

CUERPOS DE CELULOIDE. A LA IMAGEN DEL DESEO MASCULINO

Ángeles Cruzado Rodríguez

The big lie perpetrated on Western society is the idea of women's inferiority, a lie so deeply ingrained in our social behaviour that merely to recognize it is to risk unravelling the entire fabric of civilization¹. (Haskell, 1973, 1987: 1)

Esa supuesta inferioridad femenina a la que se refiere Molly Haskell es la que durante siglos ha tratado de construir el pensamiento occidental, desde un punto de vista eminentemente masculino, con la finalidad de crear y perpetuar una desigualdad entre géneros basada en fundamentos culturales que se nos quieren hacer pasar por naturales.

La base de dicha discriminación se ha situado tradicionalmente en la distinción de dos esencias diferentes, lo masculino y lo femenino –definidas ambas desde el falocentrismo dominante-. Ya Aristóteles hallaba en la denominación latina de la madre, ‘mater’, su vínculo con la materia; como consecuencia de su esencia material, la mujer se caracterizaría por la pasividad y la alogicidad, frente al hombre, que sería forma, actividad e inteligibilidad.

La época ilustrada elevó la razón a la categoría de principio supremo que rige la organización social, por oposición a la cultura, a la que debe transformar y domesticar. En este nuevo par de contrarios, se identifica a la mujer, por su función reproductora, con la naturaleza, y al hombre con el término superior, la cultura. Sin embargo, parece que ese supuesto carácter natural femenino se debe más bien a “la situación universal de marginación y de opresión [...] en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se define [...] como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos.” (Amorós, 1985: 34)

En esa línea se sitúa Rousseau, cuando considera que la educación de la mujer debe supeditarse a la del hombre, a quien ella debe agradar, ser útil y educar en sus primeros años de vida. Ese carácter natural de lo femenino adquiere entonces connotaciones negativas, pues es percibido como carencia respecto al elemento racional del hombre. Por ello, según Celia Amorós, resulta eficaz hacer ver a la mujer “su propia subordinación como algo ‘natural’. [...] Los valores del ‘corazón’: la sensibilidad, el sentimiento, la espontaneidad y el amor son exaltados frente a la Razón, pero la mujer,

¹ La gran mentira perpetrada en la sociedad occidental es la idea de la inferioridad de la mujer, una mentira tan profundamente arraigada en nuestro comportamiento social que el solo hecho de reconocerla es arriesgarse a desmantelar toda la estructura de la civilización.

que está del lado de aquellos valores, no es exaltada sino para proclamar su subordinación al hombre.” (Amorós, 1985: 36)

Kierkegaard define la esencia femenina como gracia y la priva, por tanto, de subjetividad. Kant considera que las facultades del hombre son por naturaleza superiores a las de la mujer, por lo que ésta debe ser dominada. En ello se fundamenta, según el filósofo alemán, la coexistencia de igualdad jurídica entre hombres y mujeres y desigualdad en la práctica.

Por su parte, Hegel aplica a la feminidad una doble vertiente del término ‘naturaleza’: lo opuesto a la cultura, que debe ser controlado y domesticado por ésta, y el orden legitimador de la separación y distribución de papeles entre naturaleza y cultura. La mujer, que une a su carácter natural el de mediación y ley divina, no llega a ser individuo, ante la imposibilidad de alcanzar un adecuado desarrollo de su autoconciencia, por hallarse la esencia femenina en un bloque genérico compacto que anula la individualidad. El filósofo Schopenhauer es otro defensor de la feminidad como “conjunto monolítico”, que se identifica con la astucia y la intuición, frente a la abstracción, típicamente masculina.

Así pues, la idea de feminidad en el pensamiento occidental aparece ligada a un gran número de estereotipos que tratan de definir una supuesta esencia femenina, que no es sino un constructo cultural elaborado por el discurso masculino para someter a la mujer, que lo interioriza e, inconscientemente, lo adopta como propio. Así lo señala Hélène Cixous, quien critica el falocentrismo dominante y su modo de proceder mediante una serie de oposiciones binarias, en las que siempre corresponde a lo femenino el polo negativo y a lo masculino el positivo, que suele ser el vencedor en la lucha que se establece entre ambos. Así, al hombre se le adjudican los siguientes atributos: “actividad, sol, luna, día, padre, cabeza, inteligible, *logos*, historia, arte, mente y acción”, y a la mujer sus opuestos, que son respectivamente: “pasividad, luna, naturaleza, noche, madre, corazón, sensible, *pathos*, naturaleza, naturaleza, naturaleza y pasión”. Según Cixous, el hombre anula a la mujer como tal y sólo la admite si ésta adopta para sí el discurso patriarcal y piensa como un hombre.

Toril Moi distingue entre dos ideas de feminidad que, en lengua inglesa, pueden expresarse con dos vocablos distintos: *female* se refiere a la feminidad supuestamente natural y *feminine* a la feminidad culturalmente construida por el sistema machista dominante, con la intención de imponerla como natural a todas las mujeres. En este último caso, se trata de una noción apoyada en las relaciones de parentesco que,

mediante la institución capitalista de la familia nuclear, justifican el intercambio de mujeres entre los hombres por medio de pactos, y convierten a la mujer, siguiendo a Betty Friedan, en símbolo de estatus social.

Tradicionalmente, el sistema patriarcal se ha servido de las distintas manifestaciones artísticas y culturales para transmitir su ideología e imponer su idea de feminidad. El arte, la literatura y, más recientemente, el cine², nos han ofrecido imágenes de mujeres creadas por los hombres en función de sus deseos. Son mujeres sin un referente real, modelos artificiales que se instalan en el imaginario colectivo y ejercen la función de prototipos, colocándose en el lugar de una supuesta esencia femenina, percibida como algo totalmente natural.

En la era de los *mass media*, el cine es uno de los más potentes transmisores de ideología, debido a su capacidad de convertir una mera sucesión de luces y sombras en un significante tan verosímil que se confunde con la realidad misma. Construye así significados que para nada son neutrales, pero les confiere una gran sensación de veracidad. De manera casi mágica, el cine hace brotar el movimiento -o mejor, lo simula- a partir de imágenes estáticas tomadas en distintos espacios y lugares, al colocarlas de manera sucesiva con una velocidad y un orden determinados. No en vano una de sus armas fundamentales, y una de las más específicas, es su montaje invisible, que actúa de modo similar a la percepción y la memoria humanas, y emplea figuras de *raccord* o enlace, que garantizan la continuidad. Todo ello unido a las especiales condiciones de recepción –sala oscura, pantalla grande, sonido estereofónico, cómodas butacas...- hace que el espectador se evada y entre en el mundo del filme.

La imagen visual tiene una gran fuerza de persuasión, emociona más que otro tipo de mensajes. Mediante mecanismos de identificación muy poderosos, el espectador se introduce en el mundo creado por el filme y se adhiere al punto de vista que se privilegia, que suele ser siempre masculino. Así, Laura Mulvey señala la existencia de tres miradas en el cine: la de la cámara, la del espectador y la del protagonista. Ninguna corresponde a la mujer. Las dos primeras, además, quedan invisibilizadas por el montaje, de modo que el espectador tiene la sensación de que es el protagonista masculino –y él mismo- quien controla la acción.

² Al hablar de cine en este texto nos referiremos siempre, a menos que indiquemos lo contrario, al cine clásico o dominante, esto es, al modelo creado y difundido por los grandes estudios de Hollywood en su época dorada que, como un ejemplo más del imperialismo cultural ejercido por el país norteamericano, se ha constituido en modelo hegemónico del que beben todas las filmografías occidentales que pretenden llegar al gran público.

La magia del cine se debe a la manipulación del placer visual buscando siempre el disfrute del sujeto masculino. Se promueve la escopofilia —el placer de mirar a los demás como objeto, de mirar lo prohibido— en sus dos vertientes: el voyeurismo, o la satisfacción sexual que se extrae de mirar activamente al otro como objeto, y el narcisismo, que despierta la libido del propio ego. En pantalla se ofrece un mundo herméticamente cerrado para el espectador, quien, debido a las especiales condiciones de recepción, experimenta un sentimiento de separación, de mirar un mundo privado desde fuera. Por otro lado, el narcisismo surge cuando el espectador se reconoce a sí mismo en la imagen corporal del protagonista, al que percibe como un “ego-ideal”.

Según la teórica británica, el desequilibrio sexual se refleja en el placer de mirar, que es activo para el hombre y pasivo para la mujer. La mirada masculina proyecta su fantasía sobre el objeto-mujer, la diseña a su medida, con una apariencia codificada cargada de erotismo, que produce un importante impacto visual. La imagen femenina se construye para ser mirada. Es el objeto sexual del espectáculo erótico dirigido por el hombre. Así, el cine combina en su estructura narrativa espectáculo y narración. El primero, pasivo, corresponde a la mujer, cuya contemplación rompe el hilo argumental. El segundo, activo, corresponde al hombre, que es quien despliega la trama. La exhibición del cuerpo femenino funciona en dos niveles: es objeto erótico para los personajes de la historia y para el espectador; recibe, pues, todas las miradas masculinas.

Esta configuración narrativa del filme refleja la división que tradicionalmente ha identificado a la mujer con la pasividad y al hombre con la actividad. Este último es quien ostenta el poder y la mirada. Al identificarse con el protagonista masculino, lo considera su suplente en pantalla, y experimenta la ilusión de controlar los acontecimientos y poseer el objeto erótico, la mujer.

La industria cinematográfica es, pues, uno de los medios más poderosos con que cuenta el sistema dominante para reforzar esa mentira a la que alude Molly Haskell, y mantener así a la mujer en “su lugar”. Volviendo al tradicional binarismo, el hombre es inteligencia y la mujer sólo cuerpo, objeto de deseo, fetiche construido para saciar la libido masculina y disipar su miedo ante la amenaza de castración que ese ser incompleto, carente de falo, supone para él. El cine, mejor que ningún otro medio, se hace eco de esta dicotomía, que está presente tanto en su estructura narrativa como en sus contenidos. Juega un papel importantísimo en la construcción de la diferencia sexual. Al ser un medio masivo, que llega a todos los rincones del planeta, crea modas y

pautas de comportamiento que terminan imponiéndose como universales. El mundo masculino que recrea suele ser mucho más variado y rico que el femenino. Los personajes protagonistas, generalmente varones, son portadores de la mirada y dirigen la narración. A ellos les pasan más cosas, viven una mayor variedad de situaciones,... son el 'yo ideal' del relato. Los personajes femeninos, por el contrario, siguen seduciendo sobre todo por su imagen, más que por el contenido de sus acciones. La mujer está ausente como sujeto teórico. La subjetivación tiene siempre un referente masculino.

Como apunta Laura Mulvey en su ensayo "Placer visual y cine narrativo", el cuerpo femenino se despliega como espectáculo dentro y fuera de la pantalla; es el objeto erótico del protagonista del filme y del espectador. "El espectáculo, omnipresente en nuestra cultura, implica la representación de la mujer desde las técnicas de la sexualidad (Foucault) como cuerpo-poder que desde la representación controla, estabiliza y canoniza su papel social." (Silva Echeto, 2003: 3)

A pesar de todo, paradójicamente, la mujer disfruta con ese cine que la presenta como objeto y construye su sexualidad desde un punto de vista masculino. Acaba asumiendo una posición esquizofrénica. Es imagen, vista por el otro, que le impone su norma. Debe mirarse constantemente, para asegurarse de que se adecua a dicha norma, que es una mujer de verdad. "Por un lado, cuando se mira es objeto femenino; no obstante, en cuanto sujeto, asume de forma fluctuante el punto de vista propio, intuitivamente sentido, y el punto de vista masculino, culturalmente construido". (Rodríguez Magda, 2002: 3)

EL CUERPO FEMENINO, CREADO POR Y PARA EL HOMBRE

El cine, como ningún otro medio, contribuye a perpetuar la opresión de la mujer mediante la presentación de cuerpos femeninos creados por el hombre y destinados a la satisfacción de los deseos eróticos masculinos. Al hacer hincapié en los aspectos más carnales de esa supuesta feminidad, se ahonda en la tradicional dualidad que identifica a la mujer con la materia y al hombre con el espíritu y el pensamiento. Las mujeres son moldeadas como carne, no como intelecto, son "expresión del imaginario masculino, que cuenta su historia (la de él y la de ella) y define su imagen." (Colaizzi, 1997: 53)

Para crear este tipo de representaciones, el cine bebe de una tradición cultural y artística que desde hace milenios ha ido configurando el imaginario occidental. Ya en la antigüedad grecolatina el mito y la leyenda hablaban de féminas carnales y voluptuosas, dotadas de una belleza extraordinaria y, al mismo tiempo, de un maligno poder de seducción capaz de hacer sucumbir a los hombres, indefensos ante tanta maldad. Se

trata de mujeres como la bella Helena -inductora de la guerra de Troya-, Pandora –portadora de todos los males que asolan hoy al mundo-, las Sirenas –bellas criaturas que con sus cantos llevaban a los navegantes a chocar contra las rocas-, o la hechicera Medea –esposa despechada, autora del incendio del palacio real de Corinto-. La Biblia, libro de referencia de la comunidad judeocristiana, también abunda en ejemplos de mujeres malvadas, portadoras de la desdicha masculina: Eva –la perdición de Adán y de todo el género humano-, Salomé –sensual artífice de una danza que costó la cabeza a Juan el Bautista-, Judith –seductora y asesina de Holofernes- o Dalila –simbólica castradora de Sansón, a quien privó de su cabello y de su fuerza-. Éstos son sólo algunos ejemplos, pero desde el principio de los tiempos se ha identificado la belleza y la voluptuosidad femeninas con una fuerza destructora y maligna. Según Bataille, las mujeres en su actitud tienen siempre algo de prostitutas:

En principio, tanto un hombre puede ser objeto del deseo de una mujer como una mujer objeto del deseo de un hombre. [...] Los hombres tienen la iniciativa, las mujeres tienen el poder de provocar el deseo de los hombres. [...] Se ofrecen como objetos al deseo agresivo de los hombres. [...] En cada mujer no hay una prostituta en potencia, pero la prostitución es la consecuencia de la actitud femenina. (Citado en Pérez Gaudi, 2000: 163)

El hombre siente miedo hacia lo desconocido, lo Otro; la mujer se convierte así en causa de angustia y temor, supone una amenaza de castración que hay que neutralizar mediante el control de su sexualidad y la mitificación de su cuerpo, que se transforma en fetiche, en objeto de culto. “Ella es o se convierte continuamente en lugar para el otro, que no puede separarse. Amenazadora, sin saberlo ni quererlo, por lo que le falta: un lugar ‘propio’”. (Irigaray, citada en Celeste, 2003: 62)

El contrario de ese prototipo de belleza carnal negativa es el de la mujer angelical representada por la Virgen María, una fémica de rasgos armoniosos y serenos que supone para el hombre el regreso a un lugar seguro; es el ángel del hogar, la esposa sumisa y abnegada que todos desean encontrar al llegar a sus casas.

Estos estereotipos femeninos tienen un fuerte arraigo en el imaginario occidental, a pesar de su falta de correspondencia con modelos reales. A lo largo de la Historia del Arte, pintores y artistas de otras disciplinas han retomado una y otra vez los mismos modelos. En el siglo XIX, los prerrafaelistas se especializaron en ambos tipos de imágenes, las angelicales y las perversas, y la literatura de la época dio vida a la

mujer fatal, que provoca amor y odio a la vez, que fascina, seduce y atormenta a los hombres.

Estos dos clichés reductores, la virgen y la prostituta, fueron absorbidos por el cine desde su nacimiento, y siguen más vivos que nunca en la retina de los espectadores. La doble moral victoriana, que hacía a los hombres encerrar a un ángel en su hogar y buscar luego otro tipo de mujeres para saciar sus pulsiones más bajas, aún no ha pasado a la historia. Podemos verla, por citar un ejemplo, en el filme *Persiguiendo a Betty* (Neil LaBute, 2000), en el que Del, marido de la protagonista, tiene a la dulce y angelical Betty –interpretada por Renee Zellweger– como esposa-criada y la engaña con su secretaria, que es de un tipo bastante más ‘fácil’ y vulgar.

Herederero del mito clásico, el medio cinematográfico, por sus especiales características, se ha convertido en un excelente amplificador y difusor de estos modelos que, convenientemente actualizados, están hoy más presentes que nunca en la mente de los espectadores. El MRI o ‘método de representación tradicional’ propio del cine dominante busca, según Giulia Colaizzi, “la aceptación pasiva por parte de las mujeres del statu quo” (1997: 53). En este sentido, siguiendo a Pérez Gaudi, el modo de actuar del cine se relaciona en cierta medida con el fascismo en cuanto a la uniformidad de las imágenes o estereotipos femeninos creados por el medio, siempre con una finalidad de control de las mujeres reales. “Una sociedad en la que en el reflejo de su espejo aparecen solamente estereotipos de belleza física, no será capaz de reflexionar sobre su existencia”. (2000: 178) El cine, al presentar a la mujer como objeto, siempre en términos de belleza, le niega la capacidad de cuestionarse su auténtica realidad, da por hecho que entre las funciones atribuibles a la mujer no se halla el pensamiento.

Igual que los regímenes totalitarios emplean estereotipos que imponen unas proporciones físicas determinadas como manifestación de la superioridad de los fuertes sobre los débiles, y se valen para su propagación de medios como el arte y la publicidad, el cine se ha convertido en transmisor de unos cánones estéticos que no son representativos de la mayor parte de la población femenina. Se instaura así una tiranía de la belleza –siempre desde un punto de vista masculino– que esclaviza a las mujeres, quienes, en su afán por ajustar su cuerpo a ese molde predefinido, descuidan otras luchas más importantes, como la de su equiparación laboral con los hombres.

One definition of 99% of cinema would be to say that it specializes in creating beauty-substitutes. Through personality cults of stars, through promotion of escapism into fantasy, it creates images, which encourage superficiality and vanity. [...] Most

women are no longer able to separate vanity from beauty; to be an object of desire has become synonymous with being beautiful.³ (Pearse, 1998)

En opinión de Juan Carlos Pérez Gaudi, la construcción de imágenes estereotipadas conduce a la vulgarización social. “La elaboración de estereotipos y su deconstrucción son ejemplos claros de brutalidad y elevación de la sociedad.” (Pérez Gaudi, 2000: 146). El estereotipo más fuertemente arraigado en la conciencia colectiva de los artistas ha sido siempre el de la mujer como carne, como productora de placer, en términos sexuales. Esa carne hecha de sombras sobre celuloide, como si de materia real se tratase, se trocea o se fragmenta en un acto fetichista de neutralización de la amenaza femenina.

El fenómeno del fetichismo, que aúna arte y magia, consiste en dotar tanto a objetos como a personas de connotaciones atractivas. En el siglo XIX el cuerpo femenino se convierte en objeto-fetiché, símbolo del estatus socio-económico del marido. Aunque ambientado en la época actual, en el filme *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999), se puede apreciar de manera clara este fenómeno. Los roles de género aparecen perfectamente delimitados. El protagonista, un prestigioso doctor al que da vida Tom Cruise, exhibe a su mujer, Nicole Kidman, en sociedad como objeto bello donde los haya, símbolo de su poder y su estatus. Es digna de destacar la similitud con la vida real de la pareja; cuando aún estaban casados, era él quien acaparaba la mayor parte del protagonismo, mientras ella permanecía siempre un poco a la sombra. Sin embargo, tras su separación, Nicole ha empezado a brillar con luz propia y a recibir muchos más premios y reconocimientos que su ex. Volviendo al filme en cuestión, en él la australiana interpreta a una mujer cuya existencia se reduce casi exclusivamente a ser un cuerpo bello para ser mirado, más por los espectadores que por su propio esposo, quien busca la compañía de otras mujeres, principalmente prostitutas, en sus escapadas nocturnas. La cámara se enamora de Nicole Kidman y nos ofrece un completo repertorio de planos centrados en cada una de las partes de su anatomía. La recorre de arriba a abajo y viceversa, gira a su alrededor, desde infinitud de ángulos nos muestra cómo se viste y se desviste, cómo realiza los distintos ‘rituales de purificación’ (Gil Calvo) –maquillaje...- que aderezan su carne y la vuelven todavía más apetecible.

³ Una definición del 99% del cine sería decir que se especializa en crear sustitutos de belleza. A través del culto a la personalidad de las estrellas, a través de la promoción del escapismo hacia la fantasía, crea imágenes que animan a la superficialidad y a la vanidad. [...] Muchas mujeres ya no son capaces de separar vanidad de belleza; ser un objeto de deseo se ha convertido en sinónimo de ser bella.

En una época de declive del poder masculino, se trata de mantener sujeta a la mujer, por el miedo que, como trampa o ausencia, provoca en el hombre. Por ello, el cuerpo femenino “es presentado constantemente [...] como objeto de la mirada y del deseo: aislado, expuesto, embellecido, como un fetiche ofrecido a la mirada del espectador.” (Colaizzi, 1997: 53) Se enfunda a la mujer en un atuendo opresor (corsé, tacones...) que limita sus movimientos, la vuelve torpe y lenta, lo que a su vez ayuda a perpetuar el mito de la pasividad femenina. En *El piano* (Jane Campion, 1993) el vestuario de época es usado también como parodia.

Las trasgresiones de los vestidos de Ada (Holly Hunter) son un medio metacinematográfico que trata de evidenciar, desenmascarando construcciones y códigos, el papel de la mirada en la reproducción de los clichés y de los estereotipos de la diferencia de género y de la sexualidad que giran alrededor del deseo voyeurista y de la escopofilia. (Celeste, 2003: 60)

El cine fragmenta el cuerpo por medio de primeros planos o planos de detalle. Esos fragmentos no desempeñan sólo una función metonímica, de sustitutos del todo, sino que adquieren autonomía. Las distintas partes del cuerpo se presentan acompañadas de ciertas prendas o adornos (zapatos, medias, guantes, maquillaje...) que incrementan su valor de objeto y les aportan connotaciones eróticas, siempre desde una mirada falocéntrica.

Siguiendo a Lotman, la fragmentación va unida a un proceso de recomposición. Se tratará ya de un cuerpo mediático, inmaterial, hecho de luz y de sombras, convertido en significante de unos valores establecidos por el hombre para el hombre y la mujer.

El cine con sus técnicas ha puesto a punto un proceso que en realidad ya había iniciado la pintura moderna, es decir, la segmentación, la descomposición del cuerpo, del que emergen viejas y nuevas áreas de relevancia, y, a la vez, la recomposición, que hace del cuerpo en el cine un texto legible según criterios textuales propios. (Giannone, 2003: 29)

Este medio, según Metz, funciona como un mecanismo de *ida y vuelta*: toma elementos de la realidad y los devuelve transformados, imbuidos de *un algo* cinematográfico. La fábrica de los sueños es también fábrica de cuerpos, cuerpos sumisos y perfectos, que poco tienen que ver con la realidad, pero que son percibidos como modelo ideal de feminidad al que se supone que toda mujer debe aspirar.

Ya en los años 40, cuando aún la cirugía y otras técnicas estéticas no habían alcanzado el desarrollo que tienen hoy, se lograban milagros como el que convirtió a una joven bajita y poco agraciada en uno de los mayores símbolos sexuales de la época.

A Rita Hayworth le tiñeron el pelo de pelirrojo, la sometieron a un estricto régimen de adelgazamiento, le extrajeron varias muelas para que tuviera hoyitos en las mejillas y le rasuraron parte de la frente para hacérsela más ancha. El resultado es de sobra conocido, una mujer-cañón que con sólo quitarse un guante estremeció a gran parte de la población masculina. Hace pocos años, Renee Zellweger también tuvo que hacer un régimen, aunque en su caso fue para engordar un puñado de kilos y poder dar vida a la solterona Bridget Jones, una mujer acomplejada por su físico y obsesionada con la idea de adelgazar y pescar un marido (*El diario de Bridget Jones*, Sharon Magure, 2001). En el mismo año, Angelina Jolie no dudó en renunciar a una de sus costillas para conseguir las irreales medidas de la heroína de videojuegos Lara Croft, en *Tomb rider* (Simon West, 2001).

La imposición de estos criterios de belleza como modelos a los que se supone que las mujeres reales deben aspirar está en la raíz de enfermedades como la anorexia y la bulimia, desgraciadamente hoy muy extendidas. En 1995, la película *Todo por un sueño* (Gus Van Sant) lleva al extremo la idea del culto al cuerpo. Presenta a una anti-heroína, en la piel de Nicole Kidman, que, en su afán por labrarse una carrera de éxito en televisión, no se conforma con trabajar duro; vive pendiente de su físico por encima de todo, lo que la convierte en una figura ridícula. Aunque logra su objetivo, esto es, se mantiene siempre bellísima, la propia narrativa filmica termina expulsándola, convertida en una mujer sin escrúpulos, en un monstruo, que debe morir para que el espectador pueda respirar tranquilo.

La muerte es el castigo que el cine inflige tradicionalmente a la fatal. Ella seduce a los hombres con sus curvas sinuosas y sus gestos llenos de erotismo. Aparece cargada de fetiches que tratan de neutralizar su amenaza: pistolas, tacones de aguja, la melena abundante y suelta, vestidos ceñidos con generosos escotes y rajadas, que marcan el acceso a las zonas prohibidas de la sexualidad femenina y muestran su disponibilidad.

Antonella Giannone destaca cómo el vestuario cinematográfico permite diferenciar perfectamente a este tipo de mujer noctámbula y peligrosa, del modelo más tradicional. El cuerpo animal y ambiguo de la primera aparece envuelto en “plumas, tejidos laminados y transparentes, pieles” (2003: 32), frente a las telas más clásicas y resistentes con las que se cubre la segunda.

A pesar de todo, la cosificación de la fatal no es suficiente y la única manera que tiene el cine de vengarse de ella por causar la destrucción del hombre suele ser eliminarla para siempre, de la manera más cruel posible. Es lo que sucede a la Suzanne

Stone de *Todo por un sueño*, o a la Satine –también interpretada por Nicole Kidman- de *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001). A esta última ni siquiera la redimen su bondad y su sacrificio. A pesar de darlo todo por amor, el sistema nunca podrá perdonarle su pasado de fémmina disponible que vende su cuerpo por dinero.

Esta mujer-carne se corresponde con el prototipo de la prostituta, cuyo referente mitológico lo halla Enrique Gil Calvo en la diosa Afrodita. Se trata de una criatura sexual, promiscua, fetichizada, que atrae a los hombres. Ella simboliza el culto al cuerpo –voluptuoso- y a la belleza. Al tratarse de una mujer reproductora, su vida fértil tiene un tiempo limitado. Representa también la caducidad de los atributos sexuales. En el cine la han encarnado actrices como Marilyn Monroe, Sofía Loren o Brigitte Bardot. En la actualidad, sin embargo, se está dando más prioridad a otro modelo, a un tipo de mujer juvenil, andrógina, moderna, atlética y esbelta, que se identifica más con la virgen que con la prostituta. Para Gil Calvo, no se trata de virginidad en el sentido literal del término, sino más bien de un símbolo de castidad en cuanto aún no ha sido madre. Es la soltera que cuida su imagen para estar siempre a la moda; parece poder detener el tiempo y poseer la eterna juventud. Representa también a la mujer que sale del hogar y compite con el hombre, para lo que debe adoptar sus mismas armas (fuma, blasfema...). Una actriz como Julia Roberts encaja perfectamente en este modelo. En sus últimos filmes –tómense como ejemplos *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003) o *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000)- ha dejado de ser la *pretty woman* desvalida que espera ser rescatada por un príncipe azul. Aunque mantiene los mismos atributos eróticos, ahora ya no es sólo un bonito trozo de carne en el que recrearse mientras la cámara lo recorre y lo muestra en todos sus ángulos, como hacía en la cinta de Garry Marshall (1990). La estrella mejor pagada de Hollywood ha conseguido crearse además una imagen de mujer independiente, capaz de abrirse camino en un mundo de hombres. Ahora que se acerca peligrosamente a los cuarenta, habrá que comprobar si logra no sucumbir ante la competencia de la carne más fresca, pues los cuerpos de celuloide –los femeninos solamente- tienen fecha de caducidad.

Molly Haskell critica la inequidad del cine en este sentido, pues mientras una mujer de cuarenta años se considera en decadencia, un hombre de la misma edad parece estar al principio de su vida. Se presenta como algo totalmente normal en una pareja el que el hombre sea veinte años mayor que la mujer pero si se da el caso contrario, se considera una perversión. Gil Calvo busca la explicación de este prejuicio en el fenómeno que él mismo denomina “hipergamia de edades”. Según este autor, las

mujeres suelen fijarse en hombres mayores porque buscan en ellos seguridad y protección, un sustituto de la figura paterna; al casarse con alguien de estas características, su emancipación es sólo ficticia, y consiste en pasar de la tutela del padre a la del marido protector. Por su parte, el hombre busca a una mujer más joven por miedo a no dar la talla con una que esté a su mismo nivel; prefiere, pues, a una compañera más sumisa y fácil de dominar.

Al reforzar su minoría de edad relativa se potencian las demás desigualdades, sociales y laborales, que llevan a la mujer a someterse al hombre en distintas esferas de la vida. Este fenómeno, además, está en el origen de la exclusión social de las mujeres que a una cierta edad no han encontrado pareja, pues cada vez les será más difícil, ya que los hombres de su edad o mayores están en su mayoría comprometidos, y la sociedad no ve bien que se emparejen con chicos más jóvenes. A los varones, en cambio, esto no les supone un problema, pues pueden elegir entre una amplia gama de mujeres de distintas edades.

El cine, como señala Haskell, fomenta este desequilibrio. Si dirigimos una mirada rápida a la filmografía de los últimos años, nos vienen a la mente un buen puñado de películas en las que actrices jóvenes comparten cartel con galanes ya bastante maduritos, como: *6 días y 7 noches* (Harrison Ford y Anne Heche), *El hombre que susurraba al oído de los caballos* (Robert Redford y Kristin Scott Thomas), *Mejor: Imposible* (Jack Nicholson y Helen Hunt), *La trampa* (Sean Connery y Katherine Z. Jones), *Lo que la verdad esconde* (Harrison Ford y Michelle Pfeiffer), *Otoño en Nueva York* (Richard Gere y Winona Ryder), *Íntimo y personal* (Robert Redford y Michelle Pfeiffer) o *Sabrina y sus amores* (Harrison Ford y Julia Ormond), por citar sólo algunos títulos. A juzgar por esta lista, parece claro que cuando los hombres alcanzan el estatus de símbolo sexual es de por vida, y no importa que se llenen de arrugas, pierdan pelo o agilidad. En el caso de las mujeres, su valía profesional no les basta para encontrar trabajo a partir de una cierta edad, como le está sucediendo a Melanie Griffith desde hace unos años, o si lo encuentran es para hacer papeles de madre, ya desprovistas de su carácter sexual.

Los ejemplos que hemos citado hasta el momento pertenecen por lo general a filmes recientes, lo que demuestra que la condición femenina tal como la ve el cine no ha sufrido grandes modificaciones respecto a la época dorada del medio, a pesar de los avances sociales conseguidos en materia de igualdad de géneros. Tal vez la causa sea la misma a la que atribuye Susan Faludi la inmovilidad de los estereotipos en el campo de

la publicidad, que no es otra que “los intentos de los altos cargos –hombres- por frenar el acceso de la mujer a los puestos de poder”. (Pérez Gaudi, 2000: 149).

Aunque la cosificación del cuerpo femenino ha sido siempre una constante, en cada momento la historia del cine nos ha ofrecido modelos diferentes. En la época del mudo, actrices como Theda Bara encarnaron símbolos sexuales que hoy resultan algo grotescos. La década de los 30 se caracterizó por el glamour de actrices como Marlene Dietrich, Lana Turner, Carole Lombard o Rita Hayworth, que encarnaron a la perfección la imagen de la vampiresa. En esos mismos años hay que destacar a otro tipo de actrices –Jean Harlow, Mae West...-, que se erigieron en diosas del sexo, pero como parodia de sí mismas.

En el periodo de entreguerras se fundaron las bases de la iconografía femenina para los años sucesivos. Se promovió un tipo de mujer voluptuosa, de pelo largo, labios y uñas encarnadas, que se ofrecía enfundada en vestidos ceñidos. El cuerpo femenino, tanto en la publicidad como en el cine, era objeto de contemplación y de disfrute.

Los años 40 son la época de las ‘pin-ups’, ideadas por el dibujante peruano Alberto Vargas como logotipos o mascotas para animar a los soldados destacados en el frente. La publicidad promueve un tipo ideal de mujer blanca, rubia, de grandes pechos, labios rojos y mirada insinuante que, con distintos atuendos, siempre ceñidos, se convierte en la encarnación de todas las fantasías masculinas. Las actrices de la época, como Jane Russell, Yvonne de Carlo o Virginia Mayo dotan de carne y hueso a estas figuras, y posan en las revistas ligeras de ropa. Surgen nuevas mujeres-vampiro, y las productoras explotan, además del aspecto sexual de las actrices, su lado misterioso.

Ya en los cincuenta, se potencia el carácter sexual del cuerpo femenino, y se impone un tipo de mujer sexy sin cerebro. Los carteles de las películas explotan el atractivo de actrices como Silvana Mangano, Brigitte Bardot o Marilyn Monroe, que establecen un diálogo con el espectador mediante la adopción de poses contemplativas y miradas insinuantes. En esta época conviven dos estereotipos: el de la mujer como carne y el de la mujer no sexualizada.

En los sesenta se promueve una nueva imagen femenina, encarnada a la perfección por Audrey Hepburn, quien destaca en papeles de jóvenes delgadas, románticas, elegantes, divertidas, activas y no demasiado provocativas. A finales de la década se vuelve al glamour y al poder seductor. Actualmente, el culto al cuerpo atlético pasa por uno de sus momentos de mayor auge.

Lo que está claro, independientemente de la época, es que los cambios en los modelos de belleza se deben siempre a la adaptación de los mismos al gusto del hombre. “La ‘Mujer’ queda reducida a una imagen etérea que ni siquiera se corresponde con la realidad, una imagen que no surge por sí misma sino que es fruto del pincel del artista-hombre.” (Pérez Gaudi, 2000: 176)

Cada vez son más las mujeres que toman el pincel, esto es, que se adentran en el terreno vedado de la realización de cine, pero nos siguen representando, en la mayoría de los casos, desde un punto de vista masculino. Por ejemplo, en 1995 Jocelyn Moorehouse dirigió *Donde reside el amor*, una película que cuenta las historias vitales de un grupo de mujeres de distintas edades, unidas por su afición a la costura. En lugar de aprovechar la ocasión para construir nuevos modelos femeninos o subvertir los existentes, no hace sino una defensa de la sumisión y el sacrificio, siguiendo el ‘doble estándar’ que Molly Haskell señala como una de las características del cine clásico: se acepta a la mujer que lo deja todo por amor pero no al hombre que hace lo mismo, pues en el caso de ellos la carrera profesional se considera más importante que el amor por una mujer.

Nuestro papel sigue siendo, también en el cine, el de musas inspiradoras de los artistas, expresión de sus sueños y fantasías, cuerpos expuestos para ser observados en un ejercicio voyeurístico en el que siempre nos corresponde el rol pasivo. “Women are the vehicle of men’s fantasies, the ‘anima’ of collective male unconscious, and the scapegoat of men’s fears.”⁴ (Haskell, 1973, 1987: 40)

BIBLIOGRAFÍA:

- AMORÓS, C. (1985): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.
- CALEFATO, P. (2003a): «Introducción», en P. Calefato (ed.), *Moda y cine* (Calefato, ed.), Valencia, Engloba.
- CALEFATO, P. (2003b): «Sensorialidad y visión en la moda y en el cine», en P. Calefato (ed.), *Moda y cine*, Valencia, Engloba.
- CELESTE, D. (2003): «Estrategias irónicas del vestuario en la escritura filmica de Jane Campion», en P. Calefato (ed.), *Moda y cine*, Valencia, Engloba.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.
- COLAIZZI, G. (1997): «Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine», en N. Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria.

⁴ Las mujeres son el vehículo de las fantasías de los hombres, el ‘ánima’ del inconsciente colectivo masculino, y el chivo expiatorio de los temores de los hombres.

- ETXEBARRIA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S. (2002): *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino.
- GIANNONE, A. (2003): «La construcción del sentido filmico entre el vestir y el vestuario escénico», en P. Calefato (ed.), *Moda y cine*, Valencia, Engloba.
- GIL CALVO, E. (2000): *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama.
- HASKELL, M. (1973, 1987): *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press.
- MOI, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- MULVEY, L. (1975, 2001): «Placer visual y cine narrativo», en B. Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2001.
- PEARSE, M. (1988): «Women in Film: That Object Named ‘Desire’ or In Search of TRUE Liberation for Women».
- http://www.hal-pc.org/~questers/womanhood/women_in_film.html (06/08/2005)
- PÉREZ GAULI, J. C. (2000): *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (2002): «¿Feminización de la cultura?», *Debats* (primavera de 2002), 76.
- <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/76/index.htm> (06/08/2005)
- SILVA ECHETO, V. (2003): «La máquina de visión: imagen movimiento y mujeres», Conferencia plenaria presentada en las *Jornadas sobre mujeres en las artes*, Huelva.