algo que, sin duda, el sistema burgués de vida se ha esforzado en mantener a lo largo de la modernidad. Otra cuestión es lo que ocurre en la actualidad en una sociedad donde el trabajo productivo ya no es una simple «opción» individual de las mujeres, sino que es un requisito para su vida, tanto si viven solas como si forman parte de una estructura familiar tradicional.

El control del cuerpo

La dominación masculina se inscribe en el género (como marca cultural del sexo biológico) y la sexualidad (entendida como deseo y placer erótico), ambos constructos sociales según el concepto de sistema sexo-género que hemos comentado. Algunas autoras han argumentado que la sexualidad y el género son «vectores de opresión» distintos y, aunque nuestra investigación se inscribe en el marco de la violencia de género, ambos deben incluirse en nuestro estudio por ser territorios que se interponen: las configuraciones del sistema sexual inciden sobre la experiencia de ser mujer y, a la inversa, las definiciones del género se reflejan en la sexualidad.

La sexualidad femenina ha sido constreñida por el sistema sexo-género (y sigue siéndolo) a la función reproductora, dentro del matrimonio tradicional y la familia nuclear, y el deseo femenino ha sido estigmatizado como desencadenante del ataque masculino, lo que ha supuesto la culpabilización de la víctima de agresiones sexuales y la disculpa para el agresor, además de instalar el deseo sexual femenino en un plano reprimido, donde no puede manifestarse libre ni espontáneamente, ni en público ni en privado.

La corporeidad ha sido un instrumento central de las políticas feministas, especialmente en relación a la violencia. Retomar las reivindicaciones del movimiento feminista relacionadas con la libertad sexual y el derecho al propio cuerpo se convierte en una tarea imprescindible en una época de redefinición, reformulación, distribución e invocación de los derechos que atañen a la libertad de las mujeres, puesto que el aparato estatal, gobernando la violencia, gobierna nuestros cuerpos y deseos. Las feministas de la segunda ola utilizan la metáfora de «cuerpo colonizado» y entienden el cuerpo humano como una entidad inscrita en una fisiología y una morfología conformada y marcada por la historia y las prácticas de restricción y control, que iban «desde el vendaje en los pies y el encorsetamiento, hasta la violación y el maltrato, desde el mandato de la heterosexualidad, a la esterilización forzada, el embarazo no deseado y la mercantilización explícita» (Bordo, 1999: 251). En el cuerpo de las mujeres está inscrita así la estructura de la dominación que se esfuerza, sobre todo, en la construcción de cuerpos diferentes desde que nacemos.

En esta perspectiva de control y disciplina del cuerpo de las mujeres es interesante el análisis que Vance (1989) hace de su construcción como fuente simultánea de placer y de peligro. Según Vance, el escándalo de las agresiones contra las mujeres y el debate sobre la pornografía ha sido contraproducente para las políticas del cuerpo y ha fortalecido el imaginario del cuerpo de la mujer como fuente de peligro, «el actual énfasis en el peligro corre el riesgo de convertir

en tabú el discurso sobre el placer sexual, envenenando el deseo en su misma raíz con inseguridad y ansiedad» (1989: 19). El propio sector feminista se ha dividido y una sección se ha rearticulado en torno a la integridad de la mujer, apoyando una postura antipornografía que corre el riesgo de ser recuperada por una ideología conservadora que afecta a los cuerpos y los deseos, al unificar dentro de un mismo enunciado «pornografía-violencia-sexo». Para Osborne (2001) esta rearticulación también supone un paso hacia atrás en el movimiento feminista y el derecho al propio cuerpo, porque la sexualidad queda reducida a una única fuente que se asocia al peligro y a la violencia. En definitiva, asociar la sexualidad a la violencia es una forma de subordinación porque niega al cuerpo de la mujer su capacidad para experimentar y disfrutar del placer sexual.

RECAPITULACIÓN

Aun cuando las presiones externas han sido abolidas y gran parte de las libertades formales para las mujeres han sido instauradas en las sociedades occidentales (con la conquista de una serie de derechos civiles), la violencia contra las mujeres sigue existiendo tanto en el ámbito de la redistribución de bienes como en el del reconocimiento. Entendemos que las políticas feministas deben posicionarse frente a las desigualdades económicas (explotación, feminización de la pobreza, disparidad salarial, doble jornada laboral) y las culturales (sujeción cultural, objetualización en la representación, valorización desigual por géneros, asociación de la sexualidad de las mujeres al peligro...). Este último tipo de desigualdades está más relacionado con la violencia institucionalizada, que ha naturalizado el poder de un género sobre otro; una violencia que se relaciona con el concepto de *dominación masculina* de Bourdieu y que es el paradigma de la violencia simbólica.

La batalla contra la dominación masculina en el plano de lo simbólico pasa por preguntarse cuáles son los mecanismos históricos responsables de la desigual valorización por géneros y recordar que «lo que en la historia aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de “perpetuación” que incumbe a las instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela» (Bourdieu, 1999: 8), a las que añadimos los dispositivos culturales como el cine, el arte, la Academia... La concepción del género como construcción social debe avalar un trabajo de deconstrucción que ponga en duda la norma inscrita en los cuerpos y sexualidades y que abra un espacio a la comprensión y diálogo de las diferencias.

El cine, como tecnología de lo social, es también una *tecnología del género* que tiene poder para controlar el campo del significado social y, por tanto, para producir, promover e implantar la representación de género. Nos interesa analizar la forma en que se representa y construye la masculinidad y la femineidad en el cine, de qué manera se aborda el conflicto de género, qué lugar ocupa la sexualidad, las condiciones de visibilidad de las mujeres y los sujetos *otros*, visualizando otras formas de violencia que operan en lo simbólico y que tienen efectos reales.

Partiendo de los estudios feministas sobre cine y de su crítica a la representación, buscamos en el cine una herramienta pedagógica de reflexión y de análisis sobre la violencia de género que tienda puentes entre el análisis de la academia y la práctica educativa.

DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y LA VIOLENCIA: REVISIÓN DEL DEBATE

La influencia de la violencia representada sobre la violencia social es una de las cuestiones que ha acompañado a los estudios sobre los efectos producidos por los medios de co-

municación desde sus inicios. En la actualidad este debate sigue siendo una fuente de preocupación, dado que resulta difícil demostrar una relación directa entre la violencia que presentan los medios y su correlato social (Bernárdez, 2001: 94). Como recuerda Aguado (2003: 69), a la hora de considerar este problema debemos tener en cuenta que la preocupación por la violencia como contravalor destructivo es propia de las sociedades modernas, y que «no existe necesariamente una correlación unívoca y directa entre el papel sociocultural de la violencia en las sociedades actuales y el imaginario social de la violencia», que se constituye a partir de las representaciones de los medios de comunicación.

En este sentido cabe revisar el debate sobre la influencia de la violencia representada en los medios de comunicación a la luz de las diferentes investigaciones y aproximaciones teóricas que lo han abordado. Las aportaciones de Aguado (2003) resultan de gran interés a la hora de comprender los presupuestos y concepciones en los que se basan estas teorías. Este autor diferencia dos grandes corrientes de investigación, cada una de las cuales parte de distintas concepciones epistemológicas y, por tanto, propone distintos esquemas explicativos.

Por un lado, se encuentra el *paradigma especular*, marco epistémico en el que se desarrollan aquellas investigaciones que, como señalan García y Ramos (cit. en Aguado, 2003: 70), presuponen «la concepción de la comunicación como un esquema medible a través de la relación causa-efecto o como proceso basado en los estudios de emisores, canales y mensajes», y una concepción deudora del objetivismo positivista. Estas investigaciones entienden la comunicación como un proceso lineal y unidireccional, y en ellas se puede apreciar la base del esquema conductista de estímulo/respuesta. Partiendo de la hipótesis de que «los efectos tienen lugar por la vía del aprendizaje, ya sea en formas inmediatas (angustia, miedo, actitud agresiva...) o mediadas (catarsis, modelación de conductas, configuración de valores, reforzamiento...)» y

aceptando que la violencia se puede cuantificar (tanto la representada como la efectiva), estas investigaciones establecen generalmente una relación causal entre el número de escenas violentas que presentan un contenido mediático y el número de conductas violentas que se producen en determinados sectores de la población (especialmente en niños y adolescentes). Asimismo se parte de una concepción de los medios de comunicación como *speculo*, reflejo de lo real y transmisores de conocimiento.

Por otro lado, se encuentra el *paradigma espectacular*, marco epistémico en el que se inscriben las investigaciones que, en palabras de García y Ramos, suelen ubicar a los medios «en el terreno de las mediaciones, es decir, asumirlos dentro de la complejidad de los procesos sociales de significación y construcción de sentido, así como dentro de sus conexiones con otros espacios de lo social» (Aguado, 2003: 70). Este paradigma se gesta a partir de las críticas a las investigaciones de raíz conductista, y concibe los medios como *espectáculo*, «espacio de producción y reproducción simbólica en el que se encuentran, reconocen y transforman no sólo las identidades individuales, sino también las colectivas» (Aguado, 2003: 71). Las investigaciones insertas en este marco entienden la comunicación como un proceso dinámico y reticular, en el que se entrelazan lo individual y lo social.

Las objeciones que los enfoques críticos sobre la violencia mediática plantean a las investigaciones que parten del *paradigma especular* se pueden sintetizar en las tres que refiere Aguado: por un lado, «la violencia a la que se refieren la mayoría de las investigaciones es una violencia explícita, inmediata y descontextualizada, caracterizada por el uso de la fuerza física» (Aguado, 2003: 77). Además, al presuponer una relación causal y unidireccional entre el número de contenidos violentos en la programación y el incremento de conductas violentas en la audiencia, se ignora el papel que desempeñan los medios en la construcción de imaginarios

sociales, «que incluyen la violencia no sólo en su forma física, sino como conducta simbólica vinculada a relaciones de poder y relaciones entre sujetos “diferentes” (género, etnia, posición social, cultura, etc.)» (Aguado, 2003: 78). Finalmente, las soluciones que se suelen proponer se basan en la aplicación de la censura y el control, esto es, en la eliminación o reducción de los contenidos violentos representados.

A partir de estas críticas se desarrolla el enfoque que se inscribe en lo que Aguado denomina *paradigma espectacular*, y que trata de ampliar el ámbito de reflexión del debate, considerando a los medios como agentes de mediación simbólica. Las investigaciones en este campo plantean que la representación de la violencia en los medios es «una acción simbólica enmarcada en un proceso social», por lo que es necesario abordarlo desde una perspectiva más amplia que comprenda estos procesos sociales y simbólicos. Como señalan García y Ramos (cit. en Aguado, 2003: 78), la violencia «medible» no es comprensible más que en relación con otras violencias «no medibles», como determinadas relaciones de poder, violencias relacionadas con el género y la etnia, la violencia institucional y la cultural, etc. En suma, una definición amplia y compleja sobre lo que se considera violencia se presenta como un problema ineludible de toda investigación que pretenda abordar el problema de su representación mediática.

EL ENFOQUE SEMIÓTICO DEL CINE

Quizá uno de los enfoques más agudos sobre el cine es el que surgió en las décadas de 1960 y 1970, que aplicó las herramientas que proporcionaban la semiótica y el psicoanálisis al análisis filmico. La utilización de estas disciplinas permitió abordar el estudio del cine de manera más compleja y explorar los diferentes mecanismos que intervienen en la producción del sentido y en la relación con el espectador.

Es por eso por lo que en las siguientes páginas abordaremos las aportaciones más destacadas de estos enfoques; este apartado versará sobre el de la semiótica, y el siguiente, sobre el del psicoanálisis.

El enfoque semiótico se caracteriza porque concibe el cine como un proceso de generación de significación y sentido, ya que, como señala Teresa de Lauretis (1992: 63), «[e]n la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis».

Los primeros análisis semióticos comenzaron aplicando muchos de los conceptos y términos del análisis lingüístico y literario a la imagen, a la producción audiovisual y, en concreto, al cine, entendiendo que todo sistema de significación, es deudor de la estructuración de la realidad a través del lenguaje. Sin embargo, como señala De Lauretis (1992: 53), este intento de aplicar el lenguaje como patrón universal lastró muchas veces el análisis, debido a la dificultad de aplicar un modelo lingüístico a la imagen, que tiene características muy distintas a las del lenguaje verbal y una sustancia expresiva específica. De alguna manera, estos debates se resolvieron con la constatación de que el cine constituye un tipo de lenguaje específico. En este sentido, las aportaciones de Christian Metz son fundamentales, ya que se ocupó de definir *lo cinematográfico* (aquello que sólo puede aparecer en el cine) y *el lenguaje cinematográfico* (el conjunto de códigos que se activan para construir un film). Pese a todo, muchos de los conceptos acuñados por la semiótica literaria fueron de gran utilidad para el análisis del cine, especialmente en los campos de la narración y de la enunciación, ya que permitieron diferenciar las distintas instancias que funcionan en el texto cinematográfico.

De las categorías que la crítica cinematográfica rescata de la crítica semiótica, la que ha resultado más fructífera es

la distinción entre *relato*, *historia* y *diéresis*, categorías que utilizaremos en nuestro análisis y que conviene definir. Así, el *relato* es «el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia» (Aumont *et al.*, 1983: 106); es decir, es un concepto que alude a la forma material en la que se concreta una historia. El concepto de relato es utilizado también en el análisis cinematográfico, pero en este caso sabemos que el cine es un código de materialidad más complejo que el de una obra literaria, ya que, además de por palabras, el relato cinematográfico está formado por imágenes, música, sonidos, etc.

Por otra parte, la *historia* es el contenido narrativo, los hechos que se cuentan, ordenados generalmente en relación a un desarrollo, una expansión y una resolución final. La historia sería ese material básico que podemos reducir casi siempre en la historia «básica» de algo que ocurre. En realidad es un concepto teórico, en el sentido en que toda historia necesita siempre concretarse en una forma específica, es decir, en un relato. La historia es así una sucesión de datos ordenados en el tiempo que resulta esquemática, reductora y sintética, pero en todo caso completamente necesaria para explicar y entender, por contraste, el relato y desvelar qué sentido significativo tiene una forma concreta, un diálogo, una imagen o cualquier forma de representación.

Por último, la *diégesis* es el universo ficticio al que pertenece la historia, todo lo que la historia evoca y provoca en los espectadores. En este sentido se habla de *universo diegético*, que incluye los hechos, el ambiente y el marco de la historia. Como señalan Aumont *et al.*, «este universo diegético tiene un estatuto ambiguo: es a la vez el que engendra la historia y le sirve de apoyo, y hacia el que ésta remite [...]». Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético (delimitado y ayudado por las historias anteriores, como en el caso de un género) ayuda a la constitución y comprensión de la historia» (1983: 114).

A partir de las relaciones que se crean entre el relato y la historia se establecen nociones como *orden*, *duración* y *modo* que, derivadas de los análisis literarios de Gérard Genette (1998), servirán para explicar muchos de los mecanismos cinematográficos. Así, el *orden* da cuenta de las diferencias entre el desarrollo del relato y el de la historia, ya que suele ocurrir que el orden en que se presentan los hechos no siempre es cronológico o lineal, porque intervienen elementos de suspense o interés dramático. De este modo, muchas veces el relato evoca acciones anteriores o posteriores de la historia (*flashbacks* y *flashforwards*). La *duración* implica las relaciones entre lo que dura una acción y el tiempo que se le dedica en el relato, lo que nos permite hablar de dilaciones y elipsis. Por último, el *modo* se refiere al punto de vista que el relato adopta y que regula los acontecimientos.

Un concepto muy rentable para la crítica de cine ha sido el de «punto de vista»; merece la pena que nos detengamos un momento en él. Según Francesco Casetti y Federico di Chio (1991: 232 y ss.), ese concepto presenta al menos tres significados: *perceptivo*, ya que la cámara nos muestra ciertas cosas y nos oculta otras; *cognitivo*, porque la imagen selecciona determinados aspectos de lo visible, y así nos proporciona ciertos datos e informaciones; y *axiológico-epistémico*, porque la forma en que está construida la imagen expresa unos determinados valores y convicciones, una forma de pensar y de juzgar. Esto lleva a los mencionados autores a definir el punto de vista como «lugar desde el que se ve, conjunto de conocimientos a partir de los que se procede, y finalmente sistema de valores y de conveniencias al que nos adecuamos» (Casetti y Di Chio, 1991: 238). Asimismo se puede hablar de *focalización*, como un doble movimiento de selección y subrayado, por el cual nos concentramos en algo, lo privilegiamos, y excluimos el resto.

Por otra parte, una noción que también se reveló de gran utilidad para el análisis del cine es la distinción que efectúa Emile Benveniste entre *historia* y *discurso*. El *discurso*

es un tipo de relato que conserva una serie de señales de la situación de enunciación (como, por ejemplo, los pronombres «tú» y «yo», que remiten a los hablantes, tiempos verbales en presente, etc.), mientras que la *historia* es un relato sin señales de enunciación, es decir, sin referencias a la situación en la que se produce la comunicación (pronombres en tercera persona, verbos en pasado...). Aun así, hay que matizar que, estrictamente hablando, en todo relato siempre hay, en la práctica, una presencia del discurso y del hablante.

Esta distinción sirvió para explicar los mecanismos del cine clásico, un tipo de relato que da la impresión de que se cuenta a sí mismo, que es transparente, sin intermediarios; es decir, el cine clásico se muestra como historia, y no como discurso. De ahí que, como señalan Aumont *et al.* (1983: 122), «buena parte de la fascinación que ejerce el cine narrativo la extrae de su facultad de transformar el discurso en historia». Esta transformación se efectúa tratando de borrar, en la medida de lo posible, las huellas de la enunciación (que serían, por ejemplo, el relato de una escena desde varios puntos de vista, el *raccord*, el campo-contracampo, etc.), dando la sensación de una especie de ausencia de la instancia enunciativa. Además, esta forma de presentar el relato se acaba percibiendo, por costumbre cultural, como «natural», como una realidad que se presenta a sí misma. De este modo, el carácter construido y subjetivo de las imágenes del cine quedaría oculto, lo que facilita que determinadas representaciones se presenten como «naturales». Parte de la crítica de cine (Kuhn, 1991: 91) relaciona este mecanismo con la afirmación de Roland Barthes de que la cultura burguesa presenta lo cultural e histórico como algo natural e inmutable, y por lo tanto que se sustrae de la crítica y la reflexión.

Si aceptamos entonces la hipótesis de que una característica de la narratividad cinematográfica implica la eliminación de las señales de la enunciación para sumergirnos en

un universo ficticio que se desarrolla totalmente al margen de los destinatarios (al menos en el cine clásico), podremos entender también cómo el cine postmoderno o «deconstructor» se desarrolla sobre la idea de elaboración de un modelo inverso al propuesto en el cine clásico, con estrategias que pongan, por ejemplo, en evidencia el carácter construido de la temporalidad narrativa, la supuesta coherencia de acción de los personajes de ficción, etc., mostrando en las películas el trabajo de enunciación y producción (como, por ejemplo, hizo Jean Luc Godard en *Tout va bien*). El objetivo era producir un mayor distanciamiento en los espectadores y dar cuenta del carácter construido de las imágenes. Sin embargo, estos mecanismos se revelaron poco eficaces y fueron superados por la propia evolución del cine. Como advierte Teresa de Lauretis, «[l]a contradicción, la paradoja, la ambigüedad tanto en la imagen como en la banda sonora, el lenguaje y la imagen textualizados ya no producen efectos distanciadores al dejar al desnudo el mecanismo cinematográfico y provocar así la racionalidad y la toma de conciencia. *Construyen el espectáculo*, el placer, ya no ingenuo, sino excesivo, “perverso”, del cine actual» (1992: 78). En definitiva, es verdad que el cine de los últimos años juega con las claves de la construcción del cine clásico pero, como veremos en nuestro análisis, lo paradójico es que la estructura «narrativa» del cine continúa siendo un modelo muy tradicional en cuanto es continuador ya no sólo del cine clásico, sino de la narrativa en general.

EL ENFOQUE PSICOANALÍTICO DEL CINE

No es posible hablar de la crítica feminista de cine sin hacer alusión al enfoque psicoanalítico, que ha aportado un discurso coherente sobre la cuestión de la mirada y la recepción cinematográfica y que trata de explicar qué tiene de particular el cine respecto a otros medios masivos de co-

municación. Ver cine supone una situación particular y concreta de recepción: estamos en una sala a oscuras, frente a una pantalla de grandes dimensiones, y lo que vemos en ella se acerca más que cualquier otro tipo de texto a lo que llamamos «imaginación». Además, el hacer cinematográfico nos convierte, como espectadores, en una especie de seres omnipotentes respecto a la mirada: en el cine podemos ver planos o sesgos de la realidad a los que sólo podemos llegar a través de la fantasía: el odio o el amor en un plano corto de unos ojos, la sensualidad encarnada en un pliegue de la piel..., sensaciones y efectos que pertenecen más a los contextos imaginativos que a la realidad inmediata.

La crítica psicoanalítica de cine da así una importancia fundamental al concepto de identificación, entendiendo que en el cine, al igual que ocurre en la constitución imaginaria del «yo», se producen dos tipos de identificación: primaria y secundaria. Es decir, para entender qué le ocurre a unos personajes en una pantalla necesito desarrollar algún tipo de intensificación entre lo que allí le está ocurriendo y mi propia realidad. Del mismo modo, para comprenderme a mí misma como un ser coherente, necesito narrarme como tal, pero además necesito narrar un mundo o una realidad en la que puedo integrarme de forma coherente. En la teoría freudiana la *identificación primaria* en el sujeto humano se desarrolla en la fase oral, y correspondería a «la forma más originaria del vínculo afectivo con un objeto» (cit. en Aumont *et al.*, 1983: 248); una relación caracterizada por una cierta confusión entre el yo y el otro, el sujeto y el objeto. En esta etapa se produce lo que Jacques Lacan denomina la *fase del espejo*, en la cual el bebé, al contemplarse en el espejo en brazos de su madre, reconoce a ésta como una imagen y entidad separada y descubre su propia imagen, un ideal del yo. Para Lacan, este momento es fundamental en la formación del yo, que se constituye a través de la identificación con una imagen: «la experiencia de espejo, fundadora de una forma primordial del Yo, es la de

una identificación en la que el yo empieza a bosquejarse, a entrar en juego, como formación imaginaria» (Aumont *et al.*, 1983: 249).

Teóricos del cine como Jean Louis Baudry advierten de una analogía entre la situación del niño ante su reflejo y la del espectador en el cine, entre el espejo y la pantalla: «en los dos casos tenemos una superficie cuadrada, limitada, circunscrita. Esta propiedad del espejo (y de la pantalla) es la que permite de modo fundamental aislar un objeto del mundo y al mismo tiempo constituirlo en objeto total» (cit. en Aumont *et al.*, 1983: 249). Para Laura Mulvey (1976: 10), «a partir de ahí nace la larga historia de amor y odio entre imagen e imagen de sí mismo que ha encontrado una expresión tan intensa en el cine», mecanismo que se ha destacado por producir ideales del yo.

En el cine, la identificación primaria, que es la base para el resto de identificaciones, se fundamenta en la capacidad del espectador para identificarse con el sujeto de la visión. A través de la identificación primaria, el espectador se experimenta como el sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión, que disfruta de un lugar privilegiado, único y central. O, como advierte Christian Metz, «en el cine yo soy el *omnipercceptor*, un gran ojo y oído sin el cual lo percibido no tendría a nadie para percibirlo» (cit. en De Lauretis, 1992: 43).

En lo que respecta a la *identificación secundaria*, Freud señala que se produce a partir de la crisis edípica. Ésta se caracteriza por una serie de deseos: «amor y deseo sexual por la figura parental del sexo opuesto, odio celoso y deseo de muerte hacia la figura parental del mismo sexo, percibida como rival y como instancia que prohíbe» (Aumont *et al.*, 1983: 251). Es decir, la identificación secundaria se produce a partir de la limitación de la consecución de los deseos, que genera una ambivalencia y una contradicción irresoluble para el ser humano; contradicción que Freud denominó complejo de Edipo. La superación de la crisis se produce a

través de la identificación, cuando se abandonan las búsquedas sobre los padres y se transforman en una serie de identificaciones secundarias, «a través de las cuales se colocan en su lugar las diferentes instancias del yo, del *superyo*, del *ideal del yo*» (Aumont *et al.*, 1983: 255).

La importancia concedida a la crisis edípica por muchos autores les lleva a señalar que la fascinación que producen los relatos, la atracción de lo narrativo, se asienta en la analogía entre las estructuras básicas del relato y la estructura edípica: «se puede decir que todo relato, en cierto modo, fascina por eso, revive la escena de Edipo, el enfrentamiento del deseo y de la ley» (Aumont *et al.*, 1983: 267). En este sentido podemos apreciar este esquema en el modelo actancial definido por Greimas, modelo lógico compuesto por una serie de actantes que da cuenta de la estructura fundamental de la mayoría de los relatos. Según Greimas, en toda narración se encuentran tres parejas de actantes (posición que puede ser ocupada por un personaje o varios): la primera la constituye un sujeto que desea un objeto, siguiendo el eje del deseo; la segunda, un destinador y un destinatario de ese objeto de deseo, que se posicionan en el eje de la ley; y la tercera, un ayudante y un oponente del sujeto, situados en el eje de la acción. De ahí que Aumont *et al.* señalen que la estructura actancial «es una estructura homológica a la estructura edípica» (Aumont *et al.*, 1983: 268).

Parece evidente que el hecho de considerar el conflicto entre deseo y ley como un eje fundamental de la mayoría de los relatos constituye uno de los hallazgos más interesantes de la teoría psicoanalítica del cine: resulta difícil encontrar alguna película cuya base no descansa en esa contradicción. Como advierten Aumont *et al.* (1983: 267), «[t]odo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo el arte de la narración consiste luego en regular la persecución siempre relanzada hacia ese objeto de deseo,

deseo cuya realización está diferida sin cesar, dificultada, amenazada, retardada, hasta el final del relato».

De este modo, el cine reactiva las identificaciones de la estructura edípica: la fascinación que ejerce el relato en el espectador se debe a que en él se desarrolla un conflicto entre deseo y ley muy similar al vivido por el propio espectador a lo largo de su vida.

A primera vista, podría parecer que nos identificamos con los personajes por la simpatía que nos generan, por sus características, etc. Sin embargo, la teoría psicoanalítica del cine combate esta concepción y señala que, al contrario, la identificación es una cuestión de posición. Esta idea queda ilustrada con maestría en el siguiente ejemplo, puesto por Alfred Hitchcock en sus conversaciones con François Truffaut: «Tomemos un ejemplo, el de una persona curiosa que entra en la habitación de alguien y rebusca en los cajones. Muestras al propietario de la habitación subiendo las escaleras, luego vuelves a la persona que registra, y el público siente la necesidad de decirle: “cuidado, alguien sube por la escalera”. Aunque una persona que rebusca en los cajones no tiene la necesidad de ser un personaje simpático, el público tendrá siempre una predisposición en su favor» (cit. en Aumont *et al.*, 1983: 273). De este modo, la identificación se revela como una cuestión estructural: depende de la situación planteada en la película, y de la forma en que se disponen los hechos. La identificación con un personaje depende de su posición en el relato, responde a un juego de lugares en el interior de una situación: «cada *situación* que surge en el curso del filme redistribuye los lugares, propone una nueva red, una nueva posición de las *relaciones intersubjetivas* en el interior de la ficción» (Aumont *et al.*, 1983: 274).

El enfoque psicoanalítico considera que la identificación no es monolítica y estática sino que, al depender de la situación, es en extremo fluida y ambivalente. La reversibilidad de la identificación durante la película se difumina cuando, una vez vista, recordamos retrospectivamente el filme: al

elaborar lo que hemos visto, tendemos a dar a la identificación un carácter más homogéneo y menos problemático.

Por otra parte, la crítica psicoanalítica hace hincapié en el carácter regresivo de la identificación en el cine: la elección de entrar en una sala de cine revela una regresión consentida, «que viene precisamente de la acción, de la elección del objeto y de los riesgos en provecho de una identificación con el universo imaginario de la ficción». Este estado de regresión indicaría que el espectador es «un sujeto en estado de falta, víctima del duelo y de la soledad» (Aumont *et al.*, 1983: 258). La identificación del espectador en el cine, en una situación de aislamiento y retiro, ha sido considerada una cuestión problemática por parte de muchos cineastas, ya que entendían que toda identificación es peligrosa porque suspendería el juicio del espíritu crítico. En un intento por potenciar la toma de conciencia del público, distintos autores han tratado de combatir el carácter regresivo de la identificación a través del desafío o deconstrucción de la ficción, introduciendo instancias de distanciamiento.

Sin embargo, estos enfoques no tuvieron en cuenta los planteamientos desarrollados por los estudios culturales que, al realizar investigaciones sobre la recepción de distintos productos de orden cultural, señalaron que las lecturas que hacen los espectadores son tremendamente heterogéneas, activas, creativas y complejas, y dependen de diversos factores sociales y culturales. Un influyente estudio en este sentido fue el realizado por Stuart Hall, que exponía la idea de que los receptores pueden desarrollar tres estrategias de lectura que dependen, entre otras cosas, del grado de la identificación con la fuente o con el contenido del mensaje expuesto. Así, ante un texto se pueden identificar tres tipos de lectura: la *lectura dominante*, que se produce cuando el texto «se decodifica en los mismos términos del código en que ha sido codificado»; la *lectura negociada*, que «implica una interpretación propia, vinculada a las condiciones loca-

les del intérprete y de la recepción, aun sin poner en cuestión la posición privilegiada de las definiciones dominantes», y la *lectura de oposición*, que «supone que el receptor, comprendiendo la lectura preferida que se le propone, contextualiza el discurso en un marco de referencia alternativo» (Abril, 1997: 204). Es decir, la cuestión de la interpretación y de «qué hace» cada persona con un texto es una cuestión contextual compleja que no se resuelve en ningún caso como un simple proceso de causa y consecuencia²².

LA CRÍTICA FEMINISTA DEL CINE.

El interés del movimiento feminista hacia el cine surge con la denominada «segunda ola» del feminismo, a finales de la década de 1960, a partir del reconocimiento de la importancia que tienen los factores culturales en la construcción del sistema sexo/género. El desarrollo de la crítica feminista del cine se ubica especialmente en dos países, EE. UU. y Gran Bretaña, y es en 1973 cuando se publican tres libros que darán comienzo a una larga lista de aportaciones: *From reverence to rape*, de Molly Haskell; *Popcorn Venus*, de Marjorie Rosen, y *Women and their sexuality in the New Film*, de Joan Mellen.

²² El texto de Stuart Hall, *Encoding and decoding in the television discourse: paper for the Council of Europe Colloquy on «Training in the Critical Reading of Televisual Language»*.

Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, (1973) es ya un clásico en cuanto a las cuestiones de recepción de los medios de comunicación, que ha abierto nuevas perspectivas respecto a la concepción de la recepción como un ejercicio activo; sin embargo, el planteamiento de los estudios culturales se sale del marco de este trabajo, que no tiene como objetivo llevar a cabo un estudio etnográfico de la audiencia, sino trabajar sobre las claves textuales que las películas analizadas plantean y desarrollan.

En sus comienzos, el enfoque que se aplica al análisis de las películas es de tipo sociológico y político, y sus autoras estudian, como recuerda Annette Kuhn, los personajes femeninos según los estereotipos (de vampiresa, mujer doméstica, etc.), y «de acuerdo con su grado de “verismo”, con el grado en que reflejaban, o suavizaban, las contradicciones y los conflictos de la vida “real” de las mujeres» (1991: 89). De este modo, la crítica feminista tiene como objetivo evaluar los personajes femeninos en función de su reflejo más o menos verídico, positivo o negativo, de las mujeres «reales», es decir, tomando los personajes de ficción como un trasunto de lo que ocurre en la vida real. Sin embargo, tal como señala Ann Kaplan, fueron las teóricas feministas las primeras en ser conscientes de las limitaciones de este análisis, que no tenía en cuenta el carácter construido de las imágenes ni la forma en que se elabora el significado en el cine. El uso del psicoanálisis, el estructuralismo y la semiótica fue un impulso fundamental para el desarrollo de los principales conceptos de la teoría feminista del cine, en un momento en el que las analistas comenzaban a aplicar el análisis cinematográfico para dar cuenta de cómo se efectuaba la construcción de las imágenes y la distancia del sujeto respecto a la cámara, utilizando nociones como el punto de vista, el montaje, etc.

El psicoanálisis y la semiótica se convirtieron en unas herramientas de gran utilidad para estas teóricas, ya que, como afirma Ann Kaplan (1998: 19), permiten dar cuenta de la cultura patriarcal presente en las representaciones dominantes, «dejan al descubierto las fuerzas psíquicas y míticas inherentes al patriarcado y explican las posiciones femeninas tal y como las hemos internalizado».

Pese a las críticas que muchas feministas hacen al psicoanálisis por el papel al que relega a las mujeres, autoras como Laura Mulvey (1975) defienden su validez para analizar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal se manifiesta en el cine. Asimismo un uso feminista del psicoaná-

lisis puede servir para explorar todas aquellas facetas del inconsciente y la subjetividad femenina que fueron ignoradas por los teóricos masculinos y, en definitiva, para examinar el patriarcado con las herramientas que él mismo proporciona. Para Ann Kaplan (2000: 125), «[e]l psicoanálisis y el cine están íntimamente ligados, entre sí y al capitalismo, porque ambos son el producto de una determinada etapa de la sociedad capitalista [...] En este sentido, ambos mecanismos respaldan el *statu quo*; pero, lejos de ser necesariamente eternos e inmutables, están incorporados a la historia, vinculados a la formación social que les dio vida. Por esta razón tenemos que utilizar el psicoanálisis si queremos comprender cómo hemos sido constituidas y el universo lingüístico y cultural en el que vivimos. Es cierto que el psicoanálisis ha sido usado para oprimir a las mujeres, puesto que nos ha inducido a aceptar una posición intrínsecamente antitética a la de un sujeto autónomo; pero en tal caso necesitamos saber exactamente *cómo* ha podido reprimir aquello que podríamos haber llegado a ser».

A partir de las aportaciones de la semiótica y el cine, la crítica feminista insistirá especialmente en las nociones de representación y de identificación, ya que, como advierte Teresa de Lauretis (1992: 49), «son los términos en los que se articula la construcción social de la diferencia sexual y el lugar de la mujer, a la vez imagen y receptor, espectáculo y espectadora, en esa construcción». Cómo se representa la categoría de lo femenino y cómo consigue provocar la identificación con las mujeres a través de la pantalla será el objetivo fundamental de este tipo de crítica.

Una de las aportaciones fundamentales de la crítica feminista, a partir de este cambio de enfoque, es que la mujer en el cine no se puede identificar de una manera simple con las mujeres reales, ya que funciona como un signo o como una categoría visual-semántica. De este modo, la «mujer» en el cine tiene la función fundamental de convertirse «en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la

trama en una narración o en un grupo de narraciones» (Kuhn, 1991: 46). En otras palabras, la mujer en la pantalla no funciona como el significante de un significado que vendría a ser la «mujer real», sino que, como señala Kaplan (2000: 120), «se eliden en un signo que representa algo en el inconsciente masculino». Esta misma autora hace uso de la teoría sobre el mito de Roland Barthes (1980) que explica el proceso por el cual un signo puede ser reconocido por una comunidad como un mito, y que ese proceso de conversión tiene mucho que ver hoy en día con los medios de masas. Ann Kaplan explica cómo se produce este proceso en el caso de las producciones cinematográficas: «En el cine se traslada a la mujer, como tal, como mujer real, al segundo nivel de connotación, el mito; se la presenta como aquello que representa para el hombre, no por lo que *verdaderamente* significa. Su *discurso* (los significados que podría producir) se suprime a favor de un discurso estructurado por el patriarcado en el que se sustituye su significación real por connotaciones que satisfacen las necesidades del patriarcado. Por ejemplo, la frase «una mujer se desnuda» o la imagen de una mujer que se desnuda no pueden permanecer en el plano denotativo de la información objetiva, sino que inmediatamente se elevan al plano de las connotaciones: su sexualidad, su carácter deseable, su desnudez; en ese discurso se la cosifica y se la sitúa teniendo en cuenta cómo puede ser *utilizada* para la gratificación del hombre. [...] Por consiguiente, cuando observamos el cine de Hollywood, nuestra tarea consiste en desenmascarar las imágenes, el *signo* de la mujer, para ver cómo actúan los significados que subyacen tras los códigos» (Kaplan, 1998: 42-3). La crítica feminista a la que alude la autora es precisamente la que intenta entender de qué forma la representación tópica de las mujeres es utilizada como el elemento fundamental para dar continuidad al sistema patriarcal.

Por su parte, Teresa de Lauretis (1992: 64) argumenta que en nuestra cultura se produce la representación de la mujer como imagen (objeto de contemplación de la be-

lleza, cuyo cuerpo se convierte en la sede de la sexualidad y en el reclamo para la mirada), de modo que «constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales». Lo que implica esta representación como imagen es la elisión de la mujer, su negación como sujeto.

Uno de los escritos más influyentes y significativos para la crítica feminista, «Visual pleasure and narrative cinema» de Laura Mulvey (que apareció en 1975 en la revista *Screen*), elabora muchos de los conceptos que serán clave para el desarrollo posterior de estas teorías. Para Mulvey, el problema del placer visual que proporciona el cine reside en que coloca al espectador en una posición de *voyeur*; este mecanismo voyeurista se basa en la gratificación erótica que produce la contemplación de alguien sin ser visto y trata de desarrollar el instinto escopofílico o el placer de contemplar al otro como un objeto.

En el cine, según Mulvey, el placer de mirar se apoya en una división genérica: las mujeres son la imagen, el objeto de la mirada, mientras que el hombre es el sujeto de esa mirada. En este sentido, mientras que los personajes masculinos son los encargados de mover la acción, de hacer que pase algo (en definitiva, los impulsores de la narración), los personajes femeninos son un elemento de espectáculo en el relato. Las mujeres se muestran como elementos para ser mirados, y de alguna manera su presencia interrumpe el desarrollo de la acción en favor de una contemplación erótica. Esto implica que la presencia en la pantalla de ambos es distinta: mientras que el cuerpo de la mujer, dispuesto para la mirada masculina, se muestra fragmentado y aislado en diversos planos que abordan por separado sus piernas, su rostro, etc., el cuerpo del hombre elude ser objeto de la mirada y se presenta siempre contextualizado, es «una figura en un paisaje» (Mulvey, 1975: 13). Si la figura femenina se expone para el disfrute del hombre (tanto espectador como prota-

gonista) y connota una fantasía masculina, el protagonista se presenta como el ego ideal con el que el espectador masculino se puede identificar.

A partir de ahí, Mulvey distingue tres formas de mirar en el cine, que se construyen sobre la diferencia de género instituida por la cultura. Dentro de la película, en primer lugar, los hombres contemplan a las mujeres, que son objetos de la mirada; en segundo lugar, «el espectador, a su vez, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla» (Kaplan, 1998: 37), y por último, la mirada de la cámara, que filma los hechos y que, en apariencia, es técnicamente neutral. Como asegura la famosa frase de John Berger, en nuestra cultura «los hombres actúan y las mujeres aparecen» (1975: 55). Por eso autoras como Ann Kaplan señalan que la mirada no es necesariamente masculina, pero que en nuestra cultura, y dada la estructura del inconsciente, poseer y ejercer la mirada significa situarse en la posición masculina.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estos análisis se basaban fundamentalmente en el cine clásico de Hollywood, en *determinadas* películas del cine clásico. Es por eso por lo que varias autoras, que posteriormente han abordado el estudio del cine, han revisado la conclusión de Mulvey; así Mary Ann Doane (2000) sugiere, por ejemplo, que hay ciertos géneros que están contruidos explícitamente para una espectadora femenina.

En los estudios sobre el placer que el cine propone a las espectadoras, la crítica feminista ha señalado que el cine puede hacer participar a las mujeres en una fantasía masoquista, en el placer de ser objetos, en el deseo de ser deseadas. Incluso en géneros ideados para mujeres, como el melodrama, a la espectadora «no se le ofrecen más que figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente» (Kaplan, 1998: 59). Por otra parte, Mary Ann Doane (2000) señala que el cine ofrece otra opción a la especta-

dora: el narcisismo que implica convertirse en el propio objeto de deseo.

Aun así, Kaplan señala que queda todavía por estudiar en profundidad cómo se sitúa la espectadora femenina frente a películas construidas claramente para el espectador masculino. En su análisis de *La dama de Shangai*, esta autora sugiere, por ejemplo, que la espectadora femenina, que no está atrapada por los mismos mecanismos de deseo que los hombres, acaba realizando una lectura más distanciada y distinta a la prevista por el filme. Doane señala cómo, a la hora de teorizar sobre la espectadora, se invoca la metáfora del travestismo, ya que ésta oscila entre una posición masculina y femenina: al identificarse con el héroe, adoptaría una posición activa y «masculina», mientras que al hacerlo con la heroína se situaría en una posición pasiva y masoquista. De ahí que esta autora hable de la necesidad de hacer una lectura distanciada, problemática, que eluda esa posición que, culturalmente, se ha asociado a la mujer como espectadora.

Por otro lado, el análisis feminista ha estudiado la evolución del cine y del papel asignado por éste a la mujer. Los primeros estudios se centran en el cine clásico de Hollywood y en su tendencia, en palabras de Annette Kuhn, «a restituir a la mujer a su sitio» (1991: 48), a considerarla el «problema» que pone en marcha la acción. Laura Mulvey (1975) señala que el inconsciente patriarcal considera a la mujer, además de un objeto de deseo, una amenaza, puesto que representa el miedo a la castración. Dado que la imagen de la mujer, desplegada para el disfrute masculino, siempre corre el riesgo de evocar este peligro, el inconsciente masculino trata de contrarrestarlo con la dominación a través de la mirada, mediante dos mecanismos: el *voyeurismo*, asociado al sadismo, que trata de controlar y subyugar a la mujer a través del perdón o del castigo, y el *fetichismo*, que transforma a la mujer en un objeto fetiche, idealizado, algo satisfactorio en sí mismo. Mulvey estudia estos mecanismos en las películas de Stenberg (en las que el cuerpo de Marlene Dietrich era un producto

perfecto e idealizado) y de Hitchcock (algunos de cuyos filmes, como *La ventana indiscreta* o *Vértigo*, giraban en torno a la fascinación voyeurista por una imagen).

Dentro de los análisis del cine clásico, el análisis del género negro ocupa un lugar propio, por la presencia en él de un nuevo tipo de personaje femenino: la *femme fatale*. Sylvia Harvey explica que este cambio en la posición que ocupa el personaje femenino en el cine negro, separado del ámbito familiar al que solía estar ligado, se explica por las transformaciones en la situación de las mujeres dentro de la sociedad norteamericana, como, por ejemplo, su acceso al mundo laboral durante la Segunda Guerra Mundial. Christine Gledhill señala que el mundo perturbador del cine negro está relacionado con «el mito eterno de la mujer como amenaza al dominio del varón sobre el mundo y destructora de las aspiraciones masculinas» (en Kaplan, 1998: 116). La posición de la mujer en el cine negro resulta, pues, contradictoria: las películas desafían la hegemonía ideológica de la familia y rechazan el papel victimista y angelical anteriormente atribuido a los personajes femeninos, pero para volver a situarlas en un lugar igualmente opresivo y marginal.

En las décadas de 1960 y 1970 se observa un cambio significativo en las formas de representar a las mujeres en el cine comercial. La teoría feminista atribuye este giro a la influencia de los movimientos sociales de los años sesenta, que provocaron una relajación de los rígidos códigos sociales y una moral más abierta; pero sobre todo lo atribuye a la acción del movimiento feminista, con sus reivindicaciones sobre los derechos de las mujeres y su énfasis en que éstas viviesen libremente su sexualidad. A pesar de que, como advierte Kaplan, «la exhibición abierta de la sexualidad femenina ha sido una amenaza para el patriarcado», tras los avances promovidos por el feminismo, los mecanismos para controlar esta sexualidad no podían ser los mismos que en épocas anteriores: «ya no podía tildarse a la mujer sexual de “mala”, porque las mujeres se habían ganado el derecho a

ser “buenas” y sexuales» (1998: 25). Esto dio pie en esos años a una gran cantidad de películas, tal y como mostró Molly Haskell (1975), en las que se expresaba la hostilidad patriarcal y los personajes femeninos sufrían violaciones y agresiones. Asimismo, Haskell señala otro ciclo de películas en esa época, también como consecuencia del movimiento feminista: las denominadas «películas de chicos» (*buddy movies*), en las que las mujeres están excluidas, en un intento de rehuir la problemática de la diferencia sexual.

Ya a finales de la década de 1970 surge otro ciclo de películas en el cine comercial dirigido a las espectadoras femeninas, y que trata explícitamente muchas de las cuestiones suscitadas por el movimiento feminista. Según Charlotte Brunsdon, estos filmes abordan las exigencias contradictorias a las que se enfrentan las mujeres cuando empiezan a asumir nuevos roles en el seno de las estructuras patriarcales, por «el carácter contradictorio y fragmentario de las feminidades elaboradas dentro de la hegemonía masculina» (en Kaplan, 1998: 141). Brunsdon señala, además, que estas películas surgen de un contexto social cambiante, en el que las mujeres entran de forma masiva en el mercado laboral, acceden plenamente a la educación y se modifican las pautas sexuales y familiares (con la extensión de los métodos anticonceptivos y la planificación familiar, las variaciones en el matrimonio y el divorcio, etc.).

A partir de la década de 1980, la amenaza que suponen los avances en la liberación de las mujeres parece remitir porque, como señala Kaplan (1998: 141), «la cultura norteamericana trabaja para integrar (en el mejor de los casos) o hacer suyas (en el peor) las demandas planteadas por las mujeres». De esta forma, se comienzan a tratar los problemas relacionados con el género y la diferencia sexual, aunque, como señala esta autora, «los resultados no sean especialmente progresistas».

Una de las transformaciones que se puede observar es que en ciertas películas se invierten los patrones tradiciona-

les por los cuales los hombres son los personajes activos, portadores de la mirada, mientras que los personajes femeninos son pasivos y el objeto de esa mirada. El personaje masculino se convierte en objeto de la mirada femenina y, en algunos casos, en el objeto sexual de una protagonista femenina que es la que impulsa la acción. Sin embargo, como advierte Kaplan, al hacerlo la mujer suele perder sus características femeninas (no las del atractivo, sino el carácter amable y maternal) para pasar a ser fría, ambiciosa y calculadora. En definitiva, según esta autora, «estos “intercambios” no le sirven de gran cosa a ninguno de los dos sexos, puesto que no ha habido ninguna transformación esencial: los papeles permanecen encerrados dentro de sus límites estáticos» (Kaplan, 1998: 62); la pauta de dominio y sumisión se mantiene intacta. No obstante, también hay que recordar que, a principios de la década de 1980, surgen una serie de películas de acción (como las protagonizadas por Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Chuck Norris o Jean-Claude van Damme) en las que aparece una suerte de celebración de la masculinidad triunfante y «un restablecimiento de la autoridad del indestructible y violento hombre blanco» (Carter y Weaver, 2003: 62).

En los últimos años es evidente que ha surgido un nuevo tipo de personajes femeninos, las «mujeres guerreras», heroínas de filmes de acción dispuestas a usar la violencia para conseguir sus fines. Sin embargo, a pesar de que es positivo que este tipo de personaje se aleje del victimismo y del sacrificio asociado a las mujeres, «hay algo de perverso en estas representaciones en cuanto que las mujeres siguen siendo representadas físicamente como modelos de belleza tradicionales sometidos a la mirada masculina, y siguen siendo un simple objeto de consumo» (Bernárdez, 2001: 103). De alguna forma, podemos afirmar que se produce una incorporación en el cine actual: los papeles femeninos son más diversos, incluyen mujeres profesionales, actrices, etc., pero que no renuncian, por ejemplo, a las cualida-

des físicas requeridas por el patrón masculino tradicional, y no dejan de estar asociados en las tramas, en la gran mayoría de los casos, a las relaciones sentimentales y al amor.

En definitiva, a la hora de estudiar las representaciones que proporciona la cultura de masas, debemos tener en cuenta su profunda ambigüedad. Como se han ocupado en demostrar los estudios culturales, la cultura de masas funciona como un dispositivo de reconocimiento y expropiación de la experiencia popular y de los grupos dominados (Abril, 1997: 203), de modo que, como señala Jesús Martín Barbero (1987: 249), en el interior de la cultura de masas «coexisten productos heterogéneos: unos corresponden a la lógica del arbitrario dominante y otros a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado».

Por último, cabe señalar que las reflexiones que hemos mencionado, así como las obras de autoras europeas como Julia Kristeva, Luce Irigaray o Monique Wittig, llevaron a muchas feministas a ponerse detrás de la cámara y a realizar un cine feminista y contestatario. Cineastas como Laura Mulvey, Sally Potter, Michéle Citron o Ivonne Rainer «[e]xploran el problema de definir lo femenino en una situación en la que las mujeres no poseen voz, ni discurso, ni lugar desde el que hablar, y examinan los mecanismos mediante los cuales se relega a las mujeres a la ausencia, el silencio y la marginación de la cultura, así como en los textos clásicos y los discursos dominantes» (Kaplan, 1998: 30). Fue precisamente Laura Mulvey quien lanzó una de las primeras propuestas, consistente en destruir ese placer visual del que habla en su famoso artículo (1975). Para esta autora, la alternativa radicaba en producir un distanciamiento de los espectadores, eludiendo los mecanismos que producen el placer cinematográfico, como la escopofilia, el sadismo y el fetichismo. Sin embargo, esta propuesta ha sido contestada en varias ocasiones; como señala Teresa de Lauretis, es un error entender que el placer visual y narrativo del cine es propiedad exclusiva de los códigos dominantes, y que no

puede ponerse más que al servicio de la opresión. Para De Lauretis (1992: 111) se trata más bien de interpelar al deseo femenino, de definir otro marco de referencia y otra medida del deseo; de «construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente».

RECAPITULACIÓN

Dentro de las investigaciones relativas a la influencia de la violencia representada sobre la violencia efectiva, consideramos que el marco epistémico que Aguado define el *paradigma espectacular* como el más acertado, tanto por su concepción de los medios de comunicación como agentes de mediación simbólica como por su comprensión de la violencia como un proceso social (que, más allá de la violencia física, comprende lo que hemos denominado violencia individual, institucional y cultural).

Entendemos el cine como un proceso semiótico, por lo que las herramientas conceptuales propuestas por la semiótica (relato, historia, diégesis, etc.) nos parecen de gran utilidad para su análisis. Especialmente creemos que el concepto de *punto de vista*, tal y como lo definen Francesco Casetti y Federico di Chio, es fundamental a la hora de entender cómo dice el texto cinematográfico lo que dice y qué posicionamiento adopta con respecto a nuestro objeto de estudio, la violencia de género.

De todas las aportaciones que el enfoque psicoanalítico hizo al estudio del cine, consideramos que una de las más importantes es el énfasis que pone en el *enfrentamiento entre el deseo y la ley* que subyace en la mayoría de las narraciones, y que tiene una relación directa con la semiótica narrativa propuesta por Greimas. Asimismo creemos necesario tener en cuenta la concepción de la *identificación* en el cine como una cuestión de posición, que depende de la situación que

se plantea en el film y de la red de relaciones intersubjetivas en el interior de la ficción.

Sin embargo, no estamos de acuerdo con el papel regresivo y maleable que el psicoanálisis atribuye al espectador cinematográfico; consideramos más acertadas las aportaciones de los estudios culturales sobre el carácter activo, creativo y complejo de toda recepción.

A la hora de analizar la representación del papel de las mujeres en el cine, el texto de Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», contiene grandes aportaciones: por ejemplo, cómo el placer de mirar se apoya en una división genérica, cómo se sexualiza el cuerpo femenino o cómo se construye la mirada en el cine. Aún así creemos que hay que situar este artículo en su contexto, y tener en cuenta (además de la propia evolución del cine a partir de la década de 1970) que, desde que se escribió, la crítica feminista ha desarrollado muchas de sus propuestas y ha rebatido otras.

En definitiva, partimos de la idea de que la cultura de masas es un dispositivo de reconocimiento y expropiación de la experiencia popular y de los grupos dominados, capaz por ello de proporcionar representaciones, tanto progresistas como reaccionarias, de las relaciones entre géneros. Desde esta perspectiva, el cine, como medio de masas que es, también es ambiguo en cuanto a que es capaz de asimilar y rearticular discursos y demandas sociales y devolvernos una imagen especular del mundo que podemos rechazar o aceptar, alabar o denostar, negar o reconocer, imágenes que, en todo caso, tienen la capacidad de convertirse en «realidad» social por el mero hecho de existir en el imaginario social. Hablamos de cine como historias sobre las que podemos y debemos opinar y ante las cuales tenemos que tomar postura. Cuando vemos cine y lo utilizamos luego como un elemento de conversación con los demás, le estamos otorgando un estatuto de realidad cercana a la literatura oral de otros tiempos. Del cine hablamos, al cine lo juzgamos, lo denostamos o lo alabamos, y al hacerlo construimos la idea de qué queremos o debemos ser.

Análisis e interpretaciones de la violencia de género

Un análisis como el planteado en este trabajo será siempre parcial y seguramente sesgado, sobre todo porque no contamos con medidas matemáticas para la interpretación de las imágenes o los textos audiovisuales. Analizar consiste en tres procesos fundamentales: la segmentación, la observación y la interpretación. Por eso no podemos hablar de ninguna de las películas estudiadas en un sentido total o absoluto. Las referencias a ellas serán sesgadas, puesto que tenemos que referirnos a las mismas de forma parcial: por escenas, pasajes, situaciones concretas, obviando una interpretación general. Tenemos que fragmentar los textos para observar en detalle no todo lo que tendremos delante, sino sólo lo que nos interesa para nuestra observación; es decir, tomando en cuenta sólo aquellas categorías que hemos considerado pertinentes en el desarrollo teórico y obviando otra serie de contenidos que hubieran sido interesantes analizando las obras desde otras perspectivas. Por último, tenemos que elaborar una interpretación, de nuevo general, sobre

todos los textos que, de forma artificial, hemos fragmentado y analizado, y somos conscientes de que hacerlo así supone de alguna manera «forzar» los textos hacia un tipo de interpretación para la que no han sido previstos por sus creadores. La tarea de los analistas en este sentido no es agradable, ya que nos convertimos en una especie de cirujanos innecesarios, llamados a preparar una intervención que nadie ha solicitado. La gente va al cine y ve cine con una naturalidad que la investigación no nos permite. Ver cine es un acto lúdico que, en manos de la crítica especializada, se convierte en un trabajo de conciencia política. Cuando un crítico destaca o critica una cualidad u otra de un texto cinematográfico, cuando emite juicios sobre lo que está viendo, está además orientando las lecturas futuras sobre este tipo de textos, construyendo los límites de lo posible o lo imposible, de lo que se da por sabido y lo que hay que cuestionar.

Valga este preámbulo casi como disculpa hacia autores, creadores y espectadores de todas estas películas que tal vez no se han planteado nunca ninguno de estos textos desde las perspectivas que aquí analizaremos. Ellos nos proporcionan parte de los materiales significativos con los que contamos para crear comunidad, para reconocernos como parte de una misma cultura. Son las obras que tenemos para contar el mundo y contarnos a nosotros mismos los textos que nos valen como modelos e imágenes fantasiosas, los textos que, en definitiva, nos sirven también para educar y educarnos en la convivencia.

LA VIOLENCIA PERSONAL (FÍSICA Y SIMBÓLICA)

El objetivo de este libro no es desarrollar un análisis cuantitativo del porcentaje de «violencia» presente en cada una de las películas que forman parte de nuestro es-

tudio, por varias razones. La primera se basa en la firme convicción de que no hay forma de cuantificar o dar un valor numérico a la representación de la violencia, porque todos tenemos la experiencia de que la percepción de un acto violento no tiene que ver con medidas cuantificables, como el tiempo que dure una escena, el número de personajes que intervengan en ella o la sangre que aparezca en la pantalla. Por eso es más enriquecedora una mirada cualitativa que atienda a los usos que de la violencia se hacen, al análisis de qué actores y acciones aparecen legitimados o qué valores se asocian a su tratamiento según el sexo de su autor/a.

Para desarrollar el análisis aplicaremos las categorías teóricas expuestas en la primera parte en cuanto a tipos de violencia, para articular a través de ellas otras cuestiones transversales, como la construcción de la identidad o la crisis del modelo patriarcal respecto a los géneros. Es decir, aunque nuestro trabajo no es sociológico, puesto que no vamos a intentar hablar de qué ocurre en las sociedades contemporáneas, tan cambiantes respecto a los modelos de género, a veces tendremos que referirnos a categorías y procesos sociológicos generales, porque sin ellos es imposible explicar un determinado desarrollo narrativo de las películas que analizamos. Somos conscientes de que toda fragmentación categórica de la realidad es siempre artificial y nos devuelve una imagen fragmentada del mundo que poco tiene que ver con él. Sin embargo, para analizar, no nos queda más remedio que fragmentar artificialmente los materiales con los que trabajamos para ofrecer una explicación general sobre el fenómeno.

Partimos de la evidencia de que la violencia personal (física y psicológica) es un elemento prácticamente constante, presente en casi todas las películas que tratamos, y sin embargo, hay que señalar un rasgo sorprendente: la representación de la violencia física no aparece en dosis alarmantes, como se ha denunciado en el caso de la pro-

ducción norteamericana¹. Las producciones españolas imitan el modelo dominante de producción americana, pero no en su totalidad. Una mirada general a este *corpus* denota un gran interés por representar las relaciones humanas, pero la espectacularización de la violencia no es un recurso muy utilizado, tal vez porque las películas de «acción», por ejemplo, necesitan una cantidad de recursos materiales que las producciones españolas están lejos de alcanzar.

Aun así la clave de la violencia personal como eje estructural del relato destaca, sobre todo, en comedias como *Torrente I y Torrente II*, *Año Mariano* y *Muertos de Risa*, cuyos argumentos consisten precisamente en una serie de peleas y combates en clave de humor, donde el uso de la fuerza es una pantomima y una lectura frívola de las consecuencias que en las relaciones humanas puede tener el uso indiscriminado de la violencia. Por otro lado, en *thrillers* como *El arte de morir* o *La novena puerta*, la acción también se asienta sobre el principio de la violencia física en sus manifestaciones más extremas: múltiples asesinatos con violencia. En todas estas películas la violencia física está presente, aunque de formas muy distintas; pero lo que nos interesa ahora no

¹ Para otros estudios sobre cine y violencia, sobre todo norteamericanos, el análisis cuantitativo de la violencia física cobra un papel fundamental. Por ejemplo, Myriam Miedzian denuncia en su libro *Chicos son, Hombres serán*, que la violencia en las películas ha aumentado y parte de la teoría de que «tanto en las películas de serie B como las de acción, quienes perpetran la violencia son hombres, lo que invita a los niños, en particular, a cometer asesinatos, violaciones...» (1999: 268). Su análisis es demasiado cuantitativo y reduccionista, no tiene en cuenta otros tipos de violencia (la simbólica) ni los códigos de producción cinematográficos y propone una solución prohibicionista que castigue las producciones violentas e impida su visualización a menores. Una solución, por otra parte, que no parece muy acertada en un contexto de multiplicación de canales de acceso, en el que consideramos más oportuno un trabajo de educación en la mirada del receptor.

es la cuestión de la violencia en general², sino preguntarnos si existe alguna diferencia genérica entre el uso legitimado y positivo de la violencia.

LOS PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS ANTE LA VIOLENCIA FÍSICA

La mayoría de las películas que utilizan la representación de la violencia como un elemento argumental no hacen más que corroborar una sensación que tenemos frente a ella: la violencia física es, entre hombres, una forma natural de resolver los conflictos e incluso un recurso narrativo para hacer avanzar la trama o provocar situaciones humorísticas. La amistad masculina está configurada por un tipo de violencia física (puñetazos, empujones) y psicológica (humillaciones, bromas pesadas...) que se enmarca en una clave de juego.

Mientras el uso de la violencia física funciona, a veces, como una forma de representación de las relaciones amistosas entre varones, casi nunca aparecen representadas, en cambio, las muestras de afectividad entre los personajes masculinos, excluyendo el contacto personal cariñoso. La masculinidad asociada a diferentes registros del uso de la violencia, tanto física como verbal, tratada con seriedad o en distintas formas paródicas, parece ser uno de los rasgos fundamentales del retrato de la identidad masculina, en el que las formas de ternura aparecerán expresadas de manera elíptica e implícita, y pocas veces se muestran del todo. En las películas seleccionadas, sin embargo, aparecen, como excepción, muestras físicas de afecto entre hombres.

² Vid. por ejemplo, Bernárdez, A., «Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación», en *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2002, págs. 87-108.

Por ejemplo, Ricardo Darín y su amigo en *El hijo de la novia* mantienen un contacto físico y aparecen caminando por la calle abrazados, no sin antes haberse enfrentado, verbal y corporalmente, en otra escena en la que tienen que hacer de figurantes para una película cuyo rodaje se interrumpe debido a una discusión entre los dos.

Respecto a la representación de la violencia como juego, ésta se utiliza incluso para expresar afecto y resolver conflictos. Por ejemplo, en *El otro lado de la cama*, Javier y Pedro son dos amigos que resuelven el conflicto de infidelidad con sus respectivas parejas dándose pelotazos durante un partido de tenis. La situación, en la que los dos amigos se acaban agrediendo, no nos produce más que risa, al hacernos cómplices, como espectadores, de una situación de celos y malos entendidos donde la masculinidad aparece ridiculizada.

Otro ejemplo distinto es el del dúo de Nino y Bruno en *Muertos de risa*, quienes basan su relación de amistad en una dialéctica violenta de bofetadas y humillaciones que comienza como juego y acaba provocando su muerte. A partir de esta situación podríamos llegar a plantearnos cuáles son los límites entre las agresiones «amistosas» y las «reales», cuestiones que tienen que preocupar a los varones, ya que distinguir cuándo un juego pasa a ser realidad es una cuestión de definición de los límites imaginarios de la comunicación; límites que siempre están en disposición de romperse o alterarse: cuando un golpe en la cara deja de ser una demostración de amistad y pasa a ser una bofetada agresiva debe ser una pregunta inquietante en la forma de interactuar entre varones porque, en el fondo, se produce un reconocimiento de que utilizar la violencia es en sí mismo un proceso de riesgo que transforma la realidad en algo no pensable o no deseado, tal como ocurre en *El arte de morir*, donde un grupo de amigos decide gastar una broma a uno de ellos, Carlos, el «raro» del grupo, a quien tiran a una piscina metido en un saco, con un desenlace trágico para todo el grupo.

Un caso distinto es el que aparece representado en *Los lunes al sol*, donde vemos a un quinteto de amigos que se reúne en un bar para compartir miserias y alegrías; allí se gastan constantemente bromas para humillarse mutuamente, aludiendo de forma directa a los puntos débiles de cada uno (por ejemplo, en el caso de Luis, bromean con su condición de parado y de dependencia respecto a su mujer). Manifestar de forma explícita las debilidades de los demás, e incluso utilizarlas para poner a alguien en evidencia, aparece aquí como una forma naturalizada de la identidad masculina. Agredir verbalmente y ser agredido forma parte de los rituales de la amistad; así, reconocer los defectos de un compañero, ponerlos en evidencia, ironizar sobre ellos y luego suspender la crítica para ensalzar la amistad, parece una parte consustancial de la misma.

Por otro lado, en estas películas las mujeres que usan la violencia física son una minoría, ya que la feminidad se construye como algo incompatible con ella. Ser mujer, dentro del patrón tradicional, es relegar la posibilidad de usar la fuerza a algún varón de la familia o del entorno. Históricamente no contamos con muchos ejemplos en los que el uso de la fuerza haya dignificado a las mujeres y las haya convertido en heroínas. La heroicidad femenina tiene más relación con la capacidad de entrega y sacrificio personal que con la capacidad y el derecho para usar la fuerza. La heroína ha sido la que ha sufrido en silencio, la que se ha sacrificado calladamente y ha sabido morir sin hacer ruido a su alrededor. Las mujeres que se han levantado contra determinados poderes y fuerzas han tenido su mejor y más aceptable baza en la resistencia pasiva.

Sin duda, este modelo tradicional está siendo cuestionado en los últimos tiempos, y prueba de ello son las «heroínas fálicas» que han comenzado a surgir en los últimos años en el cine comercial: Lara Kroft, las replicantes de *Blade Runner* y un largo etcétera son las representantes de las nuevas formas de feminidad que no alteran los patrones físicos de la

belleza de las mujeres, pero sí ofrecen un modelo que no era común ni en la literatura ni en el cine tradicional. Por eso no es extraño que en las películas analizadas veamos con naturalidad algunas excepciones interesantes. Un ejemplo aparece en *La comunidad*, donde la actriz protagonista, Carmen Maura, usa la violencia física (contra hombres y contra mujeres) como forma de defenderse y conseguir sus fines, sin que esto la deslegitime ni como persona ni como mujer. Este personaje se dibuja como una persona ambiciosa, motor de la acción de la película, que muestra sin disimulo lo que quiere; sin disimulo y desde luego sin mala conciencia: un clásico en las mujeres del cine tradicional.

También en *La novena puerta*, dos de las mujeres que protagonizan el film hacen uso de la violencia física: una de ellas de forma justificada. En el caso del personaje que encarna Emmanuelle Seigner, la violencia se muestra lógica y naturalizada, ya que su función es defender a un personaje al que le quieren robar, llegando a salvarle la vida en varias ocasiones. Sin embargo, en la misma película tenemos la presentación de otro personaje, Alicia, cuyo uso de la violencia no está de ningún modo justificado y simplemente se nos presenta maligna y agresiva, sin más.

Un caso particular del uso de la violencia de las mujeres contra los hombres es el que representa el estereotipo de *mujer fatal*³ (tipo de mujer posesiva, caprichosa y voluble que controla obsesivamente a los hombres con los que mantiene alguna relación y a los que conduce a un desenlace trágico). Sin embargo, este modelo prototípico que fascinó

³ Como hemos apuntado en el marco teórico, el mito de la *femme fatale* como personaje femenino amenazante del género masculino saturó el cine negro y fue explicado por el análisis de género como una reacción xenófoba, en esta ocasión de los directores masculinos, ante el acceso de la mujer al mundo laboral tras la Segunda Guerra Mundial. La saturación del cine con este estereotipo de mujer sería una forma de violencia simbólica contra la misma.

a muchos creadores del período dorado de Hollywood no es un modelo triunfante en el cine español objeto de nuestro estudio, tal vez porque es el modelo en sí mismo el que está en crisis en un momento en el que las relaciones entre los géneros se están recomponiendo. En todo caso, en el *corpus* de textos analizados encontramos sólo dos ejemplos: Najwa Nimri en *Abre los ojos* encarna a Nuria, la mujer que provoca el accidente de César y luego aparece en sus pesadillas suplantando a Sofía para interponerse entre el deseo de éstos. En este caso el personaje no es un trasunto de un personaje «real» dentro de la película, sino toda una figuración «ficticia» dentro del propio film. Una realidad inventada, dentro de otra realidad asimismo inventada.

También en *La novena puerta*, el personaje de Diana representa una *femme fatale* clásica, que seduce a Corso (menor que ella) y luego lo ataca para conseguir el manual satánico. Ambas son mujeres sexualizadas, amenazantes y peligrosas, que acaban siendo asesinadas, y castigadas por el uso «autocontrolado» e instrumental de su sexualidad, quedando así este hecho justificado por su posición de amenaza en la trama. Las «mujeres fatales» han sido, y son, duramente castigadas en las tramas argumentales del cine clásico y, todavía hoy, parece difícil que una mujer salga indemne del uso consciente e interesado de sus atractivos sexuales. Las «mujeres fatales» suelen ser castigadas con la muerte o, en muchos casos, con la soledad y la marginación social.

El uso de la violencia como manera de resolver conflictos entre mujeres no aparece de forma legitimada, tal como ocurre con la violencia masculina. En nuestras películas hay algunos ejemplos donde las mujeres llegan a ser violentas, pero cuando ejercen esta violencia no suelen salir indemnes ni son reconocidas positivamente en el suceso. Por ejemplo, en *Juana la loca*, la reina Juana, en un acto de despecho, le corta el pelo a la amante de su marido, pero lo hace como venganza contra él, no contra la mujer. Este personaje de

Juana está retratado como una mujer enloquecida, que contradice todos los ideales femeninos de contención. Es una mujer que vive fuera de sí por la pasión amorosa y no es capaz de actuar desde la «racionalidad» exigible a todo soberano. Esta imagen de reina-mujer apasionada y enloquecida por los celos no hace más que reforzar el estereotipo de la feminidad como carente de razón, actuando más por el instinto y las fuerzas de la naturaleza que por lo que conviene en cada momento.

Por último, no podemos concluir el tema de la violencia física sin referirnos a la violencia sexual: una forma de violencia específica que históricamente ha servido para controlar el cuerpo de las mujeres. Las agresiones sexuales han tenido formas diferentes en la historia, y han contado con grados de aceptación distintos por el entramado social. En la antigua Grecia eran denominadas «raptos», y en otras épocas «seducciones», «atentados contra el pudor» y un largo etcétera⁴, términos que dejan traslucir los valores implícitos cambiantes respecto a una práctica constante: el derecho de acceso al cuerpo de las mujeres utilizando la fuerza física. La capacidad latente de cometer delitos se manifiesta como un mecanismo de control implícito en el hacer social. Enseñamos a las niñas desde pequeñas que es peligroso andar solas de noche, frecuentar ciertos espacios a ciertas horas. Son estrategias que controlan la movilidad de las mujeres y su derecho a circular libremente por el espacio público.

En la actualidad este tipo de violencia continúa siendo una constante, si bien se ha catalogado como «delito». Lo curioso es que, frente a la presencia constante en los medios de comunicación y a su insistente condena, no esté presente en las películas que hemos estudiado. En el análisis de cine

⁴ Véase el trabajo de Georges Vigarello, *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra, 1999.

es importante tanto lo que se representa como lo que se ignora, y tan significativo es lo que se deja ver como lo que no se muestra. La violencia sexual, como elemento degradante para las mujeres, prácticamente no aparece. De hecho, necesitamos recurrir a películas que tratan específicamente el tema de la violencia o los malos tratos para que aparezca, más que citado, siendo parte u objeto de la trama. Así, vemos que en los últimos años se han realizado películas con éxito de público como *El Bola* (2002), dirigida por Achero Mañas; *Solas* (1999), por Benito Zambrano; *Flores de otro mundo* (1999), de Itziar Bollaín, o *Te doy mis ojos* (2003), de la misma directora. Películas que toman, como objeto propio y específico, la violencia que se desarrolla en lo que llamamos «vida privada» de las personas, y que el cine había evitado contar hasta hace poco.

En el repertorio de películas analizadas aparecen algunos casos de violencia sexual, por ejemplo, en *La niña de tus ojos*, cuando el personaje de Goebbels intenta violar a Penélope Cruz en una escena de forcejeos donde ambos están a solas y él se aprovecha de su posición de poder. Sin embargo, tal como se cuenta, el lance es algo ridículo y sin contenido emotivo, ya que el personaje aparece desvirtuado al ser viejo y cojo, y sin valor ante la mujer que puede simplemente defenderse y escapar de la situación. En este caso la capacidad del personaje de «provocar» deseo en alguien que tiene el poder político no deja de verse como una ventaja para el grupo. Así, un acto de violencia física viene claramente apoyado y reforzado por un acto de violencia psicológica cuando el personaje de Blas, director y amante de Macarena, se aprovecha del poder que ejerce sobre ella, en sendos planos, para persuadirla de que permita ciertas «exigencias» de Goebbels, con el discurso de que su futuro laboral depende de ello. Este tipo de estrategia podría leerse precisamente como un acto de «dominación masculina» en el sentido en el que lo plantea Bourdieu, un acto de imposición que no hace falta que sea por la fuerza, sino provo-

cando todo un sistema de autorresponsabilidad de una persona que siente que no queda otro remedio más que actuar de una determinada manera a favor de otra persona o de un grupo.

Otro caso de violencia sexual es, sin duda, el que plantea con extraordinaria ambigüedad Almodóvar en *Hable con ella*. Benigno es un enfermero que cuida a una paciente en coma —un personaje sin definición clara de su sexualidad durante toda la película—, a la que viola aprovechándose de su estado inconsciente. Sin embargo, este hecho, injustificable moralmente, aparece como un acto de sublimación del amor y de la generosidad, ya que Benigno, un personaje extraño, retraído y con fuertes carencias afectivas, es también un personaje masculino que exhibe una gran capacidad de entrega en la tarea de cuidar a los demás (algo tradicionalmente femenino). El resultado cinematográfico de la violación es indeterminado, ya que no se representa el acto como tal; por el contrario, vemos que Benigno no pretende cometer un acto de violencia contra la mujer, sino de amor, provocando que la mujer se quede embarazada, tenga un hijo y salga del estado comatoso. El personaje masculino recibe una condena social al ser procesado e ir a la cárcel, pero no recibe en absoluto una condena moral, porque el acto de violación se convierte en un acto de salvación, mientras él, un personaje «bueno» y simple, acaba pagando con su libertad la vuelta a la consciencia de la mujer que ama.

La violencia sexual aparece también en la película de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, donde se retrata un caso de agresión contra las prostitutas, en la escena en la que Agrado recibe una paliza por un cliente. De nuevo, Almodóvar aplica una mirada «benévola» sobre un acto moralmente reprobable, al ser el propio personaje el que le quita importancia al hecho y lo integra como un «gaje del oficio». La escena aparece así como anecdótica y sin demasiada importancia en la trama. Sin embargo, y pese a todo, deja clara la desprotección de las mujeres de este colectivo. También

se puede apreciar el lugar inhóspito donde trabajan las prostitutas de la calle: un lugar apartado donde las víctimas no tienen ningún tipo de protección y las agresiones quedan impunes. No es la pretensión de esta película mostrar las miserias de la prostitución y, como es habitual en el estilo de Almodóvar, recibe un tratamiento estético, con lo que la posibilidad de argumentar valores morales utilizados en la vida cotidiana, desaparece. La eficacia de la estética de Almodóvar tiene mucho que ver con la capacidad para crear no sólo ambientes estéticos particulares, sino entornos morales donde los personajes crean sus valores, sus leyes y principios al margen del mundo, y son capaces de vivir actuando de acuerdo a ellos. Estos personajes no son amoraes, sino que tienen una moralidad propia y particular basada en los afectos y las pasiones individuales.

Estos casos nos sirven para esbozar las estrategias narrativas que a menudo se utilizan en el cine para que la violencia a la que las mujeres se ven sometidas en la vida cotidiana aparezca como algo justificado o, al menos, como un hecho menor y sin importancia.

Uno de los ejemplos de manipulación argumental en este sentido es la representación de un personaje femenino que no vive la agresión como tal, ya que es ella misma la que no percibe un determinado acto como violento. Si ese personaje además posee una serie de connotaciones negativas, la violencia puede aparecer plenamente justificada dentro del argumento de la película. Por ejemplo, Neus Asensi, en *Torrente*, es secuestrada y obligada por sus secuestradores a realizarles felaciones, pero este hecho no se presenta como algo violento ni Neus Asensi aparece como víctima: más bien parece que lo hace encantada. Al representar el personaje de una ninfómana, como es frecuente en el discurso patriarcal, la violencia contra este tipo de personajes queda justificada, tal como ocurre también con los personajes que simbolizan la *femme fatale* en *Abre los ojos* y *La novena puerta*, anteriormente comentados.

Otro tipo de estrategia es hacer aparecer un suceso como algo anecdótico y totalmente contextual, sin valor de ejemplo o de representación de lo que pasa en lo social. En *La niña de tus ojos*, el hecho de que Goebbels esté a punto de violar a Penélope Cruz no es trascendente, se le quita importancia, y transcurre como un altercado más, que no es fundamental para el desarrollo narrativo de la trama.

Otra forma de quitarle importancia y valor a lo que se representa consiste en diluir un suceso violento como parte de las claves del género cinematográfico. El problema es, en muchos casos, la omnipresencia de la representación de la violencia en todos los géneros. Hoy en día podemos encontrar escenas violentas en géneros cinematográficos como la comedia, el cine de terror o la ciencia-ficción. Lo interesante es comprobar cómo a las mujeres se las somete a una representación de la violencia específica y casi siempre generalizada. Por ejemplo, podemos pensar en la escena en la que César, protagonista de *Abre los ojos*, ataca y ata a la cama a Nuria para luego matarla, ahogándola. La violencia no es «real» dentro del mundo de la película; sin embargo, sí es significativa la forma en que la mujer acaba siendo asesinada; pocas veces habremos visto esta forma de morir de los varones en el cine: atados a una cama y ahogados. Otro caso de disolución de los hechos dentro de las claves del género es el brutal asesinato de dos mujeres en *El arte de morir*; asesinatos que no son tales, pues después se nos dice que ya estaban muertas a causa de un incendio anterior. Es decir, por un lado se representan actos de gran violencia, pero por otro se nos descubre que no son verdaderos ni siquiera dentro de la ficción.

Otra estrategia para relativizar los actos violentos contra las mujeres es hacer que el agresor aparezca como víctima de su propia patología. En el género de terror, el asesino siempre es un psicópata o alguien donde se conjugan fuerzas extrañas: el caso de Nacho en *El arte de morir* o el de Be-

nigno en *Hable con ella*, que «viola» a la paciente que está bajo sus cuidados, pero su perfil no es el de un agresor ni el de una persona «anormal». Así los sucesos de violencia sexual contra las mujeres se presentan como casos fuera de la norma, desviados y poco comunes.

LA VIOLENCIA PSICOLÓGICA

La violencia psicológica es más padecida que la física por los personajes femeninos de las películas analizadas. Lo llamativo es que si hay un personaje negativo por excelencia en cuanto al ejercicio de la violencia psicológica es, curiosamente, la figura de la madre. Casi siempre son «represoras» que bloquean el deseo de quienes las rodean —normalmente sus hijos e hijas—, víctimas de una educación autoritaria. Los ejemplos son muchos, y el patrón recurrente que se aplica es significativo en sí mismo. La madre del personaje de Javier Cámara, en *Torrente I*, representa de forma estereotipada una madre con viejos patrones culturales que cuestiona la forma de ser de quienes la rodean y que, en cierto modo, es la responsable de que su hijo sea algo retraído y amedrentado. La personalidad y la identidad, no del todo integrada, recae directamente sobre la madre.

La misma función cumple la madre de Jesús Bonilla en *La comunidad*, quien, junto con otras mujeres de la comunidad de vecinos, ejerce un papel de control de los nuevos inquilinos y es vehículo de rumores malintencionados. Incluso en casos donde la figura de la madre parece vehicular valores positivos y ser parte fundamental de la trama, es constante la alusión a la dominación negativa que las madres ejercen o han ejercido sobre los hijos. Éste es el caso de la madre del protagonista de *El hijo de la novia*: aunque su presente en la película es el de una mujer con Alzheimer, se vierten datos sobre su pasado en el que se ha comportado

como una madre exigente que nunca supo perdonar a su hijo que dejara la carrera.

Las madres ejercen castigos y controles sobre los hijos, que van desde las intervenciones directas al duro castigo del silencio y la indiferencia, tal como se muestra en *Muertos de risa*, donde aparece una madre que no ha hablado a su hijo durante una década. Pero tal vez la representación extrema del ejercicio de la violencia de una madre contra los hijos la tenemos en el matricidio que está en la base del argumento de la película *Los otros*. Nicole Kidman encarna a una madre muy autoritaria que educa a sus hijos en un estricto orden, usando el castigo como herramienta pedagógica y encerrándolos en un caserón sin contacto con la luz como forma de sobreprotección. Al final de la película nos enteramos de que ella ha matado a sus propios hijos, pero no termina de aparecer como «agresora», sino más bien como víctima de su propia locura e inconsciencia.

La violencia personal está ligada, sobre todo, a personajes masculinos, como forma natural de resolver conflictos y como base constitutiva de las expresiones de amistad entre hombres (como forma expresiva de la masculinidad). Las mujeres que se expresan violentamente suelen ser madres represoras, que hacen uso de una violencia psicológica contra sus hijos, y *femmes fatales*, mujeres seductoras y amenazantes que provocan la tragedia del protagonista.

En conclusión, podemos decir que la violencia entre géneros no está explícitamente representada, y cuando lo está suele aparecer de forma justificada porque, o bien la víctima no la vive como una auténtica agresión contra su persona, o sus cualidades negativas justifican que sea agredida, como justo castigo a su personalidad o actitudes más o menos desviadas. Pero el recurso más utilizado, en general, es el mismo que el usado por la sociedad para dar sentido a los actos de agresión en contra de las mujeres: el hombre violento es una excepción, y cuando actúa lo hace porque es un perturbado sin estabilidad mental.

LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL

La violencia institucional o las acciones dañinas que se presentan dentro de las instituciones es un tipo de violencia con muy escasa presencia en el *corpus* analizado, especialmente si la comparamos con la proliferación de la violencia individual. Lo más llamativo y sorprendente que hemos observado en este apartado es, paradójicamente, una ausencia. Las discriminaciones laborales, la falta de ayudas económicas, la indefensión institucional... son hechos que sufren muchas mujeres y que no tienen cabida en las películas analizadas. Por el contrario, las únicas manifestaciones de violencia institucional que aparecen afectan básicamente a los hombres: el abandono que sufren los hombres de la tercera edad (*Torrente, el brazo tonto de la ley, La comunidad*), la explotación de los inmigrantes ilegales que han llegado a nuestro país en pateras (*Año mariano*) e incluso la precariedad laboral⁵ (*Los lunes al sol y La comunidad*). La única excepción es *Todo sobre mi madre*, que sí presenta un episodio de violencia institucional contra las mujeres, al mostrar la indefensión que sufren las prostitutas y la vulnerabilidad de su situación, provocada por la falta de derechos sociales en todos los ámbitos de la vida.

Son significativas, además, dos películas que presentan indicios de una violencia institucional contra las mujeres que, sin embargo, no se tematiza o se presenta de forma muy anecdótica en la trama. Así, en *Los otros*, el carácter y la situación de su protagonista, Grace, son debidos en gran parte al efecto de dos tipos de violencia institucional. Por un lado, la Segunda Guerra Mundial, con las tensiones y miedos a los bombardeos y a las fuerzas enemigas en la retaguardia, podría explicar la situación de aislamiento y pa-

⁵ Que, como confirman numerosas estadísticas, afecta en su mayoría a mujeres.

ranoia que sufre la familia de Grace; por otro, la educación que ésta ha recibido y que trata de inculcar a sus hijos implica la imposición de una serie de normas sociales que relegan a la mujer a un papel dependiente del hombre, y que inhabilitan su capacidad de acción. Estos hechos podrían ayudarnos a entender el personaje de Grace como producto de un momento histórico y social concreto, pero la trama los ignora y presenta la patología de Grace como algo individual y personal.

En *Juana la loca* se presenta de forma colateral la violencia que supone en esos momentos la institución del matrimonio y el sistema político de entonces hacia las mujeres, relegadas a un papel sumiso y dependiente (de forma que cualquier mujer que no encaje en ese papel es considerada como loca). Sin embargo, lo que pretende ser una denuncia de esa situación, acaba confirmando lo contrario, al primar una visión patológica e individual de Juana, frente a una explicación social e histórica. Esto supone, en definitiva, una naturalización de la dominación, al presentar lo que es producto de construcciones sociales e históricas como producto de rasgos individuales y de carácter.

LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

VIOLENCIA CONTRA LOS CUERPOS

En la estructura filmica del cine más comercial, muchas veces las mujeres no funcionan como un simple significante de su referente «real», sino que representan el inconsciente masculino; se presentan como aquello que son para los varones: un objeto de deseo. Esta mirada conduce a una sexualización de las mujeres, destacando especialmente los valores de belleza, la exaltación de la sexualidad centrada en diferentes partes del cuerpo.

No es casualidad que la mayoría de las actrices protagonistas estén cortadas por un mismo patrón: la edad (mujeres jóvenes) y la presencia física (delgadas y con una reconocida belleza): Penélope Cruz (*Todo sobre mi madre* y *La niña de tus ojos*); Paz Vega, Najwa Nimri y Elena Anaya (*Lucía y el sexo*); Natalia Berbeke (*El hijo de la novia* y *El otro lado de la cama*); Neus Asensi (*Torrente I*); Nicole Kidman (*Los otros*); Ana Álvarez y María Adán (*Cha, cha, cha*), Cecilia Roth (*Todo sobre mi madre*); Lucía Jiménez y demás actrices femeninas (*El arte de morir*); Leonor Watling (*Hable con ella*) y Pilar López de Ayala (*Juana la loca*).

El cuerpo de las mujeres es probablemente el recurso más utilizado para llamar la atención, no sólo en el cine, sino también en otros ámbitos como la publicidad⁶. Si hiciéramos un análisis de los carteles promocionales de las películas que hemos analizado veríamos que la imagen de la mujer sigue siendo un reclamo fundamental, aunque no sea ella la protagonista de la película.

La mayoría de los personajes que asumen estas actrices principales están sexualizados (aparecen como objeto de deseo y reclamo de la mirada), porque hay algún personaje masculino cuya mirada se representa en la pantalla y/o porque la cámara adopta un punto de vista masculino a la hora de captar las situaciones y a los personajes dentro de ellas (especialmente en escenas de sexo). Algunas veces la sexualización es más agresiva porque el papel de la actriz se reduce a exhibir de forma exagerada unos signos que el imaginario heteropatriarcal asigna a la feminidad —traseo, piernas y pechos—, como ocurre en el personaje de Neus Asensi en *Torrente I*, o porque el cuerpo aparece descontextualizado, con la única función de ser contemplado, espe-

⁶ Vid., por ejemplo, C. Carther y C. Kay, en el capítulo sobre publicidad —«Advertising body parts»— del libro *The Violence in the media* (2003: 121).

cialmente cuando se trata de personajes femeninos secundarios: la amante árabe de Fernando en *Juana la loca*, las azafatas, presentadoras de televisión y bailarinas en *Muertos de risa* o la camarera que, de pronto, aparece en una escena de *Año Mariano* en un bar de alterne.

Cuando los personajes femeninos son los protagonistas de la trama principal, la sexualización aparece más matizada, de forma que podríamos incluir el tratamiento estético al que son sometidos dentro de un proceso de erotización. Por ejemplo, los personajes de María y Alicia en las dos películas de Almodóvar se nos presentan más como mujeres bellas que sexuales. Lo mismo les ocurre a las protagonistas de *Abre los ojos*, o a los personajes de Lucía y Elena en *Lucía y el sexo*.

Pese a todo, este tipo de tratamiento estético no es completo ni absoluto, ya que podemos encontrar algunas excepciones de cuerpos femeninos no sexualizados ni presentados para una mirada masculina. Por ejemplo, Nicole Kidman en *Los otros*, quien a pesar de ser una estrella capaz de garantizar que el público vaya al cine para verla, goza en la película de la oportunidad para mostrar, sobre todo, sus cualidades profesionales, saltando por encima de sus cualidades estéticas que quedan neutralizadas por un ropaje oscuro que invisibiliza su cuerpo y sus curvas, y una actitud ante la cámara que no atrae la mirada ni el deseo. Ninguno de los personajes femeninos aparece sexualizado en la película, quizás porque no hay ningún personaje masculino portador de una mirada voyeurista (ni en el caso del mayordomo, que es mayor y tiene una función de guardián de la casa, ni en el caso de Nicolás, que es un niño atemorizado y sin ningún estímulo externo más allá de su madre y hermana).

Tampoco aparece sexualizado el personaje de Carmen Maura en *La comunidad*, ya que está caracterizada como una mujer madura que no entra dentro de la franja de edad de la seducción. Únicamente su cuerpo es objeto de deseo en la escena donde Jesús Bonilla (que representa a un chico re-

primido y algo *freakie*) se masturba mientras la observa por la ventana, pero no es portador de una mirada con la que se identifique el espectador, sino un personaje que cualquiera censura y que genera distancia estética.

También el personaje de Ana en *Los lunes al sol* es joven pero no presenta ninguno de los signos de la feminidad (maquillaje, ropa sexy, mirada seductora); estos signos quedan ocultos por otros, que adquieren más fuerza: los del trabajo, el cansancio y el dolor. En la escena en la que está frente al espejo desnuda, echándose desodorante, su desnudez permanece en el plano denotativo de la información «objetiva», sin elevarse al plano de las connotaciones: el carácter deseable de su sexualidad, lo que pone de manifiesto que la feminidad es una construcción que implica unos rituales y unos signos, mostrando que otras formas de representar el cuerpo femenino son posibles. Otro ejemplo interesante es el personaje de *Juana la loca*, quien a medida que avanza la acción se va desexualizando, va dejando de ser objeto de deseo para convertirse en alguien obsesivo que produce repulsión.

En el caso de los personajes de sexo masculino, en general sus cuerpos no están sexualizados. Si son objeto de deseo, lo son por valores más asociados a la personalidad (sentido del humor, sentido de la dignidad...), a excepción de ciertas películas, como *El arte de morir*, donde todos los personajes están estetizados y el único reclamo de la película es precisamente éste: un repertorio de jóvenes y jovencitas recién salidos de una serie de televisión que tienen algo de fama y cumplen una serie de cánones estéticos. No es la norma que el cuerpo del hombre aparezca como objeto de la mirada y, en todo caso, no tiene que ajustarse a unos códigos de belleza tan rígidos como en el caso de las mujeres. Los personajes masculinos, tanto principales como secundarios, constituyen un repertorio más variado de modelos estéticos, y sus cuerpos aparecen casi siempre contextualizados.

Esta representación desigual del cuerpo según el sexo viene a constatar, también en el cine español, lo que analistas como Mulvey ya habían apuntado en relación con el cine clásico de Hollywood: que las estructuras «deseantes», el placer de mirar (*escopofilia*), establecen una división entre sujeto masculino que mira (a través de la cámara, dentro de la pantalla y desde la butaca) y el objeto o espectáculo mirado: la mujer como objeto de la mirada y el deseo voyeurista y fetichista masculino. El cuerpo de la mujer es fetichizado por el cine español, pero no tan agresivamente como en la industria de Hollywood, donde los cuerpos femeninos son reducidos a las partes (labios, piernas, pechos, pelo o uñas) que están más asociadas a la feminidad dentro del imaginario colectivo, y no sólo en personajes secundarios. Esta sexualización del género femenino conduce a una objetualización de las mujeres y a una mirada voyeurista. La gratificación erótica que produce el cine al contemplar a las mujeres como un objeto coloca al espectador masculino en una posición de *voyeur*.

Desde algunas perspectivas sociales se sostiene que la objetualización de la mujer contribuye a mantener unas estructuras sociales que favorecen la violencia contra las mujeres: «Objetification of women creates an environment that facilitates men's violence toward woman» (Violence a media, 2001: 121). No podemos decir que sea una causa directa, ni que se pueda establecer una relación unívoca y cuantitativa entre el consumo y el ejercicio de la violencia; tampoco podemos afirmar que las acciones violentas se deban al consumo de imágenes violentas, ya que este tipo de asertos no han sido nunca comprobados cuando se han hecho estudios empíricos. Sin embargo, sabemos que los contenidos de los medios nos influyen, aunque no sepamos exactamente cómo lo hacen. Los medios crean imaginario, nos enseñan a pensar sobre qué es el mundo, contribuyen a formar nuestros mapas cognitivos, nuestras ideas sobre qué es la sociedad o qué son las relaciones humanas.

El control de la sexualidad

La violencia de género se inscribe también dentro de la sexualidad, entendida como deseo y placer erótico. El control de la sexualidad ha sido siempre más estricto para el sexo femenino, con la imposición de unos rígidos usos legítimos de su cuerpo. Sin embargo, observamos un tono más progresista del papel de la mujer en la narración fílmica española que en épocas anteriores, e incluso más progresista que en películas americanas de carácter marcadamente comercial. Las mujeres adquieren un papel activo en la seducción dando el primer paso, experimentando con sus cuerpos y buscando el placer, sin que todo ello sea una amenaza, como ocurría con el género negro tras la Segunda Guerra Mundial. No obstante, esta progresión sólo la encontramos en el eje del relato y del espectáculo, ya que el discurso sigue siendo masculino y el punto de vista de la mujer no aparece. Además, los valores asociados a la seducción en los personajes femeninos son más tradicionales, a diferencia de los hombres, que han incorporado otros valores como la inocencia o el humor. Esta diferenciación en la seducción se aprecia de forma muy ilustrativa en la escena del *strip-tease* de *Lucía y el sexo*: ella se construye insinuante y sexualizada, la cámara recorre un cuerpo fragmentado mientras la acompaña una música sensual; él es más torpe pero más gracioso, y le acompaña una música más cómica. Que Lucía al final acabe riéndose es muy significativo.

Las mujeres que seducen siguen un código vertebrado por la juventud y la belleza. Su seducción es más estética y reposa sobre una sexualización de sus cuerpos. No enamoran, seducen a hombres más mayores que no deben tener una belleza palpable y de los que ellas sí se enamoran sin ninguna duda: Penélope Cruz, en *La niña de tus ojos*, se enamora de su director, un hombre mayor y sin ningún tipo de atractivo evidente, que además la maltrata psicológicamente. Natalia Berbeke, en *El hijo de la novia*, está enamo-

rada de un hombre mayor que ella y que tiene miedo al compromiso. Incluso Natalia, una adolescente de quince años, se siente atraída en *Los lunes al sol* por Santa, mucho más mayor y no especialmente estetizado.

En cambio, las mujeres mayores quedan excluidas del plano de la seducción; los casos de relaciones entre mujeres mayores con hombres más jóvenes son la excepción y se limitan a relaciones instrumentales: en *La comunidad*, Carmen Maura es seducida por un vecino más joven, que la utiliza para conseguir las maletas con dinero que esconde; en *La niña de tus ojos*, la embajadora mantiene una relación puntual con el personaje de Jorge Sanz, o Diana, en *La novena puerta*, seduce a Corso para apoderarse de un manual.

El atractivo de las mujeres se mantiene así anclado en la espectacularidad tradicional que lo basa, primordialmente, en el erotismo que desprende un cuerpo sexualizado, narrado como el elemento supuestamente fundamental para provocar el deseo masculino. Por eso el período de tiempo que una mujer puede, en teoría, ser seductora es mucho más corto que el de los hombres. En el cine y para las actrices en general, la edad es simplemente una tiranía.

FALTA DE RECONOCIMIENTO A LAS IDENTIDADES CULTURALES

Dentro de la violencia simbólica tenemos que hablar de la falta de reconocimiento que sufren aquellas identidades que no encajan dentro del código hegemónico de representaciones por su edad, su raza o su opción sexual. No podemos englobar a todas las mujeres dentro de un mismo modelo representativo, ya que debemos atender a los distintos valores que se pueden adjudicar a sus representaciones en función de la edad, la raza y la opción sexual.

Las mujeres mayores, exceptuando a Carmen Maura en *La comunidad* y al personaje de Huma Rojo en *Todo sobre mi*

madre, son las grandes ausentes en la narración, y si aparecen es de forma peyorativa y fuertemente estereotipada. Sólo actúan en el espacio doméstico y asumiendo papeles familiares, especialmente como madres que obstaculizan el discurrir del deseo de sus seres cercanos.

La distinta valoración de las mujeres según su raza no es un elemento visible en el cine español comercial. Si bien no podemos hablar de una desvalorización por razones de raza, sí podemos plantearnos la cuestión de la invisibilidad: hay una evidente ausencia de mujeres procedentes de otros países a pesar de que el fenómeno migratorio es, cada día más, una parte integral de la realidad española y la feminización de estos flujos migratorios una tendencia que se ha intensificado estos últimos años.

Lo mismo podemos sostener en el caso de las mujeres lesbianas, al igual que los gays, cuya presencia en las representaciones del cine comercial es minoritaria. La película *El otro lado de la cama* incluye en su repertorio de identidades el de una lesbiana, Paula, un personaje secundario que muestra su falta de reconocimiento social en la escena en la que el novio de uno de los personajes femeninos la percibe como una amenaza. Para devaluar su imagen, significativamente, sólo tiene que hacer unas pintadas en la pared de la casa donde vive señalando su condición de lesbiana poniendo así en evidencia hasta qué punto la homosexualidad sigue siendo considerada una grave «falta» dentro de la norma de la heterosexualidad obligatoria.

El director español que más en cuenta tiene las identidades subalternas en sus guiones es Almodóvar que, en *Todo sobre mi madre*, abre el abanico del reparto a lesbianas, travestidos y *queens*. Lo interesante no es que haga visibles otras realidades, sino cómo las hace visibles: de una forma natural y estetizada que permite abrir un espacio de reflexión sobre el carácter construido de las identidades y la posibilidad de un diálogo con la diferencia. Esta película deconstruye el concepto de «autenticidad» y refleja la violencia cultural

contra las personas que no se sienten cómodas con el cuerpo en el que nacen y deciden cambiarse de sexo para ser reconocidas como género «mujer» u «hombre».

Los hombres pueden aparecer como víctimas de la violencia sexual, sobre todo cuando no reúnen los valores de la mística masculina. Aunque se observa una valoración nueva y positiva del plano afectivo en los personajes masculinos, sigue existiendo un «umbral de aceptación» y, cuando lo sobrepasan, son tachados de *maricones* y *afeminados*. Son habituales los diálogos entre personajes masculinos, la ironía que los caracteriza, que utilizan como objeto de burla el calificativo de *maricón* para deslegitimar determinadas conductas que consideran femeninas o no lo suficientemente masculinas. Este mecanismo se hace evidente en los diálogos de algunas películas como *Los lunes al sol*, que supone en sí misma una reflexión sobre la identidad masculina cuando esa construcción debe disociarse a la fuerza de la imagen del hombre productor que obtiene los recursos económicos para sostener el grupo familiar.

Otro ejemplo lo podemos ver en *Hable con ella*, donde el personaje de Benigno realiza un trabajo tradicionalmente asociado a las mujeres: el cuidado de otras personas; cuidado que realiza además de forma entregada y afectuosa, lo que lleva a que sus compañeros lo consideren homosexual. Pero lo violento no es que lo consideren así, sino que no consideren que un hombre heterosexual pueda ser compasivo, cuidador y disfrutar con trabajos que tienen que ver con el cuidado de los demás.

TRATAMIENTO DE LA IRONÍA Y LA VIOLENCIA

Podemos afirmar que en el cine español existe un predominio de la clave irónica e incluso humorística y que el género español por excelencia es la comedia, aunque todos los años se produzcan películas que podemos catalogar den-

tro de otros géneros, como el policiaco o el de terror. Esto ocurre también en las películas más taquilleras que hemos tomado aquí como objeto de nuestro análisis, y lo que nos interesa es hacer una reflexión sobre si existe una diferencia genérica en cuanto a la representación de la ironía y el humor en la pantalla. De entrada, este planteamiento pudiera parecer extraño, ya que no suele ser uno de los temas tomados como objeto de estudio en la mayoría de las investigaciones sobre género y medios que se realizan. Esto se debe a que se da por sentado que no existe una diferencia genérica en la representación sobre este aspecto, y, sin embargo, hemos podido comprobar que sí existe. De forma general, veremos cómo las mujeres, de nuevo, son más objetos que sujetos de la ironía y el humor; las mujeres son con más frecuencia objetos de distanciamiento irónico y no sujetos que crean situaciones humorísticas interviniendo en las acciones de forma positiva.

La aserción anterior puede parecer incomprensible o extraña; sin embargo, es un mecanismo que aparece ya en la literatura y la narratividad tradicionales (de la que es deudora el cine), y que se debe al hecho de que el humor, entre otras cosas, puede ser un mecanismo de control del comportamiento social, transformando en risible todo lo que se sale de los estándares admitidos por una colectividad. La risa, en la Modernidad, ha tenido, además de la pura diversión en sí, una función moral (cuyo máximo exponente ha sido Molière). La risa en los espectáculos y en la literatura, durante varios siglos, ha supuesto una auténtica sanción social al señalar lo permitido y lo prohibido, lo deseable y lo despreciable. Desde el *Pinocho* de Collodi, pasando por *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, la risa ha tenido una función claramente político-social e incluso en muchos casos claramente represiva, señalando a los individuos que merecían ser aislados del grupo (Bernárdez, A., 2001). Este tipo de risa es indudable que sigue generándose de la misma forma en nuestro

entorno. Como hace siglos, seguimos haciendo chistes de «cornudos», de negros, de gitanos, de homosexuales o de mujeres feas o «fáciles»... Es decir, de todos los colectivos, personas o incluso actitudes o comportamientos que se salen de las formas de vida aceptadas y aceptables.

Por eso no es extraño que en el plano de lo enunciado en las películas analizadas, en lo que ellas expresan, en lo que muestran y hacen visible, el humor aparece como algo propio del género masculino. Los hombres se relacionan entre sí a través de la broma, las peleas, jugando con los límites entre la agresión y el juego (*Los lunes al sol*, *El otro lado de la cama*, *Torrente...*) y, además, los personajes que se presentan como graciosos son en su mayoría hombres. Esto nos hace reflexionar sobre cómo existe una relación entre el humor y ciertos tipos de violencia admitida como aceptable en las relaciones masculinas, porque pertenecen al ámbito del juego. Las caídas, las peleas o las bofetadas que podemos ver, no representan el territorio de la agresión, sino que señalan la amistad, el humor y la cercanía entre los hombres.

Este tipo de comedia española se articula sobre un tipo particular de humor que tiene que ver con la violencia y con la acción masculina, un tipo de humor donde las mujeres parecen no tener cabida, sobre todo porque parecen no existir otras formas de entender el humor. Los personajes «graciosos», no sólo en las comedias, son mayoritariamente hombres (Bardem en *Los lunes al sol*; Santiago Segura en *Torrente* y en *Muertos de Risa*, en esta última junto al Gran Wyoming; Karra Elejalde junto con otros personajes masculinos en *Año Mariano*; los protagonistas masculinos de *El otro lado de la cama...*). Las mujeres graciosas son minoritarias, suelen ser personajes secundarios y no representan personajes inteligentes e irónicos, sino personajes objeto de risa (Pilar en *El otro lado de la cama*). «A través del ridículo hemos sido sometidas en la mayoría de los casos a una risa que nos obligaba a reírnos de nuestro propio género, siendo objeto de burla, de broma o de escarnio, más que sujetos ejecutores

de la risa o que ríen»⁷ (Reiz, 2001: 29). Así, la sexualización de las mujeres en el cine traspasa los límites de sus cuerpos y afecta también a la representación de las mujeres como personajes más serios, malhumorados o simplemente con una menor capacidad para jugar con la realidad sobrepasando los estrictos límites de la literalidad.

Es llamativa esta «expulsión» del humor de las mujeres cuando ha sido tradicional su representación en otros espacios de producción artística como el teatro y la literatura en general. Por ejemplo, existen personajes clásicos como el de Mirandolina en «La Comedia del Arte», uno de los «más antiguos personajes femeninos humildes y cómicos que, junto con los enamorados, no lleva máscara y hace de la ironía su escudo; su audacia e inteligencia le permiten sortear situaciones cómicamente comprometidas al ser perseguida y deseada habitualmente por esos personajes viejos y lascivos que pueblan la “Comedia del Arte”» (Reiz, 2001: 35). Es esa tradición que ha existido en el teatro, e incluso en el cine clásico español, de mujeres que juegan con la gracia y la ironía, la que no vemos prácticamente aparecer en las obras que hemos analizado.

⁷ El Siglo de Oro español nos ha dejado también varios ejemplos de personajes cómicos femeninos astutos e inteligentes. Mujeres de condición humilde que ejecutan un trabajo indefinido que se mueve entre la típica alcahueta, la joven o la viuda que han de buscarse el sustento camelandando a otros, o las castizas timadoras de algunos entremeses. Por otra parte, y con relación a este mito que se está construyendo de las mujeres como sujetos ajenos al humor, es conveniente señalar que el humor es una herramienta política del feminismo postmoderno que busca visualizar la injusticia cultural y desestabilizar el código hegemónico de representaciones desde una política paródica de la mascarada: «tanto las artistas como las teóricas de los años noventa han reivindicado la parodia, el humor y la ironía como una de las armas más contundentes con las que podemos contar. Estas armas son tan viejas como el mundo, pero ahora las mujeres no han dudado en reivindicarlas como propias» (Bernárdez, 2001: 27).

Constatar este hecho es muy importante, ya que existe una gran potencialidad crítica en los discursos irónicos, que permite a los creadores mostrar su actitud crítica respecto al mundo. «La ironía es una posición, una concepción, una perspectiva es mostrada “como si” fuera la propia del autor, pero la interpretación irónica consiste precisamente en entender que no es tal, que el autor la adopta transitoriamente para, mostrándola, rechazarla» (Peña Marín, 1989: 29). El modo irónico permite, de modo simultáneo, presentar una concepción ideológica y una actitud y, al mismo tiempo, mostrarse crítico ante ella. Esta actitud irónica pertenece al eje de la enunciación y no es habitual en las películas analizadas.

Existen algunos casos en que sí se produce una doble enunciación. Por ejemplo, en la película *El otro lado de la cama*, dos personajes llevan a cabo una parodia. Son caracterizaciones extremas. Uno de ellos representa la masculinidad que tiene que adaptarse al cambio de la sociedad actual (Rafa), mientras que Pilar encarna la imagen de la feminidad tradicional. En cambio, el personaje de Lázaro pone de manifiesto los rituales y normas que constituyen el comportamiento normal del grupo social al que pertenece para ridiculizarlo. Pilar es la caricatura crítica de la mujer tradicional que trata de buscar pareja para sentirse completa y que finalmente acaba enamorada del personaje que representa la masculinidad perversa. Rafa representa un modelo paródico de un hombre que trata de reafirmar su masculinidad y «dureza», pero que, sin embargo, acaba llorando cuando la mujer de la que está enamorado le abandona.

Frente a la dominación masculina, Rodríguez Victoriano identifica dos posiciones, reversa y subversa, que ponen en cuestión la injusticia de la razón masculina. Estas posiciones o estrategias discursivas contradicen las representaciones del imaginario colectivo y las prácticas de la relación de dominación masculina; y la ironía y la parodia pueden ser una estrategia subversiva para cuestionar las normas de

la dominación masculina, como hemos observado en los personajes extremos de *El otro lado de la cama*.

En otras comedias la ironía no funciona igual en el caso de las mujeres y en el de los hombres. En las películas dirigidas por Santiago Segura, el estereotipo de las mujeres que aparecen es una exageración de la visión sexista de la mujer como objeto sexual, y no ridiculiza esta visión, sino que la reproduce.

En el caso particular de Almodóvar también podemos observar una posición subversiva respecto a la dominación masculina, pero la estrategia discursiva no es tanto una parodia como una estetización de las situaciones y los personajes. En su hacer narrativo no intenta crear distancias, sino que continuamente trabaja utilizando las estrategias necesarias para crear cercanía con el espectador. Sin duda uno de los hallazgos del cine de Almodóvar está precisamente en la capacidad narrativa que tiene para representar la alteridad, lo que es distinto a la «normalidad», mientras por otro lado recupera las claves de lo cercano, de lo intuitivo, lo pasional o lo cotidiano. Es una visión que nunca se aparta de lo que representa, no genera distancias ni críticas de lo narrado. No hay alteridades en el cine de Almodóvar, porque éstas pertenecen al mundo real. En sus ficciones consigue crear un mundo donde ningún personaje se opone a otro, ninguno funciona por contraste con otro en un universo narrativo coherente, ya que cada uno de ellos vale por sí mismo y en sí mismo, no necesita de otro para significar; pero lo curioso es que tampoco necesitan del mundo para hacerlo.

Otra cuestión es cómo Almodóvar hace aparecer tenazmente en sus películas personajes que directamente se salen de la norma de la heterosexualidad obligatoria. En *Todo sobre mi madre* crea una serie de situaciones que ponen en duda la norma heteropatriarcal (relaciones entre lesbianas, entre una monja y un transexual) y deconstruyen las identidades (mujer/hombre) y las relaciones de género convenciona-

les (heterosexuales). Al introducir transexuales, lesbianas, transgéneros, gays, cuestiona la naturalidad de los géneros, abriendo una posibilidad más de desarrollo de la identidad que establece un continuo entre lo femenino y lo masculino en una sociedad estructurada sobre esa dicotomía.

LAS MUJERES EN LA NARRACIÓN

¿Qué papel asigna el relato cinematográfico a los personajes femeninos? ¿Cómo es su presencia en la narración? Estas dos preguntas son los ejes de los que partimos y a los que trataremos de dar respuesta en este apartado. Para observar las posiciones femeninas en el relato de las películas del *corpus*, nos serviremos de muchas observaciones apuntadas por la crítica feminista, señaladas en el marco teórico.

Para empezar, podemos hacer una observación obvia: de un total de dieciocho películas analizadas, la mayoría tiene como protagonista a un personaje masculino, excepto en cinco ocasiones (*Los otros*, *La comunidad*, *Todo sobre mi madre*, *Juana la loca* y *Cha cha cha*)⁸. Esto implica que, en la mayoría de los casos, son los hombres quienes mueven la acción del relato, en detrimento de los personajes femeninos. Hay que añadir que en varias ocasiones, cuando una mujer es la protagonista, más que impulsar la narración, sufre la acción: se trata de personajes a los que más que hacer cosas, les pasan cosas. Esto ocurre, por ejemplo, en *Los otros*, en la que la protagonista es víctima de hechos inexplicables, y en *Juana la loca*, ya que, en gran medida, ella acaba siendo una víctima de las intrigas palaciegas.

En este sentido también hemos observado que la mayoría de las películas se narran desde el punto de vista (cogni-

⁸ Excluimos de esta lista a *Lucía y el sexo* porque, a pesar de su título, el verdadero protagonista de la película es el personaje masculino, Lorenzo.

tivo, y en muchos casos epistémico) de los personajes masculinos. Cabe hacer un breve apunte sobre lo que Francesco Casetti y Federico di Chio denominan la «conformidad del punto de vista» del autor implícito con el de sus personajes. Para estos autores, en los filmes suele operar una polaridad: o bien el punto de vista del autor implícito se corresponde con el del personaje, o bien se muestra totalmente disconforme (por supuesto, entre estas dos posturas caben muchas posiciones intermedias). Un ejemplo del primer caso es *Los lunes al sol*, cuyo protagonista, Santa, expresa el sentido y la moral implícita en toda la película; mientras que *Torrente, el brazo tonto de la ley* sería un ejemplo de la disconformidad del autor implícito con su protagonista, sobre el que se ejerce una crítica. Aún así, sea para criticarlo, sea para expresar su conformidad con el sentido del filme, el punto de vista en el que se centran la mayoría de las películas de nuestro *corpus* es masculino. Este hecho es especialmente relevante en aquellas películas en las que el protagonismo está más repartido y que versan sobre las relaciones entre mujeres y hombres: los personajes femeninos suelen estar marginados del punto de vista, de forma que sabemos lo que ellas piensan a través de sus compañeros masculinos: el relato se focaliza, por tanto, en estos últimos. Así ocurre en *Lucía y el sexo*, en la que la información que tiene el espectador sobre Lucía, Elena o Belén viene por su relación con Lorenzo; o en *El otro lado de la cama*, que se centra básicamente en la visión de los personajes masculinos sobre su relación con las mujeres. Algo similar ocurre en *El hijo de la novia*, *El arte de morir*, *Abre los ojos*, *Hable con ella* y *La novena puerta*.

Este aspecto acarrea una paradoja: a pesar de que, en muchas ocasiones, los personajes femeninos suelen ser más inteligentes, maduros y preparados que sus compañeros masculinos (como, por ejemplo, ocurre en *El otro lado de la cama*, en la que contrasta la inteligencia y madurez de las mujeres frente a unos hombres desastrosos e inmaduros;

también en *Los lunes al sol*, *El hijo de la novia*, *Muertos de risa* o *Año Mariano*, ellas están más preparadas para asumir las dificultades y son personas más íntegras); sin embargo, su punto de vista y su trayectoria se ignoran en detrimento de los personajes masculinos. Así, podemos decir que nos encontramos con varias películas en las que la «historia» es más progresista e igualitaria con sus personajes femeninos, pero cuyo «relato» les acaba relegando a una posición secundaria, cuando no les presenta como objetos de deseo para la mirada masculina.

Por otra parte, observamos que se ha producido una evolución en los personajes femeninos en su relación con su papel en la trama. En nuestro *corpus* nos encontramos con un gran número de películas en las que las mujeres son activas y mueven la acción: Sonia, en *El otro lado de la cama*, decide seducir a Pedro; Lucía, Elena y Belén, de *Lucía y el sexo*, toman la iniciativa con Lorenzo; también Lucía y Macarena, de *Cha cha cha* y *La niña de tus ojos*, respectivamente, son personajes activos y que mueven parte de la acción. Aunque esto supone que las mujeres se han ganado el derecho a ser sexualmente activas, entraña igualmente otro aspecto, más problemático y menos progresista: en la mayoría de las películas, los personajes femeninos sólo son activos en el terreno de la seducción y de lo afectivo. Nos encontramos, por tanto, con una reproducción de la dicotomía que asigna el espacio público al hombre y el espacio privado a la mujer: las mujeres sólo son activas en el terreno en el que están recluidas, un terreno que suele tener que ver con lo afectivo, lo privado, etc.

Pese a todo, hay que señalar que también se dan excepciones: en *La comunidad* nos encontramos con una protagonista en cuyo punto de vista se centra la historia, y que es quien mueve una trama que tiene poco que ver con lo afectivo y mucho con la acción y el suspense. Asimismo su papel no es el de víctima, sino el de una mujer independiente y que está dispuesta a conseguir sus fines. De la misma forma,

Todo sobre mi madre constituye una excepción, ya que nos presenta cuatro personajes femeninos cuyo papel en la trama no discurre simplemente en relación a un hombre, y que mueven la acción más allá del terreno afectivo.

Muchos de los análisis feministas sobre el cine argumentaban que el papel de las mujeres no era otro que el de objetos de deseo para una mirada masculina. En nuestro análisis podemos constatar que esto sigue ocurriendo en gran parte del *corpus*. *La niña de tus ojos*, *Lucía y el sexo*, las dos películas de *Torrente*, *El otro lado de la cama*, *Muertos de risa*, *Cha cha cha*, *Abre los ojos...*, todas ellas cuentan con personajes femeninos cuyo cuerpo está sexualizado y dispuesto para el disfrute del espectador masculino. Es por esto por lo que la afirmación de Laura Mulvey de que el cuerpo femenino se construye como reclamo para una mirada masculina sigue estando vigente. Un caso paradigmático son las escenas de sexo, que se suelen relatar desde el punto de vista y la posición del personaje masculino⁹, a través de la cámara subjetiva; algo que ocurre, por ejemplo, en *Lucía y el sexo*, *Cha cha cha*, *Abre los ojos* o *La novena puerta*. En muchas de estas películas sigue siendo válida la afirmación de John Berger de que «los hombres actúan, las mujeres aparecen».

Sin embargo, podemos observar que, a diferencia de lo que ocurría en los filmes analizados por Mulvey, en la mayoría de las películas de nuestro *corpus* no se puede apreciar la presencia de un personaje masculino que desempeñe el rol de «ego ideal» con el que el espectador se pueda identificar: la mayoría de los protagonistas son en realidad antihéroes (*La niña de tus ojos*, *Torrente*, *Muertos de risa*, *El otro lado de la cama*, *Año Mariano*, *La novena puerta...*), personajes que, más que admiración, provocan la risa cómplice en el espectador (y que son tan frecuentes en nuestro cine).

⁹ Señalemos, además, que todas las escenas de sexo de este *corpus* son entre parejas heterosexuales.

En lo que respecta a las protagonistas, sólo podemos hablar de antiheroínas en un caso, el de la protagonista de *La comunidad*. El resto oscila entre dos extremos: mujeres con comportamientos patológicos y retorcidos (como en *Juana la loca*, *Los otros* y *Cha cha cha*), o bien personajes complejos y quizás verdaderas heroínas, como son las protagonistas de *Todo sobre mi madre*. También se puede observar que, tal y como señala la crítica feminista, en algunas de estas películas con protagonista femenina el modelo de identificación que se nos propone como espectadoras es masoquista: la mujer es una víctima, está desamparada, y poco puede hacer al respecto (como ocurre en *Los otros* y *Juana la loca*). Asimismo podemos hablar de otro mecanismo, de tipo narcisista: el placer de ser deseadas, de ser objetos de deseo (así ocurre en *Lucía y el sexo*, especialmente en el caso de Belén, que en una de las escenas disfruta contemplándose a sí misma frente al espejo).

Por otra parte, podemos rastrear (aunque no es algo frecuente en nuestro corpus) la presencia de algunos personajes femeninos que suponen una amenaza al dominio masculino. Se trata de una suerte de *femmes fatales* que representan al mismo tiempo el objeto de deseo masculino y una amenaza; son mujeres sexualizadas que tienen un papel de malvadas, como ocurre con Nuria (*Abre los ojos*) y Diana Telzer (*La novena puerta*): ambas se acuestan con el protagonista y más tarde tratan de acabar con su vida; su rol es el de oponentes al deseo masculino.

En definitiva, hay que señalar que en estas películas se echan en falta varios aspectos, sin los cuales la representación de las mujeres no deja de estar sujeta a formas más o menos sutiles de violencia simbólica. Por ejemplo, creemos que es necesario que no sólo la *historia* tenga en cuenta a los personajes femeninos, sino también el *relato*: que se narren las películas desde el punto de vista femenino, focalizando también sus conflictos. Asimismo falta por introducir y dar cabida a una mirada femenina que dé cuenta del deseo de

las mujeres, es decir, que más allá del placer de ser deseadas puedan ser sujetos deseantes.

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Uno de los ejes del feminismo ha sido la crítica a los límites que se establecen entre lo público y lo privado, como dos espacios separados y propios de cada uno de los géneros. Así, esta división se proyecta socialmente en la forma de una separación de espacios, de modo que el ámbito de lo público, de la visibilidad, de la política, del trabajo, de la cultura y la razón, está asociado a los hombres, mientras que el ámbito de lo privado, de la naturaleza, la familia, los afectos, los cuidados, es un territorio propio de las mujeres. Obviamente, esta concepción también se puede encontrar en las representaciones que ofrece el cine. En nuestro corpus observamos un reparto de roles, actividades desempeñadas, y hasta rasgos de carácter, que se deriva de la división genérica de lo público y lo privado. Así, en gran parte de las películas nos encontramos con una caracterización de los personajes deudora de este pensamiento. Un ejemplo de esto son *La niña de tus ojos*, *El hijo de la novia*, *Abre los ojos*, *Año Mariano*, o *El arte de morir*, en las que los personajes femeninos están asociados a la ternura, el amor o el instinto; mientras que los personajes masculinos son más racionales, activos y menos sentimentales.

Sabemos más de los personajes femeninos en su faceta privada que en la pública: sus relaciones amorosas y sexuales, su familia... *Juana la loca* se centra en la relación/obsesión de Juana con Felipe; las dos partes de *Torrente* muestran a los personajes femeninos sólo en relación con los hombres y en su faceta sexual; en *El hijo de la novia* sólo sabemos de Natalia por su relación con su novio; en *Los otros*, Grace está recluida en su hogar, y lo mismo ocurre en *Muertos de risa*, *Abre los ojos*... Es significativo, además, que en tres de las

películas en las que la protagonista es una mujer, la trama transcurre en el espacio privado (*Los otros*) o básicamente en torno a relaciones amorosas (*Juana la loca*, *Cha cha cha*). En el caso de *La comunidad*, la trama se desarrolla en un espacio privado (en las viviendas de un edificio) que, para la protagonista, supone al mismo tiempo un espacio público, ya que es el espacio en el que se desarrolla su trabajo. Por otro lado, mientras que los personajes masculinos suelen tener conflictos con su trabajo (como les ocurre a los protagonistas de *El hijo de la novia*, *La niña de tus ojos*, *Muertos de risa* o *Lucía y el sexo*), ninguna mujer parece tener problemas con su faceta pública.

Además, hay que señalar que muchos de los personajes femeninos desempeñan trabajos de cuidados¹⁰: en *Lucía y el sexo*, Elena cuida no sólo a su hija, sino también a Belén y a Lucía; esta última, por su parte, cuida de Lorenzo; en *Todo sobre mi madre*, Manuela acaba velando y ocupándose de varias personas en el ámbito privado, además de ser enfermera; en *Los otros*, Grace es ama de casa y madre, y en *El arte de morir*, una de las protagonistas trabaja en una guardería. En definitiva, las mujeres no dejan de estar asociadas a las actividades en el terreno privado; por esto no es sorprendente que su actuación en la trama se reduzca a lo afectivo (el terreno «propio» de las mujeres).

A lo largo de nuestro *corpus* nos hemos encontrado con varios personajes masculinos que se sienten «huérfanos» de

¹⁰ Entendemos el trabajo de cuidados, con Amaia Pérez Orozco y Sira del Río (2002), como una actividad desempeñada mayoritariamente por mujeres, que se guía por una lógica del cuidado; en la que la diferenciación entre tiempo de vida y tiempo de trabajo es muy dificultosa, y se trata de una labor que se ha caracterizado por su gratuidad e invisibilidad. Este tipo de trabajo no se ceñiría solamente al trabajo doméstico (que enfatiza el componente material de estas actividades: limpiar, hacer la compra y la comida...); al hablar de cuidados, se enfatiza un componente afectivo y relacional, el cuidar de otros, atender a sus necesidades personales, y con límites más amplios que el grupo doméstico.

lo público: hombres que han perdido su trabajo; que, sin su faceta pública, no saben qué hacer con su vida y entran en crisis. Así, por ejemplo, los personajes de *Los lunes al sol* y el marido de la protagonista de *La comunidad* sienten que, al perder su empleo, han perdido la fuente que legitimaba su autoridad en la familia. Son hombres que ven con recelo o incompreensión la independencia adquirida por sus mujeres, en un mundo en el que se encuentran desorientados y donde ya no parece haber sitio para ellos. De alguna manera, el trabajo que tenían era parte fundamental de su identidad, y perderlo significa también la falta de uno de sus anclajes identitarios.

Asimismo aparecen hombres que no saben qué hacer con su faceta privada: o bien la ignoran (*El hijo de la novia* trata de un hombre que ha dejado de lado a su familia y amigos), o bien se sienten perdidos y no saben cómo manejar sus afectos y el mundo doméstico (*Los lunes al sol* y *El otro lado de la cama*). Por eso en muchas películas se resalta el heroísmo de los hombres que consiguen compaginar su faceta pública con la privada y aprenden a valorarla: en *El hijo de la novia* el protagonista toma conciencia de la necesidad de cuidar a las personas que le rodean; y en *Lucía y el sexo*, Lorenzo se redime cuidando a la madre de su hija. A pesar de que es positivo que se inste a los hombres a reconciliarse con el ámbito privado, es curioso, sin embargo, que se presente como admirable esta integración de las facetas públicas y privadas por parte de un hombre cuando muchas mujeres lo hacen cotidianamente y no se considera un esfuerzo digno de aprecio. Aún así, esta «vuelta» hacia lo privado por parte de los personajes masculinos se centra, básicamente, en una valoración de lo afectivo más que en un aprendizaje de ese trabajo de cuidados que suelen realizar las mujeres. En este sentido destaca especialmente el caso de *Hable con ella*, en la que el personaje de Benigno presenta una masculinidad que ha incorporado, de hecho, el trabajo afectivo y de cuidados, y que por ello es incompre-

dido y tratado como un ser marginal; lo que habla de que esa incorporación del trabajo de cuidados y de la faceta privada por parte de los hombres está lejos de ser habitual o efectiva.

La otra cara de la problemática de la relación de los hombres con su faceta privada es que los personajes femeninos, a diferencia de los masculinos, parecen no tener problemas para compaginar su vida pública y privada (por ejemplo, el problema de la doble jornada o el de encontrar un trabajo digno que puedan compaginar con otras ocupaciones, las exigencias del trabajo de cuidados, etc.). En *Los lunes al sol*, *La comunidad*, *El otro lado de la cama* o *El hijo de la novia* se presentan mujeres muy seguras de sí mismas, que saben enfrentarse a las dificultades y a los desafíos mucho mejor que sus compañeros masculinos; parece que los avances producidos en el papel de las mujeres en la sociedad no son problemáticos para ellas, y no suponen más que ventajas¹¹. De hecho, si ellas tienen algún problema o algún conflicto, es en el terreno privado de los afectos, como ocurre en *El otro lado de la cama*, *Juana la loca*, *Lucía y el sexo*, *Cha cha cha* o *Los otros*, en las que todas las mujeres tienen problemas con sus relaciones personales (la única excepción es el caso de Lydia en *Hable con ella*, que sufre el rechazo y la exclusión masculinos en su profesión). Es sorprendente, cuando menos, esta invisibilidad de los conflictos femeninos con lo público, y hay que recordar que el acceso de las mujeres a la independencia económica, al mercado laboral, etc., conlleva una serie de cambios que se han ido extendiendo no sin tensiones y resistencias masculinas que, en muchas ocasiones, han desembocado en reacciones violentas.

¹¹ Habría que preguntarse si esta caracterización de los personajes femeninos como personas seguras de sí mismas, más inteligentes y competentes que los hombres, no supone en el fondo una forma de misoginia, que reconoce a las mujeres un valor, pero se niega a tener en cuenta sus conflictos y preocupaciones.

En definitiva, todas estas representaciones de los papeles de los géneros están relacionadas con los cambios experimentados en la sociedad española en las últimas décadas. El paso de un modelo fordista de familia, que implicaba una clara división del trabajo y de los roles (el hombre realizaba un trabajo asalariado y la mujer se quedaba en el hogar, dedicada al trabajo de cuidados) ha dado paso a la progresiva generalización de nuevos y variados modelos de convivencia y relación, que han motivado una modificación profunda de las identidades de género.

ESTEREOTIPOS

¿QUÉ ES UN ESTEREOTIPO?

El significado de la palabra «estereotipo» se refiere a una plancha metálica de caracteres fijos que sirve para imprimir documentos en serie. Es, por lo tanto, un término que procede de la tipografía y que es utilizado después, con connotaciones psicosociales, para explicar una serie de opiniones, actitudes, sentimientos o reacciones de los miembros de una determinada comunidad o grupo respecto a otros, y que, por ende, tienen un carácter homogéneo y rígido. Desde el punto de vista cognitivo, consiste en la operación mental de adjudicar ciertas características a una serie de individuos por el hecho de pertenecer a un grupo. El estereotipo es un esquema que se aplica a la interacción social, es siempre una generalización, y como tal, poco exacta.

Comunicativamente, un estereotipo responde a un principio de economía cognitiva: gracias a los estereotipos, somos capaces de procesar una gran cantidad de información con menor esfuerzo cognitivo. Desde este punto de vista, los estereotipos constituyen redes proposicionales o estructuras cognitivas jerárquicamente organizadas a partir de presuposiciones que son sus unidades estructurales básicas.

Son el resultado de los mismos procesos dinámicos que los receptores ponen en marcha para organizar la información recibida del ambiente. El estereotipo reduce la diversidad de la realidad y permite los procesos de inferencia, categorización y juicios sociales.

Desde esta perspectiva sociocultural, se entiende que son las estandarizaciones culturales y las normas sociales, absorbidas durante el proceso de socialización, los elementos más importantes en la formación del contenido de los estereotipos. Así, más allá de la función de simplificación, es necesario tener en cuenta la emergencia de fenómenos típicamente sociales cuando se aborda el estereotipo social: nos referimos, sobre todo, a la categorización social y la producción de identidades sociales. Los estereotipos no pueden ser entendidos sino como sistemas de valores a partir de los cuales los individuos se caracterizan a sí mismos y a los demás. Los rasgos de estereotipación varían respecto a las culturas y a las distintas épocas históricas. Hoy generamos estereotipos sobre todo a partir de las categorías de etnia, raza, sexo, clase económica o profesional.

Desde este punto de vista, un estereotipo es una creencia generalizada que combina conocimiento y afectividad (construye, por lo tanto, actitudes) y que caracteriza, de forma inamovible, a un grupo humano. En este sentido los estereotipos suelen ser caracterizaciones abusivas porque se aplican de manera uniforme a todos los miembros de un grupo; son extremas, es decir, se atribuyen de forma radical y exagerada; y por último, tienden a ser más negativas que positivas. Existen los estereotipos positivos, pero suelen ser más escasos que los negativos; esto se debe tal vez a la función que cumple el estereotipo: la de legitimar formas de dominación y poder social de un grupo sobre otro, haciendo a «los otros» completamente diferentes de «nosotros». Por eso los estereotipos suelen ser resistentes a la modificación, aunque todos conozcamos casos en los que se contradigan. Cuando esto ocurre, tendemos a considerar

los casos como excepciones generales a un principio de orden universal de la realidad, defendiéndonos así de la posibilidad de sentirnos desvalidos ante una realidad que se puede manifestar siempre como cambiante.

Los estereotipos tienen, además, una dinámica de autojustificación y autopropagación que lleva a los individuos objeto de la estereotipación a comportarse en muchos casos de forma correspondiente a la imagen estereotipada que se tiene de ellos. Watzlawick (1988) diría, sin duda, que funcionan como las «profecías que se autocumplen», un tipo de predicción basada en la creencia que acaba invirtiendo el principio de causalidad, apareciendo como consecuencia lo que en realidad es una causa.

Los estereotipos tienden a aplicarse sobre todo a los grupos que tienen dificultad de integración y que son marginados por los grupos dominantes; así, las clases más bajas, las etnias marginadas, y por supuesto las mujeres, son sujetos que pueden ser fuertemente estereotipados. Además, cuando el material que analizamos es de ficción, contamos con una dificultad añadida: la ficción trabaja continuamente con estereotipos, con ese principio de economía comunicativa necesario en todo proceso narrativo. Los estereotipos son necesarios, pero en los textos analizados podemos comprobar cómo efectivamente la ficción reproduce una situación social: la estereotipación es mayor en el caso de las mujeres.

ESTEREOTIPOS DE MUJERES

A la hora de referir los estereotipos femeninos no podemos dejar de señalar que el repertorio de personajes y estereotipos no funciona de igual forma en el caso de las mujeres y en el de los hombres: no sólo los estereotipos femeninos son menos variados que los masculinos, sino que, además, han evolucionado bastante menos. Hemos podido

constatar que, en muchos casos, las mujeres suelen representar poco más que la belleza y la seducción; y nos seguimos encontrando con estereotipos bastante manidos y presentes en el cine casi desde sus comienzos.

Así, uno de los más frecuentes a lo largo del *corpus* es el de la *mujer dulce y tierna*, imagen que permite, según Kaplan, reducir la amenaza que provoca la diferencia sexual en la cultura patriarcal (1998: 133). El estereotipo de la mujer pura, bella e inocente es bastante tradicional, y durante mucho tiempo ha sido dominante en el cine, si bien en las películas analizadas representa imágenes «actualizadas», que se han ganado el derecho a no ser *tan* puras (por ejemplo, ya no son vírgenes), aunque su sexualidad no deja de estar ligada al amor entregado a un hombre. Ejemplos de este estereotipo los encontramos en *Cha cha cha*, película en la que María encarna el papel de una novia cándida e inocente que se ve tentada a traicionar a su novio pero al final retrocede; en *La niña de tus ojos*, Macarena es también una joven dulce que además se compadece de los que sufren injusticias y salva a uno de ellos. Los dos personajes interpretados por Natalia Verbeke en *El hijo de la novia* y *El otro lado de la cama*, a pesar de ser una versión más actual, no dejan de ser los de una chica enamorada y dulce que al final acaba perdonando y comprendiendo a sus novios.

Un personaje destacado es también el de Sofía en *Abre los ojos*, que encarna todo lo contrario a su rival, la obsesiva Nuria: una mujer que no representa ninguna amenaza al dominio masculino y que se vislumbra como un refugio para el protagonista, en el que se puede «redimir» de su errática y egoísta vida anterior y empezar una nueva etapa. Otros papeles de mujeres dulces los encontramos también en *Año Mariano* (la periodista que se le aparece a Mariano como la Virgen María) y en las dos partes de *Torrente* (la mujer que trabaja en el restaurante chino de la que se enamora Rafi, y la cantante de la que se enamora Torrente). Otra cosa es *Todo sobre mi madre* y el personaje de Rosa, la monja. Ésta,

que en un principio parece corresponder al estereotipo de mujer dulce y abnegada, acaba subvirtiendo esa imagen cuando descubrimos que se ha quedado embarazada tras acostarse con la transexual Lola.

El personaje que podría suponer la contrapartida al estereotipo anterior es el de la *femme fatale*, la mujer independiente y sexual, que representa una amenaza al dominio patriarcal y por ello sólo puede ser un personaje negativo, una mujer perversa. Este tipo de personajes los encontramos en *La novena puerta* (Diana Telzer) y *Abre los ojos* (Nuria), películas en las que ambas mujeres acaban asesinadas a manos de hombres. En los dos casos su asesinato parece justificado por la maldad del personaje. Aun así, estos dos personajes son mujeres fatales cuya amenaza está rebajada o matizada; ya no se trata de esas mujeres del cine negro que manipulaban al protagonista y le causaban la desgracia¹²; en las dos películas los protagonistas advierten pronto la perversidad de estas mujeres y tratan de zafarse de sus manejos; ni Nuria ni Diana ejercen ningún poder de seducción (más allá del breve interés sexual) sobre el protagonista.

Este estereotipo encuentra, a su vez, una serie de personajes derivados del mito de la mujer fatal. Así, Juana, en *Juana la loca*, es una variación de este estereotipo, más compleja, además, porque el filme está relatado desde su punto de vista en la mayor parte de las secuencias. Juana es una mujer obsesiva y controladora que representa una amenaza muy concreta al dominio masculino, en este caso al control de la Corona de Castilla. Sin embargo, tampoco su maldad es efectiva, porque todas sus manipulaciones no consiguen monopolizar la atención de Felipe, su marido, ni evitar que le arrebaten el trono. También podemos considerar el personaje de Belén en *Lucía y el sexo* como otra derivación de la

¹² Como, por ejemplo, ocurría, como señala Kaplan (1998: 134), en *La dama de Shangai*.

mujer fatal. Aunque no desempeña el papel de malvada y su sexualidad abierta no está culpabilizada, sí representa un sexo inquietante y de alguna manera peligroso (aunque no tanto por el personaje en sí, sino por esa casualidad tan presente en las películas de Medem, que hace que la noche en que se va a acostar con Lorenzo, muera su hija). Por último, la mujer como enigma y misterio, que es la chica de *La novena puerta*, es otra variante de la mujer fatal; su carácter independiente y su uso de la violencia con destreza, más que su sexualidad, se acaban revelando como algo propio de un ser diabólico (y no de una mujer «normal»).

Otra forma de mujer amenazante es el estereotipo de la *madre represora*, que se repite en algunas películas del *corpus*. Son madres que reprimen a sus vástagos masculinos, a los cuales su intromisión no les ha dejado desarrollarse y crecer normalmente, y que son responsables de muchos de los dramas o dificultades que éstos sufren¹³. Es un estereotipo que va desde el extremo de *La comunidad* o *Muertos de risa* (ambas de Álex de la Iglesia), en las que vemos a dos madres con actitudes de violencia hacia sus hijos (una pega tortazos a su hijo en cuanto tiene ocasión y la otra lleva varios años sin dirigirle la palabra), hasta personajes más sutiles como en *El hijo de la novia*, en la que el protagonista siente rencor hacia una madre excesivamente exigente que no ha alcanzado a ver el éxito de su hijo. También en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, el personaje al que da vida Chus Lampreave es una mujer que ha acabado criando a un hijo inseguro y demasiado dependiente de su madre. Por último, no podemos olvidar a la protagonista de *Los otros*,

¹³ Bourdieu (2000: 48) afirma que este tipo de mecanismo es una forma de violencia suave que las mujeres oponen a la violencia que ellas sufren por parte de los hombres, un amor posesivo «que victimiza y culpabiliza victimizándose y ofreciendo su ilimitada entrega y sufrimiento en silencio como regalo sin contrapartida posible o como deuda impagable».

que, llevando al extremo su papel represor, acaba matando a sus hijos.

Todas estas madres mantienen con sus hijos una relación de sacrificio y servicio no exenta de recriminaciones, y que contrasta con el papel amable y poco intimidatorio que estas películas atribuyen a los padres (por ejemplo, el encantador progenitor de Rafael en *El hijo de la novia*, y el padre de Torrente en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, que sufre los abusos de su hijo). Lo sorprendente es que, de todas las películas analizadas, sólo hay dos en las que aparece la relación de una madre con su hija (en *Los otros* y en *Todo sobre mi madre*). Como en otras ocasiones, la excepción la constituye una película de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, en la que se nos ofrece el punto de vista de la protagonista, una madre que desempeña un papel positivo; incluso se puede decir que la película ensalza a las madres y su capacidad para cuidar de los otros.

En la línea de los estereotipos más tradicionales también encontramos ejemplos de la *mujer sexualizada y objetualizada*, personajes femeninos cuya única función en la trama es la de ser un objeto de deseo sexual para el protagonista masculino, o para una mirada masculina. Las dos sagas de *Torrente* están pobladas de mujeres-objeto de deseo (Amparo en la primera parte, y se podría decir que el 90 por 100 de las mujeres que salen en la segunda), así como *Muertos de risa*, en la que pululan cuerpos femeninos sexualizados, con una presencia decorativa en la trama. También en *El arte de morir*, Elsa Pataki desempeña un papel femenino sin ninguna profundidad, de mujer sexual que además trabaja exhibiendo su cuerpo en una discoteca; y en *Juana la loca*, la amante de Felipe no tiene otro papel que el de ser objeto de deseo de éste.

Por último, destaca el papel de la *mujer tradicional*, amas de casa o mujeres contentas con el destino de género que les espera. Lo interesante de este estereotipo es que aparece como un modelo desprestigiado, sin ningún atractivo para

las mujeres jóvenes, ya que prácticamente sólo encontramos amas de casa cercanas a la tercera edad (en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, *Los lunes al sol*, *La comunidad* o *Los otros*). Incluso encontramos un caso en el que el papel de la mujer tradicional, asumido por una mujer joven, es explícitamente criticado, como ocurre con el personaje de Pilar en *El otro lado de la cama*.

Quizás el estereotipo más llamativo, más novedoso y también bastante frecuente es el de las *mujeres modernas*, sexualmente activas, que están más preparadas que los hombres para asumir los retos de la vida moderna. Se trata de mujeres que ya no necesitan a los hombres (o sólo los necesitan como compañeros en el sexo, no en todos los aspectos de su vida) y que, como señalamos anteriormente, no tienen dificultades en compaginar sus facetas pública y privada, ni sufren conflictos por los avances producidos gracias al movimiento de liberación de las mujeres. La libertad de la que disfrutaban estas mujeres no supone, sin embargo, una liberación de los modelos de belleza convencionales, ya que todas ellas, salvo las más maduras Carmen Maura y Cecilia Roth, son jóvenes y bellas. Mujeres modernas son Sonia en *El otro lado de la cama*, Ana en *Los lunes al sol*, Julia en *La comunidad*, Lucía, Belén y Elena en *Lucía y el sexo*, la chica de *La novena puerta*, Laura en *Muertos de risa* y Natalia de *El hijo de la novia*.

Sin embargo, en este recuento hay que matizar que, mientras la mayoría de las mujeres son personajes erotizados y dispuestos para una mirada masculina, hay excepciones en las que no se produce esta erotización: *Los lunes al sol*, *Hable con ella* y *La comunidad*. Por otro lado, encontramos otro tipo de mujeres modernas que son más complejas y que tienen conflictos con las diferentes facetas de su vida, como son los personajes femeninos de las películas de Pedro Almodóvar: Lydia en *Hable con ella* y Manuela en *Todo sobre mi madre*.

Por último, aunque su presencia es bastante escasa, hay que mencionar las *identidades subalternas*, todas aquellas

otras que no encajan en el papel de mujer joven y heterosexual, como son la pareja que forman Huma y Nina en *Todo sobre mi madre* y la lesbiana de *El otro lado de la cama*. En este sentido, también encontramos personajes cuya identidad excede las categorías estancas de hombre/mujer y heterosexual/homosexual, como es el caso de Lola, Agrado (*Todo sobre mi madre*) y Benigno (*Hable con ella*).

RELACIONES ENTRE MUJERES

La amistad entre mujeres es uno de los temas que alcanza una dimensión verdaderamente limitada en nuestro *corpus*, en contraste con la masculina, que sí aparece representada de forma más abundante y rica en cuanto a registros. Sólo en cuatro películas se muestran las relaciones amistosas entre mujeres: *Todo sobre mi madre*, *El arte de morir*, *Cha cha cha*, y *El otro lado de la cama*. En más de la mitad de las películas, las relaciones entre mujeres parecen tener poca entidad: tanto Lucía en *Cha cha cha* como las dos protagonistas de *El otro lado de la cama* no ponen reparos a la hora de traicionar a su amiga y acostarse con su novio. Estas películas parecen decir que las mujeres pueden ser amigas, pero si un hombre se interpone entre ellas, lo que prima es su relación amorosa sobre la amistad. Es éste un tópico que podemos rastrear en muchas expresiones textuales de nuestra cultura, desde los refranes a la literatura culta, pasando por los medios de comunicación: las mujeres amigas rivalizando por conseguir un hombre es uno de los tópicos más traídos y llevados en cuanto a la representación de los géneros; tópico que se opone, sin embargo, a todas las prácticas de solidaridad que en el mundo y a lo largo de la historia han mantenido las mujeres, prácticas que tienen que ver con la necesidad de supervivencia en un mundo donde la familia está constituida, al fin y al cabo, en torno a la madre con sus hijos.

Una vez más, es la película de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, prácticamente la única que muestra unas relaciones sólidas de cooperación y apoyo entre mujeres, hasta el punto de ser un verdadero canto a la amistad femenina. Asimismo es la única película en la que se retrata una relación amorosa entre dos personajes femeninos.

Existe otro tipo de relaciones entre mujeres que también aparecen representadas: las que tienen un evidente cariz maternal. El amor de una mujer a otra mostrando los atributos propios de la madre aunque no lo sea, desplegando toda una gama de cuidados, por ejemplo, entre una mujer mayor y otra más joven, en la que la mayor se convierte en consejera y maestra. Es significativa la relación de Macarena con su peluquera en *La niña de tus ojos* o la de Alicia con su profesora de danza en *Hable con ella*. Ambas son mujeres a quienes se les reconoce experiencia, sobre todo para interpretar el significado de los actos de los otros.

En el otro extremo nos encontramos con un viejo estereotipo sexista que retrata unas relaciones entre mujeres teñidas por la rivalidad y la envidia; estos sentimientos suelen estar caracterizados por la competitividad en torno a la atención de un hombre. Encontramos ejemplos en *Abre los ojos*, en la que, aunque las dos protagonistas no entablen una relación efectiva, rivalizan por el mismo hombre, y en *Juana la loca*, en la que Juana dedica todos sus esfuerzos a perseguir y desenmascarar a las amantes de su marido (y en ocasiones llega hasta el punto de ejercer violencia contra ellas). En *La comunidad* están presentes las relaciones de amistad entre las vecinas, pero tampoco tienen gran consistencia y se derrumban cuando algo más importante (el dinero, por ejemplo) se cruza en su camino. También en *Lucía y el sexo* podemos observar cierta tensión entre personajes femeninos por un hombre que se interpone entre ellas, aunque no llega hasta los extremos anteriores.

Sin embargo, lo más común a lo largo de nuestro corpus es que las mujeres no tengan relaciones entre ellas y no ten-

gan más vínculos que el que les une con un hombre del que son pareja u objeto de deseo: así ocurre en *El hijo de la novia*, las dos partes de *Torrente*, *Los lunes al sol*, *Muertos de risa*, *Año Mariano*, *Abre los ojos* o *La novena puerta*. En ellas, las mujeres están aisladas, no aparecen dentro de un contexto social y no tienen otra relación que la que entablan con el protagonista masculino. Son los casos de personajes que representan meros instrumentos para que el protagonista principal pueda justificar sus acciones y su desarrollo narrativo dentro de la acción de la película.

ESTEREOTIPOS DE HOMBRES

El protagonismo del género masculino es mayoritario en la industria cinematográfica de todos los tiempos y lugares, una constante cuantitativa que se tiñe, sin embargo, de nuevas cualidades y formas de habitar el relato. El halo de heroicidad que desprenden en su tránsito por el relato es otra de las constantes que se mantienen en la estructura narrativa fílmica con respecto a los hombres; una heroicidad alejada de la épica clásica, más mundana que celestial, y que, en el caso particular del cine español, ha llegado a dar la vuelta sobre sí misma privilegiando la figura del antihéroe.

Así, en el cine español contemporáneo nos encontramos con una galería de antihéroes, entendiendo por héroe el modelo mítico de la épica clásica de Hollywood que responde, en líneas generales, a un patrón o tipo masculino bien definido, apuesto, esforzado, valeroso y solitario (desde el acrobático aventurero, el atleta deportivo o el luchador musculoso, hasta el explorador de la selva, el conquistador del lejano Oeste o el campeón intergaláctico). No son la exaltación de la acción física, ni el manierismo corporal o la beligerancia de un tipo duro los atributos que vertebran a los protagonistas del cine español contemporáneo. Son hombres «normales», muchos de ellos perdedores, que

transitan por escenarios más cotidianos y cuyo tiempo es más interior que exterior; un tiempo de reserva e introspección que sustituye a la acción de la clásica aventura acrobática del cine occidental.

Encontramos un tipo de antihéroe que parodia al tipo de héroe beligerante y/o aventurero del primer cine clásico a través de personajes «perdedores» que se convierten en héroes por accidente y protagonizan una trama de acciones y aventuras donde tienen que sortear una serie de obstáculos y combatir con figuras tiránicas. En *Año Mariano*, el protagonista que da nombre al título es un perdedor, un hombre alcohólico que se transforma, por accidente, en el mesías de una zona rural en el sur de España donde sus habitantes, profundamente religiosos, interpretan sus delirios alcohólicos como visiones propias de un «elegido». La construcción de un santuario para atraer a sus nuevos fieles interfiere en los intereses inmobiliarios de un cacique local, símbolo, junto al cura del pueblo, de la corrupción y el despotismo.

Santiago Segura, en *Torrente I*, es un policía retirado que descubre el negocio turbio del restaurante chino de su barrio y se ve envuelto en una trama de mafias y drogas. Podemos ver en su figura la parodia de la tradición viril de los hombres duros de Hollywood (su máximo exponente sería Clint Eastwood en la serie *Dirty Harry*, cuyos expeditivos códigos violentos, su actuación, siempre en los márgenes de la ley, y su individualismo visceral lo convertían en el policía más políticamente incorrecto que ha dado nunca Hollywood). Torrente reúne el optimismo sin límites de los héroes de aventuras y, por otro lado, esa falta de escrúpulos y apego a las personas de los hombres duros de acción (no se compadece del trágico destino de sus compañeros —adolescentes—, pone a su anciano padre a mendigar para quedarse con el dinero y no impide que se lo lleve la mafia). Se puede apreciar una ridiculización de ese ritual iniciático, típico de las películas de acción, donde el héroe adulto (que

sería Torrente) está acompañado por un adolescente (en este caso una pandilla de adolescentes y un vecino *freakie*, fascinados todos por la acción y las armas), estimulando un cúmulo de historias ejemplares sobre la formación de una nueva masculinidad guerrera. A través de un personaje y una trama esperpéntica, Santiago Segura ridiculiza y deja al descubierto la tragedia que se esconde en este tipo de personajes cuya acción frenética les evade de una vida llena de miseria y mediocridad. (Torrente es en el fondo una víctima, retirado del Cuerpo de Policía, y que sobrevive con la pensión de su padre.)

En *La Comunidad*, Jesús Bonilla interpreta un personaje muy similar al del vecino *freakie* de Torrente. Su madre reprime sus deseos, le deja por «imposible» y él busca refugio en su particular mundo de fantasía dominado por el imaginario del héroe galáctico. Al final de la película resulta ser el personaje más lúcido y, actuando como un verdadero héroe de acción, logra sortear todo tipo de obstáculos (sus vecinos) para hacerse con el botín (el premio de lotería que un anciano guardó en su casa hasta el día de su muerte) escapando victorioso junto a Carmen Maura.

Por otra parte, se da otro estereotipo clásico que es la figura del conquistador como elemento prototípico, que se tiñe aquí de valores especiales. En el apartado sobre violencia simbólica apuntábamos la desigual valoración que se da, en el plano de la seducción, entre hombres y mujeres: el género masculino no tiene que ceñirse a una disciplina del cuerpo (edad juvenil y cuerpo atlético) para enamorar a mujeres más jóvenes. El conquistador, esa figura con éxito entre el género femenino, con sus irresistibles artes de seducción, también ha sufrido cambios: su repertorio es más variado que el del género femenino e incluye entre sus cualidades nuevos valores, como el sentido del humor, la afectividad o la inocencia. Los códigos de galantería masculinos ya no tienen por norma exclusiva la actividad, y ésta puede invertirse, siendo el hombre el sujeto pasivo en una seduc-

ción donde la mujer da el primer paso. Cada vez tienen más cabida cuerpos maduros, nada atléticos, movimientos desganados y facciones no especialmente bellas.

El *boy meet girl* define a un tipo de hombre con vida sexual activa que sigue conscientemente una serie de estrategias para conquistar sus objetivos.

A pesar de su aspecto descuidado y su cuerpo nada atlético, el personaje de Bardem en *Los lunes al sol* es el de un hombre con éxito entre las mujeres y una vida sexual activa. En el plano de la seducción sigue desempeñando el papel activo en el ritual de galantería que ha caracterizado la figura del *boy meet girl*, para acercarse y abordar a las mujeres objeto de su deseo sexual (por ejemplo, en la escena del supermercado, donde se va acercando de forma descarada y graciosa a una promotora de quesos a la que seduce con sus gracias). Sus armas de seducción se nutren de un particular sentido del humor, que no es sino su forma de rebelarse contra el mundo, su actitud irónica ante la vida, lo que le dota de una cierta heroicidad que despierta admiraciones entre el género femenino (especialmente en Nata, una adolescente que presencia muchas de las airadas e ingeniosas conversaciones que transcurren en el bar donde se reúnen los antiguos compañeros de trabajo). Bardem encarna a ese *rebelle «sin causa»* que no quiere asumir las características de hombre adulto y que permanece en un eterno estado de adolescencia. En su caso, madurar significa claudicar, aceptar las reglas de un juego que considera injusto y amañado; frente a ello, se aferra a su rebeldía como coraza para superar golpes devastadores.

El Gran Wyoming es, en *Muertos de Risa*, un hombre con éxito entre las mujeres, que incorpora en su personaje los vicios de la masculinidad egoísta. Es capaz de interponer su deseo sexual a la amistad con Santiago Segura, convirtiéndose en el amante de la mujer que éste ama. A pesar de ser un hombre maduro y no especialmente atractivo, es capaz de seducir (aunque también es seducido) a una azafata más joven que él, armado con el humor y la sátira.

Jorge Sanz, en *Cha cha cha*, da vida a un personaje que mantiene relaciones paralelas; una estable, que no quiere perder y con la que no es sincero, y varias esporádicas, con amantes entre las que se encuentra la mejor amiga de su novia. Como viene siendo común en la masculinidad retratada, no sabe elegir ni afrontar los conflictos; prefiere mantener una situación estable sin sinceridad a asumir que quiere estar con más mujeres, lo que podría suponer la ruptura con su novia. Por esa falta de sinceridad y sentimientos no aparece dignificado en el eje de este nuevo heroísmo del que hemos hablado; sí, en cambio, su amigo Antonio, un personaje vago, inculto y desastroso que se revela como personaje sensible (le contratan para que seduzca a una chica; pero cuando se entera de que es la novia de su amigo Jorge Sanz, renuncia a esta empresa).

Otro de los conquistadores que sigue el patrón del *boy meet girl* al estilo más clásico (no sólo en el código de seducción, también en la figuración de su personaje) es Eduardo Noriega en *Abre los ojos*. Es un joven principesco, apuesto y adinerado, con una vida sexual muy activa, y dispuesto a conquistar a toda mujer que se cruce por su camino aunque su mejor amigo se haya fijado antes en ella. De ser el «bello» de la película pasa a ser la «bestia»; un accidente le desfigura completamente el rostro y se convierte en todo lo que hasta ahora había despreciado: la fealdad.

Esta figuración de jóvenes bellos y estetizados también está presente en los personajes de *El arte de morir*; la mayoría de su reparto son jóvenes «promesas» que acaban de salir del cascarón de la fama (de la serie televisiva *Al salir de clase*). Representan todos papeles muy arquetípicos, sin densidad psicológica. Son tipos con cuerpos atléticos, un vocabulario bastante sexista y una virilidad «sin fisuras» muy destructiva; se gastan bromas pesadas para demostrar su hombría, y en una de ellas, Carlos, el más diferente del grupo (le gusta la pintura y los hombres), muere. Su virilidad hermética se

resquebraja cuando la desesperación se apodera de ellos y emerge la lágrima desesperada.

También podríamos hablar de lo que se ha denominado *el bello femenino*. El contrapunto de Noriega y los personajes de *El arte de morir* sería Lola, en *Todo sobre mi madre*: un personaje de facciones bellas y con éxito entre las mujeres pero que no representa la virilidad. Almodóvar invierte el código masculino de la seducción y presenta un personaje transexual, un hombre ataviado con los signos de la feminidad (pelo largo, maquillaje, ropa femenina y gestualidad delicada), del que se han enamorado profundamente dos de las mujeres que protagonizan la película. Su presencia es fugaz, pero está presente en las conversaciones de las protagonistas y en sus acciones.

Entre los *héroes sentimentales*, a caballo entre la virilidad sin fisuras y la feminidad, emerge un tipo de hombre con conflictos interiores preocupado por la conquista de su interior psíquico y con una gran dificultad para conjugar lo público (habitualmente su trabajo) y lo privado (sus relaciones interpersonales). Hombres traumatizados que emergen finalmente victoriosos tras una hazaña «afectiva» que les hace aflorar esa parte femenina que Jung ha llamado *anima* (1993: 93), «patrón emocional que contiene los impulsos del hombre más normalmente relegados: las disposiciones del ánimo, ansiedades, miedos, depresiones o estados compulsivos sentimentales». Hombres abrumados por la conciencia de sí mismos, que son el principal elemento contra el que tienen que luchar y del que siempre suelen salir victoriosos, escenificando así que la peor y más encarnizada de las luchas es la que mantenemos contra nosotros mismos.

Un ejemplo es el caso de *Lucía y el sexo* que, curiosamente, no trata de la historia de Lucía, sino de la del protagonista, Lorenzo, que sufre un dilema ante la relación con tres mujeres. Él es un joven escritor que triunfa en el plano afectivo-sexual, no por un carisma luminoso del clásico *latin lover*, sino por su actitud reposada y una melancolía que funciona

como imán, atrayendo a tres mujeres muy distintas que le encuentran irresistible. Vive un doble conflicto, como padre y como escritor: el hecho de ser feliz en su relación con Lucía le impide escribir bien, y siente que tiene que ser desgraciado para recuperar su inspiración. Por otro lado, vive como una dicotomía la sexualidad y la paternidad (de una hija que no le conoce). En el plano de la seducción es bastante anodino: son las mujeres las que dan el primer paso, las que le seducen y se enamoran de esa sentimentalidad callada que sólo expresa en sus relatos. Aunque tiene un papel bastante pasivo durante toda la película, es él, como escritor, el demiurgo de las tramas, y al final aparece dignificado, con un desenlace heroico en el ámbito de lo afectivo: escribe un cuento «curativo» para Elena, la madre de su hija, que se ha quedado sin lágrimas desde que un perro mató a la niña. A través de ese relato también él se cura de sus dramas internos, aprendiendo a integrar lo público (su profesión) y lo privado (el cuidado de los demás y de sí mismo).

Ricardo Darín, en *El hijo de la novia*, es el dueño de un restaurante, un padre divorciado y el «amante» de una mujer más joven y más enamorada (o con menos miedo al compromiso) que él. Moverse en lo público, en su trabajo, le impide moverse en lo privado (no tiene tiempo para estar con su hija, y tiene miedo al compromiso con su novia/amante). Al final de la película decide replantearse su vida y su relación con las personas, emergiendo un nuevo tiempo interior dentro del protagonista, que restituye la acción frenética de lo público por la conquista metafísica de lo privado y lo afectivo. Decide abandonar el trabajo, comprometerse con su novia y ayudar a que su padre realice su sueño (casarse por la Iglesia con la mujer que durante cuarenta y cinco años ha sido su esposa y que está enferma de Alzheimer), lo que vuelve a colocarle en el eje de una heroicidad.

Otra versión de héroe sería una figura cercana al cine negro americano, pero que está teñida por un matiz melancólico. El papel de Resines, en *La niña de tus ojos*, es un ejemplo

emblemático en este sentido, ya que representa el papel de un director de cine que tiene enamorada a una de sus actrices, Penélope Cruz, más joven y bella, y de la que él no está enamorado. Aparece como un tipo austero de sentimientos, protector y «maltratador» simultáneamente. Trueba hace un guiño al Bogart de *Casablanca*, prototipo de héroe melancólico del cine negro, que mezcla dureza y emotividad. Resines también se revela contra los imperativos de la salvación colectiva de la épica clásica, pero al final de la película decide sacrificarse para salvar al resto del grupo, en lo que constituye un inesperado acto de heroicidad, en modo alguno equiparable al de Bogart y que no despierta ningún tipo de reconocimiento por parte del espectador (aunque quizá la intención discursiva de Trueba fuera ésa).

A la sombra del conquistador existen también algunos personajes masculinos que le sirven de contrapunto: el amigo simpático pero que no tiene éxito y está siempre sometido y a la sombra de la radiante luminosidad del éxito de su amigo-contrincante, o tal vez es mejor pensar que son personajes que sirven, sobre todo, para que el héroe contraste con ellos y sus éxitos resalten. Por ejemplo, el personaje que encarna Fele Martínez, en *Abre los ojos*, es un fracasado emblemático en el ámbito de la seducción. Sus intentos por encandilar a Penélope Cruz se transforman en briznas ante la presencia de Noriega, el bello y apuesto joven adinerado que no deja que la amistad interfiera en sus peripecias de conquistador. Otro ejemplo es el del personaje que encarna Santiago Segura en *Muertos de risa*, un hombre acomplejado que no tiene ningún éxito con las mujeres y vive resentido por el triunfo social de su compañero, el Gran Wyoming.

RELACIONES ENTRE HOMBRES

Las relaciones entre hombres se representan a través de comedias de enredo protagonizadas por grupos de amigos

que instalan a los varones en el campo de lo afectivo y cotidiano. A lo largo de los años sesenta, el grupo viril constituyó una constante del paisaje dramático del cine heroico configurando un imaginario de confesión entre los hombres, y la masculinidad filmica de los últimos años sigue hallando, en esta conciliadora ley de la amistad, el grial máspreciado de su búsqueda. Por ejemplo, en *Los lunes al sol*, Fernando León procede a una radiografía de una amistad viril, perfectamente exteriorizada. El bar es el templo de reunión de unos personajes supervivientes en un mundo de luchas ya pasadas que no aspiran a otra cosa que a comportarse de manera dignísima en un tiempo de incertidumbre. El camarero es el terapeuta de la tristeza colectiva del grupo viril. También *El otro lado de la cama* es una comedia de enredo que hace una radiografía coral de la masculinidad, donde los hombres se muestran confusos ante las relaciones personales y se comunican entre ellos para socializar sus dudas.

Como apuntamos en el análisis de violencias personales, la amistad masculina se configura sobre un tipo de violencia física (peleas, empujones) y psicológica (humillaciones, bromas acerca de sus puntos más débiles, etc.) en clave de juego, que en algunas películas, como *El arte de morir* o *Muertos de risa*, tiene un final trágico. La masculinidad se expresa a través de la ironía y la distancia para intentar acercarse al otro sin sentirse desarmados.

RELACIONES ENTRE GÉNEROS

La forma en que se retratan las relaciones entre géneros puede ser muy ilustrativa de la concepción que se tiene de éstas, y se presenta como un lugar de suma importancia para observar cómo el cine da sentido a las transformaciones en el ámbito de las identidades.

Curiosamente, el sexismo parece ser algo prácticamente erradicado en la realidad de la que dan cuenta nuestras pe-

lículas: la relación de dominación entre un hombre y una mujer aparece solamente en tres películas, y una de ellas es un filme de época. En *La niña de tus ojos*, Macarena mantiene una relación desigual con Blas, su director de cine, que utiliza la influencia que ejerce sobre ella para conseguir mejorar su situación. Aun así, el papel del personaje masculino se acaba rescatando: quien parecía un aprovechado se revela como un héroe, ya que al final gracias a él Macarena puede salvar la vida. Por su parte, en las dos sagas de *Torrente* las únicas relaciones entre mujeres y hombres son de dominación, de un sujeto frente a un objeto (o de intentos de dominación, porque a veces es frustrada); pero se trata de una dominación tan exagerada que resulta cómica y no permite que nadie se vea reconocido —y criticado— en ellas.

En el otro extremo nos encontramos con otra relación también bastante estereotípica entre una mujer posesiva y manipuladora y un hombre pusilánime. El más claro ejemplo es *Juana la loca*, cuya protagonista se desespera en cuanto su marido pierde el interés por ella y trata de recuperarlo a toda costa —aunque sus acciones le sirvan de poco. *Cha cha cha* contiene otro ejemplo de este tipo de relación, que también resulta frustrada, entre Lucía y Pablo, ya que ésta tiene que intentar que la novia de Pablo se enamore de otro para conseguir que éste la deje.

El tipo más frecuente de relación entre géneros en el *corpus* es, como hemos apuntado, la que se establece entre un hombre cuya masculinidad/identidad está en crisis y una mujer más madura y resuelta ante las dificultades. Julia, en *La comunidad*, tiene las cosas más claras y sabe cómo conseguir las, a diferencia de su marido, desconfiado ante la independencia de su esposa; Ana, de *Los lunes al sol*, ha conseguido un trabajo con el que mantener a su familia, mientras que su pareja permanece en paro, y Sonia, en *El otro lado de la cama*, no tiene tantos problemas con su identidad y con su relación como Javier, su pareja. Algo similar ocurre en *Muertos de risa*, *El hijo de la novia* y *Lucía y el sexo*.

Llama la atención que, a lo largo del *corpus*, hayamos encontrado muy pocas relaciones desiguales por el lado masculino y tantas por el femenino. Asimismo es sorprendente que sólo haya un caso de una relación igualitaria de amor entre una mujer y un hombre, como es el caso de Marco y Lydia en *Hable con ella*.

Por último, cabe destacar la falta de verdaderas relaciones de amistad entre mujeres y hombres, ya que son muy frecuentes aquellas situaciones en las que comienzan como amistad, pero acaban volviéndose amorosas, como en *El otro lado de la cama* (entre Paula y Javier y entre Sonia y Pedro) y *Cha cha cha* (entre Lucía y Pablo y, más tarde, Lucía y Antonio), o están a punto de hacerlo, como ocurre en *Los lunes al sol* entre Santa con la adolescente Natalia y en *Abre los ojos* con Pelayo y Sofía. Sólo existe un caso de una relación de amistad entre una mujer y un hombre, que es la de Benigno y su amiga enfermera en *Hable con ella*, con lo que parece que el cine español quiere dar a entender que las relaciones entre géneros siempre van a estar mediadas por intereses amorosos.

IDENTIDADES DE GÉNERO

IDENTIDADES FEMENINAS

Como señala Bourdieu (2000), el orden social trata de ratificar la dominación masculina en base a unos principios profundamente comprometidos en marcar la diferencia sexual. De este modo, el trabajo de construcción simbólica de cada género se esfuerza por dejar claras las diferencias entre lo que es propio de cada uno de ellos, al tiempo que los define de forma relacional y por oposición (algo que se considera masculino es, por lo tanto, no femenino). En este sentido, los estereotipos, y en general la forma en que se representan las identidades de género, pueden resultar muy

reveladoras para entender cómo el cine da cuenta de lo que se entiende por masculino y femenino, y del cambiante papel de cada género. Aunque es obvio que el cine necesita de los estereotipos para comunicar, también lo es que el interés y la inteligencia de muchas películas está en su capacidad para jugar con la transgresión de esos estereotipos.

Cabe preguntarse cómo se marca la diferencia sexual en las películas que hemos analizado y qué comportamientos, valores y acciones se consideran propios del género femenino. Para empezar, hay que señalar que las identidades femeninas que muestra el cine español contemporáneo son en general poco transgresoras y en muchos casos bastante tradicionales: las películas de nuestro *corpus* pocas veces contradicen las expectativas que se han generado en torno a un determinado estereotipo. Como ya señalamos, en las películas en las que aparecen los estereotipos más tradicionales éstos suelen estar cortados por el patrón que atribuye el espacio público a los hombres y el privado a las mujeres, por lo que las características de los personajes están relacionadas con esta división.

Así, destaca la película *Cha cha cha*, que versa sobre las relaciones entre géneros y que marca unas claras oposiciones entre los personajes femeninos y masculinos, basadas en un patrón bastante tradicional: mientras que ellas son más sensibles (no sólo en el terreno afectivo, sino también para con las expresiones culturales) y, en algunos casos, retorcidas, ellos son simples, más interesados en el fútbol que en la cultura, y establecen entre sí relaciones más sanas. También en *El arte de morir*, en la que el protagonismo está bastante repartido entre hombres y mujeres (aunque con una primacía de los primeros), se observa este trabajo de oposición: en el momento álgido de la historia, mientras que ellas permanecen pasivas ante la adversidad y manifiestan su miedo, ellos actúan y tratan de resolver la situación. Algo semejante ocurre en *La niña de tus ojos*, en la que el enfoque emocional y afectivo prima en la definición de los personajes femeninos,

mientras que la acción y el dominio del espacio público aparecen como propios de los masculinos.

Por otra parte, también hemos observado una nueva forma en que lo femenino se define por oposición a lo masculino, que no deja de estar atravesada por una lógica que invisibiliza o ignora a las mujeres: en este caso lo femenino se define como lo no problemático, seguro de sí mismo, sexual y activo, que disfruta de una liberación de la que no obtiene más que ventajas. Esto ocurre, como ya hemos señalado, en *El otro lado de la cama*, *Lucía y el sexo*, *Muertos de risa*, *La novena puerta* o *La comunidad*.

Como en otras ocasiones, la excepción la constituye una película de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, que realiza un retrato complejo y profundo de distintas identidades femeninas. Éstas desbordan los estereotipos y no necesitan de personajes masculinos para constituirse en oposición a ellos —es más, los principales personajes masculinos de la película son hombres que están *ausentes*: el hijo de Manuela ha muerto, su ex marido, Lola, está desaparecido, y el padre de Rosa padece demencia. Las identidades femeninas en esta película se presentan como algo mucho más diverso y heterogéneo, que no depende de las preferencias sexuales o de los genitales con los que cada cual nace, sino que más bien es una construcción cultural y una serie de prácticas que se pueden interpretar, como demuestra el personaje de Agrado.

Y es que, en última instancia, uno de los aspectos más interesantes que puede tener el cine, y que hemos podido rastrear en algunos casos en nuestro *corpus*, consiste en poner de manifiesto ese trabajo de construcción que, como señala Bourdieu, impone una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo (2000: 37). Es decir, tratar de desnaturalizar determinadas prácticas de género y mostrar cómo éstas son producto de un proceso de construcción cultural. Algo así ocurre en dos escenas de *Hable con ella*, en la que se muestra la incompreensión y miopía de varios personajes

que consideran que Benigno es homosexual, porque no son capaces de entender una masculinidad *otra*, que no esté basada en una simple oposición a todo lo femenino, sino que integre muchos de los rasgos y trabajos asociados al otro género.

En *El otro lado de cama* esta construcción de género también se pone de manifiesto, de forma irónica y crítica, cuando Javier comienza a sospechar que su novia es lesbiana porque tiene actitudes y prácticas «poco femeninas». Así, Javier considera que sólo una gama muy concreta de prácticas es propia de lo femenino y heterosexual, y que una mujer homosexual es como un inverso del hombre heterosexual, con gustos y actitudes muy parecidas (por eso cree que a su novia, supuestamente lesbiana, le tienen que gustar ver las fotos de mujeres desnudas que aparecen en determinadas revistas masculinas...). También en *El hijo de la novia*, aunque de forma más anecdótica, aparece una crítica a determinadas concepciones de los usos legítimos del cuerpo, en este caso el masculino. Cuando Rafael y su amigo pasean por la calle abrazados, un individuo les acusa de ser homosexuales en la medida en que, según la definición tradicional de la masculinidad, no cabe el contacto físico entre hombres.

IDENTIDADES MASCULINAS

En su revelador recorrido por las visualizaciones que ha sufrido la figura del héroe cinematográfico del cine de Hollywood, Nuria Bou y Xavier Pérez esbozan el paso de una heroicidad clásica (exterior, frenética, diurna de los héroes en movimiento) hacia la introspección sentimental, nocturna y melancólica. Es palpable la aparición de una nueva masculinidad sentimental que deja atrás la vieja épica guerrera. Y «no es» como dicen Nuria Boy y Xavier Pérez en *Tiempo de los Héroes* (2001: 212) «que el cine contemporáneo

sea más realista, sino que sus mitos se han hecho más domésticos». «El cine, como productor de mitos para el consumo popular, necesita renovar sus productos en consonancia con los nuevos tiempos; los héroes se gastan en la repetición y hay que responder a sus imágenes reactualizándolos» (García Gual, 2001: 10).

La aparición de esta nueva masculinidad sentimental se enmarca en el contexto del capitalismo tardío, en un período de descomposición de las fuentes de legitimidad de las identidades modernas donde las identidades sólidas (trabajo, familia, masculinidad, feminidad, etc.) están a la deriva y donde especialmente la identidad masculina atraviesa una crisis. José Manuel Rodríguez (2001) habla de una «postidentidad» para referirse a «un territorio fractal, ambivalente y complejo, donde los sujetos devienen sujetos en proceso y se ven impelidos a producir su continuidad identitaria mediante la reflexividad y la constante negociación intersubjetiva».

Detrás de esta deriva de identidades se atisba una crisis de la masculinidad donde la virilidad sin fisuras propia de la *dominación masculina* se resquebraja y es sometida a un aprendizaje de la melancolía. El cine español se hace eco de esta crisis en la identidad masculina y de su sentimentalidad, y aunque no es el tema explícito de ninguna película, es el fondo que late en lo que podríamos denominar *melodramas masculinos*, donde la comedia y el drama son dos caras de una misma moneda y el humor arranca de las miserias a una desbancada masculinidad que no encuentra su sitio. Una masculinidad que no sabe afrontar el conflicto, que tiene más dificultades que las mujeres para enfrentarse al compromiso, la precariedad, el paro, etc.

Los lunes al sol es el melodrama de una masculinidad en crisis, hombres que parecen ir a la deriva porque han perdido la fuente de legitimidad de su identidad: el trabajo y la figura de protector y sujeto activo dentro de la familia. Luis Tosar es un hombre parado que no sabe conjugar su situa-

ción en relación con el papel de sujeto activo de su mujer, cuyo sueldo precario es el único ingreso en la casa. Lo vive como una humillación (cuando los amigos bromean en la escena del partido de fútbol sobre esta situación, siente como un insulto «que su mujer trabaje fuera»). También afronta como una humillación no ser sujeto activo cuando va a pedir un crédito en el banco, no porque no se lo den, sino porque depende de su mujer para pedirlo (finalmente se niega a pedirlo y le espeta a su mujer: «tú toda solita, tú pides créditos... tú eres muy lista, lo sabes todo»). Reina no sólo ha perdido el trabajo, también a su mujer, y al no soportar ser abandonado se «suicida». La rebeldía cotidiana de Bardem hace de él un personaje heroico, pero bajo esa resistencia podemos observar a un hombre en crisis que combate la realidad y el conflicto negándolos. No afronta que ha sido despedido hace ya años y que la identidad colectiva que formaban cuando eran trabajadores ya no existe.

Otro de los personajes que presenta estos signos tan claros de crisis es Emilio Gutiérrez, el marido de Carmen Maura en *La comunidad*. Es un hombre que ha perdido el trabajo y la vida le golpea en el sentido más literal. Su mujer trabaja y él lo vive como una amenaza, una humillación; siente que ella «le mira por encima del hombro», mostrando así cómo las identidades son una cuestión relacional.

Comedias de enredo como *El otro lado de la cama* nos muestran a unos hombres caricaturizados, que no saben qué hacer en un mundo en el que los roles tradicionales están desfasados, que tienen más reparos para aceptar la diferencia y encubren su rechazo con bromas. (Javier sospecha tontamente que su novia es lesbiana porque su comportamiento a veces no le parece lo suficientemente «femenino» y porque pasa mucho tiempo con su amiga lesbiana, pero sus sospechas se visten de broma que tratan de relativizar algo que le pesa: que su relación no funciona como otras veces.)

La problemática de lo masculino es resuelta con ese final heroico-afectivo que hemos comentado en relación con los

héroes sentimentales, transeúntes entre lo público y lo privado, entre la represión de los sentimientos y expresividad del *ánima*. *El hijo de la novia* es un melodrama masculino en clave edípica de Ricardo Darín, que sacrifica su tiempo privado (el que tendría que compartir con su hija, su novia, sus amigos) por el éxito en lo público, en lo profesional, hecho que se achaca a las exigencias de una madre que no supo perdonarle que dejara los estudios. Finalmente, en lo que constituye una hazaña afectiva (dejar el trabajo y ayudar a su padre a cumplir su sueño) aflora su *ánima* y se reconcilia con su parte privada.

Lorenzo, en *Lucía y el sexo*, tampoco puede conciliar lo público y lo privado y lo vive como un trauma que finalmente soluciona con el cuento «curativo». Otras películas, como *Torrente*, no hacen problemática la masculinidad, pero en el fondo esta comedia es el drama de un policía que sigue aferrado a la acción trepidante propia del cuerpo de policía al que ya no pertenece (le han echado) y que subsiste con la pensión de su padre.

Frente a la normativa de la virilidad clásica, que alejaba a los hombres de las debilidades del mundo cotidiano, del campo de la emotividad, el nuevo imaginario de masculinidades está traspasando los perfiles más aparentemente silenciosos de la figuración viril. Sin embargo, aún sigue habiendo tensiones entre lo sentimental acallado (hombres que no expresan sus dilemas interiores) y una expresividad oblicua (la necesidad de una serie de estrategias como excusa admisible para hacer emerger eventuales chispas de debilidad sentimental).

Cantar es una de las pocas actividades inscritas en el registro de la emotividad que Hollywood permitió a sus galanes, mediante la legitimación de un género tan popular como el musical. El musical puede generar que el héroe masculino vaya explicando sus asuntos amorosos o vaya compartiendo en voz alta y afinada sus sentimientos con el público, transitar fluidamente del cuerpo masculino a su

ánima. *El otro lado de la cama* sería un ejemplo de esta estrategia de descarga emotiva.

Las situaciones límite también son otra forma de hacer emerger la lágrima desesperada y todo tipo de emociones que en otras ocasiones quedan retenidas o intuidas en un «fuera campo». *El arte de morir* permite en este sentido que sus personajes masculinos lloren y muestren miedo al colocarlos en un escenario de terror donde sus vidas se ven amenazadas por una entidad extraña.

El gran complejo de Edipo sigue persiguiendo a los protagonistas melodramáticos que adoptan la conversión de este sentimentalismo exteriorizado, pero como síntoma de una patología, psíquica o social: Darín en *El hijo de la novia*, Lorenzo en *Los lunes al sol...* En general, la masculinidad se fusiona con el sentimiento a través del humor.

Esta nueva masculinidad sentimental e introspectiva que se abre paso en el imaginario colectivo rechaza esa otra masculinidad que José Manuel Rodríguez ha denominado *masculinidad conversa*, «un tipo de virilidad sin fisuras que se pliega e identifica plenamente con el orden falocrático, lo asume sin fisuras y trata de mejorarlo. Una identidad tradicional, premoderna, patriarcal e integrista». Este tipo de masculinidad recalcitrante no es aplaudida en ninguna de las películas analizadas; todo lo contrario, aparecen como identidades o bien primitivas y desfasadas, o bien ridiculizadas, sin ningún valor que las dignifique y cerrando las posibilidades de identificarse con ellas. Por ejemplo, el administrador de *La comunidad* es la autoridad tradicional, la fuerza motriz de la comunidad y aparece representado como un hombre de otro tiempo, ajeno. El papel de Santiago Segura en *Torrente I y Torrente II* es una ironía sobre la masculinidad conversa, machista y recalcitrante. Pero es un machismo tan tópico y arquetípico que nadie se puede reconocer en él (o verse de alguna manera reflejado y, por tanto, criticado). Goebbels, en *La niña de tus ojos*, también representa este paradigma de la masculinidad, también de

forma caricaturizada: es un viejo voyeurista obsesionado con el cuerpo de Macarena. En la misma película, Jorge Sanz representa a un tipo que simpatiza con el nuevo régimen y reúne los valores de mística masculina de una forma burda y distanciada (hay una clara intencionalidad del director por ridiculizar esta figura, cuando levanta la mano para pelotear a los nazis, o cuando el alemán gay intenta seducirle y él se escandaliza). En *El otro lado de la cama*, Alberto de San Juan encarna a Rafa, otro ejemplo de este tipo de masculinidad que es retratado por Lázaro de forma irónica y crítica al demostrar lo miserable que es su condición varonil y sus proclamas de superioridad.

Existen otras formas de masculinidad machista, menos viscerales, acordes a los nuevos tiempos, y que José Manuel Rodríguez ha denominado *masculinidades perversas*: «es la dominante en las sociedades occidentales del capitalismo de consumo; parece negar las diferencias entre hombres y mujeres sosteniendo su presunta igualdad pero en el fondo las confirma. Obligados a compartir su espacio con las mujeres, en la educación, en el trabajo, en la familia, buscan su diferencia y su supuesta superioridad en la naturaleza de su condición varonil. Sus acciones sexuales oscilan entre la adicción y la impotencia... En definitiva, la masculinidad perversa desbordada tiende a polarizarse en dos direcciones: la agresividad de la defensa narcisista de la condición varonil o la impotencia y la desgana de un papel que les viene grande».

A diferencia de la anterior tipología acerca de la masculinidad, ésta no siempre es retratada críticamente y sólo en las ocasiones en las que los directores se sirven de la ironía para descubrir las miserias que esconde este tipo de identidades. Santiago Segura y Gran Wyoming en *Muertos de risa* representan esos dos polos de la masculinidad perversa desbordada: Segura, la impotencia de un hombre acomplejado que no tiene éxito entre las mujeres y se siente «menos» ante el triunfo de su compañero Bruno, arquetipo de la de-

fensa narcisista que trata de reafirmar su condición varonil en la conquista compulsiva del sexo contrario. Javier en *El otro lado de la cama*, trata de resolver su crisis y reafirmar su masculinidad seduciendo a muchas mujeres. Se observa una crítica en el discurso del director hacia este tipo de identidades, que le retrata como un impresentable en las relaciones sentimentales. En la misma película, Pedro es más inseguro frente a las mujeres, no las entiende y se siente descolocado. En *Los lunes al sol*, Luis Tosar y el personaje de Amador no saben compartir el espacio con las mujeres si ellos no trabajan, venciendo la impotencia de un papel que les sobrepasa. Bardem, ante la falta de trabajo, busca legitimar su condición varonil en el plano de la conquista sexual.

Finalmente, encontramos otro tipo de masculinidad, también de la tipología de José Manuel Rodríguez, que desborda las representaciones del imaginario colectivo y las prácticas de la relación de dominación masculina al presentarse como una identidad débil y radicalmente otra. Este autor la denomina *masculinidad reversiva*. Todas las figuraciones de los antihéroes comentadas anteriormente entrarían dentro de este paradigma al presentar unos personajes que parodian la épica guerrera y beligerante del cine clásico, mediante las figuras de perdedores, alcohólicos, *freakies*, etc., fascinados por la violencia y las armas.

Agresión, violencia y socialización. Unas reflexiones finales

El problema de la violencia de género debe ser abordado desde distintos frentes. Lo que las estadísticas muestran en los últimos tiempos es que las medidas policiales y judiciales son limitadas a la hora de frenar una oleada de violencia en contra de las mujeres que últimamente no ha parado de aumentar, y eso que sólo podemos referirnos a los casos más espectaculares en que los hombres llegan a asesinarlas, hecho con el que se alcanza la visibilidad mediática. Sin duda, podemos suponer que si han aumentado los casos más dramáticos en los últimos tiempos, las situaciones de violencia que se mantienen durante años, situaciones en las que las mujeres sufren los malos tratos sin que esto tenga ninguna repercusión social, han aumentado también de manera proporcional. Seguramente este aumento se debe a que las mujeres se atreven más que antes a decidir sobre la ruptura de una pareja, y toman esta decisión en un sistema patriarcal que en la actualidad se encuentra en crisis, un sistema en el que ciertos hombres no se resignan a perder el papel tradicional de figura de poder, y luchan utilizando el recurso a la

violencia por restituir su papel hegemónico en una estructura familiar que hoy en día se encuentra en plena desestructuración y a la búsqueda de nuevas formas de organización y modos de convivencia. Las mujeres ya no se resignan a convivir con parejas a las que las una un vínculo de sumisión, y esto provoca que ciertos hombres utilicen contra ellas uno de los mecanismos clave en la construcción de la masculinidad en el sistema patriarcal: el uso de la violencia. Así, estamos ante una situación en la que ciertas mujeres creen en y llevan a la práctica un cambio de mentalidad y de costumbres que ciertos hombres no aceptan, y que además se consideran completamente legitimados a no aceptarlo como una transformación posible y deseable.

La violencia de género es tan terrible y contundente porque responde a un proceso de legitimidad social en la que ciertos hombres sienten que están cumpliendo con una especie de «deber social» según el cual la mujer que se desvía del proyecto patriarcal tiene que ser restituida al orden legítimo de la sociedad. Es patético que las mujeres se conviertan en víctimas de una especie de quijotada atemporal, que, por un lado, descubre las profundas transformaciones del sistema patriarcal en Occidente y, por otro, las resistencias que se oponen a ese proceso de cambio. Las mujeres que sufren de la violencia de género se convierten así en las víctimas de una revolución silenciosa pero radical en los cambios de vida contemporáneos.

Por todo esto la violencia de género no puede solucionarse sólo con una serie de medidas jurídicas o políticas (absolutamente necesarias, por otra parte), porque es un problema cuyas raíces se hunden en las bases de la construcción simbólica de nuestra sociedad. El problema de la violencia de género tiene que ver con el diseño de los esquemas verticales de poder y con la construcción dicotómica del pensamiento en Occidente, donde lo femenino es caracterizado como débil, oscuro, irracional, corporal, etc., y lo masculino como lo fuerte, lo claro, lo racional, lo men-

tal. Es decir, es posible que se dé la violencia de género de una manera tan masiva y endémica en nuestras sociedades porque se apoya y encarna en la construcción simbólica de nuestros valores y creencias, que hoy se encuentran, en este tiempo que llamamos postmodernidad, en plena crisis.

Abordar el problema de la violencia de género es, pues, una cuestión básicamente de educación, de aceptación del cambio de valores que durante el siglo pasado se impuso de manera radical y contundente. Y al decir que es una cuestión de educación no nos referimos sólo a los contenidos que se transmiten en las escuelas. En la actualidad la educación es un proceso de mediación, ya que, como afirma Castells, vivimos más que nunca en una «virtualidad real», es decir, los códigos éticos, las formas de interacción, la construcción de la historicidad o la proyección hacia el futuro nos vienen dados no sólo por situaciones de interacción cara a cara (escuela, familia, grupo social), sino a través de los medios de comunicación tradicionales y los electrónicos. Actualmente las escuelas y las familias siguen educando a los más jóvenes, pero no de una manera unilateral, como podía ocurrir hace cincuenta años. Hoy los medios forman parte de la sociabilidad humana, de la construcción de los valores simbólicos, que serán aquellos que luego determinen nuestras maneras de actuar sobre el mundo. Por ello es fundamental que desde el sistema educativo se plantee una perspectiva crítica sobre los medios de comunicación, no para demonizarlos o simplemente atacarlos como algo «inútil» para la cultura tradicional, como muchas veces ocurre, sino pensando en ellos como elementos activos en la creación de la sociabilidad contemporánea. Hoy no podemos liberar a los jóvenes de los tránsitos mediáticos, y no sería desde luego deseable el intentar hacerlo, pero sí podemos contribuir a desarrollar un espíritu crítico ante ellos. Y cuando hablamos de espíritu crítico, nos referimos a esa capacidad de tomar distancia de los textos y las ideas que circulan en todo grupo social, y ser capaces de cuestionarlas

porque muchas veces esas ideas dominantes que transitan en lo mediático no son más que restos de una mentalidad en decadencia que, si se asumen de manera acrítica, no llevan a los individuos más que a la desesperación y el sufrimiento. Un ejemplo: los programas del corazón, que en el presente disfrutan de una importante audiencia, no hacen más que transmitir ideas tradicionales en relación con la persistencia de la pareja monogámica (sobre todo para las mujeres) en el mundo occidental, pero, como otras muchas cosas, ese modelo no encaja del todo con las nuevas formas de vivir contemporáneas en las que las parejas tienden habitualmente a romperse, precisamente por querer mantener una idea vieja en un mundo, si no de relaciones nuevas, sí contradictorias. Este tipo de programas ponen en evidencia constantemente esta contradicción, pero sin cuestionarse ni por un momento el modelo tradicional de pareja monogámica, aunque se estén enfrentando constantemente a la contradicción de un modelo que ya no funciona. Podemos ser incluso más incisivas y pensar que precisamente su éxito se debe a la representación hipócrita de una moralidad que existe y se fabrica desde los propios medios para seguir generando ingresos..., es decir, son modelos de «rentabilidad perversa» porque generan nuevas cuotas de atención bendiciendo y criticando negativamente un modelo que ya es una realidad, y que, por lo tanto, debería ser asumido sin exacerbar las contradicciones.

Es una evidencia la omnipresencia de los medios en el mundo entero y el hecho de que en las sociedades occidentales muchos niños y niñas pasan más horas delante de una pantalla que en la escuela. Hoy en día esa pantalla puede ser tanto la televisión como el ordenador personal, que a través de Internet ha comenzado a ser no sólo la fuente más importante de diversión, sino también de conocimiento, de relación, de sociabilidad, etc. Por ello los sistemas educativos deben educar teniendo en cuenta los medios, y deberían hacerlo en dos sentidos: enseñando a utilizar las nuevas

tecnologías, pero también fomentando una reflexión sobre los valores simbólicos dominantes en los textos mediáticos. Este trabajo partió desde este segundo presupuesto, con el objetivo de ofrecer una perspectiva crítica sobre uno de los materiales audiovisuales más visitados por los jóvenes: el cine. Con esta propuesta hemos querido enfrentar el reto de la necesidad de alfabetizar en los medios al alumnado y luchar en contra del presupuesto de que los medios se aprenden naturalmente.

Respecto a la violencia, nuestro punto de partida ha sido la diferenciación entre la agresión y la violencia, en cuanto podemos identificar la agresión como innata, como instinto de conservación, mientras que la violencia es social. La violencia es siempre dañina, pues quiere quebrar por la fuerza la voluntad del otro.

La violencia es social, y por lo tanto es algo que se aprende y desarrolla en la socialización. Si esta hipótesis es certera, la manera de corregirla es intentando cambiar esas formas de socialización y de legitimación de la violencia. Por ejemplo, consideramos que una de las características de la socialización de los adolescentes es la tendencia a legitimar el uso de la violencia para solucionar los conflictos. Trabajar entonces en el entorno académico cuestionando esa naturalidad en la asunción de conflictos, proporcionando al alumnado mecanismos de «extrañamiento» que les permitan distanciarse y juzgar las situaciones representadas con cierta distancia, puede ser uno de los ejercicios fundamentales a plantear en las aulas. Así, la educación en la no-violencia es el único camino para conseguir sociedades más igualitarias, verdaderamente democráticas, donde no exista discriminación por razón de sexos, raza, clase social, etc.

El objetivo de este trabajo ha sido analizar el problema de la violencia de género sin limitarnos al estudio de la violencia física, ya que ese tipo de violencia no es más que la punta del iceberg, lo más visible de un problema arraigado en las estructuras simbólicas de nuestra sociedad.

Hemos comprobado cómo la violencia se desarrolla en tres niveles fundamentales: personal, institucional y simbólica o cultural. En tanto y en cuanto la cultura es un «entramado de significados» que legitima ciertas prácticas individuales, en el caso de la violencia de género, no puede darse la violencia personal y la institucional sin el apoyo o el fundamento de la simbólica o cultural.

Guía didáctica sobre la violencia de género en el cine español

COMUNICACIÓN Y ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL

¿POR QUÉ ESTUDIAR LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN?

«En lugar de condenar o aprobar el indiscutible poder de los medios de comunicación, es forzoso aceptar como un hecho establecido su considerable impacto y su propagación a través del mundo y reconocer al mismo tiempo que constituyen un elemento importante de la cultura en el mundo contemporáneo.» El espíritu que anima este segundo párrafo de la Declaración sobre la Educación de los Medios promulgada por la UNESCO en 1982 es el mismo que anima nuestra investigación y que hemos explicitado unas páginas antes: las pantallas de la televisión y de los ordenadores personales no sólo divierten, sino que también constituyen una fuente de conocimiento y sociabilidad. Por esta razón pensamos que los medios de comunicación también deben ense-

ñarse, ya que representan todo un reto al sistema tradicional de la enseñanza. Al mismo tiempo, es evidente que la escuela no ha sabido adaptarse a los cambios vertiginosos producidos en la última década, más visibles en el uso de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicación, y no sólo en España: este hecho se observa en otros países tecnológicamente punteros, todavía aferrados a la idea antigua de que la escuela fuera «el lugar primordial de adquisición y difusión del saber social» (Piette 2000: 79). Dado que el alumnado maneja con soltura estas nuevas herramientas comunicativas, es básico integrar curricularmente de una manera eficaz y sensata estas materias en los centros educativos. Así, Len Masterman (1993: 16) apunta las razones fundamentales para estudiar los medios de comunicación, que en resumen se refieren al elevado índice de consumo de medios y la saturación de éstos en todas las áreas de la sociedad contemporánea; la importancia ideológica de los medios y la influencia que ejercen como empresas de concienciación; el aumento de la manipulación y fabricación de la información y su propagación por los medios, unido a su creciente penetración en los procesos democráticos fundamentales; la importancia de educar al alumnado para que actúe frente a las exigencias del futuro, y, finalmente, el vertiginoso incremento de las presiones nacionales e internacionales para privatizar la información, frente a las cuales se debe dotar a las personas de mecanismos críticos para interpretar los contenidos que continuamente reciben.

La educación para los medios de comunicación, por tanto, aparece como una herramienta irrenunciable, ya que son aquéllos los instrumentos fundamentales para la formación de las ideas democráticas y de la cultura, así como también para el desarrollo y propagación del conocimiento humano. Stuart Hall (1997: 341) afirma que como nuestra vida es cada vez más fragmentaria y diferenciada en secciones, el cometido de los medios consiste cada vez más en proporcionar las bases sobre las que los grupos y las clases construyen la

«imagen» de las vidas, los significados, las actividades y los valores de otros grupos y clases; proporcionar imágenes, representaciones e ideas en torno a las cuales la totalidad de la sociedad, compuesta por todas esas partes separadas y fragmentadas, pueda captarse como un conjunto coherente. Resumiendo, la primera de las grandes funciones culturales de los medios modernos sería proporcionar y construir selectivamente el conocimiento de la sociedad.

La alfabetización audiovisual es en realidad una metáfora que asimila la educación de los medios a la alfabetización tradicional, ya que considera que «leer» es una destreza, una capacidad que se desarrolla paulatinamente con la práctica. Sin embargo, tal como señala Aparici (1993: 19), hay todo un proceso de naturalización sobre los medios que impide concebirllos como necesitados de un adiestramiento especial para poder acceder a ellos. Tardamos años en aprender a leer textos escritos con destreza, pero parece que nacemos sabiendo leer textos mediáticos: una idea bastante ingenua, en el mejor de los casos. Es evidente, por el contrario, que los mismos grados de alfabetización de los medios escritos existen también en la recepción mediática, y más cuando hoy ante nuestros ojos vemos nacer el concepto de «analfabetismo funcional mediático», tal como ocurría antes con la lectura tradicional. De acuerdo con esta noción, el público lector de libros, prensa, revistas, etc., puede perfectamente quedar fuera (está quedando fuera) de los procesos de asimilación de las NTIC, con todo lo que ello implica. Finalmente, no se puede olvidar que, frente a la alfabetización tradicional, los nuevos medios no limitan la participación de los receptores, como sucedía antes con otros soportes (el papel escrito), sino que las/os nuevas/os lectoras/es son también protagonistas de esos textos: los crean, los modifican, interactúan con ellos (Piette, 2000: 81).

La imagen en movimiento es seductora, especialmente para la gente más joven, y esta característica la vuelve un medio óptimo, insustituible, para trabajar los contenidos y los

temas más diversos (Gómez Galán, 2000). MacLuhan lo describía como «el aula sin muros»: un extraordinario punto de partida para pasar a otros soportes de cultura, cuyo acceso se haría más difícil si no contáramos con los relatos audiovisuales, dada la familiaridad del alumnado con este lenguaje. No hay materia que quede al margen de este potente medio, y por lo tanto es imprescindible elaborar herramientas pedagógicas suficientes para hacer del cine una posibilidad educativa, que es lo que pretenden las siguientes páginas en relación con el tema de este libro. Pero antes examinaremos cómo se integra su enseñanza en las leyes educativas españolas.

MARCO INSTITUCIONAL

En la última década se han sucedido diversos planes educativos, emanados del poder legislativo con rango de Ley Orgánica, un hecho infrecuente en nuestro país. La Ley Orgánica 1/1999, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), nació con dos objetivos destacados: la reforma de la Formación Profesional y la mejora de la calidad de la enseñanza. Conviene que nos detengamos en el espíritu de estas leyes, siquiera sintéticamente.

La LOGSE, con respecto a las anteriores, supuso una transformación evidente porque se extendió la enseñanza obligatoria hasta los dieciséis años, lo que supuso un paso hacia adelante en la universalización de la enseñanza, pero generó el problema de qué hacer con esa parte del alumnado que desea incorporarse al mundo del trabajo y que rechaza la Educación Secundaria Obligatoria. Por otra parte, esta ley supuso la reforma de la organización temporal de los diferentes ciclos, cursos y etapas. Las antiguas EGB, BUP y COU se convirtieron en Educación Primaria, Secundaria Obligatoria y Bachillerato, incorporándose al sistema, de pleno derecho, la Educación Infantil (antes llamada Prees-

colar). Por otro lado, se reformó también el sistema de evaluación, incorporando la promoción automática, procedimiento que vino a sustituir al sistema de repetición del curso cuando un alumno no adquiría las destrezas requeridas. Se permitió en este sistema dos repeticiones por ciclo educativo siempre que no fueran en la misma etapa educativa, y en el resto de los casos se produciría la promoción automática hacia el mercado laboral, en el caso de que el/la alumno/a se encontrara en la edad legal (posteriormente se reformó este punto). Un aspecto que interesa aquí especialmente es que se incorporaron los «temas transversales», aquellos que podrían definirse como unos principios inspiradores básicos que debían transmitirse al alumnado, diluidos en otras materias. No eran temas de los que tuvieran que examinarse, sino que formaban parte de lo que se ha llamado el «currículo oculto» del educador, tratado más como un enfoque, una filosofía de la enseñanza basada en los derechos humanos y los principios democráticos. Finalmente, se favoreció la incorporación de programas que favorecieran el desarrollo de aprendizajes en nuevas tecnologías y en materia de comunicación.

La LOGSE, debido a diversos vaivenes políticos, tuvo una vida corta, siendo sustituida por la Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Enseñanza (LOCE), con el objetivo de perfeccionar los fallos observados en la puesta en práctica de la LOGSE. Estas modificaciones se materializaron sobre algunos aspectos concretos de la anterior, con la finalidad de mejorar las carencias respecto a la calidad educativa, así como el abandono escolar, recuperar la cultura del esfuerzo para que las expectativas y entrega del alumnado estuvieran en concordancia con las dificultades vitales y sociales, reforzar el acceso a la educación infantil, equiparar las titulaciones españolas a las europeas de cara a posibilitar una mayor movilidad laboral comunitaria y atender a las demandas y especificidades de la creciente inmigración.

En puridad, esta ley no derogaba la anterior, y por lo tanto no alteraba en nada los presupuestos respecto a la educación en valores y, en el caso que nos ocupa, la comunicación.

LA LOGSE EN MATERIA DE COMUNICACIÓN

La educación en materia de comunicación es en la LOGSE uno de los llamados temas transversales. Según el *Informe Marco de la Televisión Educativa en España* (1996: 23), «la formación en el ámbito de los lenguajes audiovisuales y la necesidad de formar ciudadanos y ciudadanas críticos, receptores activos y capaces de estructurar los mensajes de los medios de comunicación están recogidos en los objetivos de los currículos que señala la LOGSE... Para que el alumnado pueda alcanzar los objetivos citados, el currículo de las distintas etapas educativas ofrece contenidos conceptuales, procedimentales y experiencias que contribuyan a la comprensión de la comunicación audiovisual y al desarrollo de una vertiente de análisis y valoración de los mensajes con función expresiva y comunicativa».

Más allá de las declaraciones programáticas, se reforzaron dos programas que ya existían con el objeto de apuntalar los objetivos establecidos en la LOGSE (Título Preliminar, § 28), de cara «... a la mejora de la capacidad de los ciudadanos para ordenar críticamente los conocimientos, para darles un sentido personal y moral, para generar actitudes y hábitos individuales y colectivos». Tales acciones se concretaron bajo los nombres de Proyecto *Mercurio*, orientado hacia la implantación de tecnologías audiovisuales en el aula, y la potenciación del Proyecto *Prensa Escuela*. Éste, desarrollado a partir de 1985, se articuló a través de un convenio con la Asociación de Editores de Diarios Españoles (AEDE), que se comprometía a colaborar a dos niveles con el Ministerio: en el campo de la macroeducación y en la distribución de prensa en las escuelas.

Con el paso del tiempo surgieron dificultades al incorporar las enseñanzas comunicativas en el currículo, y por esta razón el Ministerio de Educación, en 1994, elaboró un material para facilitar esta implantación (*Guía para el uso de los Medios de comunicación*) cuyos objetivos consistían en reflexionar sobre el carácter transversal de la materia y facilitar su implantación en función de los contenidos morales y de formación de actitud crítica que requería el proyecto. Allí se encuentran (pág. 10) las líneas principales de actuación de la LOGSE en este terreno:

«La propuesta de uso de los medios de comunicación en la reforma no es tanto en la línea de introducir nuevos recursos en la escuela como de propiciar actitudes y destrezas, en orden a una verdadera educación de los medios de comunicación. La que vendría a atender una necesidad básica y general y que sería equiparable a una segunda alfabetización, determinada por la existencia de una relación cada vez más intensa y con mayores repercusiones formativas entre las empresas dedicadas a la transmisión de la información y los ciudadanos.»

Dentro de los medios masivos de comunicación, tal vez sea el cine el más seductor, por las analogías entre su construcción formal y el funcionamiento de nuestra imaginación, que tampoco conoce fronteras, ni en el espacio ni en el tiempo. El cine, desde su propio nacimiento, y a pesar de los recelos que causó en los ambientes cultos por su rápida popularización entre los estratos menos «educados» de la sociedad, ha causado siempre fascinación y se ha revelado como un instrumento muy poderoso a la hora de transmitir e incluso alterar estereotipos tradicionales. Asimismo tal vez ha sido uno de los productos mediáticos tradicionales más importantes a la hora de generar identidades entre los jóvenes. Del cine se habla, se discute y constituye un material imprescindible de análisis para la alfabetización audiovisual, consenso al que se ha tardado en llegar, y que hoy se muestra como irreversible, a pesar de las sucesivas crisis de la industria cinematográfica.

LA LOE EN MATERIA DE COMUNICACIÓN

El 4 de mayo de 2006 se publicaba en el «BOE» la Ley Orgánica de Educación (LOE), actualmente vigente. Ya desde su propio Preámbulo se establece que dicha Ley, en consonancia con los objetivos educativos planteados por la Unión Europea, debe facilitar el marco para que «prepare adecuadamente para vivir en la nueva sociedad del conocimiento y poder afrontar los retos que de ello se derivan» (en su tercer principio), ofreciendo así, al igual que lo hacía la LOGSE, un carácter transversal a las materias que traten de lograrlo. Por ello desde esta inicial declaración de principios se compromete a «desarrollar las aptitudes necesarias para la sociedad del conocimiento [y] garantizar el acceso de todos a las tecnologías de la información y la comunicación».

Todos los ciclos formativos integran en su currículo el conocimiento de las tecnologías de la información y la comunicación, entendidas siempre como un conjunto, sin entrar a diferenciar los soportes en los que éstas se concretan (cine, prensa, televisión, Internet, etc.). Así, la Educación Infantil establece una primera aproximación a dichas tecnologías (art. 14.5); la Educación Primaria será la etapa donde el alumnado se habrá de iniciar en su utilización (art. 17.i), afirmando explícitamente su transversalidad («de su tratamiento específico en algunas de las áreas de la etapa, la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, las tecnologías de la información y la comunicación y la educación en valores se trabajarán en todas las áreas», art. 19.2); la Educación Secundaria Obligatoria se prevé como el espacio donde la escuela tratará de que el alumnado adquiera «una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente *las de la información y la comunicación*» (art. 23.e), insistiendo nuevamente en su carácter no específico, sino transversal, en sus cuatro cursos (arts. 24.7 y 25.5). En el

caso del Bachillerato se prescribe que quienes lo hayan cursado habrán de saber «utilizar con solvencia y responsabilidad las tecnologías de la información y la comunicación» (art. 33.g). La LOE, al tratar la política educativa en su conjunto, no olvida tampoco la Educación de personas adultas a distancia, que incluirá el uso de las tecnologías informativas y comunicativas a que nos venimos refiriendo (art. 69.3).

Por otro lado, el poder legislativo es consciente de que la mera inclusión de tales *desiderata* no logra por sí misma su consecución. Hay que contar con la existencia de un profesorado, pieza clave en el organigrama educativo, que, por lo general, necesita una preparación en estos ámbitos de la que frecuentemente carece. Por ello, al aludir a su formación, las Administraciones educativas habrán de promover la utilización de las tecnologías de la información y comunicación (art. 102.3), con el fin de garantizar la buena preparación de las/os docentes en este campo. Con este fin, «los centros dispondrán», continúa la LOE, «de la infraestructura informática necesaria para garantizar la incorporación de las tecnologías de la información y comunicación en los procesos educativos» (art. 112.2), dotando de los recursos necesarios para lograr dicho fin, mediante el establecimiento de programas de refuerzo (art. 157.f).

Es sabido que una ley, por sí misma, no arregla las cosas, pero sí establece el marco necesario donde se desenvolverá la actividad educativa, docente y discente. En este sentido el profesorado interesado en la inclusión activa de las nuevas tecnologías de la información y comunicación tendrá una cobertura legal para poder desarrollar su programa sin problemas. El resto deberá ir las integrando al calor de las propuestas de la LOE, y los centros habrán de estar equipados con los medios suficientes para que tales propósitos se cumplan. Las actividades que se proponen a continuación se encuadran dentro de este contexto legislativo.

PRESENTACIÓN Y DESARROLLO DE ACTIVIDADES

Tal como se ha planteado en las últimas reformas educativas, la educación en los medios de comunicación es hoy una variable imprescindible de todo el sistema educativo. La enseñanza en general no puede vivir de espaldas al proceso mediático, como no puede vivir ninguna sociedad en la actualidad, ignorándolos aunque quisiera. Enseñar a leer medios de comunicación supone, sobre todo y ante todo, plantear una perspectiva crítica ante los textos mediáticos que por desgracia aún hoy son tomados como «transparentes», «evidentes» y en muchos casos «alienantes». Nuestro interés al plantear esta investigación ha sido el de tomar unos materiales simbólicos y aparentemente «eficaces», ya que son los más visitados por el público español, para desarrollar un análisis crítico que sirva a su vez para el trabajo con adolescentes en período escolar, porque creemos que es a edades tempranas de la vida cuando se forman esquemas mentales y estereotipos que más tarde serán más difíciles de cambiar.

La violencia de género es actualmente una triste realidad, que nuestra sociedad encara con un esfuerzo, sobre todo de tipo legislativo, que nosotras creemos que, si bien es necesario, resulta del todo insuficiente, porque este tipo de violencia se encarna en representaciones simbólicas tenidas por socialmente legítimas. Los medios de masas pueden servir también como instrumentos críticos, y por eso pensamos que es necesario que la escuela los utilice como una base fundamental para desarrollar estas capacidades en la población joven.

Esta guía didáctica ha sido elaborada para ser utilizada en la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) como material de apoyo al profesorado para iniciar con el alumnado una reflexión sobre la violencia de género.

Consideramos necesario un análisis crítico de la forma en que se está gestionando hoy la violencia de género en la esfera pública y su (re)formulación dentro de un marco más

amplio que incluya otras formas de violencia que ya reivindicó el movimiento feminista, que no sólo atañen a lo físico (agresiones), sino también a lo simbólico (lenguaje, representaciones estereotipadas, presupuestos), y no sólo a las mujeres sino que, en tanto tiene que ver con las relaciones conflictivas entre géneros, también incluye a los hombres y a otras identidades minoritarias que sufren discriminaciones.

Por estas razones formulamos una estrategia de reducción de la violencia que apunta a sus causas profundas y no meramente a sus efectos más visibles e inmediatos. Las hipótesis desde las que partimos consideran que la prevención de la violencia social comienza por los ámbitos donde transcurre la vida de la gente: la familia, la vecindad, la escuela, los medios de comunicación (donde incluimos los productos culturales de consumo como las películas). Esta prevención requiere un cambio cultural en los modelos de género, de autoridad y en la concepción de los derechos de las minorías, lo que implica un lento y trabajoso proceso de cambios de las pautas de convivencia, a través de la revisión de los patrones de desigualdad existentes. Este proceso también debe tener en cuenta la inclusión de todos los miembros en una nueva dinámica, más flexible, que incorpore las voces de la madre y de los/as hijos/as en la toma de decisiones, y que facilite el reconocimiento de las necesidades y deseos de cada integrante de la familia, sin realizar discriminaciones en contra de las mujeres y de niños y niñas.

OTROS OBJETIVOS PARA EL ALUMNADO

- Formarse una imagen ajustada de sí mismo/a, de sus características y posibilidades y actuar de forma autónoma valorando el esfuerzo y la superación de dificultades.
- Relacionarse con otras personas e integrarse de forma participativa en actividades de grupo con actitudes comprensivas y cooperantes, libres de inhibiciones y prejuicios.

- Analizar los mecanismos y valores que rigen el funcionamiento de la sociedad, especialmente los relativos a los derechos de los ciudadanos y las discriminaciones que sufren las mujeres.
- Restablecer la comunicación en las relaciones de amistad, relaciones de pareja, experiencias de enamoramiento y amor, para aprender a compartir las preocupaciones, sentimientos y vivencias sexuales.
- Promover una educación no sexista o no discriminatoria.

LA CREACIÓN DE GRUPO. FICHAS DE TRABAJO

Como estas dinámicas se presentan para grupos de alumnos y alumnas que comparten una cotidianidad en las aulas, la presentación entre ellos es redundante; no obstante, consideramos necesario establecer las bases del conocimiento mutuo y un ambiente de cooperación.

Nuestra propuesta metodológica desarrolla esta fase mediante sencillos juegos que potencian un ambiente dinámico y distendido, estableciendo una relación horizontal entre todos los participantes. El juego es el método que proponemos para trabajar la creación de grupo porque nos ofrece una dimensión lúdica que permite establecer un clima de relación distendido, creativo y horizontal. Asimismo nos brinda la posibilidad de experimentar, de no limitarnos a nuestra intelectualidad y de abrirnos a lo afectivo y a la experiencia.

Los valores principales que se activan cuando trabajamos el proceso de creación de grupo son los siguientes:

1. Fomentar la participación de todas las personas, tanto a la hora de opinar como a la de decidir.
2. Tener en cuenta las diferentes necesidades, opiniones y sentimientos.
3. Crear un clima de confianza y aprecio hacia los demás.
4. Afrontar los conflictos de forma positiva.

A continuación presentamos dos dinámicas para fomentar la aproximación entre el alumnado y para iniciarlos en el trabajo en grupo.

DINÁMICA 1

CREACIÓN DE GRUPO CONOCIMIENTO

EN BUSCA DEL TESORO

Objetivos:

- Hacer que los miembros del grupo se conozcan un poco más.
- Incentivar que los/as participantes interactúen con sus compañeros/as.
- Buscar sentimientos para compartir con los demás.

Duración: Veinte minutos aproximadamente.

Material: Fotocopia del anexo, papel y bolígrafo.

Desarrollo:

1. Se pregunta al grupo si alguien ha participado alguna vez en la búsqueda de un tesoro. En esta ocasión se trata de buscar un tesoro, pero humano. Se distribuyen las fotocopias y se pide a los miembros del grupo que se muevan por el aula y que busquen a una persona por apartado. Cuando la encuentren deberán escribir su nombre en el espacio en blanco.
2. Algunos de los apartados requieren un mayor desarrollo.
3. Pasados diez minutos, se reúne a la gente en círculo y se comentan las respuestas.

Evaluación:

1. ¿Con quién descubriste que tenías algo en común?
¿Qué tenías en común?

2. ¿Qué aprendiste de tus compañeros/as que no supieras antes?
3. ¿Te fue fácil o difícil hablar de sentimientos?
4. ¿Qué sentimientos compartías con otras personas?

FICHA DE TRABAJO

Busca a alguien que:

1. Haya visto recientemente una película española.
2. Le gusten las películas de acción.
3. Haya tenido un mal sueño.
4. Se haya sentido discriminado/a últimamente (contar qué pasó).
5. Cuyo padre y madre tengan trabajo fijo.
6. Se haya sentido alegre hace poco (contar qué pasó).
7. Le gusten los chistes.
8. Se sienta orgulloso/a de sí mismo/a (explicar por qué).

Fuente: Adaptado de AMANI.

DINÁMICA 2

CREACIÓN DE GRUPO
COOPERACIÓN

EL ARCO IRIS

Objetivos:

- Cooperar para resolver un problema.
- Aprender a comunicarnos a través de formas no verbales.
- Experimentar la interdependencia.
- Formar subgrupos divirtiéndonos.

Duración: Diez minutos.

Material:

Crear pegatinas de tantos colores como grupos queramos hacer. El número total de pegatinas tiene que ser igual al de participantes. Las pegatinas se pegaran en la frente; por tanto, deben tener un tamaño pequeño. Si no se dispone de pegatinas puede usarse pintura de maquillaje (varios colores o se pintan distintas figuras geométricas).

Desarrollo:

1. El alumnado se pone en círculo, cierra los ojos y el/la profesor/a pone una pegatina en cada frente. Los colores deben estar bien mezclados de forma que cada participante no esté al lado de los de su color. Se intenta que el número de pegatinas de cada color sea aproximadamente el mismo.
2. Abren los ojos y sin hablar tratan de juntarse con los de su mismo color colaborando en conjunto mediante señas. El juego se acaba cuando se han formado tantos grupos como colores.

Evaluación:

1. ¿Fue fácil comenzar a cooperar?
2. ¿Cómo nos manejamos sin utilizar el lenguaje oral?
3. ¿Qué facilita la cooperación?, ¿qué la dificulta?

ACTIVIDADES PARA DEFINIR LA VIOLENCIA.

FICHAS DE TRABAJO

A. *Violencia general*

A.1. Herramientas teóricas sobre violencia para el profesorado:

Como ya hemos señalado en la investigación, la violencia es un término que resulta bastante problemático definir por la multitud de connotaciones que suscita. Para empezar, hay

que señalar que implica al menos dos elementos: el uso del poder y el daño producido. El uso de la violencia se basa en un supuesto de relación de poder asimétrica; es siempre dañina, pues quiere quebrar por la fuerza la voluntad del otro, limitar y controlar sus maneras de actuar, de pensar, de desear. Algunas características de la «violencia» son:

1. Hay que diferenciar *agresividad* de *violencia*. La agresión es innata al ser humano: es un mecanismo de supervivencia de la especie. La violencia es siempre social. Nacemos agresivos, pero nos volvemos violentos.
2. Si la violencia es siempre social, la violencia se aprende; por eso cada sociedad desarrolla una serie de formas y actos de violencia particulares y diferentes.

Tipos de violencia

La violencia se construye en las sociedades occidentales en la forma de una pirámide dividida en tres secciones distintas:

1. En la base se ubica la **violencia estructural o cultural**, que incluye acciones dañinas resultantes de la forma como piensa la sociedad, de los valores convencionales y de las prácticas cotidianas; en general, se acepta como normal. Sus manifestaciones serían las discriminaciones de grupos según su etnia, religión, orientación sexual... Por su parte, Pierre Bourdieu prefiere hablar de **violencia simbólica**, la violencia amortiguada e invisible incluso para las víctimas, que se ejerce esencialmente a través de la comunicación y el conocimiento, a través del simbolismo, el propio sentimiento y las emociones implicados en cualquier proceso comunicativo. La violencia simbólica se impone porque, como señala este autor, los dominados aplican a las relaciones de domi-

nación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de este modo como naturales.

2. Un segundo nivel está ocupado por la **violencia institucional**: son acciones dañinas que se presentan dentro de las instituciones y que aparecen del todo invisibles; la consecuencia más trágica es que no permiten que el ser humano se desarrolle en plenitud. Se ejerce de forma indirecta y sus consecuencias son a largo plazo. Ejemplos de violencia institucional son las guerras, la falta de ayuda económica para el desarrollo de las comunidades pobres, etc.
3. En el tercer nivel situamos la **violencia individual**, la ejercida a nivel personal y que se conoce como maltrato. Éste puede ser físico (por ejemplo, una paliza) o psicológico (infravaloración, manipulación, etc.).

Aun así hay que tener en cuenta que estos tres tipos de violencia están profundamente imbricados entre sí, y que muchas veces no sucede uno sin el otro.

Tras la fase de distensión y formación del grupo pasamos a trabajar sobre los conceptos de violencia.

A.2. Dinámicas sobre violencia

El objetivo principal es ir descubriendo entre todos/as otras formas de violencia, menos visibles, que forman parte del día a día y que están normalizadas e institucionalizadas y, por tanto, no se cuestionan.

Seguramente la mayoría del alumnado sólo incluya dentro de su concepción de violencia la física, y en la variante de agresividad. Por lo tanto, es preciso partir de los lugares comunes sobre la violencia, para ir aproximándonos gradualmente a otros conceptos de violencia y desembocar en la violencia de género en sus distintas modalidades.

DINÁMICA 3

DEFINIENDO LA VIOLENCIA
VIOLENCIA GENERAL

LUGARES COMUNES*Objetivo:*

- Acceder a la concepción de violencia que el alumnado maneja.
- Construir reflexivamente entre todas/os una definición de violencia que recoja las concepciones que maneja el alumnado.

Material:

- Un folio por cada grupo de alumnos.
- Pizarra para que el/la profesor/a haga visibles y sistematice todas las definiciones (es más aconsejable papel continuo que se pegue en la pared; así se conservará el trabajo de esta dinámica para otras posteriores, permitiendo un análisis comparativo al final de estos módulos sobre cómo se ha enriquecido el concepto de violencia respecto a las primeras sesiones).

Desarrollo:

Se divide la clase en grupos (un máximo de ocho personas por cada grupo) y se les reparte un folio a cada uno. Tienen que realizar una lluvia de ideas y luego registrarla en el folio en torno al concepto de violencia, resumiendo a continuación las ideas principales para exponerlas a toda la clase. Es aconsejable realizar al menos un subgrupo mixto, otro de chicas y otro sólo de chicos para ver si hay diferencias entre la definición de violencia por géneros.

En la apuesta en común el profesor/a irá apuntando en la pizarra los distintos conceptos de violencia. Respecto a las definiciones reiteradas, se harán señales que indiquen que se repiten.

Duración: cinco/diez minutos de trabajo para cada subgrupo y otros cinco para que el/la profesor/a recoja la lluvia de definiciones en la pizarra.

Evaluación:

- ¿Coinciden las concepciones sobre la violencia de los distintos subgrupos (si se ha hecho la distinción por géneros, véase si esta variable ha podido influir en la definición)?
- ¿Qué tipos de violencia incluye la definición consensuada?, ¿se han tenido en cuenta otras formas de violencia, como la psicológica o la institucional?

DINÁMICA 4

DEFINIENDO LA VIOLENCIA
VIOLENCIA GENERAL

BARÓMETRO DE VALORES*Objetivo:*

- Presentar distintas escenas de violencia física, institucional y simbólica para sondear si el alumnado al entrar en contacto con ellas es capaz de identificar o reconocer otras formas de violencia además de la física.

Material:

- Una ficha para cada alumno y bolígrafo.
- DVD para transmitir una batería de secuencias de películas:

Escenas de violencia personal física y psicológica:

Escena 1. *La niña de tus ojos*: Goebbels intenta violar a Penélope Cruz en una escena de forcejeos donde ambos están a solas y él se aprovecha de su posición de poder; pero su avanzada edad, además de su invalidez parcial, permite que

Penélope Cruz pueda defenderse y escapar de esta situación (violencia psicológica y física).

Escena 2. *Torrente I*: secuencias de típicas palizas y peleas (violencia física).

Escena 3. *Abre los ojos*: César ataca y ata a la cama a Nuria para luego matarla ahogándola (violencia física).

Escena 4. *El arte de morir*: un grupo de amigos decide gastarle una broma a Nacho, que es el «raro» del grupo, y le tiran a una piscina metido en un saco con un desenlace trágico (violencia física y psicológica).

Escena 5. *El otro lado de la cama*: Javier y Pedro son dos amigos que resuelven el conflicto de infidelidad con sus respectivas parejas dándose pelotazos durante un partido de tenis.

Escena 6. *Juana la loca*: Felipe el Hermoso califica a su esposa Juana como «loca» para quitarle valor (violencia psicológica).

Escena 7. *La Comunidad*: escena de una madre que reparte «collejas» a su hijo (violencia familiar).

Escenas de violencia institucional:

Escena 8. *Torrente I*: padre de Torrente pidiendo limosna (pobreza y vejez).

Escena 9. *Año Mariano*: las pateras llegando a la costa (ley de extranjería).

Escena 10. *Los lunes al sol*: Lino, uno de los parados de los astilleros de Gijón, busca trabajo, pero a su edad no puede competir con los jóvenes que están mejor preparados (paro y precariedad laboral).

Escena 11. *Juana la loca*. Madre de Juana la loca explicándole que debe ser sumisa en su matrimonio de conveniencia (violencia de género).

Escenas de violencia simbólica:

Escena 12. *El otro lado de la cama*: un grupo de amigos decide realizar una serie de pintadas para burlarse y humillar

a la protagonista lesbiana (falta de reconocimiento de las identidades culturales).

Escena 13. *Juana la loca*: Felipe el Hermoso contempla a una bailarina a través de una mirilla (sexualización y objetualización de los cuerpos femeninos).

Desarrollo:

Se presenta una secuencia con escenas de películas donde aparecen distintas formas de violencia (personal, institucional y simbólica) y se le pregunta al alumnado si las consideran violentas o no. Cada alumno/a tiene una ficha donde vienen enumeradas las distintas escenas y tiene que marcar las que considera violentas y explicar brevemente por qué.

- Se forman los mismos subgrupos anteriores y se discute y pacta en cada uno una ficha que recoja las visiones individuales con el propósito de exponerlas luego al resto de la clase.
- En la pizarra, o papel continuo, se apuntan todas las escenas y el/la profesor/a irá marcando las que han considerado violentas (una marca por cada subgrupo) y apuntando las causas que ha detectado el alumnado.
- Recuento de las escenas que más marcas tienen.

Sobre las escenas que no se comenten como violentas (o que tengan menos marcas), el/la profesor/a preguntará por qué no las consideran violentas y se abrirá un debate en torno a ellas.

Duración:

Exposición DVD: Seis minutos (incluye repetición y toma de notas por el alumnado)

Trabajo en subgrupos: Diez minutos.

Recogida final de valores por el/la profesor/a: Quince minutos.

Evaluación:

- ¿Quién ejerce la violencia?
- ¿Coinciden las concepciones sobre la violencia de los distintos subgrupos (si se ha hecho la distinción por géneros, véase si esta variable ha podido influir en la definición)?
- ¿Habéis visto otras formas de violencia que antes no se os habían ocurrido?
- ¿Cómo redefiniríais la violencia después de este último debate?

FICHA DE TRABAJO

Marca con una cruz las escenas que te parezcan violentas y después explica por qué.

- Escena 1.
- Escena 2.
- Escena 3.
- Escena 4.
- Escena 5.
- Escena 6.
- Escena 7.
- Escena 8.
- Escena 9.
- Escena 10.
- Escena 11.
- Escena 12.
- Escena 13.

*B. Violencia de género***B.1. Herramientas teóricas sobre violencia de género para el profesorado:**

El artículo 1.º de la «Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer» de las Naciones Unidas (1979) considera que la violencia contra las mujeres es:

Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la vida privada.

La violencia de género es una expresión de la relación de desigualdad entre hombres y mujeres; la causa que la origina tiene su fundamento en la estructura patriarcal de la sociedad. Es una violencia basada en la afirmación de la superioridad de un género sobre el otro, de los hombres sobre las mujeres. Afecta a toda la organización de la sociedad y, por tanto, estos actos violentos deben ser analizados dentro del contexto social. Adopta muchas formas y ocurre en muchos contextos y relaciones. La mayoría de los casos de violencia de género contra las mujeres representan combinaciones de violencia física, psicológica, sexual o institucional, sustentadas por la violencia estructural y simbólica que se transmite en los procesos de socialización.

El poder de sometimiento de las mujeres no se basa en la fuerza física, sino que, como afirma Bourdieu, «su fuerza especial procede de la acumulación de dos operaciones: legítima una relación de dominación inscribiéndose en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada» (2000: 37). Las estructuras de dominación «son *el producto de un trabajo continuado (histórico, por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singu-

lares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado» (ibíd., 50).

Es preciso recuperar un análisis de la violencia de género que la encuadre en el marco del reparto desequilibrado de poder y en el contexto de las relaciones de género. La violencia extrema y física contra las mujeres no es un asunto relacionado con la supuesta cualidad intrínseca del ser femenino, como desde algunas posiciones del feminismo se sostiene cuando se explica la sumisión femenina a los malos tratos en los términos de *amor al vínculo*; tampoco debe enfocarse como ligada a una cualidad intrínseca del hombre.

DINÁMICA 5

DEFINIENDO LA VIOLENCIA VIOLENCIA DE GÉNERO

DESMONTANDO LOS MITOS SOBRE VIOLENCIA DE GÉNERO

Objetivo:

- Sondar los mitos y generalizaciones que predominan sobre los análisis de casos de violencia de género en su forma física (agresiones y maltrato doméstico).
- Contrastar esos mitos con los hechos reales.

Material:

- Ficha para los/as alumnos/as donde tienen que completar una serie de frases.
- Ficha con los hechos reales para contrastar sus respuestas.

Desarrollo:

- Cada alumno/a tendrá un ficha que debe completar en un tiempo aproximado de cinco minutos.

- Cuando hayan completado la ficha se reúnen en subgrupos para elaborar una ficha conjunta.
- Exposición de las fichas conjuntas y plasmación en la pizarra o papel continuo.
- El/la profesor/a leerá en voz alta los resultados y los contrastará con los mitos más frecuentes sobre esos temas y los hechos reales.

Duración: Una hora.

Evaluación:

- ¿Coinciden las concepciones sobre la violencia de los distintos subgrupos (si se ha hecho la distinción por géneros, ver si esta variable ha podido influir en la definición)?
- ¿Con qué coinciden nuestras opiniones sobre violencia de género, con los hechos reales o con los mitos?
- ¿Estás de acuerdo con la versión de los hechos reales que te ha leído tu profesor/a?

FICHA DE TRABAJO

1. Violencia de género

La frecuencia de los casos de maltrato es

Mito: Si ha ocurrido sólo una vez, no ocurrirá más.

Realidad: La violencia doméstica no es un incidente aislado. Normalmente forma parte de un patrón de violencia que irá en aumento.

Los hombres que abusan de sus parejas suelen ser

Mito: Sólo cierto tipo de hombres abusan de sus parejas.

Realidad: No existe el abusador típico. La edad, constitución, raza, religión o temperamento no son factores determinantes.

Los hombres que maltratan lo hacen porque

Mito: Los hombres que maltratan son enfermos mentales.
 Realidad: No existe relación causa-efecto entre la enfermedad mental y la violencia doméstica. La violencia está motivada por un deseo de controlar y mantener poder sobre la mujer.

Los hombres suelen ser más violentos porque

Mito: Los hombres que asaltan o abusan de sus parejas son violentos por naturaleza.
 Realidad: La mayoría de los hombres que abusan de sus parejas no son violentos fuera del hogar.

La violencia doméstica es por causa de

Mito: La causa de la violencia doméstica es el alcohol.
 Realidad: Un gran número de hombres violentos atacan cuando están sobrios. El alcohol es una excusa más que usan los hombres violentos para justificar su violencia y no hacerse responsables.

Las mujeres maltratadas que no denuncian a su pareja es porque

Mito: Si hubiera sido tan violento, ella lo habría denunciado.
 Realidad: El 46 por 100 de las mujeres no denuncian la violencia que sufren por miedo a represalias, y una gran mayoría porque piensan que no van a ser creídas o tomadas en serio. (Este número es menor en nuestro país, que está entre el 10 y el 20 por 100 de denuncias.)

2. Agresiones sexuales y violación

Las mujeres suelen ser violadas y agredidas por hombres que

Mito: La violación ocurre a manos de extraños.
 Realidad: El 83 por 100 de las mujeres son violadas por alguien a quien conocen y en quien confían. El 20 por 100 son amigos/novios y el 33 por 100 esposos. El resto son conocidos.

La necesidad sexual de los hombres es

Mito: Una vez que un hombre está excitado, no puede hacer nada para controlar su necesidad sexual.
 Realidad: Los hombres usan una variedad de excusas para justificar la violación. Nunca hay excusa.

Para una agresión sea considerada violación tiene que darse

Mito: La mujer no fue herida, ni luchó para defenderse. No fue violación.

Realidad: Los hombres usan armas y/o amenazas para intimidar a la mujer que violan. El hecho de que no exista evidencia visible de violencia no significa que una mujer no haya sido violada.

Las mujeres que son violadas suelen ser

Mito: La mujer estaba borracha/drogada/tenía mala reputación/hacía auto-stop/vestía de manera provocativa/sedujo al hombre. Éste le dio lo que estaba pidiendo.

Realidad: Los hombres usan una variedad de excusas para intentar desacreditar a la mujer a la que violan y justificar su delito. Ninguna mujer pide o se merece que la violen o agredan sexualmente. (Estos agravantes funcionarían a favor del agresor violador, justificando su conducta.)

DINÁMICA 6

DEFINIENDO LA VIOLENCIA

VIOLENCIA DE GÉNERO

CASO DE AGRESIÓN SEXUAL

Objetivos:

- Visualizar un caso de agresión sexual en la película *La niña de tus ojos* para analizar los factores que entran en juego.
- Interpretar los papeles de un agresor, una víctima y un tercero para buscar nuevas formas de resolver estos conflictos.

Materiales:

- DVD para visualizar una de las escenas de *La niña de tus ojos*, donde Goebbels intenta violar a Penélope Cruz en una escena de forcejeos donde ambos están a solas y él se aprovecha de su posición de poder. En este caso la incapacidad física de Goebbels (anciano e inválido de una pierna) permite que Penélope Cruz pueda defenderse y escapar de esta situación.
- Fichas para el alumnado con preguntas sobre la escena, y bolígrafo.

Duración: Cuarenta y cinco minutos.

Desarrollo:

- Antes de poner la escena, el/la profesor/a recuerda algunos aspectos de la dinámica anterior, acerca de los mitos y los hechos reales con respecto a las agresiones sexuales y anuncia que van a ver una escena de una película española donde Penélope Cruz sufre una agresión. Para contextualizar la escena el/la profesor/a puede explicar el argumento y las características de los personajes: un grupo de actores y actrices es invitado al Berlín nazi para rodar un drama musical de ambiente andaluz en los estudios de la UFA. Penélope Cruz es la actriz principal de la película que se está rodando en Alemania y Goebbels es el ministro alemán de Propaganda, un cargo muy importante. De él depende que haya dinero para rodar la película, y por eso Penélope tiene que ser amable.
- Cada alumno/a rellena su ficha y luego en subgrupos elaboran una única ficha conjunta.
- Se exponen las fichas de cada subgrupo y el/la profesor apunta las respuestas en la pizarra (o simplemente las comentan).
- Se representa la escena por dos alumnos/as (uno es Penélope Cruz y el otro Goebbels) y se buscan formas

de resolver el conflicto. Es aconsejable que ambos papeles sean interpretados por chicos y chicas. Se puede introducir una tercera persona que irrumpe en la escena para ver como reaccionaría.

Evaluación:

- ¿Crees que este tipo de agresiones es habitual?
- ¿Cómo hubieras reaccionado tú en el caso de Penélope?
- ¿Qué harías si presencias una escena así?
- ¿Qué te ha parecido la representación de tus compañeros?

FICHA DE TRABAJO

Contesta a las siguientes preguntas:

- ¿Consideras que es una agresión sexual? ¿Por qué?
- ¿Qué hubiera pasado si Penélope no se hubiera defendido?
- ¿Qué hubiera pasado si Goebbels, en vez de ser un viejo cojo, hubiera tenido un cuerpo atlético y fuerte?
- ¿Te imaginas una situación de agresión sexual donde la víctima sea un hombre y la agresora una mujer?

ACTIVIDADES PARA DEFINIR LOS ESTEREOTIPOS
Y LA VIOLENCIA CULTURAL DE GÉNERO.
FICHAS DE TRABAJO

Herramientas teóricas para el profesorado:

El poder no sólo se ejerce mediante violencia física, ya que existen otras formas de violencia, en el plano de lo simbólico, relacionadas con el desigual reparto de poder en la esfera del reconocimiento.

Por violencia simbólica nos referimos a un tipo de control social que se ejerce mediante el monopolio de las representaciones, las interpretaciones y, en definitiva, de los intercambios simbólicos, conduciendo a un código hegemónico que todavía hoy se caracteriza por ser sexista, patriarcal y racista. Este código hegemónico de representaciones opera a través de la sujeción cultural de grupos sociales minoritarios, esos *otros* atravesados por un determinado género, raza, sexo, la edad, etc., discriminándoles mediante la elaboración de estereotipos, la exotización y la marginación.

Estereotipos:

Vamos a detenernos especialmente en los estereotipos por su vinculación con la discriminación y los prejuicios, todas formas de violencia.

El estereotipo se podría definir como una imagen mental/creencia simplificada con respecto a los miembros de un grupo y compartida socialmente. Los estereotipos tienen al menos tres funciones:

- Desde un punto de vista *cognitivo*, hacen posible la operación mental de adjudicación de ciertas características a una serie de individuos por el hecho de pertenecer a un grupo.
- Desde un punto de vista *comunicativo*, un estereotipo responde a un principio de economía cognitiva. Es decir, gracias a los estereotipos somos capaces de procesar una gran cantidad de información con menor esfuerzo cognitivo. El estereotipo reduce la diversidad de la realidad y permite los procesos de inferencia, categorización y juicios sociales.
- Desde una perspectiva *sociocultural*, son un fenómeno social. Los estereotipos no pueden ser entendidos sino como sistemas de valores a partir de los cuales

los individuos se otorgan categorías a sí mismos y a los demás. Así, un estereotipo es una creencia generalizada, que combina conocimiento y afectividad (construyen, por lo tanto, actitudes) y que caracteriza de forma inamovible a un grupo humano. En este sentido social los estereotipos suelen ser caracterizaciones abusivas porque se aplican de manera uniforme a todos los miembros de un grupo; son extremas, es decir, se atribuyen de forma radical y exagerada; y, por último, tienden a ser más negativas que positivas. Cumplen la función de legitimar formas de dominación y poder social de un grupo sobre otro, haciendo a «los otros» completamente diferentes de «nosotros».

En los casos de asignación de valores negativos a determinados grupos, los estereotipos se convierten en **prejuicios negativos**, juicios previos no comprobados, de carácter desfavorable, acerca de un individuo o grupo, que conduce a la **discriminación** de éstos.

La discriminación puede ser directa, en forma de agresiones físicas o verbales (lo que hemos denominado violencia personal), o indirecta, a través de la legislación —violencia institucional—, el lenguaje, el currículo oculto, las actitudes, etc. —violencia simbólica).

DINÁMICA 7 VIOLENCIA CULTURAL PERCEPCIONES Y REPRESENTACIONES

CÓMO LES VEMOS

Objetivos:

- Sacar a la luz las percepciones que tenemos del género contrario y contrastarlas con las de los/as demás.

Por violencia simbólica nos referimos a un tipo de control social que se ejerce mediante el monopolio de las representaciones, las interpretaciones y, en definitiva, de los intercambios simbólicos, conduciendo a un código hegemónico que todavía hoy se caracteriza por ser sexista, patriarcal y racista. Este código hegemónico de representaciones opera a través de la sujeción cultural de grupos sociales minoritarios, esos *otros* atravesados por un determinado género, raza, sexo, la edad, etc., discriminándoles mediante la elaboración de estereotipos, la exotización y la marginación.

Estereotipos:

Vamos a detenernos especialmente en los estereotipos por su vinculación con la discriminación y los prejuicios, todas formas de violencia.

El estereotipo se podría definir como una imagen mental/creencia simplificada con respecto a los miembros de un grupo y compartida socialmente. Los estereotipos tienen al menos tres funciones:

- Desde un punto de vista *cognitivo*, hacen posible la operación mental de adjudicación de ciertas características a una serie de individuos por el hecho de pertenecer a un grupo.
- Desde un punto de vista *comunicativo*, un estereotipo responde a un principio de economía cognitiva. Es decir, gracias a los estereotipos somos capaces de procesar una gran cantidad de información con menor esfuerzo cognitivo. El estereotipo reduce la diversidad de la realidad y permite los procesos de inferencia, categorización y juicios sociales.
- Desde una perspectiva *sociocultural*, son un fenómeno social. Los estereotipos no pueden ser entendidos sino como sistemas de valores a partir de los cuales

los individuos se otorgan categorías a sí mismos y a los demás. Así, un estereotipo es una creencia generalizada, que combina conocimiento y afectividad (construyen, por lo tanto, actitudes) y que caracteriza de forma inamovible a un grupo humano. En este sentido social los estereotipos suelen ser caracterizaciones abusivas porque se aplican de manera uniforme a todos los miembros de un grupo; son extremas, es decir, se atribuyen de forma radical y exagerada; y, por último, tienden a ser más negativas que positivas. Cumplen la función de legitimar formas de dominación y poder social de un grupo sobre otro, haciendo a «los otros» completamente diferentes de «nosotros».

En los casos de asignación de valores negativos a determinados grupos, los estereotipos se convierten en **prejuicios negativos**, juicios previos no comprobados, de carácter desfavorable, acerca de un individuo o grupo, que conduce a la **discriminación** de éstos.

La discriminación puede ser directa, en forma de agresiones físicas o verbales (lo que hemos denominado violencia personal), o indirecta, a través de la legislación —violencia institucional—, el lenguaje, el currículo oculto, las actitudes, etc. —violencia simbólica).

DINÁMICA 7 VIOLENCIA CULTURAL PERCEPCIONES Y REPRESENTACIONES

CÓMO LES VEMOS

Objetivos:

- Sacar a la luz las percepciones que tenemos del género contrario y contrastarlas con las de los/as demás.

Duración: Treinta minutos.

Material:

- Para la primera parte, una fotocopia de la ficha de trabajo y un bolígrafo para cada participante.
- Pizarra o papel continuo para la segunda parte de la dinámica.

Desarrollo:

- Primera parte: Se reparten fotocopias y se pide al alumnado que complete las frases (habrá una ficha para cada género, pero ellos/as no los sabrán; también habrá varias frases para contestar, pero no todas serán pertinentes; sólo interesan las relacionadas con percepciones del género contrario).
- Segunda parte: En la pizarra o papel continuo el/la profesor/a apunta la primera frase y la completa con las respuestas que va exponiendo el alumnado. En una mitad, las de los chicos, y en la otra, las de las chicas.
- Tercera parte: Cómo nos sentimos vistas y vistos por ellos y ellas. Debate.

Evaluación:

- Ver si coinciden las visiones por grupos de género.
- Comentar cómo nos sentimos calificadas/os por el género opuesto y si lo compartimos.

FICHA DE TRABAJO

Completa las siguientes frases:

- Las madres son las que mejor
- La gente mayor
- Nunca ligaría con una persona

- Los chicos (o las chicas) no pueden
- Para que una mujer (o un hombre) sea protagonista en una película tiene que
- Las chicas (o los chicos) que más ligan son
- Los hombres (o las mujeres) protagonistas de las películas suelen ser

DINÁMICA 8

VIOLENCIA CULTURAL DE GÉNERO
PERCEPCIONES Y REPRESENTACIONES

EL DILEMA

Objetivos:

- Hacer que los y las participantes se den cuenta de cómo el sexismo influye en las expectativas que nos hacemos de los/as demás.
- Exponer el caso de una película, *El hijo de la novia*, para reflexionar sobre lo que se naturaliza en el caso de los hombres y lo que no en el de las mujeres.

Duración: Una hora.

Material:

- Copias de las fichas de trabajo.
- DVD para visualizar un escena de *El hijo de la novia*.

Desarrollo:

- Primera fase: se divide el grupo en dos mitades. A una mitad se le da copias con un dilema (de una hija con su madre) y al otro se le da el mismo dilema (de la misma hija pero con el padre). Leen el dilema en voz

baja; cada uno contesta individualmente y luego hacen una ficha conjunta.

- Segunda fase: cada grupo lee el dilema, expone las respuestas y se contrastan las soluciones aportadas en cada caso, reflexionando sobre los valores que se les asignan a las personas según su género.

Evaluación:

- ¿Qué soluciones dio cada grupo para cada dilema?
- ¿Qué razones dieron?
- ¿Había diferencias entre las soluciones que la gente daba a Carmen y a Laura? ¿Y entre las visiones sobre el padre y la madre?
- ¿Cómo te sientes con todo esto?

FICHA DE TRABAJO

Dilema 1:

Los padres de Marta se divorciaron hace tres años; desde entonces ella vive con su madre y ve a su padre los fines de semana. Pero últimamente su padre no tiene tiempo para ella porque tiene un restaurante donde está todo el día trabajando. Además, se ha echado una novia más joven con la que también tiene que compartir su tiempo libre. Marta siente que su padre no le hace caso.

- ¿Tiene razón para sentirse mal y enfadarse con su padre?
- ¿Es normal esta situación?
- ¿Qué opinas del padre?
- ¿Cómo solucionarías el dilema de Marta?

Dilema 2:

Los padres de Carmen se divorciaron hace tres años; desde entonces ella vive con su padre y ve a su madre los

fines de semana. Pero últimamente su madre no tiene tiempo para ella porque tiene un restaurante donde está todo el día trabajando. Además, se ha echado un novio más joven con el que también tiene que compartir su tiempo libre. Marta siente que su madre no le hace caso.

- ¿Tiene razón para sentirse mal y enfadarse con su madre?
- ¿Es normal esta situación?
- ¿Qué opinas del padre?
- ¿Cómo solucionarías el dilema de Carmen?

Fichas de las películas

La relación de fichas que sigue a continuación constituye un material de trabajo en el que los profesionales que manejen este libro encontrarán los datos básicos de las películas citadas en estas páginas: dirección, guión, reparto, etc.; así como el dato de los espectadores que la han visto.

Las fichas contienen además algunos ítems con los que hemos trabajado de manera sintética para poder repasar el contenido o algunos detalles de las películas. Se recogen algunos datos sobre el tipo de violencia que contienen, los tipos sociales a los que se refieren y las notas descriptivas más llamativas de los personajes. Este trabajo no pretende ser sistemático ni exhaustivo, sino que tiene como finalidad sólo ayudar a recordar el contenido de las películas.

Las fichas completas pueden encontrarse en la página web del Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es/bbdd-pelucs>.

1. TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY

Año: 1998.

Duración: 97 min.

Director: Santiago Segura.

Guión: Santiago Segura.

Reparto: Santiago Segura, Javier Cámara, Neus Asensi, Chus Lampreave, Tony Leblanc.

Productora: Cartel/Rocabruno.

Género: Comedia.

Sinopsis: Torrente es un policía español, fascista, machista, racista, alcohólico y del Atlético de Madrid. En su mismo inmueble vive un chaval, Rafi, al que le gustan las películas de acción y las pistolas, y que vive con su madre y su prima Amparito, una ninfómana. Juntos, Torrente y Rafi, patrullarán por la noche las calles de la ciudad.

Espectadores: 3.010.736.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* peleas, riñas, bofetadas, puñetazos...
- *Institucional:* Abuso de poder y el despotismo con las realidades marginadas (inmigrantes, prostitutas...).
- *Simbólica o cultural:* las mujeres en la narración.

Santiago Segura es un personaje que representa la postura patriarcal más radical, utilizando la ironía y la estereotipación para reírse de las mujeres. Sin embargo, el personaje es tan exagerado que deja de ser creíble y es él mismo el que acaba desprestigiado y degradado por esa actitud. Pero es en este punto donde el análisis feminista debe agudizarse, ya que lo que resulta curioso en esta película es que el humor sea patrimonio sólo de los varones (son ellos los que se ríen hasta de sí mismos), mientras las mujeres son sólo objetos de la mirada irónica.

Los personajes masculinos, especialmente el de Torrente, producen, por un lado, repulsión y, por otro, atracción. Torrente reproduce los peores vicios de la mística machista, pero de forma tan grotesca y torpe, que los espectadores acabamos sintiendo cierta simpatía con su propia miseria y en el fondo lo acabamos compadeciendo. A las mujeres no las vemos con la misma distancia; los estereotipos no desbordan la propia representación machista de la mujer como objeto sexual, sino que la reproduce.

PERSONAJES

Mujeres

- *Amparo*, a la que se define como ninfómana, no es otra cosa que el objeto de deseo de Torrente. Siempre dispuesta a tener relaciones (hasta con Torrente), provocadora, excitadora.
- *Reme*: anciana, cotilla y represora de los hombres: de su hijo, al que no deja hacer nada, y oponente del deseo de Torrente. Obstaculiza el deseo de los demás personajes masculinos.

Hombres

- *Torrente* es una ironía sobre la masculinidad conversa, machista recalcitrante. Pero es un machismo tan tópico y arquetípico que nadie se puede reconocer en él (o verse de alguna manera reflejado y, por tanto, criticado); frente a ese modelo tan extremo, el resto de hombres no son nada machistas.
- *Rafi*: hijo reprimido por la madre, fascinado por las armas, un antihéroe como *Torrente*, pero sin tanta malicia, más ingenuo.

Estructuras familiares

- Familias tradicionales españolas (la madre viuda con los hijos y que acoge a la prima del pueblo; Torrente con su padre jubilado), incompletas.

Grupo o clase social

Baja, jubilados con pensiones bajas, parados, mendigos.

Grupos de edad

Jubilados, mujeres jóvenes, hombres de mediana edad, adolescentes marginales.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

La película es una crítica a la masculinidad conversa representada por Torrente, pero ¿desde dónde se hace esa crítica?: desde una posición de masculinidad perversa, ya que las mujeres en la narración no dejan de ser más que objetos del deseo masculino, y no pueden ser sujetos (que sí objetos) de una mirada irónica, como Torrente.

Las únicas relaciones entre géneros que existen son entre los hombres sujetos con los objetos mujeres.

Retrato de unas masculinidades fascinadas por la violencia (Torrente, Rafi, los adolescentes), las armas, las películas de acción violenta...

Al ser una película en clave irónica la representación de un personaje machista que reúne todos los ingredientes de la mística masculina no puede ser analizada de forma literal. Partimos para nuestro análisis feminista de que Torrente se enmarca dentro de un género humorístico que se ríe del código patriarcal, y nos interesamos no tanto en lo que se representa, sino en cómo se lo representa.

2. LA NIÑA DE TUS OJOS

Año: 1998.

Duración: 121 min.

Director: Fernando Trueba.

Guión: Rafael Azcona, David Trueba, Carlos López, Manuel Ángel Egea.

Reparto: Penélope Cruz, Jorge Sanz, Antonio Resines, Santiago Segura, Neus Asensi, Karel Dobri, Loles León, Rosa María Sardá, Jesús Bonilla.

Productora: Cartel/Lolafilms.

Género: Comedia.

Síntesis: En plena Guerra Civil española un grupo de cineastas, próximos al nuevo régimen, viaja a Berlín para rodar una película titulada *La niña de tus ojos* en los Estudios UFA. Las peripecias que allí les suceden evidencian el trasfondo de una dramática situación.

Espectadores: 2.497.859.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

Individual

Resines frente a Penélope Cruz: como director y amante se aprovecha del poder que ejerce sobre ella para exigirle que acceda a ciertas exigencias de Goebbels y la persuade con el discurso de la oportunidad de labrarse un futuro profesional en tiempos difíciles. Ejerce sobre ella una violencia psicológica, no la fuerza físicamente a que «aguante» los baboseos de Goebbels, pero ejerce un tipo de poder sobre ella que la conduce contra su voluntad (esta sumisión de Penélope al poder masculino contrasta con su capacidad de autonomía para seducir al preso). Otra muestra de este abuso de autoridad se evidencia cuando le comunica a la protagonista que su padre ha muerto, justo antes de rodar una escena que requiere especiales dosis de dramatismo.

Institucional

Los campos de concentración nazis aparecen representados de forma indirecta y en clave de humor: los únicos extras que se pueden encontrar en Alemania con aspecto andaluz son los gitanos de un campo de concentración. Al estar ambientada en un contexto histórico determinado, la

Guerra Civil española, la película da una serie de pistas sobre ella: conocemos que los actores huyen de allí y que el padre de Macarena es un republicano que está encarcelado y que posteriormente muere en prisión.

Simbólica, cultural

División sexual de papeles y espacios: el espacio de lo público y de los negocios es monopolizado por hombres (el director es el que decide y negocia el futuro de los actores, el traductor es quien permite la comunicación tanto en lo público como en lo privado, el ministro de Propaganda es el «financiado» y de quien depende que la obra se pueda desarrollar, el embajador que aunque tiene una función sobre todo simbólica justifica la presencia de su mujer, que aparece con relación a él) y el espacio de lo privado y los sentimientos, protagonizado por mujeres (Penélope siente simpatía por los prisioneros, y busca las caricias del director-amante, la embajadora es la «mujer de», la maquilladora también mantiene una relación amorosa, en este caso con otra mujer).

La valorización de Penélope como actriz de la película que están rodando en los estudios de la UFA se realiza en función de sus encantos juveniles y su belleza (no canta especialmente bien).

Narración

Resines es el cerebro que maquina y desarrolla la trama; él es el que negocia la presencia de los actores en Berlín y el que finalmente decide y facilita que se marchen. Aunque en principio aparece como un director que sólo busca la fama sin cuestionar el precio que cueste, finalmente arriesga su vida para que los actores se escapen. Aunque Penélope es la que primero se solidariza con los prisioneros judíos y quien primero pone en juego su vida y se defiende de los baboseos de Goebbels, al final la figura protectora del director subsume su papel activo en la trama, recuperando la inicial dependencia de la protagonista respecto de su figura.

PERSONAJES

Mujeres

A pesar de la época, son mujeres que se mueven por el espacio público; las cuatro actrices (incluida la maquilladora) provienen de un mundo que se sale de la norma, pueden viajar y vivir de su trabajo como profesionales del espectáculo. La embajadora también representa un modelo de mujer más flexible para el código de la época, es infiel y disfruta de los placeres del sexo. Pero no se mueven por el espacio público libremente.

- Macarena es el símbolo de los encantos juveniles, la belleza lozana. Como en otras películas, Penélope representa una belleza infantilizada.
- Sardá encarna a una actriz veterana, alcohólica y escéptica.
- La embajadora representa a una mujer entrada en años que le es infiel a su marido de forma poco inteligente.
- La maquilladora representa un papel maternal respecto a Penélope.

Hombres

Representan papeles bastante ridículos a excepción de Resines, que adopta el papel del héroe al final de la película.

- La figura de Goebbels aparece caricaturizada como la de un viejo cojo y baboso que está obsesionado con los encantos de Macarena.
- Jorge Sanz representa a un tipo que simpatiza con el nuevo régimen y reúne los valores de mística masculina de una forma burda y distanciada (hay una clara intencionalidad del director de ridiculizar esta figura: cuando levanta la mano para pelotear a los nazis, cuando el alemán gay intenta ligar con él, etc.).

Estructuras familiares

Los personajes se mueven por un mundo inestable y cambiante donde no aparecen compromisos sólidos y la infidelidad está a la orden del día (aunque este experimentar con otros cuerpos no aparece como algo natural y saludable, sino más bien como algo compulsivo en el caso de la embajadora y de la actriz que representa Loles).

La maternidad estaría representada en la maquilladora con respecto a Penélope y la paternidad en Resines, respecto a su equipo de actores.

Edad

Jóvenes y entrados en edad.

Clase social

No es muy relevante en esta película la clase social.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

Como ya hemos apuntado, a pesar de representar un época donde prima el orden conservador, el mundo del espectáculo tiene su particular código relativamente independiente de la norma de la época.

Las relaciones son abiertas, fugaces, podríamos decir liberales. Es un liberalismo individualista, cada una/o va a lo suyo, no hay vínculos afectivos ni compañerismo más allá de un instinto de supervivencia al final de la película.

3. ABRE LOS OJOS

Año: 1998.

Duración: 117 min.

Director: Alejandro Amenábar.

Guión: Alejandro Amenábar, Mateo Gil.

Reparto: Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lera, Fele Martínez, Najwa Nimri.

Productora: Las Producciones del Escorpión, S. L./Sogel/ Les Films Alain Sarde/Lucky Red.

Género: Intriga.

Sinopsis: César es un atractivo y apuesto huérfano que ha heredado una gran fortuna de sus padres. Vive en una lujosa casa de su propiedad en la que organiza fiestas. Una noche su amigo Pelayo le presenta a su bella amiga Sofía, pero su anterior amante, Nuria, siente celos de ella. Al día siguiente intenta suicidarse junto a César en su coche. Cuando César se despierta en el hospital, su rostro se encuentra horriblemente desfigurado.

Espectadores: 1.794.224.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* Se muestra la violencia física de César contra Nuria, a la que primero ataca y ata a la cama, y más tarde mata ahogándola, porque cree que ésta suplanta a Sofía. Sin embargo, más adelante nos damos cuenta de que todo esto es producto de un sueño (o más bien de una pesadilla). Dado que vemos estos hechos desde el punto de vista de César, las agresiones se presentan de algún modo como justificadas, porque Nuria es un personaje negativo que ha provocado la desgracia del protagonista (a la que se presenta como «loca» o «psicópata», no sólo por su comportamiento, sino por la extraña forma en la que viste, más propia de otra época, cómo habla, su carácter obsesivo, etc.). Además, lo que ocurre está envuelto en una atmósfera de misterio y suspense, porque Sofía se transforma repentinamente en Nuria. Aún así, el resto de personajes recrimina a César su actitud, y éste acaba en la cárcel.

- *Institucional*: No aparece.
- *Simbólica o cultural*: César es el que mueve la acción en el filme, y el que luego sufre los acontecimientos (en realidad está soñando de forma inducida en el futuro y hay un fallo del sistema que provoca que el sueño se convierta en pesadilla). La historia se cuenta desde su punto de vista, por lo que nos vamos enterando a la vez que él de lo que le sucede. El cuerpo de las mujeres se presenta como sensual antes que como sexual (sobre todo en el caso de Sofía).

PERSONAJES

Mujeres

Sofía: es «angelical», la mujer de los sueños de César (como se cuenta en la película, nada más conocerla él ya siente que la quiere). Ella es dulce y sensual. Es la «buena» mujer de la película, el objeto de deseo sensual de César y de Pelayo.

Nuria: es la *femme fatale*, la que provoca la desgracia de César, y la que después se le aparece en sus pesadillas suplantando a Sofía. También es la oponente al deseo de César, porque se quiere interponer entre él y Sofía, y al final lo consigue de forma drástica, provocando el accidente. El desdoblamiento entre Sofía y Nuria se relaciona con los análisis del cine clásico de la crítica feminista psicoanalítica (especialmente del cine negro): toda «buena» mujer puede acabar revelándose como una amenaza de castración —y de muerte, en este caso—, cumpliendo un rol ambiguo en el patriarcado. Además, aparecen como dos mujeres separadas que luego se confunden en una. Nuria es una mujer sexual que resulta amenazante y acaba destruyendo la vida de César; Sofía no resulta amenazante porque es más bien sensual, tierna, afectuosa.

Hombres

César: un chico acostumbrado a tenerlo todo (es rico, se acuesta cada noche con una chica diferente, como dicen en la película, y está dispuesto a «robarle» la chica a su mejor amigo) que de pronto ve cómo su vida se deshace en pedazos. Se convierte en lo que él había despreciado hasta entonces: en alguien deformado, un monstruo, aislado.

Pelayo: el amigo simpático que no tiene éxito con las mujeres.

Psiquiatra: es como una especie de figura paternal para César en la prisión; lo «adopta» y trata de comprenderlo y ayudarlo en su búsqueda para saber lo que le pasa.

Estructuras familiares

César es huérfano, pero las familias del resto de personajes no aparecen, no se mencionan (todos viven solos); la única mención son las fotos de Sofía que César contempla en su piso, en las que sale con su familia.

Grupo o clase social

César es rico, heredó varias empresas de sus padres. El resto de personajes también parecen de clase media alta (por la ropa que visten, los lugares a los que acuden —un gimnasio a jugar al pádel, un bar lujoso—, dónde viven, los coches que conducen, etc.).

Grupos de edad

Jóvenes alrededor de veinte.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

En la película se enfatizan las relaciones entre géneros, aunque se apunta a la amenaza que la feminidad representa para los hombres, en el inconsciente patriarcal.

4. CHA CHA CHÁ

Año: 1998.

Duración: 105 min.

Director: Antonio del Real.

Guión: Fernando León de Aranoa, Carlos Asorey.

Reparto: Jorge Sanz, Eduardo Noriega, Ana Álvarez, María Adán, Gabino Diego.

Productora: Sogetel.

Género: Comedia.

Síntesis: Durante una fiesta, Lucía se enamora de Pablo, el novio de María, su mejor amiga. Como Pablo no está dispuesto a dejar a su novia, Lucía prepara un plan para que María se enamore de un joven modelo llamado Antonio, para lo cual tendrá que reeducarlo en los gustos de su amiga.

Espectadores: 855.715.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* no aparecen muestras de violencia física.
- *Institucional:* no aparece.
- *Simbólica o cultural:* Lucía es un personaje femenino que mueve la acción y cuyo punto de vista se refleja en la película. Sin embargo, eso no quiere decir que la trama sea progresista, ya que se da una imagen bastante negativa de las mujeres. El cuerpo de ellas se retrata de forma sexual y fragmentada sólo en determinadas ocasiones (cuando los personajes hacen el amor, por ejemplo).

PERSONAJES

Mujeres

- *Lucía:* trabaja en una agencia de publicidad. Se la retrata como una mujer exigente, que nunca está contenta con

lo que tiene. Esto parece explicar que no encuentre novio, ya que ningún chico le parece suficiente... salvo aquel que no puede tener, que es el novio de su amiga. También es bastante cortante e independiente (a diferencia de la ingenua María). Está dispuesta a hacer lo que sea para conseguir lo que quiere (en este caso contratar a un modelo para que seduzca a su amiga). Sabe que Pablo no va a dejar a su novia, por lo que tiene que provocar esa situación (tiene que facilitarle las cosas).

- *María:* una chica ingenua y buena. Una caricatura de joven intelectual bastante estereotipada (le gusta el ballet, el arte contemporáneo, el cine japonés..., aunque luego esté con Pablo, que es muy poco intelectual).

Hombres

- *Pablo:* un chico de buena familia que a su edad sigue estudiando la carrera. Es un personaje característico de la masculinidad perversa: cómodo, ejerciendo un papel clásico, de hombre que tiene por novia una chica decente que nunca le traicionará, a la que engaña con varias amantes.
- *Antonio:* acaba siendo el personaje más sano de todos. Vago, desastroso e inculto; finalmente se revela como alguien sensible.

Estructuras familiares

Parejas jóvenes.

Grupo o clase social

Lucía, María y Pablo pertenecen a la clase media alta (por su forma de vida), y Antonio es de clase media baja (está en paro, tiene menos capital cultural que el resto de personajes, etc.).

Grupos de edad

Jóvenes veinteañeros.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

La película se centra en las relaciones entre géneros. Las relaciones entre chicos se muestran como más sanas que entre chicas, y entre chicas y chicos. Los personajes masculinos, en general, son menos retorcidos que ellas: Antonio, cuando se entera de que Pablo es su amigo, rechaza seducir a su novia (a diferencia de lo que hace Lucía, que sí está dispuesta a traicionar a su amiga). Aún así también están bastante estereotipados: les gusta el fútbol, se aburren con el arte y la cultura, etc. Es interesante la escena en que ellos se bañan en la Cibeles, rememorando una victoria del Real Madrid: ellas se quedan a un lado, mirando, y ellos son los que actúan sin hacer caso a las chicas.

5. TODO SOBRE MI MADRE

Año: 1999.

Duración: 105 min.

Director: Pedro Almodóvar.

Guión: Pedro Almodóvar.

Reparto: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Antonia San Juan, Rosa María Sardá, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Guillén, Toni Cantó.

Productora: El Deseo, S. A./Renn Productions/France 2 Cinema.

Género: Melodrama.

Sinopsis: Manuela es una enfermera de la Organización Nacional de Trasplantes cuyo hijo, al que estaba muy unida, muere en un accidente. Poco antes el muchacho había concluido un libro titulado *Todo sobre mi madre* en el que expresaba su intranquilidad por no haber conocido a su padre, al que creía muerto. En realidad, su padre está vivo y Manuela decide reencontrarse con él en Barcelona para hacerle entrega del libro escrito por su hijo.

Espectadores: 2.590.237.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica)*: la paliza que le propina un cliente a Agrado, manifestación concreta de una violencia estructural contra las prostitutas de la calle, una violencia que no se condena.
- *Institucional*: la marginación de las prostitutas (y travestis) de la calle, la precariedad de su actividad. Manuela regresa a Barcelona y se reencuentra con Agrado en «la calle» de una zona marginal cuando ella está siendo golpeada brutalmente por un «cliente», en un lugar apartado donde este tipo de violencia está a la orden del día, sin ningún tipo de reconocimiento ni protección.
- *Simbólica o cultural*: la violencia sobre los cuerpos. En esta película se escenifica una realidad marginal, la de las prostitutas y los travestis, silenciada o que suele ser representada de forma muy negativa en la industria cultural. Es interesante la forma en que Almodóvar representa la violencia contra las prostitutas, porque no las presenta como sujetos pasivos víctimas, sino que tienen sus propios mecanismos de autoprotección, aunque esto no sea suficiente para garantizar su seguridad laboral.

La película también reflexiona sobre lo que cuesta ser «auténtica/o» en una sociedad basada en la diferencia sexual cuando se nace con un cuerpo/sexo con el que el individuo no se siente cómodo y necesita un cambio de sexo para ser reconocido como mujer u hombre, una intervención que cuesta dinero y no cubre la Seguridad Social. Esta reflexión es explícita cuando Agrado, desde el escenario del teatro, improvisa un monólogo en el que relata su vida.

- *Las mujeres en la narración*: Manuela es el principal personaje y es la que mueve la acción; decide regresar a

Barcelona tras la muerte de su hijo y volver a Madrid con el hijo de Rosa. Las demás mujeres que aparecen en su viaje son sujetos autónomos, con sus propias historias, que se entrecruzan en la trama principal sin involucrarse directamente en ésta. Todas las protagonistas son mujeres.

PERSONAJES

Mujeres

Al igual que en otras películas de Almodóvar, los modelos de mujeres son rompedores, figuras que se salen de la norma, y representan a unas mujeres con fuerza narrativa y autonomía. La mayor parte de los modelos de mujeres que aparecen pertenecen a un mundo marginal, el del espectáculo y la prostitución. En general, son demasiado comprensivas con los hombres.

- *Manuela*: en principio se la presenta como una madre que lleva una vida ordenada, tiene su trabajo, su hijo. En este contexto choca la falta de la figura del padre y el misterio de su ausencia. Cuando emprende el viaje a Barcelona, el reencuentro con su pasado y con el mundo de «la calle» nos ofrece más información sobre su persona. Manuela no abandona la función maternal con la pérdida de su hijo, sino que mantiene una actitud protectora y excesivamente comprensiva con Amparo, con Rosa (que es una completa desconocida), con Humma Rojo y Nina (a pesar de su inmediata relación con la muerte de su hijo), con Lola (además de ser el padre de su difunto hijo y haber infectado con el virus del sida a Rosa), y finalmente con el bebé de Rosa, del que se hace cargo, recuperando su primera función de madre.
- *Agrado*: su sexo es de hombre pero su cuerpo es de mujer (tiene pechos, maquillaje, ropas femeninas, nom-

bre de mujer). En la medida en que se siente y se representa a sí misma y ante los demás como mujer, su género es femenino. Representa el modelo de prostituta en un medio precario y competitivo, afectada por problemas personales afectivos. Es demasiado comprensiva con el técnico de luces cuando éste irrumpe en el camerino y le pide que le haga una felación como si fuese su «deber», o lo normal en el caso de una mujer como ella.

- *Rosa*: representa a una monja, aunque su papel se parece más al de una trabajadora social. Pero es una monja particular, erotizada y embarazada de Lola, un transexual que le ha transmitido el virus del sida.
- *Humma Rojo*: actriz madura, lesbiana, que a pesar de su fama y su talento profesional tiene problemas afectivos con su compañera sentimental y de trabajo cada vez más fuertes.
- *Nina*: actriz joven y lesbiana adicta a la heroína que acaba casándose con un chico de su pueblo y se queda embarazada.
- *Madre de Rosa*: aunque su papel en la trama es en relación con Rosa, puesto que es su madre, es la que menos instinto maternal tiene. Su vínculo con ella es muy frío; está más pendiente de las apariencias que de la autenticidad de las relaciones, lo que la lleva a desentenderse de su nieto seropositivo.

Hombres

Apenas aparecen hombres y sus papeles son secundarios.

- *Lola*: es transexual, pero mantiene relaciones con mujeres. Es el padre del hijo difunto de Manuela y el de Rosa pero no tiene vínculos afectivos con ninguno de sus hijos; de hecho se entera por Manuela de que ambos existen o existían. Su identidad como hombre y padre es muy difusa.

- *Técnico de luces*: joven y atractivo. Su papel es anecdótico y cómico; la única escena donde habla es en el camerino con Agrado para pedirle que le haga una feliación. Representa un papel bastante peyorativo de los hombres, reproduciendo el estereotipo de hombre hormonal cuyo deseo sexual es incontenible (esta visión de los hombres es peligrosa cuando se trata el tema de la violencia de género porque muestra como natural una tendencia que es culturalmente construida y que no les exime de su responsabilidad).
- *Padre de Rosa*: representa a una persona mayor con Alzheimer que no reconoce a su propia hija.

Estructuras familiares

Apenas aparecen familias tradicionales, y si lo hacen están desestructuradas (madres solteras, o en el caso de la madre de Rosa, unidas a un marido por norma pero sin vínculo como pareja). Sólo aparecen dos parejas, una heterosexual (la madre y el padre de Rosa, pero que no actúan como tal) y una lesbiana (Huma y Nina).

Sí aparecen comunidades afectivas: entre Rosa, Huma, Agrado y Manuela, que actúan como familia las unas de las otras, se cuidan y se protegen.

Grupo o clase social

Clases marginales (prostitutas), medias/altas (médica, actrices de prestigio, la madre de Rosa tiene una casa lujosa).

Grupos de edad

Casi todas las protagonistas son mujeres ya maduras, a excepción de Nina y Rosa.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Esta película es interesante para abordar esta cuestión al presentar identidades híbridas (mujeres y hombres transexuales, lesbianas).

En la medida en que las protagonistas son mujeres, el repertorio de feminidades es rico y variado. Aunque la feminidad queda claramente asociada a la afectividad, las mujeres no sólo aparecen en el espacio privado, sino también en el público (el teatro, la calle, la iglesia), y con papeles activos y fuerza narrativa, aunque las protagonistas representan papeles de mundos marginales y situaciones muy extremas, con el que quizá la espectadora media no llega a identificarse.

La feminidad se asocia a la compresión y al vínculo, las relaciones entre mujeres es fuerte y de apoyo mutuo. Uno de los aspectos asociados a la feminidad en esta película es el humor. Las mujeres son ingeniosas y se ríen de las normas que las atraviesan: «Las mujeres hacemos cualquier cosa con tal de no estar solas, somos más tolerantes, somos más gilipollas...» (Agrado), «¿no estoy un poco putón con este traje?» (Manuela). Se ríen de sí mismas, se aplican ellas mismas la ironía.

La masculinidad es la gran ausente de la película, porque como apuntábamos los hombres que aparecen son escasos y sus papeles muy secundarios y difusos, sobre todo en el caso de Lola. Las relaciones padre-hijos son débiles: en cuanto a Lola hay un no-reconocimiento (por desconocimiento y también por despreocupación), y en el caso del padre de Rosa un no-reconocimiento por enfermedad. La masculinidad aparece asociada al egoísmo y al deseo sexual.

6. MUERTOS DE RISA

Año: 1999.

Duración: 109 min.

Director: Alex de la Iglesia.

Guión: Alex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarria.

Reparto: Santiago Segura, El Gran Wyoming, Alex Angulo, Sancho Gracia.

Productora: Lolafilms.

Género: Comedia negra.

Síntesis: Dino y Bruno son dos famosos humoristas de la década del setenta que, a lo largo de los años, han ido forjando un odio mutuo que, en parte, ha sido la base sobre la que han cimentado su éxito. Una gala de Nochevieja en televisión, que supondrá el final para el dúo, es el momento a partir del cual la historia se remonta a sus orígenes.

Espectadores: 1.669.917.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* la violencia física está presente a lo largo de toda la película: el gancho del dúo que forman Nino y Bruno se basa en la risa que provocan la violencia y humillaciones, en las bofetadas que uno da al otro. Más tarde cada personaje se dedica a hacerle la vida imposible a su compañero, hasta el punto de que acaban matándose a tiros frente a las cámaras de televisión (y ante un público muerto de risa).
- *Institucional:* no aparece.
- *Simbólica o cultural:* en un momento se entrevé un tipo de violencia de género (individual y cultural), la de un legionario fascista y borracho que trata de toquetear a una chica (pero la escena dura apenas unos segundos). También en un *casting* que Nino hace para sustituir a Bruno, y en el que los aspirantes tienen que dar bofetadas, Nino espeta a uno de ellos, que lo hace muy mal: «Venga, chaval, que esto no es como pegar a tu novia» (frase que habla de lo normalizada que estaba la violencia de género en esa época —finales de los setenta, principios de los ochenta).

Las mujeres que aparecen en la narración forman más parte del paisaje que de la historia (excepto Laura). Sus

cuerpos están sexualizados: las azafatas y presentadoras de la tele, las bailarinas de casa de Nino, y la propia Laura.

PERSONAJES

Mujeres

- *La madre de Nino:* represora y vengativa, no habla a su hijo desde hace más de una década. Se muere del susto de ver a su gato congelado.
- *Laura,* el amor de Nino y la amante de Bruno: personaje bastante increíble, porque empieza siendo azafata del programa de televisión *1, 2, 3* y luego resulta también militante de la CNT. Una revolucionaria a la moda, que es objeto de deseo de ambos (sexual en el caso de Bruno, sensual en el de Nino, porque se enamora de ella). Es un personaje activo en la seducción de Nino.

Hombres

- *Nino:* el hombre acomplejado que no tiene ningún éxito con las mujeres, resentido por el triunfo social de su compañero y que se acaba vengando de él triunfando en el mundo de la televisión y la canción.
- *Bruno:* ligón, machista y egoísta. Ambos basan su vida en competir y hacer daño (psicológico y físico) al otro, en ver a quién le va mejor y en provocar la envidia del otro. La obsesión les destruye (al final se dan cuenta de que han dedicado toda su vida a hacerse sufrir, y deciden acabar matándose a lo grande).

Estructuras familiares

Se muestra sólo la de Nino, que es una familia tradicional (Bruno no parece tener familia). Ninguno de los dos forma una familia a lo largo de su vida.

Grupo o clase social

Los personajes empiezan perteneciendo a la clase baja, y a través del éxito de su dúo cómico se enriquecen y pasan a la clase alta.

Grupos de edad

Al principio de la película los personajes son veinteañeros, para llegar al final de la película a los cuarenta o cincuenta años de edad.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

Esta película podría leerse como un retrato bastante triste y pesimista de la masculinidad (o quizás de la condición humana), basada en la competitividad y la envidia. Los dos personajes encajan en lo que dice Rodríguez Victoriano sobre la identidad masculina perversa: Bruno sería la defensa de la condición varonil, tratando de reafirmarse seduciendo a cuantas más mujeres pueda; mientras que Nino es un ejemplo de la impotencia y el desconcierto que muchos hombres sienten frente a su papel.

7. LA NOVENA PUERTA

Año: 1999.

Duración: 135 min.

Director: Roman Polanski.

Guión: Enrique Urbizu, John Brownjohn, Roman Polanski.

Reparto: Johnny Depp, Lena Olin, Frank Langella, Emmanuelle Seigner.

Productora: Coproducción Francia-España-USA.

Género: Intriga.

Sinopsis: Dean Corso es un apasionado buscador de libros antiguos que vive en Nueva York. Un coleccionista llamado

Balkan le propone encontrar los dos volúmenes que le faltan de un extraño libro del siglo XVII titulado *Las nueve puertas*, con los que completaría las claves que le podrían conducir hasta Satanás. La búsqueda de los mencionados libros se transformará inmediatamente en una arriesgada aventura.

Espectadores: 1.339.053.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* en la película tienen lugar multitud de actos violentos: el señor Telzer se suicida ahorcándose; Diana Telzer pega a Corso, y más tarde es asesinada por Balcan; Bernie, el amigo de Corso, es asesinado violentamente; el viejo Fargas muere ahogado; Corso se pelea con el acompañante de Diana, que le quiere quitar el libro, etc. La chica (Emmanuelle Seigner) también ejerce la violencia (y mucho más hábilmente que Corso, ya que lo defiende de sus atacantes).
- *Institucional:* no aparece.
- *Simbólica o cultural:* el personaje femenino es de alguna forma innovador, porque ejerce la violencia y defiende a Corso de sus atacantes. Aún así este hecho se acaba explicando porque ella es una enviada del diablo (por lo tanto, no es algo *normal*, sino propio de una criatura fantástica). Su cuerpo no está sexualizado en la medida en que la cámara se centra en su mirada enigmática y su rostro (véase la ropa que viste durante toda la película: vaqueros, zapatillas de deporte, abrigo holgado...).

PERSONAJES

Mujeres

- E. Seigner es una mujer enigmática que sigue a Corso en su viaje y le defiende de aquellos que le quieren ro-

bar el libro. En algún momento ella le llega a dar «órdenes», e indicarle qué es lo que tiene que hacer (y lo hace con buen juicio, porque gracias a ella Corso salva la vida en varias ocasiones). Ella es similar a Corso físicamente, y nunca se asusta. Sin embargo, este comportamiento «excepcional» se acaba explicando porque ella resulta ser una enviada del diablo. Cuando, al final, hace el amor con Corso, su rostro es inquietante, diabólico.

- *Diana*: es una *femme fatale* clásica. Seduce a Corso (es mayor que él) de forma abierta, pero luego nos enteramos de que lo hace para conseguir el manual satánico. Como él no se lo da, lo ataca y le pega. Es una mujer sexual, pero amenazante y peligrosa, que acaba siendo asesinada, lo que se justifica en la trama porque es demoníaca y malvada (participa en oscuros rituales y al final de la película la vemos tratando de invocar al diablo).
- *Baronesa Kessler*: anciana inválida y erudita. Ha dedicado su vida al diablo, y muere asesinada.

Todas ellas son misteriosas, peligrosas e inflexibles con Corso: no suelen acceder a lo que él quiere, se rebelan.

Hombres

- *Corso*: el protagonista, un hombre egoísta y sinvergüenza, sin escrúpulos (le vemos al principio de la película timando a unos ricos herederos). Sin embargo, todo esto no le sirve en su nueva misión, ya que acaba manipulado en manos de Balcan (y quizás del diablo). Es un hombre solitario, sin amigos o pareja. Al final acaba fascinado por la búsqueda que emprende, y está dispuesto a llegar hasta el final, aunque su «trabajo» ya se haya terminado.
- *Boris Balcan*: un rico empresario con una extensa colección de libros antiguos. Obsesionado por el diablo,

dispuesto a todo para conseguir lo que quiere. Al final vemos que quiere invocarle, pero sus conjuros no le sirven de nada y se acaba matando.

Estructuras familiares

Corso sólo tiene relación con un amigo librero. La única relación familiar es la de Diana con su marido, que se suicida al principio de la película.

Grupo o clase social

Corso, gracias a su oficio, pertenece a la clase media o media alta; el resto de personajes (excepto la chica, de cuyas circunstancias socioeconómicas nada sabemos) son ricos, tienen colecciones de libros que son famosas en todo el mundo o disfrutan de una sustanciosa herencia.

Grupos de edad

Corso debe de tener entre treinta y cuarenta años; Diana, cuarenta años, la chica está en la veintena, y Balcan y la baronesa son ancianos.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Es curioso como todas las feminidades desafían, cuando no amenazan, el dominio masculino: son mujeres que no parecen tener ningún interés en los hombres (salvo para mantener relaciones sexuales); cosa bastante perversa porque parece explicarse o derivarse del hecho de que sean mujeres fascinadas por el diablo o directamente diabólicas.

El caso de Corso podríamos decir que es el de una masculinidad un tanto apabullada ante estas feminidades, y que, en consecuencia, prefiere no entablar relación con ellas.

8. LA COMUNIDAD

Año: 2000.

Duración: 107 min.

Director: Alex de la Iglesia.

Guión: Alex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarría.

Reparto: Carmen Maura, Emilio Gutiérrez Caba, Terele Pávez, Sancho Gracia.

Productora: Lolafilms.

Género: Comedia. Terror.

Síntesis: Julia es una mujer de unos cuarenta años que trabaja como vendedora de pisos para una agencia inmobiliaria. Tras encontrar 300 millones de pesetas escondidos en el apartamento de un muerto, no le queda más remedio que enfrentarse a la ira de los miembros de una comunidad de vecinos muy particular, encabezada por un administrador sin escrúpulos. El humor negro deja paso al suspense, luego al terror y, finalmente, a la acción sin complejos.

Espectadores: 1.601.861.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* la violencia física está muy presente. Lo interesante es que en este caso nos encontramos con un personaje femenino dispuesto a usar la violencia para defenderse y para conseguir sus fines. Ella es a la vez agredida y agresora. También aparece la violencia psicológica y física de una de las vecinas contra su hijo, una madre represora que le impide ser una persona autónoma y normal.

La película narra la lucha —violenta— que enfrenta a una comunidad opresora (en este caso, de vecinos) y al individualismo aprovechado (Maura, que al final

acaba «redimiéndose» al rechazar el dinero, porque no quiere ser como los de la comunidad). Es una visión bastante pesimista de una sociedad en la que todos se mueven por dinero (incluso la comunidad de vecinos, que había pactado repartirse el dinero de forma igualitaria, se revela como un grupo de gente dispuesta a traicionar a sus «socios», y que acaba matándose entre sí). Al final sólo se salva el más raro y marginal de todos ellos, el hijo reprimido al que todos tomaban por tonto, y que es el único que actúa por amor y no por codicia.

- *Institucional:* están presentes varios tipos de violencia institucional: la que sufren los parados de más de cuarenta y cinco años (como el marido de Maura), que han sido despedidos de la empresa en la que llevaban trabajando toda la vida y ahora sólo encuentran empleos precarios y mal pagados. También la de los ancianos que están solos y mueren abandonados en sus hogares sin que nadie se entere. Y, en general, la provocada por la desigual distribución de recursos, que hace que mucha gente viva en condiciones muy precarias.
- *Simbólica o cultural:* lo más interesante es que la historia se cuenta desde el punto de vista del personaje femenino, que es quien mueve la acción (y no se trata de una acción reducida a la seducción). Además, se trata de una mujer de cuarenta y tantos años, cuyo cuerpo no se representa de forma erotizada, orientada hacia la mirada masculina (salvo en la escena en que el *freakie* la mira, pues se muestran las cosas desde su punto de vista). También es de destacar que toda la película se desarrolla en el espacio privado de los hogares de la comunidad; sin embargo, éste es también un espacio público para Maura, porque, al fin y al cabo, los pisos que enseña son su lugar de trabajo.

PERSONAJES

Mujeres

- Carmen Maura es una mujer madura con un empleo temporal, que quiere salir de su situación de precariedad y que tiene iniciativa. La intentan seducir para engañarla (tratando de aprovechar sus debilidades «femeninas») con un galán cubano, pero reacciona a tiempo. Al final se da cuenta de hasta dónde le ha llevado la codicia, y rectifica.
- *Resto de personajes femeninos*: mujeres tradicionales enloquecidas por la codicia y por años de obsesión.

Hombres

- El marido de Maura representa la masculinidad en crisis. Un hombre que ha perdido su autoridad y el papel que tradicionalmente representaba, porque ha perdido su empleo fijo y ya no es el que trae el pan a casa (porque ese trabajo era el que le permitía ejercer ese papel y esa autoridad); ahora su mujer tiene un trabajo mejor que el suyo y él siente, como dice en la película, que ella «le mira por encima del hombro». Cualquier iniciativa de su mujer le provoca reparaos.
- El administrador de la comunidad: es la autoridad tradicional, el hombre fuerte y el que más dinero tiene. Una masculinidad tradicional, que consigue mantener su autoridad en el ambiente en el que se mueve.

Estructuras familiares

Familias y matrimonios tradicionales.

Grupo o clase social

Clase media venida a menos, clase media baja.

Grupos de edad

La mayoría de personajes están en la edad adulta, tienen más de cuarenta años.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

Se presenta una feminidad que avanza, que es consciente de su capacidad de acción, y una masculinidad en crisis. Ella se desenvuelve con soltura frente a la adversidad, a diferencia de su marido, que se muestra desorientado y receloso de la independencia adquirida por su mujer.

9. AÑO MARIANO

Año: 2000.

Duración: 90 min.

Director: Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo.

Guión: Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo.

Reparto: Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo, Manuel Manquiña.

Productora: Asegarce Zinema.

Género: Comedia.

Sinopsis: Mariano sobrevive como distribuidor de *cassettes* de ínfima calidad para bares de carretera. Una noche, alcoholizado, tiene un despiste al volante, que le hace terminar con su coche en medio de una plantación clandestina de marihuana que en ese momento la Guardia Civil se dispone a quemar. Confundido por la combustión del alucinógeno, se le aparece la Virgen. Una procesión rogativa para la lluvia, procedente de un pueblo cercano, se encuentra con Mariano, que dice haber hablado con la Virgen, mientras comienza a llover. La gente le cree y gracias a los cuidados de una monja y a los servicios de Toni Towers, un avisado *showman* y promotor de espectáculos de medio pelo, Ma-

riano se convierte, de la noche a la mañana, en un santón iluminado.

Espectadores: 1.416.260.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* en la película se observan diversas peleas y palizas entre personajes masculinos.
- *Institucional:* se representa un motín en la cárcel donde está recluso uno de los personajes, que acaba con una dura intervención policial. También vemos a unos inmigrantes que trabajan explotados en el campo y que han desembarcado en una patera, a los que se representa como una masa sin rostro, sin entidad en la narración.
- *Simbólica o cultural:* el punto de vista es masculino, alternándose entre el personaje de Mariano y el de Tony. Los personajes masculinos son los que mueven la acción, especialmente Tony, que es quien provoca las alucinaciones de Mariano; este último más bien sufre los acontecimientos, ya que en muchas ocasiones sus acciones están siendo manipuladas por otros personajes o por la misma marihuana. La película se centra en el espacio público, no en el privado. El cuerpo de las pocas mujeres que aparecen no está erotizado.

PERSONAJES

Mujeres

- La monja que descubre las visiones de Mariano es autoritaria y dogmática al principio de la película, pero acaba rendida ante la fascinación que ejerce Mariano y pierde su autoridad. Acaba desempeñando una función maternal, porque adopta a un niño inmigrante que ha desembarcado en una de las pateras.

- María es una periodista advenediza y con ganas de medrar en su profesión, pero Mariano le acaba conmoviendo, de forma que su frialdad y sus intentos de hacerse un hueco en el espacio público que es el trabajo se desmoronan. No es un personaje sexualizado, ya que Mariano la confunde con la Virgen; sus visiones le transforman de una mujer dura y profesional en un ser dulce y amable.

Se podría decir que los personajes femeninos son más íntegros y más éticos que los masculinos (la monja salva y adopta al niño inmigrante, María comprende a Mariano), aunque su punto de vista se ignora en el relato y son personajes sin apenas entidad. También es de destacar que gran parte de los fanáticos seguidores de la secta que forma Mariano son crédulas mujeres de mediana edad.

Hombres

Se podría decir que todos los personajes masculinos son antihéroes.

- Mariano es un perdedor, convertido por accidente en mesías. Alcohólico, su papel religioso ni siquiera es algo consciente, una circunstancia de la que quiera sacar partido, sino que es producto de las manipulaciones de Tony.
- Tony es un actor de tercera, que se intenta aprovechar creando un negocio de las visiones de Mariano. Sin embargo, se redime al final de la película, cuando decide compartir sus ganancias con su amigo.

Estructuras familiares

La mayoría de los personajes son solteros. La única relación familiar que aparece es la que une al cacique del pueblo con su hijo guardia civil, que se dedica a perseguir a los inmigrantes.

Grupo o clase social

Mariano, sus seguidores y Tony pertenecen a la clase media baja. Frente a ellos están los oligarcas y las fuerzas vivas del pueblo (iglesia y policía), que son los «villanos» de la película.

Grupos de edad

Los personajes tienen entre treinta y cuarenta años.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

La película se centra en los personajes masculinos; dado que son muy esquemáticos, apenas se profundiza en ellos ni se tratan cuestiones relacionadas con la masculinidad.

10. EL ARTE DE MORIR

Año: 2000.

Duración: 102 min.

Director: Álvaro Fernández Armero.

Guión: Juan Vicente Pozuelo, Francisco Javier Royo.

Reparto: Fele Martínez, María Esteve, Gustavo Salmerón, Adrià Collado, Lucía Jiménez, Elsa Pataky, Sergio Peris-Mencheta.

Productora: Aurum.

Género: Terror.

Síntesis: Nacho es un joven declarado en paradero desconocido desde hace cuatro años. Ni su familia ni sus mejores amigos pudieron aportar pista alguna acerca del lugar o las circunstancias en las que desapareció, pero todo hace pensar que está muerto. Iván, Clara, Patricia, Ramón, Candela y Carlos, los seis protagonistas, mintieron a la policía. De una forma u otra, todos ellos intervinieron en la muerte

de Nacho, ocurrida en una terrible noche de la que nadie ha vuelto a hablar y que ninguno de ellos ha podido olvidar. Cuatro años después se reabre la investigación y el comisario vuelve a reunir a todo el grupo.

Espectadores: 821.513.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual:* los asesinatos y los enfrentamientos personales entre hombres, en este caso amigos. Es una violencia extrema y patológica, típica en las películas del género de terror donde los agresores/as son personas desviadas.
- *Institucional:* violencia policial contra Fele en un tono de desafío a la hombría. Abuso de poder del cuerpo policial.
- *Simbólica y cultural:* el control y la persecución de Fele a su ex novia. Hay una división sexual clara y tópica; las mujeres son las novias y aparecen en relación a los hombres.

Narración

La acción la mueven los hombres, su deseo de venganza. Aunque el protagonismo de la película es prácticamente coral, de una pandilla de tres chicos y tres chicas, además del difunto amigo, Fele y Carlos son los que tienen más fuerza narrativa: Fele es el único que mantiene un contacto con la policía que investiga el caso de Carlos y éste parece ser la persona responsable de los sucesos extraños que están ocurriendo en la vida de los seis amigos y que constituyen la trama.

Representación del cuerpo

El cuerpo de las chicas aparece sexualizado, la cámara se dirige a ellas de forma segmentada y el único rasgo atra-

yente de sus papeles es el estético (aunque esto también ocurre en el caso de los chicos, con excepción de Fele y Carlos).

- Siguen modelos de belleza comerciales (aunque María Esteve no entraría dentro del cupo; quizá por eso su personaje tenga algo más de «profundidad»).

MODELOS DE RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Relaciones heterosexuales entre jóvenes, a excepción de Nacho, que se insinúa que es homosexual (aunque tiene una relación con Natalia en una noche de borrachera). Pero las relaciones entre las parejas no están representadas, excepto el caso de Clara e Iván, pero la relación se enrarece e Iván adopta un comportamiento obsesivo respecto a su ex novia.

Las relaciones interpersonales son superficiales, y también las grupales: a pesar de ser supuestamente un grupo de amigos, la amistad no es algo visible entre ellos y sólo les une un secreto compartido. El único vínculo afectivo que se insinúa es entre Fele y Carlos.

MASCULINIDADES Y FEMINIDADES

Los varones son en general más activos, se muestran más desenvueltos ante situaciones límite, más intrépidos. Ante la muerte de Carlos los chicos reaccionan y las chicas lloran y muestran una actitud histérica. La mística de la masculinidad es algo que se podría estudiar en cuanto a tópicos: tipos duros que hablan un lenguaje sexista extremado. Los insultos también se basan en una división sexista que devalúa a la mujer.

11. LOS OTROS

Año: 2001.

Duración: 104 min.

Director: Alejandro Amenábar.

Guión: Alejandro Amenábar.

Reparto: Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley.

Productora: Sogepaq/Canal +/Dimension Films/ Studio Canal/Cruise-Wagner Productions/Sogecine/Las Producciones del Escorpión.

Género: Suspense.

Sinopsis: Isla de Jersey, 1945. La II Guerra Mundial ha terminado, pero el marido de Grace no vuelve. Sola en un aislado caserón victoriano, educa a sus hijos de acuerdo a unas estrictas normas religiosas. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes que se incorporan a la vida familiar deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra y nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. Pero el estricto orden que Grace ha impuesto hasta entonces será desafiado...

Espectadores: 6.410.561.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* matricidio.
- *Institucional:* la guerra/postguerra, estrictas normas religiosas, el castigo como método educativo.
- *Simbólica o cultural:* el abuso de autoridad.

Punto de vista

- La película está hecha en clave histórica y fantástica.
- Grace, aunque es el personaje principal, no mueve la acción, la sufre. En el contexto de una cultura de fuerte dependencia del hombre respecto a la mujer

tiene que enfrentarse sola a la educación de sus hijos enfermos y a las preguntas de éstos sobre su padre, que marchó a la guerra y sigue sin regresar.

- Aunque no es el interés del director, y es algo más casual, se podría comentar el papel de la mujer en la retaguardia y su representación. Lo que es un problema social es retratado como una patología, Grace es representada como una loca encerrada en su particular manicomio (un caserón victoriano) con extrañas manías pedagógicas y desequilibrios que la empujan al matricidio. Se retrata una violencia familiar cultural, la de una madre religiosa, reprimida y represora, contra sus hijos (trata de controlarles en todo momento e inculcarles unos valores muy rigurosos). Se trata como si fuera una especie de patología (la «locura» de Grace) lo que en realidad es el producto de una educación puritana y represora, de una situación social (la guerra y la angustia de la invasión, etc.), y de un determinado modelo de mujer (que no sabe apañárselas sin un hombre a su lado que le diga lo que hay que hacer).
- Toda la película se desarrolla en el espacio privado del hogar y la familia.

PERSONAJES

Mujeres

Su presencia es mayoritaria en número y fuerza narrativa. Son mujeres con caracteres fuertes y algo «retorcidos».

- *Grace*: madre, viuda y, por tanto, cabeza de familia en un contexto de clase social alta. Carácter autoritario, estricto, obsesivo y bastante hierático. Mezcla la intención de hacerse respetar con el autoritarismo, ejerce su poder y dominio a través del castigo y la severidad.

Su función de maternidad queda diluida por su función de cabeza de familia, aunque aparecen algunas escenas de cariño y expresividad hacia sus hijos. Es una madre represora de sus hijos (el hecho de que ellos tengan que estar todo el día encerrados y sin luz es metafórico de la represión a la que les somete).

- *Criada muda*: representa la docilidad, la servidumbre y la sumisión, cuestiones simbolizadas en el hecho de que se haya quedado sin voz. Su presencia es una especie de «sombra».
- *Mrs. Mills*: Su función es más maternal que la de la propia Grace. Con su llegada proporciona a la casa un sentido de hogar y tranquilidad, representando una especie de regazo y consuelo donde la hija de Grace se refugia en momentos de alteración y la propia protagonista encuentra una confidente en los momentos en los que deja traslucir su expresividad.
- *Ann*: representa la rebeldía hacia la autoridad de un orden tiránico en el que no tiene voz ni voto, un orden representado por su madre y un código religioso donde sólo la fe ciega tiene cabida. Desafía la autoridad de la madre, y de las consignas y creencias que le trasmite (critica determinadas cosas que dice la Biblia, etcétera). Es la razón frente a la creencia; a pesar de que a lo largo de la trama es la única que cree que hay otras presencias en la casa, sólo finalmente se confirma que ella estaba en lo cierto.

Hombres

- *Mayordomo*, de edad avanzada; su presencia no es fuerte, está ahí, guardando la casa y custodiando las tumbas.
- *Marido*: aunque su presencia es efímera, su aparición es como una bendición que consuela a Grace, aunque su retirada vuelve a desestabilizarla.

- *Hijo*: se caracteriza por su debilidad y una fuerte carencia, vive atemorizado por su hermana y no recibe mucha comprensión de su madre.

Estructuras familiares

Familia tradicional desestructurada por la guerra; la madre se convierte en cabeza de familia en ausencia del padre.

Clase social

Clase social alta, con sirvientes. Se representa la jerarquía social de la época entre amos y sirvientes.

Grupos de edad

Es una curiosa mezcla de personajes, con predominio de mujeres y hombres que se sitúan en el extremo de la vejez (el caso del mayordomo) o de la infancia (Nicolás), sin contar con la presencia esporádica del padre.

RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Aunque es una trama que transcurre en un espacio privado, no profundiza en las relaciones personales.

Relación entre las mujeres (Nicole/nani, sirvienta): está mediada por la clase social a la que pertenecen y se basa en un vínculo de autoridad-obediencia. Aparece algún momento de confianza entre Grace y la nani. La relación entre las sirvientas no está reflejada explícitamente; sólo se intuye (no hay ninguna escena en la que salgan a solas).

Relación entre hombres: inexistente.

La cuestión de las feminidades y masculinidades no es un tema fundamental en esta película en la medida en que, al estar atravesada por el género fantástico, la emoción del espectador se mantiene más a la expectativa de lo que pueda ocurrir, de los hechos «sobrenaturales», que de los propios personajes.

12. TORRENTE II: MISIÓN EN MARBELLA

Año: 2001.

Duración: 98 min.

Director: Santiago Segura.

Guión: Santiago Segura.

Reparto: Santiago Segura, Gabino Diego, Tony Leblanc, José Luis Moreno.

Productora: Amiguetes Entertainment.

Género: Comedia.

Sinopsis: Torrente decide instalarse en plena Costa del Sol, en el Ayuntamiento de Marbella, y trabajar como investigador privado. Allí, con la ayuda de su ayudante a tiempo parcial, Cuco, se dedicará a desenmascarar a un peligroso traficante de armas, Spinelli, que amenaza con destruir la ciudad si no le pagan dos mil millones de pesetas.

Espectadores: 5.321.969.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica)*: aparecen muchas expresiones de violencia física: tiroteos, peleas, torturas, etc., básicamente entre los personajes masculinos que pertenecen a las diferentes bandas mafiosas de Marbella. También se muestra la violencia de Torrente frente a los débiles (drogadictos, parálíticos, subnormales...), de los que el personaje se aprovecha para conseguir sus fines y sacar dinero.
- *Institucional*: no aparece.
- *Simbólica o cultural*: al igual que ocurría en la primera parte de *Torrente*, la única ironía o humor que se hace con los personajes femeninos es acerca de su condición (más o menos aceptada) de objetos de deseo y su objetualización.

PERSONAJES

Mujeres

- Las mujeres sólo aparecen como objetos del deseo masculino, bien como «putas», dispuestas a todo, bien como «ángeles» bellísimos ante los que Torrente no tiene ninguna oportunidad (es decir, como sus objetos de deseo sexual o sensual). Se produce, por tanto, una dicotomía sexista bastante clásica, que divide a las mujeres en decentes y no decentes (sexuales, prostitutas, etc.); pero siempre objetos. No hay ninguna mujer con entidad de personaje.

Hombres

- *Torrente*: vuelve a presentarse como una crítica de la masculinidad conversa, formulada desde una posición de masculinidad perversa, que relega a las mujeres al papel de objetos de deseo en la narración. Sin embargo, en esta segunda entrega no se incide tanto en la descripción del machismo del personaje; la crítica está relegada y se da por sentada, se presupone.
- *Cuco*: es un joven drogadicto, uno de esos jóvenes marginales que se acaban uniendo a Torrente, como ocurría en la primera parte de la saga. Es una caricatura humorística del drogadicto sin mucha entidad.

Estructuras familiares

Aparecen familias tradicionales. En el caso de Torrente, éste descubre a su tío Mauricio, un mafioso local que luego resulta ser su verdadero padre. La familia no es algo que valore Torrente —ni Mauricio—, ya que ambos prefieren dejar morir al otro antes que ayudarlo.

Grupo o clase social

Los personajes pertenecen a las clases bajas y a los nuevos ricos que pueblan Marbella; los escenarios corresponden a los lugares por los que se mueve la *jet set*.

Grupos de edad

Entre los treinta y los cuarenta años.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES
ENTRE GÉNEROS

Al igual que ocurría en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, la película es una crítica a la masculinidad conversa, desde unos presupuestos de masculinidad perversa. En este sentido se puede aplicar lo mismo que dijimos sobre la primera parte de la saga.

13. JUANA LA LOCA

Año: 2001.

Duración: 108 min.

Director: Vicente Aranda.

Guión: Vicente Aranda, Antonio Larreta.

Reparto: Pilar López de Ayala, Daniele Liotti, Rosana Pastor, Giuliano Gemma, Roberto Álvarez.

Productora: Enrique Cerezo P. C.

Género: Drama de época.

Sinopsis: Laredo, 22 de agosto de 1496. Una flota parte con destino a Flandes. Su objetivo es conducir a la infanta Juana a la corte de Bruselas, donde contraerá matrimonio con el que más tarde será conocido como Felipe el Hermoso. Apenas mirarse nace entre ellos un deseo y una atracción incontrollables. Se olvidan de sus obligaciones políticas y se abandonan a los sentimientos. Sin embargo, el destino tiene otros planes para ellos. Las muertes de sus hermanos mayores y de su madre Isabel la Católica convierten a la infanta Juana en reina de Castilla y heredera de la Corona de Aragón. Estos acontecimientos desembocarán en dos batallas: una política, entre la nobleza flamenca y la castellana; la otra, mucho más dolorosa, será la que libre Juana en el lecho conyugal.

Espectadores: 2.067.026.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Física*: prácticamente no aparece.
- *Institucional*: representa la violencia del contrato matrimonial de la monarquía, que es el de toda una época: las esposas deben aceptar a un marido y someterse a sus designios y deseos.
- *Simbólica*: se representan los límites impuestos socialmente a las mujeres, tanto reales (no pueden ser infieles, deben jurar lealtad al marido) como simbólicos, no pueden salirse de la norma ni ser sujetos deseantes; la penalización es el no reconocimiento y la deslegitimación. El calificativo de «loca» exorciza y neutraliza a Juana, la presenta ante la sociedad como una «desviada». El escaso margen de maniobra para las mujeres en un mundo de hombres las obliga a depender y a someterse a ellos para sobrevivir (en el caso de la amante de Felipe).

Esta violencia simbólica que se ejerció en la historia contra Juana al tacharla de «loca» y servirse de ese calificativo para deslegitimarla como reina, para que Felipe ocupara su lugar, aparece representada en la película, pero aunque se nos muestra una Juana que estaba cuerda, su amor desmedido la instala en otro tipo de locura. Aunque en un principio Juana aparece como una mujer diferente y con un margen de autonomía que no se corresponde con la época, esta autonomía es presentada como una patología obsesiva. Más que una mujer diferente, se la ve como una desviada, aunque sea porque está loca de amor y se comporta de forma extrema. Más que una víctima de su época se la representa como una «agresora». Primero parece extravagante, pero a medida que avanza la película se va volviendo maníaca.

- Los cuerpos de las mujeres aparecen sexualizados; son las únicas que aparecen desnudas.

14. LUCÍA Y EL SEXO

Año: 2001.

Duración: 129 min.

Director: Julio Medem.

Guión: Julio Medem.

Reparto: Paz Vega, Tristán Ulloa, Najwa Nimri, Daniel Freire, Javier Cámara, Elena Anaya.

Productora: Sogecine.

Género: Drama.

Sinopsis: Lucía es una joven que trabaja como camarera en el centro de Madrid. Tras la misteriosa desaparición de su novio, un escritor, decide marcharse a una tranquila isla mediterránea. La libertad que siente allí le hace enfrentarse a los rincones más oscuros de su pasada relación con el escritor, como si se tratara de una novela.

Espectadores: 1.317.054.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica)*: Luna, una niña al cuidado de Belén, muere atacada por un peligroso perro. Belén se intenta suicidar porque se siente responsable de la muerte de la niña. Y Lorenzo, tras la muerte de su hija, se vuelve muy agresivo con Lucía.
- *Institucional*: no aparece.
- *Simbólica o cultural*: en relación con las mujeres en la narración. El punto de vista que más se representa es el de Lorenzo; el de Lucía se cuenta cuando ella está sola en Formentera. También es Lorenzo el que mueve la acción (y Lucía cuando se va a Formentera, aunque porque está sola).

La trama es la doble tragedia de Lorenzo como padre y como escritor. Tres mujeres alrededor de un hombre al que, no se sabe muy bien por qué (porque no se muestra su

punto de vista ni el relato nos lo explica; no se entiende el poder de atracción que tiene, porque no es un personaje admirable), encuentran irresistible. Los cuerpos de las tres están sexualizados. Son mujeres activas... en la seducción.

PERSONAJES

Mujeres

En general, hay cierta tensión entre las mujeres, porque siempre hay un hombre en medio de ellas.

- *Lucía*: representa el amor, la sensualidad, la pareja. Toma la iniciativa en su relación con Lorenzo (se le declara). Sin embargo, no puede ayudar a Lorenzo cuando él está deprimido (él no se deja).
- *Elena*: amante desconocida, pasión carnal, que luego se vuelve madre de la hija de Lorenzo. Se conjuga lo que en principio no suele ir unido en las representaciones de la cultura dominante: maternidad y sexualidad (ella es sexual y maternal, con Lorenzo, y una vez que tiene la hija también sigue teniendo deseos y relaciones sexuales con el huésped alojado en su pensión). Es una mujer dedicada al cuidado: es cocinera, tiene una casa de huéspedes, cuida a Lucía cuando va allí, cuida a Belén y la reconforta tras la muerte de su hija. Representa la maternidad combinando lo tradicional y la modernidad.
- *Belén*: representa el sexo peligroso y salvaje. Protagoniza las fantasías sexuales de Lorenzo; las conversaciones que él mantiene con ella son sexuales. Incluso su madre es actriz porno. También se dedica al cuidado: es canguro.

Hombres

- *Lorenzo* es un hombre que siente un conflicto en su vida: no puede conjugar el plano sexual con su papel de pa-

dre (secreto), tensión que vive como una dicotomía (en la escena en la que se encuentra con Belén, que está cuidando a su hija, parece que tiene que elegir entre una cosa u otra —tener relaciones sexuales con Belén o quedarse con la niña—; como escoge lo primero, ocurre una tragedia). Podría entenderse como una dicotomía (amor paternal o de pareja/sexo) que se plantea durante toda la película (en el cuento que él escribe, por ejemplo). Lo curioso es que ellas, las mujeres de la película, sí que logran combinar con naturalidad esas dos facetas. Al final se «redime» escribiendo un cuento curativo para Elena. Es el único personaje con conflictos interiores, como padre y como escritor.

Estructuras familiares

Parejas heterosexuales, madres solteras, amantes.

Grupo o clase social

Lorenzo vive en un ático en el centro; Elena está con un futbolista de clase media-alta. Lucía y Belén pertenecen a la clase media, camarera y canguro, respectivamente.

Grupos de edad

Jóvenes de veinte o treinta años.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Todas las relaciones están erotizadas: las relaciones entre mujeres y hombres, y entre mujeres. En cambio, las relaciones entre hombres (entre Lorenzo y su editor), no.

La mujer es objeto de deseo hasta para las propias mujeres. Es interesante que esta película aborde la sexualidad como algo ligado a los deseos y que comprende las relaciones personales, porque naturaliza el deseo de los cuerpos y lo saca del marco del tabú y la violencia en el que se suelen

representar. Es también notable que las mujeres sean representadas como sujetos deseantes. Sin embargo, las que aparecen representan papeles demasiado forzados, especialmente Belén, cuya conducta parece desviada y excesiva, protagonizando a veces situaciones muy inverosímiles o idílicas en contradicción con esa naturalidad del deseo.

15. EL OTRO LADO DE LA CAMA

Año: 2002.

Duración: 100 min.

Director: Emilio Martínez-Lázaro.

Guión: David Serrano.

Reparto: Paz Vega, Ernesto Alterio, Natalia Verbeke, Guillermo Toledo, María Esteve, Alberto San Juan.

Productora: Telespan 2000.

Género: Comedia musical.

Sinopsis: Sonia y Javier llevan varios años viviendo juntos y varios más siendo novios. Pedro y Paula no viven juntos, pero sí son novios desde hace varios años. O lo eran, porque Paula le dice a Pedro que se ha enamorado de otro chico, aunque no le dice que ese chico es Javier, el mejor amigo de Pedro. La situación de Javier es bastante peliaguda: por un lado, tiene que aguantar las presiones de Paula que le pide que sólo sea amigo de Sonia y, por otro, tiene que intentar que Pedro no se entere de que es él quien está con su antigua novia, lo que tampoco es fácil porque para Pedro en este momento la vida sólo tiene un sentido: descubrir con quién está Paula.

Espectadores: 2.825.194.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* aparece la violencia física entre Javier y Pedro, que resuelven sus problemas a

base de enfrentamientos físicos. También la violencia psicológica y cultural contra la amiga de Sonia, que es lesbiana, a través de unas pintadas que Javier y Rafa hacen en su edificio, revelando su identidad sexual (lo que lleva a muchos de sus vecinos a mirarla con desconfianza).

- *Institucional:* no aparece.
- *Simbólica o cultural:* ellas son más inteligentes y más maduras que ellos (especialmente el personaje de Sonia), pero la película no se cuenta desde su punto de vista, sino desde el punto de vista de los personajes masculinos. Además, a los personajes femeninos se les presenta como objetos del deseo masculino, para «disfrute» del espectador hombre y de los personajes masculinos. Podemos decir que si bien la *historia* presenta elementos bastante progresistas en relación a la representación de las mujeres, el *relato*, en cambio, es bastante menos progresista, al excluir a las mujeres del punto de vista y presentarlas como objetos de deseo.

Otro elemento progresista es que ellas toman la iniciativa sexual (Sonia seduce a Pedro, por ejemplo), pero es también un elemento ambiguo, porque su iniciativa se reduce al eje de la seducción.

PERSONAJES

Mujeres

- *Sonia:* el personaje más inteligente (es infiel a su pareja sin montar los escándalos y los líos de Javier). Toma la iniciativa en la seducción.
- *Paula:* una chica ingenua. No se sabe mover con destreza en el juego de amores e infidelidades (a diferencia de Sonia), porque tiene que decir la verdad, no puede ser ambigua.

- *Pilar*: caricatura y crítica de la mujer tradicional, tópica, que trata de buscar pareja contra viento y marea. Lógicamente, acaba enamorada del personaje que representa a la masculinidad más tradicional, Rafa.

Hombres

- *Javier*: representante de la masculinidad perversa, que trata de resolver su crisis y reafirmar su masculinidad tratando de seducir a muchas mujeres. En la película se observa una crítica a su forma de ser y a lo impresentable que es en las relaciones sentimentales.
- *Pedro*: la masculinidad perversa en su forma insegura respecto a las mujeres, a las que no entiende. Es más simple. La forma que tienen ambos personajes de resolver sus problemas, a base de puñetazos y de competitividad, es característica de la masculinidad perversa.
- *Rafa*: la masculinidad conversa retratada de forma irónica y crítica (a diferencia de *Torrente*). La crítica es muy clara, porque se demuestra lo miserable que es el personaje y que sus proclamas de superioridad se quedan en una mera fachada.

Estructuras familiares

Parejas de hecho jóvenes.

Grupo o clase social

Por sus viviendas podemos deducir que pertenecen a la clase media alta.

Grupos de edad

Los personajes están entre la veintena y la treintena.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

La película pone el énfasis en las relaciones entre géneros: los hombres son una caricatura de sí mismos y que ya no saben

qué hacer en un mundo en donde los roles tradicionales no tienen sentido; las mujeres parece que se manejan mejor. También son ellas quienes tienen menos problemas con la diferencia sexual (Sonia tiene una amiga lesbiana, a Paula le une una relación de amistad con un antiguo novio que ahora es gay), al contrario que ellos, que de alguna manera se sienten amenazados e inseguros, incapaces de comprender o aceptar realmente las distintas opciones sexuales (de ahí que Javier sospeche tontamente que su novia es lesbiana, porque su comportamiento a veces no le parece lo suficientemente «femenino»). Aún así, este discurso, más progresista, choca con un relato que obvia el punto de vista de los personajes femeninos.

16. LOS LUNES AL SOL

Año: 2002.

Duración: 113 min.

Director: Fernando León de Aranoa.

Guión: Fernando León de Aranoa, Ignacio del Moral.

Reparto: Javier Bardem, Luis Tosar, José Ángel Egido, Nieve de Medina.

Productora: Elías Querejeta/Mediapro/Eyescreen/Quo Vadis Cinéma.

Género: Drama.

Sinopsis: Una ciudad al norte, costera, dividida por una ría de aguas verdes y oleaginosas. El bar de Rico. En él se reúne un grupo de amigos que conversan en las horas muertas y se juegan sus esperanzas en la máquina. En el bar se mezclan los recuerdos y los proyectos, se comparten las frustraciones y las esperanzas. Como un fantasma, el cierre del astillero planea sobre ellos. En su calendario todos los días son festivos, pero en todos hay motivo para la desesperación. Ésta es la historia de los que viven la vida en domingo, de los que pasan los lunes al sol.

Espectadores: 2.103.382.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Personal*: Amador se «suicida» cayéndose borracho por la ventana.
- *Institucional*: La película retrata una de las dinámicas económicas que caracterizan al capitalismo tardío: el cierre de empresas por falta de rentabilidad y el despido masivo de plantillas enteras de trabajadores. En el caso concreto de *Los lunes al sol* aparece el cierre de los astilleros de Gijón y su impacto social: el paro estructural y la falta de posibilidades para los despedidos dentro de un mercado laboral competitivo y en continuo reciclaje. También aparece representada la respuesta represiva del gobierno a la lucha sindical (en formato documental con imágenes de archivo), los convenios «basura» pactados por los sindicatos mayoritarios (con soluciones a corto plazo; por ejemplo, una indemnización de ocho millones para un padre de familia sin posibilidades de incorporación laboral).
- *Simbólica*: la crisis de masculinidad. La falta de trabajo en el contexto patriarcal implica, además de carencias económicas, una pérdida de valores asociados a la masculinidad. Los hombres al perder el trabajo pierden parte de su identidad, «la dignidad». Esta crisis de masculinidad en el caso de los varones parados con más edad incrementa la violencia simbólica, puesto que no tienen cabida en un mercado laboral competitivo, donde la vejez es un valor negativo.

Estar parado también tiene un plus de violencia simbólica para el hombre si tiene una mujer que trabaja porque se siente cuestionado. Es el caso de Juan, que siente como un insulto que su mujer trabaje fuera (por ejemplo, en la escena en la que están los amigos reunidos viendo un partido de fútbol y Juan reacciona de malas maneras cuando se comenta que su mujer trabaja «fuera»). Se es sujeto ac-

tivo en relación a un sujeto pasivo, que suele ser la mujer y los hijos. En el caso de Lino, como su mujer es ama de casa (y el trabajo doméstico no está valorizado como trabajo) no se siente cuestionado, su amenaza es otra: los jóvenes con dominio de las nuevas tecnologías que «no tienen canas» y que ahora compiten con él en el mercado de trabajo.

En general, casi todos los personajes atraviesan una crisis de masculinidad relacionada con una pérdida de poder dentro de una cultura basada en la familia patriarcal y la autoridad masculina adulta sobre mujeres e hijos.

En la escena del INEM aparece un personaje que está llorando, no porque no tenga trabajo sino porque no sabe como decírselo a su mujer, «a ver si ella lo entiende».

División sexual en el trabajo

Mujeres (trabajo en cadena, asistente social, promotora de supermercados), hombres (astilleros en paro, camareros, banqueros, recursos humanos).

El cuerpo de las mujeres no está sexualizado, excepto en el caso de una mujer que trabaja promocionando quesos en el supermercado y que es capturada por la mirada de Santa (la maternidad, en su caso, no está reñida con el erotismo). También ocurre algo parecido en el caso de la Nata, que es recorrida por la mirada de Santa a pesar de tener sólo quince años. Pero su papel en la película es activo, ella también es sujeto de miradas y deseos.

PERSONAJES

Mujeres

- *Ana, la mujer de José*: Trabaja por las noches en una cadena de montaje. Su vida es precaria pero no se derrumba. Representa la lucha diaria y modesta por sobrevivir y salir adelante y el conflicto entre permanecer

(quedarse junto a su marido) o rebelarse (lo que implica abandonarle).

- *La mujer de Lino*: es ama de casa; representa el modelo de mujer tradicional, simboliza el hogar (donde Lino se recoge después de sus intentos fallidos de búsqueda de trabajo).
- *Nata*: tiene quince años y ayuda a su padre en el bar. Representa una nueva generación de mujeres independientes, con un sentido práctico de la vida y visión de negocio (cuando le cobra comisión a Santa por hacer su trabajo de canguro), y con presencia en el espacio público.

Hombres

- *Santa*: representa la figura del nuevo héroe, mitad hombre, mitad niño. Es un vividor con un alto concepto de la dignidad y un gran sentido del humor que le permite sobreponerse a sus miserias.
- *José*: desde que cerraron los astilleros permanece en una situación de parado y depende del ingreso de su mujer. Ambas situaciones le producen una fuerte crisis de identidad y busca evasión en el alcohol y los amigos.
- *Lino*: ha perdido el trabajo pero conserva su hogar y su familia. Busca trabajo desesperadamente en un mercado competitivo que le rechaza por su edad y falta de conocimientos. Se siente amenazado por la juventud que compite con él en el ámbito laboral.
- *Reina*: ha perdido el trabajo y su mujer le ha abandonado. Su estabilidad se ha derrumbado y no se sobrepone a esta crisis.

RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Las relaciones entre hombres dominan la trama: todos los protagonistas son amigos y están en el mismo «barco». Las relaciones entre mujeres son inexistentes; los hombres compar-

ten, las mujeres no, viven sus miserias en silencio. Esto es representativo de una sociedad carente de espacios públicos de encuentro para mujeres, así como de espacios mixtos.

Estructuras familiares

Todos tienen pareja, o les han abandonado. Su relación es tradicional, excepto en el caso de Santa, que es un mujeriego y no tiene compromisos con las mujeres con las que mantiene relaciones.

Clase social

Baja (parados, trabajadores en precario o con trabajos que no dan mucho dinero).

MASCULINIDADES Y FEMINIDADES

Fernando León refleja con bastante honestidad la crisis de la masculinidad, pero sólo como si se tratara de algo que afecta a los hombres: ellos no encuentran trabajo porque ya son muy mayores, son abandonados por sus mujeres (el caso de Amador, que cae en el alcohol y se suicida), o están a punto de serlo (en el caso de José). En cambio, es invisible el sufrimiento de las mujeres en relación con esta crisis de la masculinidad: cómo conviven con un compañero que cae en un agujero negro, se decanta por el alcohol y se siente cuestionado por ella.

Al ser los protagonistas principales las víctimas de los cierrres de los astilleros y los héroes de la revuelta (todos en mayor o menor medida estuvieron involucrados), gozan de una cierta inmunidad para ser juzgados negativamente, y el espectador simpatiza con ellos, con sus miserias. Los hombres ocupan el plano del heroísmo, la rebeldía, la dignidad (Bardem que no quiere pagar la farola que rompió y José que no quiere pedir un crédito en determinadas condiciones). Ese sentido de la injusticia y el heroísmo está vinculado a una cuestión del honor masculino.

Las mujeres no aparecen en crisis; son más pragmáticas y luchadoras. Ana no se derrumba, y no porque a ella no le afecte la situación de recesión socioeconómica: tiene un trabajo precario y duro (jornada nocturna, poco remunerado y que le afecta la espalda y las piernas), además tiene que soportar la figura de un jefe «baboso», no tiene casa propia y a su edad todavía no puede permitirse asumir la responsabilidad de tener hijos por su falta de solvencia económica. Pero busca soluciones como pedir un crédito y se levanta todas las noches para ir a trabajar a la cadena de montaje.

Las mujeres viven los problemas en soledad, y cuando toman la decisión de abandonar a sus maridos cuesta comprender el proceso que las ha llevado a esa situación. Cuando Ana quiere dejar a su marido, el espectador simpatiza más con este último, al que se le ve como víctima/héroe (se ha quedado sin trabajo, pero ha estado en la lucha sindical), y no simpatiza con Ana porque no aparece en escena sola, llevando el día a día con un marido en paro que se siente vencido y busca recogimiento en el bar y los amigos. En el caso del suicidio de Reina también nos sentimos solidarios con sus miserias, y en cierto sentido el espectador ve la causa de ellas en el abandono de su mujer.

Aunque no se representa una feminidad en crisis, sí aparecen cambios y desplazamientos en los códigos de la feminidad tradicional: las mujeres están dispuestas a no aguantar y a tomar decisiones personales (la mujer de Reina le abandonó y Ana está dispuesta a hacerlo, aunque finalmente se compadece y permanece por pena).

17. EL HIJO DE LA NOVIA

Año: 2000.

Duración: 124 min.

Director: Juan José Campanella.

Guión: Fernando Castets, Juan José Campanella.

Reparto: Ricardo Darín, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Natalia Verbeke, Eduardo Blanco.

Productora: Pol-Ka Producciones/Jempsa/Patagonik Film Group/Tornasol Films.

Género: Comedia.

Sinopsis: Rafael piensa que las cosas deberían irle mejor: dedica veinticuatro horas al día a su restaurante, está divorciado, ve muy poco a su hija, no tiene amigos y elude comprometerse con su novia. Además, desde hace mucho tiempo no visita a su madre, internada en un geriátrico porque sufre el mal de Alzheimer. Una serie de acontecimientos inesperados le obligan a replantearse su vida. Entre ellos la intención que tiene su padre de cumplir el viejo sueño de su madre: casarse por la Iglesia.

Espectadores: 1.574.801.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Personal.*
- *Institucional:* El padre de Ricardo no puede casarse por la Iglesia, a pesar de llevar cuarenta y cinco años casado por lo civil, porque el Arzobispado le niega la autorización al padecer Alzheimer su mujer.
- *Simbólica:* Aparece representada la violencia de los cánones de la belleza contra los cuerpos, y curiosamente en el caso de un hombre, el marido de la ex mujer de Ricardo, que se vuelve inseguro cada vez que se encuentra con Ricardo, que es más joven y tiene mejor aspecto. Es interesante que aparezca la rivalidad que también existe entre hombres, y es curioso que no se represente rivalidad entre la ex mujer de Ricardo y la amante de éste, que es mucho más joven y tiene una belleza reconocida.

En otros aspectos la película se articula en una división sexual de lo público y lo privado. Lo público es espacio de

los hombres, las conversaciones profundas sólo tienen lugar entre hombres que opinan sobre el mundo, la crisis argentina... Entre ellas no aparecen conversaciones; sólo se dejan intuir algunas, pero sobre «cosas de chicas».

Las mujeres representan lo privado, los cuidados y la afectividad (sólo aparecen enfermeras en la residencia). Aunque hay que señalar que Alterio se dedica al cuidado de su mujer, y representa un papel con grandes dosis de afectividad, sigue enamorado y la visita todos los días a pesar de que ella tiene Alzheimer. Sin embargo, podríamos reflexionar sobre la naturalidad con que se representa el hecho de que meta a su mujer en una residencia, una decisión que se da por normal y que no necesita justificación porque ella está enferma; aún así, nos preguntamos cómo sería juzgada moralmente esta decisión si quien la tomara fuera una mujer.

No aparece la violencia contra la vejez, lo mal que funcionan las residencias, lo caras que son (y más en épocas de crisis donde lo primero que se recorta es el gasto público); la residencia es lujosa y agradable.

En cuanto a las relaciones entre Ricardo y su esposa, ella aparece como una mujer histérica, típica madre quisquillosa y regañona. Se insinúa que él nunca se ha preocupado por su hija, por falta de tiempo, pero esa falta de tiempo no es vista por los demás como una actitud egoísta; es más, él aparece como víctima de su propia vorágine cuando sufre el infarto. Por otra parte, tiene miedo al compromiso.

En lo tocante a la falta de reparto de los cuidados en los casos de divorcio, aunque Ricardo y su mujer trabajan y gozan de una solidez económica y una estabilidad emocional (ambos tienen nueva pareja), los cuidados de la hija recaen sobre la madre; Ricardo sólo está con ella los jueves. No es el interés de la película representar la falta de reparto de cuidados, puesto que la mujer sólo aparece en escenas puntuales donde regaña y reprocha a Ricardo, pero que no muestran ni explican por qué.

PERSONAJES

Mujeres

- *Natalia Verbeke*: amante de Ricardo, joven y atractiva, estudiante e hija de padres con dinero (vive en una casa lujosa con portero automático y cámaras y no trabaja). Representa un papel de mujer enamorada que quiere que la amen y que, aunque no es rechazada, sufre en silencio el desnivel de importancia que ambos conceden a la relación. No adopta el típico papel de espera, y cuando Ricardo le pide más libertad en la relación, ella responde: «te agradezco mucho que vos no querás jugar conmigo; de todas formas yo no te iba a dejar jugar conmigo porque yo valgo la pena». Pero finalmente cuando él recapacita y la busca, ella cae rendida en sus brazos.
- *Claudia Fontán*: ex mujer de Ricardo. Representa la maternidad y la responsabilidad; a veces puede parecer excesiva y aparece como típica ex mujer quisquillosa y regañona. Como ex mujer encarna los tópicos del personaje; sólo aparece en escenas en relación con Ricardo, quedando en la sombra otras en las que aparece sola con su hija o su nueva pareja. Al aparecer en escenas puntuales no se representa el proceso que lleva a una ex mujer a estar enfadada con un marido que se desentiende de sus responsabilidades como padre, siendo su único compromiso con ella los jueves.
- *Norma Leandro*: es la madre de Ricardo, está internada en una residencia y sufre Alzheimer. El espectador puede establecer juicios morales acerca de ella basándose en la información que se ofrece sobre su pasado. Ricardo le reprocha que fuera una madre exigente que nunca aceptó que dejase los estudios y ahora es demasiado tarde para que aprecie su éxito profesional.

- *Hija*: vive con bastante naturalidad que sus padres estén divorciados y, aunque se enoja porque éste nunca tiene tiempo para ella, le admira y busca su compañía.

Hombres

- *Ricardo Darín*: es el protagonista, «el hijo de la novia». Representa el papel de un jefe estresado con el trabajo, con miedo al compromiso sentimental y con falta de tiempo para estar con su hija. Al final de la película se le representa como una especie de héroe (en el plano sentimental) que recapacita y decide replantearse su vida y sus relaciones con las personas más cercanas. Abandona el pragmatismo por el idealismo y decide ayudar a su padre en el sueño de casarse. Por otra parte, parece que decide dejar de sacrificar lo privado a favor de su movilidad en lo público.
- *Héctor Alterio*: es el padre de Ricardo y a pesar de llevar cuarenta y cinco años casado sigue enamorado e ilusionado con su mujer enferma de Alzheimer. Representa el idealismo, la ilusión.
- *Amigo de Ricardo*: su papel es demasiado forzado; a pesar de haber perdido a su familia, tiene un humor exagerado. Representa la amistad.

Estructuras familiares

Matrimonios divorciados y parejas de distinta edad.

Clase social

Alta; tienen buenos trabajos y casas acomodadas (no aparece la depresión económica)

MASCULINIDADES Y FEMINIDADES

La afectividad queda asociada a la feminidad por norma, pero en el caso de las masculinidades la afectividad se so-

brevadora (que Ricardo reflexione sobre la importancia de lo privado y relaje su éxito en la esfera pública se ve como una especie de acto heroico, y también que su padre dedique tantos cuidados a su mujer). Dentro del plano de lo privado y afectivo, las mujeres ocupan un lugar neutro y los hombres uno marcado: en las mujeres es lo natural y en los hombres es un acto de reconocimiento).

Las mujeres aparecen como «exigentes» en relación a Ricardo; su ex esposa le exige que sea más responsable con su hija, Natalia que le ame y le corresponda, y su madre nunca había aceptado que dejara los estudios. Ellas son exigentes en relación con él, y él es exigente consigo mismo.

18. HABLE CON ELLA

Año: 2002.

Duración: 112 min.

Director: Pedro Almodóvar.

Guión: Pedro Almodóvar.

Reparto: Javier Cámara, Leonor Watling, Darío Grandinetti, Rosario Flores.

Productora: El Deseo, S. A.

Género: Melodrama.

Sinopsis: El telón de rosas color salmón y grandes flecos dorados que cubre el escenario se abre para ver un espectáculo de Pina Bausch, *Cafe Müller*. Entre los espectadores, dos hombres están sentados juntos por casualidad, no se conocen. Son Benigno (un joven enfermero) y Marco (un escritor de cuarenta y pocos años). La pieza provoca tal emoción que Marco rompe a llorar. Benigno puede ver el brillo de las lágrimas de su casual compañero en la oscuridad del patio de butacas. Meses más tarde, los dos hombres vuelven a encontrarse en la Clínica El Bosque, una clínica privada donde Benigno trabaja. Lydia, la novia de Marco, torera de profesión, ha sufrido una cogida y está en coma. Benigno

justamente se ocupa del cuidado de otra mujer en coma, Alicia, una joven estudiante de ballet. Cuando Marco pasa junto a la puerta de la habitación de Alicia, Benigno no duda en abordarlo... Es el inicio de una intensa amistad. Durante el tiempo suspendido entre las paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro, arrastrando a los cuatro a un destino insospechado.

Espectadores: 1.367.450.

TIPOS DE VIOLENCIA REPRESENTADA

- *Individual (física y psicológica):* ocurre un episodio de violencia sexual, cuando Benigno viola a Alicia, de la que está enamorado. Es una situación ambigua, porque tal y como la retrata la película (desde el punto de vista de Benigno), es un verdadero acto de amor —de un amor absurdo o anormal, pero amor al fin y al cabo. Además, el hecho de que Alicia esté en coma y no se entere de nada, y de que se trate de una acción de alguien que ha estado cuidando y queriéndola, no de una persona que busque humillarla y tratarla como un objeto, incrementa esta ambigüedad. Incluso el nombre del personaje, Benigno, indica que éste es inofensivo (como también se dice varias veces en la película).
- *Institucional:* aunque solamente se apunta, está presente la violencia (en forma de exclusión) de un gremio patriarcal como es el del toreo, contra una mujer que se atreve a desempeñar el papel de torera.
- *Simbólica o cultural:* la película está centrada en los dos personajes masculinos, que son los que mueven la acción y cuyo punto de vista es el que se representa. El cuerpo de las mujeres no está sexualizado (no se muestra como objeto de deseo para una mirada masculina),

sino más bien estetizado, y aparece como algo bello más que sexual. En el caso de Lydia se produce un juego ambiguo entre lo masculino y lo femenino en la escena en la que la vemos durante el ritual de vestirse para torear (algo tradicionalmente reservado a los hombres).

PERSONAJES

Mujeres

- *Lydia* es torera, una «mujer de raza», pasional, que desempeña un oficio asociado a los hombres. Kaplan (1998) señala que en las representaciones patriarcales, cuando una mujer ejerce un rol masculino, suele perder sus características más femeninas (la amabilidad, la ternura) para volverse fría y manipuladora; sin embargo, esto no ocurre en esta película. Podría decirse que Lydia representa una feminidad moderna, nueva, que ha incorporado un rol tradicionalmente atribuido a los hombres como es el hecho de enfrentarse a un toro en el ruedo.
- *Alicia* es una joven que estudia ballet. No sabemos mucho de ella. Se convierte en una obsesión para Benigno y en el objeto de sus cuidados. De alguna manera, Benigno trata de retomar/revivir la vida de Alicia, haciendo las cosas que a ella le gustaba hacer (ir a la filmoteca, al ballet, etc.).

Hombres

- *Benigno:* un hombre que ha vivido aislado casi toda su vida, y que ha dedicado gran parte de ella a un trabajo tradicionalmente asociado a las mujeres: el trabajo de cuidados. Primero, cuida de su madre, y más tarde, como enfermero, de Alicia. Sus cuidados no se reducen a lo médico, sino que también incorporan un as-

pecto afectivo (Benigno habla con su enferma, le acompaña, se ocupa de la atención de su aspecto, etc.). Su desmesurado amor por Alicia lo lleva a la cárcel, y ante la perspectiva de no verla más, decide suicidarse.

- *Marco* representa un tipo de masculinidad un tanto más clásica, pero que es capaz de expresar sus sentimientos y llorar sin vergüenza. A través de su amistad con Benigno, aprende e incorpora ese trabajo de cuidados y el trato afectivo que al principio le resultaba incómodo. La amistad que ambos entablan está basada en el mutuo apoyo y en el cuidado del otro (Benigno le deja su casa a Marco, éste le va a visitar a la cárcel y le consigue un nuevo abogado, etc.).

Estructuras familiares

Familias tradicionales en el caso de Alicia y Benigno (que son huérfanos de uno de los padres); Marco no tiene familia; de Lydia conocemos a su hermana (sabemos que su padre está muerto).

Grupo o clase social

Teniendo en cuenta los sitios en los que viven los personajes, y el hecho de que tanto Alicia como Lydia acudan a un hospital privado, podemos decir que pertenecen a las clases medias altas.

Grupos de edad

Personas de veinte y treinta años.

MASCULINIDADES/FEMINIDADES/RELACIONES ENTRE GÉNEROS

Lo más interesante de esta película es que propone una forma distinta de entender la masculinidad, una masculini-

dad que en el caso de Benigno está atravesada por muchos rasgos tradicionalmente asociados a las mujeres (como el trabajo afectivo y de cuidados). En definitiva, se insta a los hombres a incorporar muchos aspectos pertenecientes al ámbito de lo privado que suelen ser desempeñados por mujeres; se trata de una masculinidad que trasciende sus límites y que ya no se puede definir por oposición a lo femenino. La película también critica la miopía de muchos que tratan de encajonar y reducir las identidades sexuales y de género a arquetipos simples y tradicionales (de ahí, por ejemplo, la incompreensión del psiquiatra, padre de Alicia, y de algunas enfermeras hacia Benigno: creen que es homosexual, porque no pueden concebir una masculinidad que disfrute del cuidado y de dar afecto).

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (1997), *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*, Madrid: Cátedra.
- AGUADO, Juan Miguel (2003), «La gorgona y el espejo: sobre las implicaciones socioculturales de la representación de la violencia», en *Trípodes*, extra 2003, págs. 59-85.
- APARICI, Roberto (y otros) (1993), *La revolución de los medios audiovisuales*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- APARICI, R., y MATILLA, L. (1987), *Lectura de imágenes*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- ARENDT, H. (1974), *La condición humana*, Barcelona: Seix Barral.
- (1990), *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: Gedisa.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel, y VERNET, Marc (1983), *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARON, L., y RICHARDSON, D. R. (1994), *Human agresión*, 2.^a Ed. Nueva York: Plenum Press.
- BARTHES, Roland (1980), *Mitologías*, Madrid: Siglo Veintiuno.
- BECK, Ulrich, y BECK-GERNSWEIM, Elizabeth (2001), *El normal caos del amor: las nuevas formas de la relación amorosa*. Paidós Contextos-El Roure.
- (2001), *Caos del Amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona: Paidós Contextos-El Roure.

- BENJAMIN, W. (1998), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus.
- BERGER, John (1975), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERNÁRDEZ, Asunción (2001), «Castigat riendo mores, o de la función política de la risa», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *El humor y la risa*, Madrid: Fundación Autor (págs. 15-28).
- (2002), «Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, páginas 87-107.
- BORDO, Susan, (1999), «Feminism, Foucault and the politics of the body», en *Feminist theory and the body. A reader*, New York: Routledge, págs. 246-257.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Madrid: Anagrama.
- CALDERÓN, Marisa, y OSBORNE, Raquel (1988), *Mujer, sexo y poder. Aspectos del debate feminista en torno a la sexualidad*, Madrid: Instituto de Filosofía, CESIC.
- (1989), *Mujer, sexo y poder. Aspectos del debate feminista en torno a la sexualidad*, Madrid, CSIC.
- CARTER, Cynthia, y WEAVER, C. Kay (2001), *Violence and the media*, Buckingham: Open University Press.
- CASSETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- COLECTIVO ABIERTO DE SOCIOLOGÍA (1999), *La violencia familiar. Actitudes y representaciones sociales*, Madrid: Fundamentos.
- CORSI, J. (1994), *Violencia familiar: una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*, Buenos Aires: Paidós.
- DOANE, Mary Ann (2000), «Film and the masquerade», en KAPLAN, E. A. (ed.), *Feminism and film*, Oxford University Press.
- FORD, Aníbal (1994), *Los medios, las coartadas del New Order y la castruística*, Amorrortu.
- FOUCAULT, Michael (1980), *The history of sexuality. Vol. I: An introduction* (trad. inglés, Robert Hurley), New York: Vintage Books.
- FRASER, Nancy, «¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista», en *New Left Review* (edición castellano), n.º 0, págs. 126-155, Madrid: Akal.
- GARCÍA SÍLBERMAN, S., y RAMOS LIRA, L. (1998), *Medios de comunicación y violencia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- GENETTE, Gerard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.
- GILLIGAN, J. (1997), *Violence: Reflections on a National Epidemic*, New York: Random House Inc.
- GÓMEZ GALÁN, José (2000), *Tecnologías de la información y la comunicación en el aula: cine y radio*, Madrid: Seamer.
- HALL, S. (1977) «Culture, the media, an the “ideological effect”», en J. Curran *et al.* (eds.), *Mass Communication and Society*, Arnold, 1997, págs. 330-347.
- HARAWAY, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- HASKELL, Molly (1975), *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, Londres: New English Library.
- IBÁÑEZ, Jesús, *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid: Siglo XXI.
- IZQUIERDO, María Jesús (1998), «Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género», en *El sexo de la violencia*, en FISAS, V. (ed.), Barcelona: Icaria, págs. 43-61.
- JUNG, Carl Gustav (1993), *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona: Paidós.
- KAPLAN, E. Ann (2000), «Is the Gaze Male?», en KAPLAN, E. A. (ed.), *Feminism and film*, Oxford University Press.
- (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.
- KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- LAURETIS, Teresa de (1987), *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, Londres: MacMillan Press.
- (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid: Cátedra.
- (1999), *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: HORAS.
- LEY DE EDUCACIÓN (2006), «Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación», en *BOE*, 4 mayo, n.º 106, págs. 17158-17207.
- LITKE, R. (1992), «Violencia y poder», *International Social Science Journal*, n.º 132, págs. 161-172.
- LLORENTE, Miguel (2000), «Agresión a la mujer: realidades, mitos y creencias», págs. 63-84, *Violencia de género y sociedad*, Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés (1999), «Las mujeres en la transición política española», págs. 108-131.

- LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés (1999), «Las mujeres en la transición política española», en *De lo privado a lo público*, Madrid: Tecnos, págs. 108-131.
- LORENTE, Miguel (2002), «Agresión a la mujer: realidades, mitos y creencias», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, págs. 63-84.
- MARQUÉS, Josep-Vicent, y OSBORNE, Raquel (1991), *Sexualidad y sexismo*, Madrid: Fundación Universidad Empresa.
- MARUGÁN, Begoña, y VEGA, Cristina (2003), «El Cuerpo contrapuesto. Discursos sobre la violencia contra las mujeres», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, págs. 109-137.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gili.
- MASTERMAN, L. (1993), *La enseñanza de los medios de comunicación*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- MATURANA, U. (1997), «Biología y violencia», en Maturana, U. (et al.), *Violencia en sus distintos ámbitos de expresión*, Santiago de Chile: Granica.
- MUÑOZ, Francisco, y MARTÍNEZ, Cándida (1998), «Conflictos, violencia y género en la historia», en *El sexo de la violencia*, Barcelona: Icaria, págs. 135-153.
- (1999), «Conflictos, violencia y género en la historia», en *El sexo de la violencia*, FISAS, V. (ed.), Barcelona: Icaria, págs. 135-153.
- MULVEY, Laura (1975), «Visual pleasure and narrative cinema», en *Screen*, vol. 16, n.º 3, págs. 6-18. También en http://www.bbk.ac.uk/hafvm/staff_research/visual1.html
- OSBORNE, Raquel (2001), «Demonios y mártires: La "impotencia" de las mujeres como fundamento de la violencia de género», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, páginas 35-44.
- PÉREZ OROZCO, Amaia, y RÍO, Sira del (2002), «La economía desde el feminismo: trabajos y cuidados» en *Rescoldos*, n.º especial, noviembre.
- PIETTE SERBROOKE, Jacques (2000), «La educación en Medios de Comunicación y las Nuevas Tecnologías en la escuela», en *Comunicar*, vol. 14, pp. 79-88.

- POSADA KUBISSA, Luisa (2001), «Discurso patriarcal y violencia contra las mujeres: reflexiones desde la teoría feminista», en BERNÁRDEZ, A. (ed.), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, págs. 13-35.
- QUIROZ, María Teresa (2003), «Por una educación que integre el pensar y el sentir», en *Pensar Iberoamérica: Revista de cultura*, n.º 3, también en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric03a03.htm>
- RIVERA, M.ª Milagros (1998), «Más allá de la tolerancia: la práctica de la relación», en *El sexo de la violencia*, FISAS, V. (ed.), Barcelona: Icaria, págs. 153-165.
- RENFREW, J. W. (1997), *Agresión and its causes. A biopsychosocial approach*, New York: Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (1957), *Philosophie de la volonté II*, París: Aubier.
- ROJAS MARCOS, L. (1994), *Las semillas de la violencia*, Madrid: Espasa.
- TURNER, A. K. (1993), «Genetic and hormonal influences on male violence», en J. Archer (ed.), *Male violence*, Londres: Routledge, págs. 233-252.
- VANCE, Carole S. (comp.) (1990), *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina (selección de textos)*, Madrid: Talasa Ediciones.
- VV. AA. (2002), *La televisión educativa en España*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Biblioweb

- RODRÍGUEZ, José Manuel (2001), *Masculinidades nómadas: apuntes sobre subversiones imaginarias y reversiones militantes*. Departamento de Sociología y Antropología Social de la Universidad de Valencia (www.hombresigualdad.com/masculinomadas-jmr.htm).
- VEGA, Cristina (2000), *Tránsitos Feministas*, www.sindominio.net/karakola. *El Gobierno de la violencia, apuntes para un análisis de la rearticulación del patriarcado*. www.sindominio.net/karakola/el-gobiernodelaviolencia.htm.
- VIGARELLO, George (1999), *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra.