

Ensayos

REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: FEMENINO Y MASCULINO EN EL CINE COMERCIAL ESPAÑOL.

Asunción Bernárdez Rodal

[pic]

[Resumen-Palabras clave / Abstract-Keywords](#)

- [Punto de partida](#)
- [De qué hablamos cuando hablamos de violencia](#)
- [Violencia, poder e identidad](#)
- [La estereotipación](#)
- [Conclusiones](#)
- [Referencias Bibliográficas](#)

La experiencia nos dice que no es suficiente una sola estrategia para abordar la violencia de género, y que no es único el territorio donde combatirla. La violencia que sufrimos las mujeres es una cuestión de poder: en lo social, en lo familiar, en lo interpersonal..., por eso, pensar en la violencia del género nos obliga a reflexionar en las formas más primarias y simbólicas de organizar lo social que se extiende como una fina malla invisible en la que todos, de una u otra manera, tenemos que vivir.

Este texto es fruto de una investigación que [1] tenía como objetivo fundamental analizar la violencia representada en las películas más taquilleras de los últimos cinco años en España, lo que nos proporcionó un corpus diverso en cuanto a géneros y calidad de los textos. En un primer momento, esto resultó ser un problema ya que muchas de estas películas parecían ignorar las relaciones violentas entre hombres y mujeres, y representar el mismo universo idílico, eufórico y estereotipado al que nos tiene acostumbrados el cine más comercial de Hollywood [2]. En aquél momento había películas *Solas*, *El Bola* o *Flores de otro mundo*, en las que se abordaba de forma directa el problema de la violencia, pero quisimos analizar de "lo que ve todo el mundo" porque al fin y a cabo era un trabajo concebido para analizar el contexto simbólico que permite y legitima la violencia de género, la naturaliza, y se convierte en transparente. Sin duda hay que intervenir en lo legal, en lo asistencial para atajar este problema, pero ninguna de estas medidas es suficiente (tal como tristemente demuestran las estadísticas). La violencia se produce porque vivimos en un contexto significativo que organiza las relaciones de modo jerárquico y competitivo y, sin modificar el entorno, ningún control sobre las conductas individuales será definitivo.

Relacionar cine y violencia tiene sentido si aceptamos varias hipótesis. La primera es que el cine sigue siendo uno de los medios de comunicación masiva más poderosos en la definición de nuestro imaginario colectivo [3]. La segunda, que ese imaginario colectivo está construido por valores simbólicos, que se concretan en nuestras acciones, en nuestras mentes, pero también en nuestros cuerpos, y no sólo de una manera individual, sino que intervienen del mismo modo en la construcción de lo colectivo. La tercera hipótesis tiene que ver con anteponer las dos cuestiones anteriores a todo análisis práctico, sabiendo que todos participamos de esos valores colectivos, que en sí mismos constituyen una "ideología" y como resume Trinh T. Minh-Ha (1991: pág. 32) "la función de toda ideología en el poder es representar el mundo positivamente unificado". Vivimos en un universo de significados y valores, que con el desarrollo de las nuevas tecnologías son transmitidos cada vez menos por la escuela o la familia, y cada vez más por los medios de masas. Hacer una crítica de cine, en definitiva, consiste en hacer evidentes las fracturas que existen en la ideología "aparentemente unificada".

[Volver](#)

Punto de partida

Relacionar violencia y cine nos exigió, definir qué entendemos por violencia e individualizar las formas específicas de violencia de los varones en contra de las mujeres, ya que los malos tratos son sólo la parte más visible de una realidad que trabaja de manera constante y obsesiva en la separación de los géneros. La violencia no está sólo en los malos tratos, sino también en las estructuras narrativas por las que las mujeres son definidas como objetos pasivos y los hombres sujetos activos; en las formas en que se tratan las relaciones; en los modos en que aparecen los cuerpos; en el lugar donde se sitúa el punto de vista o se focaliza una imagen; y por supuesto, en los estereotipos que han dominado la cinematografía a lo largo del tiempo: los que perviven o la perversidad de los que se crean... y por supuesto, en la manera simbólica de construir lo femenino y lo masculino sabiendo que son construcciones en crisis.

[Volver](#)

De qué hablamos cuando hablamos de violencia

El sustantivo violencia aparece casi siempre adjetivado: física, psíquica, estructural, incontrolada, asesina, terrorista... y remite a una serie de actos en los que se utiliza la fuerza para quebrar la voluntad del otro.

En nuestro trabajo distinguimos entre agresividad y violencia, porque así nos librábamos de la idea prejuiciosa de que "todos somos violentos por naturaleza". Los seres humanos tenemos una agresividad innata que se corresponde con el instinto de supervivencia, que nos permite eludir peligros y situaciones de riesgo, pero la violencia se define por otra cosa: está relacionada con la voluntad consciente de poder que un ser humano impone sobre otro. La agresividad es innata, pero la violencia es cultural. Cada sociedad desarrolla unas formas específicas de violencia, y hablar de ella es hablar de una determinada organización social, de una serie de estructuras de pensamiento y acción, de deseos, normas y transgresiones.

La violencia implica siempre dos elementos fundamentales el uso del poder y la producción de un daño que puede ser físico, moral, psíquico, económico, etcétera, y de algún modo se basa siempre en relaciones que se establecen de forma asimétrica, aniquilando al otro como igual. Maturana (1997:83) 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 es entonces esa "trama de significados" en la conocida definición de Clifford Gertz, o esas "redes cerradas de conversación" (Maturana, 1987:83) que puede acabar invisibilizando la práctica de la violencia.

Pero, curiosamente, los medios de masas no sólo hacen visible la violencia, sino que participan activamente en la creación de la violencia como mito cultural: la solución de todos los problemas... que causa rechazo y fascinación al mismo tiempo. Martín Barbero (1987) decía que la violencia ha dejado de ser un tema para convertirse en uno de *los ingredientes de esa trama significativa de fin de siglo* (constituye una de las fuentes de poder junto con el dinero y el conocimiento), si bien hay que reconocer que ha estado siempre presente, amparada y protegida

por los mitos de la sociedad patriarcal, como el culto desmedido a la competitividad, la adoración al "macho" guerrero, o la prefiguración de los "otros" como ajenos... Pero dejemos este planteamiento que nos llevaría a pensar sobre la propia estructura de la narración en occidente que se plantea como agónica, como una lucha en sí misma...

Para nuestra investigación necesitábamos establecer algunas diferencias o tipos de violencia, y para ello desarrollamos una estructura piramidal de la que el extremo más visible la violencia personal, tanto física como psicológica. En un segundo nivel la denominada violencia institucional: acciones dañinas que se presentan dentro de las instituciones y que aparecen invisibles, y cuyas consecuencias son que los seres humanos no se desarrollen en plenitud (prisiones, psiquiátricos, sistemas de bienestar social, guerras, falta de ayuda económico...). El tercer nivel estaría ocupado por la violencia estructural a la que Bourdieu (2000) denomina "violencia simbólica", 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 implicadas en cualquier proceso comunicativo.

Por supuesto, toda categorización es limitada, metodológica y todos estos niveles están relacionados entre sí: no es posible pensar en una violencia física si no hay una simbólica funcionando, y la simbólica no puede ejercerse sino porque existe un cuerpo social e institucional que la respalde.

[Volver](#)

Violencia, poder e identidad La violencia personal, tanto física como psicológica, está presente en casi todas las películas (pero escasa si la comparamos con el cine americano). Destacados son los casos de *Torrente I y II*, *Año Mariano*, y *Muertos de Risa*, que consisten en una secuencia de peleas y combates, si bien en clave de humor. En otras, como *El arte de Morir* o *La novena Puerta*, la acción se asienta sobre el principio de violencia física en sus manifestaciones más extremas: los asesinatos.

La violencia física se registra mayoritariamente entre hombres, como forma natural de resolver los conflictos y como recurso narrativo para hacer avanzar la trama y provocar humor. Lo curioso es que en muchos casos la amistad masculina se asienta sobre cierto tipo de violencia física (puñetazos, empujones) y psicológica (bromas pesadas, humillaciones...) que se enmarcan en una clave de juego. Esas manifestaciones de violencia entre hombres sirven en muchos casos para mostrar una afectividad que excluye el contacto personal cariñoso [4].

Las mujeres que usan la violencia física en cambio son minoritarias ya que la feminidad se construye como incompatible con la violencia física. Hay excepciones interesantes como en *La Comunidad*, donde la protagonista la utiliza para defenderse sin que aparezca deslegitimada, ya que la violencia física entre las mujeres no es una forma naturalizada de resolver los conflictos.

En cuanto a la violencia sexual, es la principal forma de violencia física contra las mujeres, y a pesar de su fuerte condena en los medios de comunicación, la ficción desarrolla una serie de estrategias de representación para amortiguarla. Sabemos que el cine y la narrativa son un mecanismo de generar congruencia, con capacidad para situarnos como espectadoras en un lugar determinado por el punto de vista que se nos otorga. El cine genera una duplicidad comunicativa que provoca en los espectadores formas de adhesión y rechazo creados por la representación en sí mismas. Así, no es extraño comprobar cómo en la mayoría de los casos en que aparece la violencia contra las mujeres de forma explícita aparece siempre justificada o desvirtuada, con mecanismos como por ejemplo:

- 1.- El hecho de que la protagonista no viva la agresión como forma de violencia contra ella (*Amparo*, en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, es secuestrada y obligada a realizar felaciones, pero este hecho no parece afectarle ya que lo hace encantada).
- 2.- La representación del deseo femenino como ninfomanía (*Abre los ojos*, *La novena puerta*), por lo que la violencia contra ellas queda justificada.
- 3.-El distanciamiento se produce cuando un acto violento se convierte en una prueba glorificante para la protagonista. En *La niña de tus ojos*, se reproduce la ilusión de la representación del erotismo occidental en el que las mujeres salen triunfantes del acoso porque son suficientemente hábiles para controlar con estrategias el ataque físico de un hombre.
- 4.- En *Hable con ella*, en cambio la violación de Benigno a Alicia se presenta como ambigua, no vemos el acto como violento, porque aparentemente no hay daño y no se hace como humillación, sino que este hecho acaba salvando la vida a la protagonista. Además el personaje de Benigno, extraño, retraído, recibe un castigo legal, pero no una condena moral en el contexto de la película.
- 5.- La presentación de una agresión como algo "anecdótico": en *La niña de tus ojos*, ésta se presenta sin trascendencia... un altercado entre otros. En *Todo sobre mi madre*, aparece una agresión contra las prostitutas en la que Agrado recibe una paliza de un cliente... que el personaje supera tomándose como un simple "gaje del oficio".
- 6.- El altercado queda diluido dentro de las claves del género: comedia, terror, ciencia ficción: Cesar en *Abre los ojos*, arremete y ata a la cama a Nuria para luego matarla, pero el incidente se revela como parte de un sueño. En *El arte de morir*, dos de las protagonistas son brutalmente asesinadas por Carlos, pero finalmente, tras una argucia del guión, se descubre que ya estaban muertas. 7.- El agresor no es "normal", padece alguna clase de patología: en el género de terror el asesino es un psicópata o alguien que conjuga fuerzas extrañas, como en *El Arte de morir*, o bien el personaje de Benigno en *Hable con ella* que comentábamos antes.

La violencia psicológica es más abundante que la física en los personajes femeninos de las películas analizadas. Pero es curioso observar cómo un caso importante de ese tipo de violencia son las mujeres en el papel de madres "represoras" que bloquean el deseo de quienes les rodean -normalmente sus hijos-, víctimas de una educación autoritaria [5]. Es un estereotipo tradicional la idea de la "maldad femenina" que tiene un matiz durativo, no cesa nunca, frente a la maldad masculina representada como un rasgo instintivo y puntual.

La violencia institucional, o 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 abundante proliferación de la violencia individual. Lo más llamativo y sorprendente que hemos observado en este apartado es, paradójicamente, una ausencia: la de los episodios de violencia institucional contra las mujeres. 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 del corpus. Es por eso que las únicas manifestaciones de violencia institucional que aparecen afectan básicamente a los hombres: el abandono que sufre 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 laboral [6] (*Los lunes al sol* y *La comunidad*). La única excepción a todo esto es *Todo sobre mi madre*, que sí que presenta un episodio de violencia institucional contra las mujeres.

Son significativas, además, dos películas que presentan indicios de una violencia institucional que, sin embargo, no se tematiza, o se presenta de forma muy anecdótica en la trama. Un ejemplo es el de *Juana la loca*, en la que se podría haber planteado la locura que la afecta por el efecto sobre su vida y su cuerpo de las instituciones que ella encarna y a las que se tiene que someter sumisamente. Sin embargo, esto no se plantea, y su situación se debe a un "problema personal". Así, lo que puede ser consecuencia de una estructura social, aparece sólo como un problema individual. Decíamos que la violencia simbólica es la violencia que se transmite de manera insensible a través de la comunicación. Pero estas formas son muchas y conviene hacer una categorización:

- 1.- La violencia en la representación de los cuerpos. El cuerpo de las mujeres en la estructura fílmica no funciona como significante de su

referente "real", sino que representan el inconsciente masculino: se presenta como aquello que representa para el hombre (un objeto de deseo). Esto conduce a una sexualización de las mujeres, especialmente de sus cuerpos, que se construye como sede de la sexualidad y del reclamo de una mirada masculina. No es por 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).

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 las escenas de sexo). Esto se hace en función de dos estrategias: unas veces la sexualización es más agresiva porque el papel de la actriz se reduce a exhibir de forma exagerada los signos que el imaginario heteropatriarcal asigna a la feminidad, como ocurre en el personaje de Neus Asensi en *Torrente...* Otras, porque el cuerpo aparece descontextualizado con la única función de ser contemplado, especialmente cuando se trata de personajes femeninos secundarios (por ejemplo, las azafatas, presentadoras de tele y bailarinas en *Muertos de risa*). En otros casos, los personajes femeninos protagonistas aparecen más bien de forma estetizada o erotizada, como por ejemplo los personajes de María y Alicia en las dos películas de Almodóvar, que aparecen más como algo bello que sexual, la protagonista de *Abre los Ojos* o Macarena en *La niña de mis ojos*.

Encontramos algunas excepciones de cuerpos femeninos no sexualizados ni presentados para una mirada masculina, como por ejemplo, Grace en *Los otros*, en la que los encantos estéticos del personaje quedan neutralizados por un ropaje oscuro que invisibiliza su cuerpo y sus curvas y una actitud que no atrae la mirada ni el deseo. Ninguno de los personajes femeninos aparecen sexualizados en la película, quizás porque no hay ningún personaje masculino portador de la mirada.

Tampoco aparece sexualizado la protagonista de *La Comunidad*, una mujer madura que no entra dentro de la franja de edad de la seducción del resto de películas. Únicamente su cuerpo es objeto de deseo en una escena donde un vecino se masturba mientras la observa por la ventana, pero no es portador de una mirada con la que se identifique el espectador.

Otro tanto ocurre con el personaje de Ana en *Los Lunes al Sol*: es joven pero no presenta ninguno de los signos de la feminidad (maquillaje, ropa, mirada seductora), que dejan paso a otros que adquieren más fuerza: los del trabajo, el cansancio y el dolor. Es curiosa la escena en la que está frente al espejo desnuda porque su desnudez permanece en el plano denotativo de la información, sin elevarse al plano de las connotaciones: su sexualidad, su carácter deseable. Esto pone de manifiesto que la feminidad es una construcción que implica unos rituales y unos signos, y que existen otras formas de representar el cuerpo femenino.

En el caso de los personajes de sexo masculino, 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...). No es la norma que el cuerpo del hombre aparezca como objeto de mirada, y, en todo caso, no tienen que ajustarse a unos códigos de belleza tan rígidos como en el caso de las mujeres. Los personajes masculinos, tanto principales como secundarios, cuentan con un repertorio más variado de modelos estéticos, y sus cuerpos no aparecen fragmentados en distintos planos, sino que se presentan dentro de un contexto.

Esta desigual representación del cuerpo por sexo viene a constatar también en el cine español lo que analistas como Mulvey (1975) ya han 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 mirada y 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...) 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.

2.- La violencia de género se inscribe también sobre 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 en el papel de la mujer en la sexualidad dentro de la narración fílmica española. Las mujeres adquieren un papel activo en la seducción dando el primer paso, experimentan con sus cuerpos y buscan el placer, sin por ello ser una amenaza, como ocurría con el género negro. No obstante esta progresión sólo la encontramos en el eje de la historia, mientras el discurso sigue siendo masculino y el punto de vista de la mujer no aparece.

Los valores asociados a la seducción en los personajes femeninos son más tradicionales, a diferencia de los hombres que han incorporado otros valores como, por ejemplo, el humor. Esta diferenciación en la seducción se aprecia de forma muy ilustrativa en una escena de *Lucía y el sexo* en la que la pareja protagonista hace un *strip tease*: ella lo hace de forma insinuante, acompañada por música sensual, mientras que él es más bien torpe y resulta gracioso.

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 tienen por qué tener una belleza plausible: Macarena, en *La Niña de mis ojos* se enamora de su director de teatro, un hombre más mayor y sin ningún tipo de atractivo evidente; Natalia, en *El hijo de la novia*, está enamorada de un hombre más mayor que ella y que tiene miedo al compromiso, etc.

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, como en *La Comunidad*, en la que la protagonista es seducida por un vecino más joven que trata de conseguir su dinero; o en *La novena puerta*, en la que Diana seduce a Corso para apoderarse de un libro diabólico. Al basarse el atractivo de las mujeres en un cuerpo sexualizado, más allá de otros valores asociados a la personalidad, su franja de seducción es más corta que en el caso de los hombres. La edad para las mujeres se convierte en una *tiranía*.

3.- 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, tenemos que atender a las distintas valorizaciones en función de la edad, la raza y la opción sexual. Las mujeres mayores, exceptuando Julia en *La Comunidad* y los personajes de Manuela y 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 aparecen en el espacio doméstico y asumiendo papeles familiares, especialmente de madres que obstaculizan el deseo de sus seres cercanos.

En el caso de las mujeres lesbianas, al igual que los gays, su presencia en las representaciones del cine comercial es muy minoritaria. La película *El otro lado de la cama* incluye en su repertorio de identidades el de una lesbiana, un personaje secundario que es amiga de Sonia, y muestra su falta de reconocimiento social con la escena donde el novio de Sonia, que la siente como una amenaza, hace unas pintadas para restar valor a su opción sexual en la pared de la casa donde vive.

El director español que más en cuenta tiene las identidades subalternas en sus guiones es Almodóvar, quien en *Todo sobre mi madre* abre el abanico del reparto a prostitutas, lesbianas, travestis y *queens*. Lo interesante no es que haga visibles otras realidades, sino cómo las hace visibles: de una forma natural 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 con el que nacen y deciden cambiarse de sexo. También pone sobre la escena la realidad marginal de las prostitutas desde una óptica enriquecedora: reconociendo la prostitución como un trabajo y a las trabajadoras del sexo como mujeres con un mundo interior de relaciones afectivas.

También tenemos que hablar de violencia simbólica contra los hombres que son marginados porque 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 donde la ironía que les caracteriza al relacionarse, utiliza como objeto de burla el calificativo de *maricón* para deslegitimar determinadas conductas que consideran femeninas, o no lo suficientemente masculinas (por ejemplo, en los diálogos de los protagonistas masculinos de *Los lunes al Sol*, o la conversación de Torrente con los adolescentes en *Torrente*). En *Hable con ella*, el personaje de Benigno realiza un trabajo tradicionalmente asociado a las mujeres, el cuidado de otras personas, y tiene un carácter muy afectivo, lo que lleva a que sus compañeros le consideren homosexual.

4.- Uno de los géneros por excelencia del cine español es la comedia (dominante también en las películas más taquilleras). Con razón de más, la designación de un texto como sexista no depende de un reconocimiento de elementos objetivos en él, puesto que no hay una pretensión de literalidad, sino del tipo de discurso. Nos interesa, por tanto, un análisis de la enunciación y del enunciado dentro del discurso humorístico.

En el plano de lo enunciado, el humor se construye como un espacio protagonizado por y entre el género masculino. Los hombres se relacionan entre sí a través de la broma, las peleas (*Los lunes al sol*, *Al otro lado de la cama*, *Torrente*...) y los personajes que se presentan como graciosos son en su mayoría hombres. Esto nos hace reflexionar sobre cómo el humor, al igual que la acción, está contemplado en el imaginario colectivo asociado a un tipo de violencia (caídas, peleas, bofetadas...).

Observamos que la comedia española se articula sobre un tipo particular de humor que tiene que ver con la violencia y con la acción masculina, donde las mujeres no tienen cabida y otras formas de entender el humor no están contempladas.

Los personajes "graciosos", no sólo en las comedias, son mayoritariamente hombres (Santa en *Los lunes al sol*; Torrente *Torrente*, Nino y Bruno en *Muertos de Risa*, los protagonistas masculinos de *El otro lado de la cama* y *Año Mariano*...). Las mujeres graciosas son minoritarias, suelen ser personajes secundarios y no representan personajes inteligentes e irónicos, sino personajes objeto de risa (Pilar en *Al otro lado de la cama*). Como señala Margatita Reiz, "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" (2001:29). La sexualización de las mujeres en el cine traspasa los límites de sus cuerpos y afecta también al humor. En comedias como *Torrente*, la estereotipación del personaje femenino está ligada su sexualidad, como es el personaje de Amparo [7].

La potencialidad de los discursos irónicos, además, es la de permitir a su autor documentar una perspectiva sobre el mundo, y en el mismo gesto, mostrar su actitud crítica al respecto. Como señala Cristina Peñamarín, "la ironía es una posición, una concepción, una perspectiva 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" (1989:29).

Encontramos un ejemplo de esta ironía en *El otro lado de la cama*. A través de la parodia de dos personajes extremos, Rafa, un taxista machista, y Pilar, una mujer muy tradicional, se pone de manifiesto los rituales y normas que constituyen el comportamiento normal de ese grupo social al que pertenece cada personaje para ridiculizarlo. Pilar es la caricatura crítica de la mujer tradicional que trata de buscar pareja para sentirse completa y que acaba enamorada del personaje de Rafa, que representa de forma paródica a un hombre que trata de reafirmar su masculinidad y "dureza" y que acaba llorando cuando le deja su novia. La ironía y la parodia, por tanto, pueden ser una estrategia subversiva para cuestionar las normas de la dominación masculina, como ocurre con 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 dos partes de *Torrente*, el estereotipo de las mujeres que aparecen es una exageración de la visión sexista de la mujer como objeto sexual que no ridiculiza esta visión, sino que la reproduce.

En el caso de las películas de Almodóvar, podemos observar una posición subversiva respecto a la dominación masculina, pero la estrategia discursiva no es tanto una parodia como un *estetización*. No representa algo de lo que se distancia, sino lo contrario, busca crear cercanías con realidades otras. 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 convencionales (heterosexuales). Al introducir transexuales, lesbianas, transgéneros, gays, se 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 que los concibe como una dicotomía.

5.- La violencia simbólica también tiene que ver con la respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué papel asigna el relato cinematográfico a los personajes femeninos? ¿Cómo es su presencia en la narración? En primer lugar, hay que empezar señalando que, en la mayoría de las películas analizadas, el protagonista es un personaje masculino, excepto en cinco ocasiones (*Los otros*, *La comunidad*, *Todo sobre mi madre*, *Juana la loca* y *Cha cha cha* [8]), de un total de dieciocho [9]. 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, le 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.

La mayoría de las películas se narran desde el punto de vista (cognitivo, 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 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 del filme; 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 [10].

Este aspecto acarrea una paradoja: a pesar de que, en muchas ocasiones, los personajes femeninos suelen ser más inteligentes, maduros y preparados que sus contrapartes 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), 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 papeles 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 hay que destacar que esto supone que las mujeres se han ganado el derecho a ser sexualmente activas, también entraña otro aspecto, más problemático y menos progresista: en la mayoría de la películas de nuestro corpus, los personajes femeninos sólo son activos en el terreno de la seducción y de lo afectivo, reproduciendo 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.

No obstante, hay que señalar que también hay excepciones: en *La comunidad*, nos encontramos con una protagonista femenina 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. También *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.

Sin embargo, podemos observar que, a diferencia de lo que ocurría en los filmes analizados por Mulvey, en la mayoría de nuestras películas no se puede apreciar la presencia de un personaje masculino que desempeña el rol de *ego ideal* con el que el espectador se pueda identificar: la mayoría de los protagonistas son en realidad antiheroes (*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, señalemos de pasada, tan frecuentes son en el cine español). En lo que respecta a las protagonistas femeninas, sólo podemos hablar de antiheroínas en un caso, el de la protagonista de *La comunidad*. El resto de protagonistas oscilan entre dos extremos: mujeres con comportamientos patológicos y retorcidos (como en *Juana la loca*, *Los otros* y *Cha cha cha*), o bien, personas complejas y, quizás, verdaderas heroínas, como son las protagonistas de *Todo sobre mi madre*. En muchos casos, ocurre que a veces se nos propone como espectadores un modelo de identificación masoquista: la mujer es una víctima, está desamparada, y poco puede hacer al respecto (como ocurre en *Los otros* y *Juana la loca*). Asimismo, en algunos casos 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 así misma frente al espejo).

También 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 tiempo el objeto de deseo masculino y una amenaza; son mujeres sexuales que tienen un papel de villanas, 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 papel, además, es el de oponentes al deseo masculino.

En definitiva, hay que señalar que en las películas analizadas 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, también falta por introducir y dar cabida a una mirada femenina, que dé cuenta del deseo femenino (es decir que, más allá del placer de ser deseadas, podamos ser sujetos deseantes).

6.- La violencia está también en cómo se representa la división entre lo público y privado, como límites que se imponen a los géneros, tal como tantas veces ha apuntado la crítica feminista. 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 lo privado, la naturaleza, la familia, los afectos, los cuidados, es privativo de las mujeres. En las películas señaladas, el reparto de roles, actividades desempeñadas, y hasta rasgos de carácter que se deriva de la división genérica entre público y privado, aparecen tópicamente representados [11].

Generalmente, además, sabemos de los personajes femeninos en su faceta privada, no tanto en la pública: sus relaciones amorosas y sexuales, su familia... por su actuación en el ámbito privado. *Juana la Loca* se centra en la relación/obsesión de Juana con Felipe; las dos partes de *Torrente* muestran a personajes femeninos sólo en relación a 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 así, 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*, curiosamente, la trama se desarrolla en un espacio privado (en las viviendas de un edificio) que, para la protagonista, supone a su vez un espacio público, ya que es el espacio del trabajo. Pero además, 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.

Los personajes que desempeñan trabajos de cuidados son eminentemente femeninos [12]: en *Lucía y el sexo*, Elena cuida no sólo a su hija, sino también a Belén y a Lucía; ésta última, por su parte, cuida de Lorenzo; en *Todo sobre mi madre* Manuela acaba velando y ocupándose de varios personajes, y además, es 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; de ahí que no sea sorprendente que su actuación en la trama se reduzca a lo afectivo (el terreno "propio" de las mujeres).

Nos hemos encontrado con varios personajes masculinos que se sienten "huérfanos" de 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 en el que ya no parece haber sitio para ellos, porque el trabajo que tenían era parte fundamental de su identidad, y perderlo significa también la falta de uno de sus anclajes identitarios.

Aparecen hombres que no saben qué hacer con su faceta privada: o bien la ignoran (*El hijo de la novia*, que 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*). Es por eso que en muchas películas 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, este "encuentro" de 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 incomprendido 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 del problema de la relación de los hombres con su faceta privada es que los personajes femeninos, a diferencia de los masculinos, parecen no tener conflictos a la hora de compaginar sus facetas pública y privada (por ejemplo, el problema de la doble jornada, o el de encontrar un trabajo digno y que les permita desarrollar 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 que no suponen más que ventajas [13]. 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 masculinas en su profesión). Es sorprendente, cuando menos, esta no representación de los conflictos femeninos con lo público, cuando hay que recordar que el acceso de las mujeres a la independencia económica, al mercado laboral, etcétera., son una serie de cambios que se han ido extendiendo no sin tensiones y resistencias masculinas, que en muchas ocasiones han desembocado en una reacción violenta.

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 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.

[Volver](#)

La estereotipación

El cine, como toda comunicación, precisa, usa y abusa del estereotipo, un principio de economía comunicativa, que nos permite condensar una gran cantidad de información en el menor tiempo posible. Los estereotipos constituyen redes proposicionales o estructuras cognitivas, pero también son un fenómeno social en cuanto a que implican un sistema de valores a partir de los cuales los individuos se categorizan a sí mismos y a los demás. Hoy los más utilizados se construyen a partir de las categorías de etnia, raza, sexo, clase económica o profesional, etcétera. El estereotipo es una creencia generalizada que combina conocimiento y afectividad (ya que constituyen actitudes) y que hacen de los otros un algo “diferente” al nosotros.

Los estereotipos femeninos en el corpus analizado siguen siendo menos variados que los masculinos, y además han evolucionado bastante menos. De modo generalizado, las mujeres siguen encarnando la seducción, y nos encontramos con el habitual personaje de mujer dulce y tierna... aunque modificado por el tiempo, porque se ha librado de exigencias como la virginidad, pero siguen siendo mujeres para las que la sexualidad está ligada al amor. Están muy presentes las mujeres dulces capaces de “redimir” al descarriado protagonista y abrirle los brazos a una vida nueva.

En el caso de las mujeres fatales en estas películas aparecen también “rebajadas” en su dosis de maldad. También es constante el estereotipo de la mujer sexualizada y objetualizada.

Por otro lado, es curioso el papel de ama de casa o mujeres contentas con el destino de género que les espera y que se presenta como un modelo sin ningún atractivo para las mujeres. Tal vez el estereotipo más novedoso es el de la mujer moderna, sexualmente activa que está más preparada que los hombres para asumir los retos contemporáneos. Son mujeres que no necesitan a los hombres, no tienen conflictos al compaginar lo público y lo privado...

Estereotipada es la escasa relación de amistad entre mujeres: éstas pueden ser amigas siempre y cuando no se interponga un hombre... (hemos encontrado una excepción en *Todo sobre mi madre*, donde se representa una auténtica relación de amistad entre mujeres). Pervive además el viejo estereotipo sexista que representa las relaciones de mujeres teñidas de rivalidad y envidia, compitiendo por la atención del hombre, aunque lo más abundante es la representación de las mujeres como simples acompañantes de los hombres y prácticamente sin interactuar entre ellas.

Respecto a los estereotipos masculinos, se mantiene su presencia masiva como constante si bien teñida de nuevas cualidades. Sigue desprendiéndose de muchas figuras masculinas un halo de heroicidad alejada de la épica clásica, y en el caso del cine español, privilegiando la figura del antihéroe, que parodia el aventurero (luchador, físicamente privilegiado, con grandes ideales) a través de personajes perdedores.

El estereotipo del conquistador ha sufrido también cambios: su repertorio es más variado que el femenino y no está sometido a la belleza física y a la juventud, ya que encarna nuevos valores como el sentido del humor, la afectividad, la inocencia.... En muchos casos puede aparecer como el sujeto pasivo de la seducción.

Una nueva figura son los héroes sentimentales: a caballo entre la virilidad sin fisuras y la feminidad: con conflictos interiores, con dificultad para compaginar lo público y lo privado. Son hombres con problemas que emergen finalmente victoriosos tras una hazaña “afectiva”. Sólo en el cine de Almodóvar aparecen personajes masculinos que se saltan los límites de lo convencional.

[Volver](#)

Conclusiones

Estamos en un período de crisis, y una crisis, tal como algún autor ha apuntado, supone el desmoronamiento de unas estructuras mientras otras permanecen sin definir de manera total. Nuestra existencia transcurre en un período de cambios acelerados y radicales: las familias se basan cada vez menos en la estructura jerárquica de antaño; 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 de la crianza y el cuidado; cada vez hay más mujeres en el mundo criando hijos solas, los jóvenes tienen a su disposición más bienes materiales y, sin embargo, viven con más incertidumbre que nunca en una sociedad que no les proporciona la seguridad psicológica de una supervivencia a largo plazo; tenemos más posibilidades de educarnos que nunca, pero nunca se han vivido como hasta ahora como fracaso los sistemas educativos con sus “reformas de las reformas” de los planes de estudio... Todo esto (por citar algunas cosas) nos hace vivir con miedo percibiendo el entorno como peligroso y violento. Afortunadamente, las libertades individuales son mayores, pero vivimos en un mundo y generamos unas identidades que están sin terminar de construir del todo... Deconstruir un mundo basado en la generación de violencia de unas clases sobre otras, de un sexo sobre otro, de lo propio sobre lo extraño, no está resultando una tarea fácil. Disolver todas esas dicotomías provoca un rebrote de la violencia de los hombres en contra de las mujeres, de los de aquí contra los otros. Nuestra cultura ha sido generadora de violencia porque es profundamente jerárquica y favorece las formas de dominación y sometimiento, por lo que ir de todo esto a algo nuevo no es tarea fácil ni instantánea.

Pero la ruptura del modelo de autoridad tradicional es además una característica de la posmodernidad. El patrón monocultural de la razón moderna (heteropatriarcal occidental) ha estallado en múltiples otredades (genérico-sexuales además de étnicas y sociales) que presionan contra las fronteras de la institución cultural, obligándola a incluir voces hasta ahora sub-representadas o desvalorizadas por la dominante occidental. Cuando aparece la violencia en las películas, tal como vimos, acaba apareciendo como algo anecdótico. Esto es contradictorio, porque a la vez que aparece dándose el paso de lo privado a lo público, también se produce el efecto perverso: el de leer los actos de agresión como simples cuestiones puntuales, descontextualizadas, convirtiéndose así algo que es público de nuevo en clave privada, descontextualizada, y sin ninguna clave estructural... Las relaciones entre los géneros siempre han sido conflictivas, precisamente porque han estado asentadas en una clave de poder. El problema es que cuando uno de los sexos cambia de lugar, el otro tiene que hacerlo también, por eso hay una percepción social de amenaza respecto a las nuevas actitudes de las mujeres. Cuando una mujer cuestiona al hombre la relación que mantiene con él, le está cuestionando su propia identidad. El cine es una tecnología social, una "tecnología del género" y por lo tanto tiene el poder de controlar el campo del significado social y producir, promover e implantar una determinada representación de los géneros. Las películas aquí mencionadas, son hechas por hombres, preocupados en representar sobre todo la crisis que viven antes los cambios que hemos apuntado, cambios que apuntan que tal vez la "dominación masculina" comienza a desmoronarse y los hombres tienen que aprender a vivir de otra manera (una pérdida produce melancolía). En parte del cine que hemos visto, más que una representación de las relaciones entre mujeres y hombres se representan melodramas masculinos, donde comedia y drama son las dos caras de una misma moneda, y el humor arranca de las miserias a una masculinidad desbancada que no encuentra su sitio. Una masculinidad que no sabe afrontar el conflicto, que tiene más dificultades para enfrentarse al compromiso, la precariedad, al paro... Los hombres han perdido la fuente de legitimidad de su identidad: el trabajo y la figura de protector y sujeto activo dentro de la familia. Sin embargo, no hay representación melancólica para las mujeres., ni hay una representación irónica, con lo que nos encontramos de nuevo con la no-representación. Parece que las mujeres seguimos contando con las supuestas ventajas de "ser mujer" tradicionales: un cuerpo seductor que otorga poder respecto a los varones, y un entorno familiar y vital que controlamos a la perfección... pero además contamos con las supuestas ventajas que nos da la sociedad actual "independencia económica", libertad sexual y un largo etcétera... Parece que adaptarnos a un mundo nuevo es tarea fácil, pero claro... tal vez esto efectivamente, no lo puedan contar los hombres aunque quieran.

[Volver](#)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

Aumont, Jacques, Bergala, Alain; Marie, Michel, y Vernet, Marc (1983) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Benjamin, Walter (1998) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.

Beck, Ulrich y Beck-Gernselim, Elisabeth (2001) *Caos del Amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona, Paidós Contextos-El Roure.

Berger, John (1975) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

Bernárdez, Asunción (Ed.) (2001) *El humor y la risa*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro

Bernárdez, Asunción (2002), *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

Bou, Nuria y Pérez, Xavier (2000) *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós

Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama

Casetti, 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

Foucault, Michael (1980) *The history of sexuality. Vol I: An introduction* (trad. inglés. Robert Hurley). New York, Vintage Books

Kaplan, Ann (2000) "Is the Gaze Male?" en Kaplan, E.A. (ed.), *Feminism and film*, Oxford University Press.

Kaplan, Ann (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.

Lauretis, Teresa de (1991) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra.

Lauretis, Teresa de (1999) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, HORAS

Martín Barbero, Jesús (1987) *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.

Marugán, Begoña y Vega, Cristina (1998) “El Cuerpo contra-puesto. Discursos sobre la violencia contra las mujeres”, en Benárdez (ed.) *Violencia de género y sociedad*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

Maturana, U. (1997) « Biología y violencia », en Maturana, U. (et alt.) *Violencia en sus distintos ámbitos de expresión*, Santiago de Chile, Granica.

Mulvey, Laura (1975) “Visual pleasure and narrative cinema”, en *Screen*, vol. 16, nº3, pp. 6-18.

Pérez Orozco, Amaia y Río, del Sira (2002) “La economía desde el feminismo: trabajos y cuidados”, en *Rescaldos*, nº especial, noviembre.

Posada Kubissa, Luisa (2002) “Discurso patriarcal y violencia contra las mujeres: reflexiones desde la teoría feminista”, en Bernárdez (ed.) *Violencia de género y sociedad* Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

Trinh T. Minh-Ha, (1991)1991 *When the moon waxes red. Representati3n, gender and cultural politics*. London, Routledge.

Vance, Carole (1987) *Placer y Peligro, llorando la sexualidad femenina*. Madrid, Talasa Ediciones.

[Volver](#)

[1] Investigación financiada por la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. En ella participaron como investigadoras Irene García Rubio y Soraya González.

[2] El corpus analizado fue: 1998: *Torrente, el brazo tonto de la ley* (S. Segura); *La niña de tus ojos* (F. Trueba); *Abre los ojos* (A. Amenábar); *Cha cha cha* (A. Del Real).1999: *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar); *Muertos de risa* (A. de la Iglesia); *La novena puerta* (R. Polanski); *La niña de tus ojos* (F. Trueba).

2000: *La Comunidad* (A. de la Iglesia); *Año mariano* (F. Guillén Cuervo); *El arte de morir* (A. Fernández Armero); *Todo sobre mi madre* (Almodóvar).

2001: *Los otros* (A. Amenábar); *Torrente 2: misión en Marbella* (S. Segura); *Juana la loca* (V. Aranda); *Lucía y el sexo* (J. Médem).

2002: *El otro lado de la cama* (F. Méndez-Leite); *Los lunes al sol* (F. León); *El hijo de la novia* (Campanella); *Hable con ella* (P. Almodóvar).

[3] Si bien integrado en muchos casos en las denominadas “tecnologías del hogar” como la televisión o los ordenadores personales. El cine hoy día ya no es masivamente recibido en salas especiales, sino que está integrado en nuestra vida diaria a través de la televisión o diferentes reproductores. Pero esta es una historia todavía no contada, y la crítica suele ignorar esta característica receptiva.

[4] Algunos ejemplos: *El otro lado de la cama*: Javier y Pedro se hacen saber de su infidelidad dándose pelotazos en una cancha de tenis. Nino y Bruno en *Murtos de risa* basan su relación de amistad en una dialéctica de bofetadas y humillaciones que acaba provocando su muerte. En *El arte de morir* un grupo de amigos gasta una broma al “raro” del grupo tirándolo metido en un saco a una piscina y causándole la

muerte.

[5] Los ejemplos pueden ser muchos: la madre del personaje de Rafi en *Torrente*, representa de forma estereotipada una madre con viejos patrones culturales que cuestiona la forma de ser de quienes le rodean y que en cierto modo es la responsable de que su hijo sea algo retraído y amedrentado. La madre del protagonista de *El hijo de la novia*, aunque su presente en la película está marcado por el Alzheimer, se vierten datos sobre su pasado que la presentan como una madre exigente que nunca supo perdonar a su hijo que dejara la carrera, y un largo etcétera.

[6] Que, como confirman numerosas estadísticas, afecta en su mayoría a mujeres.

[7] Sin embargo, no debemos olvidar que el humor en la comedia sí ha sido usado por mujeres en otros espacios de producción artística, como el teatro y la literatura. En la Comedia del Arte, por ejemplo, tenemos el personaje de Mirandolina, "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" (Reiz, 2001:35).

[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.

[9] El corpus se compone de 18 películas, porque de las 20 más taquilleras del año 1998 al 2002, dos de ellas (*Todo sobre mi madre* y *La niña de tus ojos*) permanecen durante dos años en los primeros puestos de la taquilla.

[10] 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*.

[11] 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.

[12] 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 difícil, 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 la componente material de estas actividades: limpiar, hacer la compra y la comida...); al hablar de cuidados, se enfatiza una componente afectiva y relacional, el cuidar de otros, atender a sus necesidades personales, y con límites más amplios que el grupo doméstico.

[13] 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.

[Volver](#)

Resumen:

Este trabajo utiliza las películas más taquilleras durante cinco años como corpus para el análisis de la violencia de género. Masculinidades y feminidades son construidas en la ficción sobre un supuesto consenso de lo que son los géneros en la vida real. Sin embargo, si algo se está alterando en la actualidad, es precisamente la construcción de los géneros como dos entidades enfrentadas pero complementarias para el funcionamiento social. El cine, como máquina de general contextos simbólicos, reproduce las formas de violencia que se generan debidas, tanto al sistema patriarcal tradicional, como a las tensiones podreídas por un cierto desmoronamiento de las estructuras familiares y de relación tradicionales.

Palabras clave:

Cine, violencia de género, identidades, construcción de género, género y representación.

[Volver](#)

Abstract:

This work uses top box office films from the past five years as a basis of analysis to examine gender violence. Masculinities and femininities are shaped through fiction, based on a supposed consensus with regards to actual gender characteristics. However, if something is changing in present time, it's precisely the construction of gender as two conflicting entities with complimentary social roles. The cinema, as a vehicle capable of generating symbolic contexts, reproduces the violence and tension caused both by traditional patriarchic system, and by a certain breakdown of the family structures and its traditional relations.

Key Words:

Cinema, gender violence, identities, gender construction, gender and representation.

[Volver](#)