

CUERPOS ENCERRADOS. DE CÓMO LAS MUJERES, REALES E IMAGINADAS, SON CONFINADAS EN “SU” ESPACIO

Dra. Ángeles Cruzado Rodríguez

Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

1. FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

El espacio social se organiza según la distinción entre lo masculino y lo femenino, que se corresponden con dos esferas distintas, la de lo privado y la de lo público. La ideología de las esferas separadas se remonta a la Ilustración, época en que la razón se elevó a la categoría de universal, liberándose del deseo y de las pasiones. Fue Rousseau quien consideró que los deseos individuales no podían ser la norma rectora de las relaciones sociales. Consciente de que la vida humana tampoco debía prescindir de ellos, creyó que la solución sería confinar esa parcela natural en el ámbito privado y encomendar a las mujeres la salvaguardia de los sentimientos. Se establecieron así dos esferas diferentes, la pública y la privada, esto es, la comunidad política y la naturaleza. A la mujer se la identificó con esta última, lo que, por un lado, la convirtió en depositaria de una serie de virtudes y, por otro, la llevó a ser domesticada y dominada por el varón. Así lo expuso el filósofo ginebrino en su *Emilio*, obra en la que abogaba por la potenciación de las consideradas cualidades femeninas: “Dad sin escrúpulos una educación de mujer a las mujeres, procurad que amen las labores de su sexo, que sean modestas, que sepan guardar y gobernar su casa” (Rousseau, 1964: 423).

Sin embargo, Mary Wollstonecraft, en su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), demostró que esta asociación supuestamente natural de la feminidad con unos gustos y costumbres determinados no era más que producto de la socialización. A pesar de la buena acogida que tuvo su obra, poco después cayó en el olvido, coincidiendo con el auge de la llamada *misoginia romántica*.

El pensamiento ilustrado había echado por tierra la legitimación religiosa del mundo y el predominio del varón sobre la mujer, amparado también en la religión, corría un serio peligro, ante la aparición de un importante volumen de literatura que defendía la igualdad entre los sexos como fundamento de la sociedad democrática. Sin embargo, en los nuevos Estados nacidos como consecuencia de las revoluciones de la época (francesa, norteamericana...) las mujeres quedaron excluidas del derecho a la ciudadanía, algo que en muchos países no conquistaron hasta pasada la Segunda Guerra Mundial. El romanticismo justificó esta injusticia política argumentando que la desigualdad entre hombres y mujeres era natural. “Los románticos, a la vez que construyeron la ficción de la mujer ideal, dejaron a las mujeres ideales sin derechos, sin jerarquía, sin canales para ejercer su autonomía, sin libertad. [...] La democracia patriarcal construyó cierta relativa igualdad entre los varones a costa del común rebajamiento de las mujeres” (Valcárcel, 1997: 25-26).

Se construyó una supuesta esencia femenina precívica, que convirtió a las mujeres en “hembras” humanas, más fácilmente identificables con las hembras de cualquier otra especie animal que con los hombres. De este modo, se negó a las mujeres el principio de individuación, al incluirlas en un todo genérico, compacto, indiferenciado, irracional, prepolítico, otro.

Hegel considera que las mujeres carecen de individualidad plena, pues viven para la familia, donde son madres, hijas, hermanas o esposas de varones que, al vivir para el Estado, sí poseen dicha cualidad. Schopenhauer también defiende la natural división entre los sexos, pero va un paso más allá. Considera a las mujeres inmaduras e irreflexivas; para él todas son idénticas, constituyen un conjunto monolítico, no alcanzan la categoría sujetos individuales. En estas ideas se fundamenta la separación jerárquica entre las esferas de lo público y de lo privado, la relegación de las mujeres a esta última, así como su exclusión de la ciudadanía.

Dos siglos después, la mujer ha conquistado los derechos civiles pero aún prevalece esa división. El espacio público es el espacio de los iguales en cuanto individuos, en cuanto sujetos perfectamente discernibles que tienen o aspiran a tener el poder, es decir, que se reparten el dominio y la hegemonía sobre las mujeres (Cobo Bedia, 1995: 64). Es el espacio de la homologación y de la paridad, de la visibilidad, el reconocimiento, la diferenciación y la valoración.

Las mujeres, en cambio, se integran en un conjunto indiferenciado y muy localizado espacialmente, dentro del hogar. En el espacio privado no existe el *principio de individuación*, propio solamente del espacio público. Por oposición este último, Celia Amorós propone denominar al primero *espacio de las idénticas*, porque en él no existe poder, prestigio ni reconocimiento que repartir, sino que son las mujeres

las repartidas (Amorós, 1994; 2006). Es el espacio de la generalización, de la indiscernibilidad, de los estereotipos. Sus integrantes, las mujeres, constituyen un todo homogéneo. Por citar un ejemplo cinematográfico, podemos referirnos al filme *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995), que cuenta la historia de un grupo de mujeres maduras que se reúnen cada día para coser una colcha en la que, pedazo a pedazo, van componiendo el relato de sus vidas. La casa de Hi y Glady Jo, dos de las protagonistas, es el lugar de encuentro y bien puede representar ese ‘espacio de las idénticas’, en el que las vidas de todas ellas se funden en una sola pues, a pesar de sus diferencias raciales o generacionales, las igualan el sufrimiento y la nostalgia del amor perdido.

2. DE LAS ESFERAS SEPARADAS A LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

Lévi-Strauss (1998) entiende la división sexual del trabajo como la prohibición a las mujeres de participar en ciertas tareas que son, precisamente, las más prestigiosas, como la caza o la guerra. La mayoría de los tabúes o prohibiciones, aunque se presentan como fundados en la biología, en realidad tienen una motivación puramente ideológica. La división entre el universo público (masculino) y los mundos privados (femeninos), entre la plaza pública (o la calle, lugar de todos los peligros) y la casa, es puramente cultural.

En todas las sociedades se produce una jerarquización entre los espacios que se adjudican a hombres y mujeres, de modo que a los primeros corresponden siempre las actividades más prestigiosas y valoradas socialmente, que son las que se realizan en el espacio público. Las actividades femeninas, al desarrollarse en el espacio privado, apenas son valoradas, porque resultan invisibles para la mayor parte de la sociedad. Así, por ejemplo, no se han creado los parámetros para medir el grado de competencia de las amas de casa, como sí existen en el caso de los abogados o los médicos. Los grandes artistas suelen ser hombres y a las mujeres se las relaciona con la artesanía, considerada una manifestación artística inferior. Aquí también puede valer como ejemplo el filme que mencionamos más arriba, *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995). Sus protagonistas femeninas se dedican al *patchwork* y a la cerámica, siempre vistas como un *hobby*, mientras que Dean, el pintor, sí que es considerado un artista.

Además, existe un doble estándar o doble rasero para medir la ejecución de las mismas actividades por parte de los hombres o de las mujeres. Así, hay tareas que se ven como inferiores y, por tanto, deben corresponder a la mujer; si es el hombre quien las realiza, su virilidad se verá disminuida. Por ejemplo, la enfermería ha sido una profesión tradicionalmente femenina, pues se consideraba una extensión de las tareas que la mujer realiza en el hogar. En la actualidad, cuando cada vez más hombres se preparan para ejercer como enfermeros, éstos han pasado a llamarse ATS (Asistente técnico sanitario) o, más recientemente, DUE (diplomado universitario en enfermería), denominaciones menos marcadas genéricamente.

Del mismo modo, ciertas actividades se ven como cotidianas o triviales si son ejercidas por las mujeres y se ennoblecen cuando el hombre se apropia de ellas y las realiza fuera del espacio público; es el caso, por ejemplo, de la cocinera y el cocinero. No se presta especial atención a la infinidad de mujeres que, cada día, cocinan en su casa para alimentar a su familia, mientras que se cubre de prestigio y admiración a los grandes *chefs*, que suelen ser hombres. Según Margaret Maruani (2002), cualquier trabajo realizado por hombres es visto como un trabajo cualificado. Margaret Mead considera que todas las actividades masculinas se revisten de un halo de importancia, como un modo de compensar la incapacidad de los varones de dar a luz a sus hijos. Así, en todas las sociedades, los hombres necesitan sentirse realizados y no importa qué actividades desarrollen, porque éstas serán consideradas importantes por el conjunto de la ciudadanía. En cambio, si esas mismas ocupaciones corresponden a las féminas, su grado de importancia decaerá notablemente (Mead, 1962: 38).

Históricamente las mujeres, no sólo han gozado de escasas oportunidades para formarse y desarrollar una carrera de éxito, sino que además han estado poco motivadas y apoyadas por su entorno cercano y por la sociedad en general. Como señala Eva Fíges, “lo que generalmente hacen y han hecho las mujeres hoy como antaño no es sólo resultado de lo que les estaba permitido hacer, en el sentido de carencia de prohibiciones educativas o laborales, sino de lo que se esperaba de ellas” (Fíges, 1972: 24). Las expectativas de las mujeres se adaptan inconscientemente a lo que la sociedad y el mundo laboral les ofrecen, que no son sino puestos especialmente pensados para el desarrollo de las disposiciones ‘femeninas’ –inclinación a la sumisión y la búsqueda de seguridad- que les han sido inculcadas por la familia y el orden social.

La elección por parte de las mujeres de una serie de ocupaciones consideradas femeninas se basa en tres principios fundamentales, que se exponen a continuación. En primer lugar, se entiende que las funciones que mejor pueden desempeñar las mujeres son las relacionadas con la enseñanza, el cuidado y el servicio, que se consideran una prolongación de las tareas propias del hogar. En segundo lugar, parece un argumento indiscutible que es el hombre quien ejerce su autoridad sobre la mujer y no al revés; así, el mundo laboral está organizado a modo de pequeñas familias que suelen tener a un hombre a la cabeza,

quien extiende su protección y su autoridad sobre un conjunto de subordinados, en su mayoría mujeres. Tenemos un ejemplo de ello en el bufete de abogados en el que trabaja la protagonista del filme *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), que está compuesto por un jefe varón y todo un elenco de mujeres subordinadas a él, la mayoría dedicadas a tareas administrativas. El tercero de los principios es que el manejo de la técnica y las maquinarias corresponde a los hombres. Si acudimos de nuevo al cine, podemos ver cómo la protagonista de *Novia a la fuga* (Garry Marshall, 1999) es una mujer atípica en ese sentido, por su afición a la mecánica, que la lleva a fabricar lámparas y otro tipo de artilugios. Esa carencia de feminidad, que también se refleja en su atuendo, se traduce en un miedo al matrimonio que la hace dejar plantados en el altar a diferentes novios y la convierte en el objeto de las críticas de sus vecinos.

La experiencia de un mundo sexualmente dividido y organizado hace crecer en las mujeres, sin que éstas puedan percibirla, una ‘impotencia aprendida’ que las lleva a no sentir inclinaciones hacia aquellas actividades que les están vedadas. Ya desde la Escuela y la Familia se anima a los chicos a dedicarse a ciertas carreras, consideradas masculinas, mientras que a las chicas se les aconseja no optar por esas mismas profesiones, por ejemplo, por las de la rama científico-tecnológica, por considerarlas masculinas e inapropiadas para ellas. En este sentido, Gemma Vicente señala cómo ciertos estudios, normalmente breves y que preparan para el ejercicio de una profesión relacionada “con el cuidado, y el servicio, por ejemplo: maestras, enfermeras...” se consideran más femeninos y su “elección por parte de las mujeres responde por lo general mejor a las expectativas familiares y sociales. Estudiar otra cosa, por ejemplo arquitectura o ingeniería de caminos, significa un modo de transgresión” (Vicente Arregui, 2003: 180).

Según Ana Guil Bozal (2005), influidas por su propia experiencia, así como por las apreciaciones de padres, amigos y profesores, partícipes todos ellos de una misma visión del mundo, las chicas asimilan inconscientemente unos esquemas perceptivos que las hacen ver como natural el orden social en el que viven y, como consecuencia de ello, eligen libremente las carreras que la sociedad les tiene reservadas.

De la misma manera, si hay muchos puestos para los que no se considera adecuadas a las mujeres es porque están creados a la medida de los hombres, esto es, porque para ocuparlos se exige, además de unas determinadas aptitudes, otra serie de cualidades que se relacionan directamente con la masculinidad tal como ha sido socialmente construida por el patriarcado —esto es, por oposición a lo femenino—, como pueden ser una cierta envergadura física, agresividad, seguridad, etc. Sin embargo, Luce Irigaray (1992: 116) considera que el argumento de la fuerza física no es suficiente para justificar la percepción por parte de las mujeres de salarios inferiores a los de los hombres, menos aún si se tiene en cuenta que son las ellas quienes trabajan mayoritariamente en el sector agrícola, en el que la fuerza es una condición necesaria.

Eva Figes (1972: 105) también apunta la importancia del aspecto económico. Según la autora, aunque la mujer estudie y logre acceder paulatinamente a distintas profesiones, siempre se encontrará en un puesto inferior respecto a los varones; será secretaria, enfermera o ayudante de laboratorio en lugar de ser directora, médica o investigadora, debido a que casi ningún hombre quiere optar a dichos puestos, por estar peor remunerados.

Actualmente, como consecuencia de la mayor instrucción femenina, se observa un incremento del número de mujeres dedicadas a tareas intelectuales, administrativas o de servicios, aunque suelen seguir estando vinculadas a la esfera social y asistencial, mientras que el terreno económico y financiero aún está dominado por los hombres. Los avances logrados por las féminas tanto en la educación como en el acceso al empleo siempre van por detrás de los alcanzados por los varones, con lo que la diferencia se perpetúa. Los puestos que se feminizan suelen estar ya devaluados, como es el caso de los operarios, o empiezan a declinar, esto es, ante la afluencia de mujeres, los hombres se alejan de ellos. Las reticencias mostradas por los varones frente al acceso de las mujeres a ciertas profesiones se deben, en parte, a que así ven peligrar la imagen de virilidad asociada a ellas, pues las propias posiciones sociales, además de estar sexualizadas, sexualizan a quienes las ocupan.

Si en la actualidad las mujeres están representadas en todos los trabajos, el acceso se vuelve más difícil cuanto más elevada es la posición. Además, a igual nivel formativo, consiguen peores empleos; en el mismo puesto, obtienen menor remuneración y se ven más afectadas por el paro y la precariedad laboral. Independientemente de su posición social, las mujeres siempre están marcadas por un plus simbólico de negatividad respecto a los hombres¹.

La ideología ejerce una violencia simbólica enmascarada, que se traduce en el reparto irracional del trabajo y el salario. Se sigue tratando de confinar a la mujer en el espacio privado y, en ocasiones, se le

¹ Es muy significativa la situación de las mujeres dentro de la Universidad. Ana Guil, en su estudio sobre los techos de cristal en las universidades públicas andaluzas, apunta que en dichas instituciones estudian y se licencian más alumnas que alumnos, y son ellas las que obtienen mejores calificaciones. Sin embargo, el porcentaje de profesoras sólo llega al 33 % de todo el personal docente. Además, el reparto de los puestos favorece claramente a los varones, que son quienes ocupan la mayoría de las cátedras y los cargos mejor remunerados (Guil Bozal, 2006: 88-111).

hace pagar caro su acceso a la esfera pública. La dominación masculina se hace patente, por ejemplo, en el hecho de que muchas mujeres, al alcanzar puestos elevados dentro del mundo laboral, tienen que renunciar al éxito en su vida doméstica o sentimental. Podemos acudir de nuevo al filme *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), en el que hallamos un ejemplo bastante ilustrativo de esta idea. La protagonista, interpretada por Julia Roberts, llega a sentirse muy realizada en un trabajo que la lleva a ascender muchos puestos en la escala social, pero como contrapartida debe renunciar al amor de su pareja y sentirse una mala madre.

Del mismo modo, el éxito en la esfera personal o familiar suele ir acompañado de renunciaciones en el terreno profesional, como la reducción de la jornada de trabajo, que aleja a las mujeres de la lucha por los puestos de poder. Todavía hoy, en la sociedad patriarcal, el trabajo de las mujeres se considera un pasatiempo, algo transitorio, de lo que se puede prescindir cuando las condiciones de la vida familiar lo requieran. Es lo que sucede a Suzanne Stone, la protagonista del filme *Todo por un sueño* (Gus Van Sant, 1995), a quien en un momento determinado su marido le pide que renuncie a su carrera como periodista televisiva e incluso le sugiere que, para matar el gusanillo, puede grabar en vídeo las actuaciones que tienen lugar en el restaurante que él regenta.

3. EL CINE, LA PUBLICIDAD Y LA TELEVISIÓN COMO SEPARADORES DE ESPACIOS

El cine, junto a la televisión, la publicidad o los multimedia, es uno de los principales transmisores y creadores de significados, modas y tendencias. Su papel en la sociedad actual es el que en otros tiempos correspondió a la mitología, es decir, hacer pasar por naturales unos significados tras los que se oculta una ideología, que no es otra que la patriarcal. De este modo, el cine contribuye a perpetuar las estructuras del poder masculino. Su manifestación más común es el denominado “texto realista clásico”, un tipo de narración invisible que produce una gran impresión de realidad mediante la construcción de textos cerrados, al mismo tiempo que provoca la identificación del espectador, quien permanece pasivo.

La publicidad suele presentar a hombres y mujeres en el lugar que se supone les corresponde en función de sus características biológicas y sociales. El hombre aparece en espacios abiertos, en contacto con la naturaleza, o en bares y en otros sitios duros y ‘viriles’, frente a la delicadeza y frivolidad de los espacios considerados femeninos. Desarrolla, además, un amplio abanico de actividades –relacionadas con la ciencia, la técnica, el arte o el control total de la naturaleza- de las que suele ser el protagonista absoluto. Cuando se le sitúa en el ámbito doméstico o cuidando de la prole, esta circunstancia se presenta como algo meramente ocasional y oportunista. La mujer, sin embargo, permanece recluida en la esfera privada o doméstica, en el hogar, y las actividades que realiza suelen ser las que normalmente se desarrollan en dicho ámbito o las relacionadas con su propio cuidado corporal. También aparece, en muchas ocasiones, pasiva. Se nos transmite así que la importancia social del hombre es mayor, e incluso cuando las mujeres alcanzan un cierto protagonismo, parecen imitar las actitudes masculinas. La publicidad construye a la mujer, a la vez, como consumidora y objeto de consumo. La presenta como una auténtica profesional de la limpieza, la decoración, la alimentación... y “participa ideológicamente en la justificación de mantener a la mujer en el *ghetto* doméstico. Con esta confinación, la publicidad reduce y limita las expectativas vitales de las personas según su sexo” (Correa, Guzmán y Aguaded, 2000: 119) y anula simbólicamente a las mujeres.

Un tratamiento muy similar de la imagen femenina lo encontramos en el cine, especialmente en su vertiente clásica o ‘dominante’. Existen géneros, como el de aventuras en sus distintas variantes (de piratas, bélico, del oeste...), en los que se ensalza la figura de un héroe masculino. Las mujeres que aparecen en esos filmes suelen resultar molestas para el desarrollo de la acción. A veces son salvadas por el protagonista, convirtiéndose en el objetivo de la aventura, o quizás traten de disuadir al aventurero. También pueden ser el reposo del guerrero y hacerlo sentar la cabeza. En este tipo de géneros aparece el prototipo femenino de la novia o enamorada del héroe: una bella joven que constituye un ejemplo de moralidad. Como Penélope, supedita sus propios intereses a los del héroe y permanece siempre en un lugar secundario, desprovista de todo poder (Cfr. Rodríguez Fernández, 2006). El final feliz se corresponde con el matrimonio. Es significativa, en este sentido, la reciente trilogía *Piratas del Caribe*, en la que vemos cómo Elizabeth Swann, la única mujer con un papel protagonista en los tres filmes, deja atrás sus opresivas ropas femeninas (en la época en que transcurre la historia aún se usaba el corsé) y termina convirtiéndose en una pirata más. Aunque es algo bastante inusual en este género cinematográfico, Elizabeth se pone al mismo nivel que sus compañeros de fatigas, participa en las aventuras e incluso llega a ser nombrada reina por los piratas, que hacen recaer sobre ella la responsabilidad de tomar una importante decisión. Sin embargo, esa situación no deja de ser transitoria y a la bella joven le espera un destino mucho más acorde al papel que el patriarcado suele reservar a las mujeres. Tras casarse con su amado Will Turner en plena batalla, la joven deberá permanecer en tierra y esperarlo durante años, mientras él surca los mares en busca de aventuras.

El *western* presenta al hombre como dueño de los espacios abiertos y recluye a la mujer en la esfera doméstica. Ella hace que funcione la historia, pero es mera comparsa -como Grace Kelly en *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) o Joan Crawford en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)-, un cuerpo necesario para reforzar la virilidad de los protagonistas, pues, en un mundo tan masculino, la ambigüedad sexual flota en el ambiente.

Otro género en el que se aprecia un desigual reparto del espacio es el musical. Así, en filmes como *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), los personajes masculinos suelen aparecer en lugares abiertos y los femeninos, en el ámbito doméstico, cerrado. En las escenas de baile el hombre acapara la mayor parte del espacio, en el que se mueve libremente, mientras que la mujer realiza movimientos elegantes, suaves y contenidos. Cuando el baile es en pareja, ella se deja guiar por él y a veces permanece inmóvil o es sustituida por un objeto. En el caso de las coristas, éstas tienen un papel meramente decorativo, constituyen una masa indiferenciada.

Si hay dos géneros dirigidos especialmente a las mujeres, en un intento de perpetuar su sumisión al hombre mediante el ensalzamiento de las virtudes de la vida doméstica, éstos son la comedia y el melodrama. El primero se desarrolla en el ámbito de lo cotidiano, trata de entronizar a la mujer en el hogar y hace una defensa del matrimonio. La trama suele estar basada en el encuentro entre un hombre y una mujer, marcado por una diferencia -de estatus social, por ejemplo- que terminará siendo superada por el amor. El cierre narrativo, que coincide con el *happy end*, devuelve a la mujer a ‘su lugar’, esto es, la vincula al hombre.

La comedia actualiza constantemente los cuentos de hadas, y uno de los prototipos femeninos más recurrentes es el de Cenicienta, una bella joven en situación de inferioridad por su clase social, profesión o etnia, que ocupa una posición de víctima ante otras fémimas mayores o más feas y perversas, todas ellas aspirantes al amor del príncipe. Sin embargo, la feminidad positiva que encarna, su abnegación y entrega en el ámbito doméstico, la harán merecedora del amor del príncipe, que suele ser un hombre mayor que ella y superior en riqueza, cultura, experiencia o prestigio social. Gracias a él, Cenicienta ascenderá socialmente y superará su condición de víctima. Por ejemplo, en el filme *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) una prostituta de buen corazón se redime al enamorarse y actuar por amor. Más recientemente, la protagonista de *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2002), una mujer independiente y liberada cuyo mayor deseo es contraer matrimonio, también es rescatada por su príncipe particular.

El melodrama o *woman's film*, también conocido como *weepie* por su carácter lacrimógeno, está protagonizado por personajes femeninos y se desarrolla en la esfera de los sentimientos -sufrimiento, amor secreto, sacrificio...-. Reproduce los modelos de relación entre sexos propios del Romanticismo, ofrece imágenes de opresión femenina y, a la vez, “educa” a las mujeres reales para que las acepten como algo necesario. Propone el papel de madre y esposa como estado ideal de la mujer, sin tener en cuenta las frustraciones y la infelicidad que conlleva, por la renuncia, la abnegación y la entrega que implica. Uno de los melodramas más conocidos de la Historia del cine es *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). El filme presenta dos modelos de mujer, una muy transgresora, interpretada por Vivien Leigh, y otra que es un prototipo de madre y esposa abnegada, a la que da vida Olivia de Havilland.

Se puede decir que el negro es el único género cinematográfico en que la mujer conquista su subjetividad y se mueve en espacio tradicionalmente considerados masculinos. Las protagonistas de estos filmes, auténticas mujeres públicas², frecuentan garitos, burdeles, hoteles baratos, locales de juego clandestinos, prostíbulos, y clubes nocturnos, lugares siempre sórdidos en los que despliegan sus armas de seducción para atrapar en sus redes a los incautos varones y manejarlos a su antojo. La mujer fatal del cine negro constituye un modelo diametralmente opuesto al de la abnegada ama de casa que reina en el espacio doméstico. Supone un gravísimo peligro para el hombre, por lo que, irremediamente, debe ser castigada. Se convierte en víctima de la violencia masculina y, en la mayoría de los casos, paga con su vida los pecados cometidos. En los raros casos en que la fatal se salva, lo hace porque se pliega a las leyes patriarcales y vuelve al lugar que supuestamente le corresponde, como sucede a la protagonista de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que logra redimirse tras renunciar a su vida licenciosa para dedicarse en cuerpo y alma a su marido.

4. CONCLUSIÓN

El cine, como el resto de las manifestaciones artísticas y culturales, tradicionalmente ha estado construido desde una óptica masculina. Dado su gran poder de seducción, ha servido y sirve como transmisor de la ideología patriarcal, que defiende la estricta separación de los espacios que hombres y mujeres deben ocupar en la sociedad. Si bien es cierto que en los últimos años se han producido importantes avances en la lucha por conseguir un mundo más justo e igualitario, también lo es que el cine

² El DRAE define a la mujer pública como “ramera”, a diferencia del hombre público, que es “quien dignamente había sido aceptado por la sociedad y gozaba de su agradecimiento”.

sigue desempeñando un papel importantísimo en la configuración de los modelos masculinos y femeninos que existen en la realidad, y que tras ellos aún se aprecia la poderosa impronta patriarcal.

Las temáticas abordadas por los filmes se actualizan progresivamente, de acuerdo con las modas que imperan en cada momento, pero en general el cine clásico sigue apostando por mantener a la mujer ‘en su sitio’, es decir, en el espacio privado o doméstico, y ligada al desempeño de las funciones supuestamente más adecuadas para ella. Este hecho se aprecia claramente en el filme *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), que se centra en la vida de una pareja encarnada por Tom Cruise y Nicole Kidman. Mientras él se dedica a trabajar o a otros menesteres (como a ir de copas, a casas de prostitutas y hasta a una orgía), siempre en el plano de lo público, Alice permanece en su reducto privado, donde cuida de su hija y se preocupa de mantenerse siempre bella para el disfrute de su marido. Es muy significativa la escena en que la pareja protagonista saluda a un matrimonio amigo al llegar a una fiesta. Mientras los hombres dialogan sobre cuestiones serias, como la medicina, sus esposas se hacen comentarios acerca de sus respectivos atuendos. La conversación entre ellos la oímos, mientras que sus mujeres son relegadas al silencio (por sus gestos entendemos que conversan sobre cuestiones relativas a la moda, pero no se oyen sus voces).

Otro ejemplo aún más evidente de ese intento de confinar a las mujeres en el que se considera su espacio lo encontramos en el filme *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991). Sus protagonistas, un ama de casa y una camarera que deciden escaparse por un día para divertirse un poco y salir del tedio cotidiano, terminan convertidas en fugitivas, con varios delitos a sus espaldas, en un viaje sin retorno hacia su propia destrucción.

En su periplo, Thelma pasa progresivamente de una feminidad sumisa a una feminidad masculinizada (en su aspecto, en su lenguaje, en sus ademanes...). Las dos amigas se vuelven violentas y vengativas, se manejan entre armas de fuego como antes lo hacían entre sartenes, conducen de manera temeraria... y todo ello las lleva a un callejón sin salida, a un abismo que se torna muy real cuando, acorraladas por la policía, deciden que es mejor morir que someterse a sus perseguidores.

Aunque algunos autores consideran que la narración de *Thelma y Louise* inscribe a sus dos protagonistas como sujetos de la narrativa y les concede una voz, lo que parece claro es que el filme da por hecho que la única solución que queda para aquellas mujeres que osen perseguir su liberación y transgredir los límites que les impone la sociedad patriarcal no es otra que la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52. <<http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>>.
- AMORÓS, C., *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 2005.
- COBO BEDIA, R., “Género”, en C. Amorós (dir.), *10 palabra clave sobre Mujer*, Navarra, Estella Ediciones, 1995.
- CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000.
- Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 21ª edición.
- FIGES, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- GUIL BOZAL, A., *La Situación de las Mujeres en las Universidades Públicas Andaluzas*, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía, 2005.
- GUIL BOZAL, A., “Techos de cristal en las Univesidades andaluzas”, en *El segundo escalón. Desequilibrios de género en ciencia y tecnología* (Lara, ed.), Sevilla, Arcibel, 2006.
- IRIGARAY, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Las estructuras fundamentales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1998.
- MARUANI, M., *Las nuevas fronteras de la desigualdad. Hombres y mujeres en el mercado de trabajo*, Barcelona, Icaria, 1998.
- MEAD, Margaret, 1962, *Male and Female. A study of the sexes in a changing world*, Londres: Penguin.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. C. (coord.), *Con ojos de mujer. Arquetipos de género clásicos y su evolución*, Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mª del Carmen (coord.), 2007, *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid: Ediciones Jaguar.
- ROUSSEAU, J. J., 1964, *Emilio o de la educación*, Madrid: EDAF.
- VALCÁRCEL, A., *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1997.
- VICENTE ARREGUI, G., “Mujeres en el mundo académico español”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 31, Sevilla, 2003.

