



# MUJERES en PANTALLA: género, destino y transforma- ciones

Los géneros cinematográficos, en buena parte, se definen a sí mismos por las convenciones que siguen. Entre ellas están los roles asignados a los personajes; en primer lugar, según sean hombres o mujeres. Se instaura así un “deber ser” de los sujetos, más o menos fijo, cimentado en la repetición. Como se explica más abajo, estos viejos moldes no se han extinguido del todo pero tampoco pueden darse el lujo de no evolucionar.

*Eduardo A. Russo*



*Dishonored* 4

Bien lejos estamos de aquellos tiempos en que las codificaciones de los géneros cinematográficos instalaban en los espectadores aquellas certezas que formidablemente supo evocar Luis Buñuel en *Mi último suspiro* (1982), su libro de memorias. En una breve estadía que mantuvo el aragones en Hollywood a comienzos de los años treinta, enviado para atisbar cómo era el cine industrial, había diseñado su “cuadro sinóptico del cine norteamericano” (p. 128): una especie de tabla combinatoria que resolvía, a partir de algunas informaciones básicas, el destino narrativo de los personajes. Buñuel recordaba en dicho cuadro una particular efectividad en establecer el destino de los personajes femeninos. Lo demostraba con el ejemplo de lo ocurrido con la criatura ficcional encarnada por Marlene Dietrich, dirigida por Sternberg, en *Dishonored* (1931). Eran tiempos bastante cercanos a aquellos de fines del periodo silente, en que cualquier espectador de un filme de Rudolph Valentino sabía que la dirección y privilegio de la mirada ataba al género en ese doble sentido que los anglosajones distinguen entre *gender* (masculino o femenino) y *genre*, en este caso melodrama. Ante un encuentro fortuito con una dama desconocida, el primer disparo era infalible: si Valentino era el que miraba, lo que iniciaba era un arrasador impulso amoroso y en última instancia redentor. Si ella era la que descubría a Valentino con su mirada, lo que comenzaba era deseo turbio y peligroso, potencialmente mortífero.

Evocando aquellas certidumbres que hacían el goce de género (también en ambos sentidos) de varias generaciones distantes, en el cine que se abrió paso en las narrativas postclásicas, las representaciones de la mujer fueron transformando esas poderosas codificaciones establecidas en dos ejes: el de la instalación en una mirada cuya forma y deseo obedece a una fantasía masculina y, correlativo a lo anterior, el de la objetualización, dominación o posesión de la mujer, aunque más no fuera por su reducción a estereotipos.

Hoy suena añeja la vieja apelación al “eterno femenino”. No se apela a la mujer sino que suele haber mujeres. De todas maneras, no hace falta más que recorrer un *thriller* actual o

cualquier muestra de un género sintomático de la pantalla contemporánea, como el cine de acción, para advertir cómo nuevos estereotipos acechan bajo la multitud de mujeres fuertes y deseantes, protagonistas de situaciones donde se imponen a sus contrapartes masculinas. Más aún, son las sobrevivientes por antonomasia, llámense Ripley, Sarah Connor o la astronauta Stone (*Gravity* 2013), por citar solo otro género, el de ciencia ficción, donde asoman notables signos de un imaginario *post-gender*. No es que no haya *vamps* o sufrientes heroínas del melodrama clásico, aunque deben encarar distintas coartadas para adquirir consistencia. Aunque considerando el ilustre referente melodramático, cabe recordar que el punto de vista femenino, la apelación a una espectadora, la clara prevalencia de la mujer en plena posesión de sus sentimientos y decisiones frente a varones dañados o disminuidos, fueron condiciones fundantes del género. Resulta interesante advertir cuántos elementos presuntamente correspondientes con el cine de acción, el de terror o el *thriller* actual derivan, con las transformaciones del caso, de aquella fuente inagotable.

La mirada en el cine de género tiende hoy a circular entre posiciones masculinas y femeninas como construcciones más inestables, articuladas en cuerpos, rostros y acciones de manera compleja. Con todo, nada indica que no acechen allí nuevas formas de normalización, detectables en la medida en que la fórmula y el cálculo regulan lo esperable de los personajes. Con todo, cuando de cine se trata, son mucho más importantes las cuestiones de identificación (como proceso oscilante y comprometedor) que las identitarias (como conquista de una condición que se supone adquirida y, de algún modo, apropiada). Entre esas tensiones, el juego abierto por cine y género continúa, aunque necesariamente imbuido en una lógica de transformaciones. Tanto en cuestiones de *genre* como de *gender*, lo decisivo, más que ser, radica en hacerse. ◻

#### REFERENCIA

Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

## SOFIA COPPOLA y el derecho universal a no ser feliz

Alessandra Sánchez Pinto

Es jueves de *cheese and wine* y estamos los mismos de siempre en la casa de San Isidro que toca esta semana, con los vinos, los quesos, las conversaciones pretenciosas y los comentarios inapropiados. Son mis amigos, eso lo sé; conocemos los mismos restaurantes, hablamos el mismo idioma (*span-glish*), somos del mismo *set* de colegios privilegiados, escuchamos a las mismas bandas y vamos a los mismos eventos. Y quizás es por eso que estoy tan aburrida. Sé que esencialmente no tengo nada de qué quejarme; mis amigos tampoco, pero lo hacemos. Sé de la guerra en Siria, de la crisis de refugiados, del hambre en África, etcétera. Esencialmente sé que hay millones de personas que sufren y que debería sentirme satisfecha con mi situación y mi vida, pero no lo estoy. Es inevitable para mí y para miles de personas de mi generación soñar despiertos con las infinitas posibilidades de una vida “mejor”.

Los soñadores. Aquellos que no están en contacto con la realidad que los rodea, los que se mudan a Los Ángeles o a Nueva York en busca de un sueño; a los que apoyamos, en parte porque son un poco de todos y en parte porque en las películas todo es posible y los finales felices se reparten como autos en un especial navideño de Oprah. Sin embargo, esos soñadores que cumplen sus sueños se dan con que todavía no son felices. Es esta perpetua insatisfacción la que representa Sofia Coppola en sus películas.

Hija del director Francis Ford Coppola, Sofia vivió la época de *El padrino* (1972), vivió la producción, las noches interminables, la ausencia de su padre; vivió a Francis Ford Coppola haciendo una obra maestra y la gloria que conllevó, pero también sufrió el lado ácido de Hollywood, las críticas a su tiesa actuación como Mary Corleone, críticas de las cuales ni su padre, Hollywood *royalty*, pudo escudarla y que la alejaron de la actuación. Sofia Coppola vivió Hollywood. Es por eso que no resulta extraño que a la hora de ver sus pelícu-



María Antonieta ◀

las uno se quede con el toque *sweet and sour* del estilo de vida privilegiado con insatisfacción constante, una batalla perpetua entre hacer arte y venderse a Hollywood, entre ser adorado por las masas por ser uno mismo o darles lo que quieren y perderse en el proceso.

Es en esta búsqueda que Sofia adapta *Las vírgenes suicidas* de Jeffrey Eugenides, un libro que narra la corta vida de cinco hermanas adolescentes en los setenta, contado por los chicos del vecindario. El libro es una metáfora de la creatividad, de la búsqueda de trascender. La primera suicida es Cecilia, la menor. Al llegar al hospital después de su primer intento de suicidio, el doctor le dice que es demasiado joven para estar ahí, es demasiado joven para saber lo mala que se pone la vida. Cecilia le responde que él, obviamente, nunca ha sido una chica de trece años. Y tiene razón, ¿quién es él para decidir en qué momento se pone suficientemente mala la vida? No existe un medidor oficial de qué tanto apesta tu vida. Como cualquier persona que ha tenido un ataque de pánico puede afirmar, si bien el estímulo puede estar ausente, el miedo es real, tanto como el dolor del veterano con “síndrome del miembro fantasma”; la pierna no está ahí pero duele. Y es que, a pesar de nacer en un mundo privilegiado, de no tener una “razón real” o, mejor dicho, una razón respetable para el mundo para estar tristes, aburridos o simplemente exhaustos de la vida,

los personajes de Sofia lo están. Debe ser por esto que el público que más se conecta con sus películas son los adolescentes y jóvenes adultos de altos recursos, y es que son estas generaciones las que sufren de *ennui*, un término francés para describir la falta de emoción hacia la existencia propia. María Antonieta en *Marie Antoinette* (2006) y Johnny Marco en *En un rincón del corazón* (*Somewhere*, 2010) son víctimas de esta situación: ambos se encuentran en situaciones privilegiadas pero, por una razón u otra, no son felices, ni María Antonieta comprando zapatos y realizando enormes fiestas, ni Johnny Marco haciendo giros en su auto de lujo. Simplemente hay algo que falta y eso puede ser la inocencia, la sensación de algo nuevo, la idea de que queda algo por descubrir, algo que nos sorprenda.

Coppola suele decir que ella hace películas para sus amigos; tiene sentido que sus personajes incluyan clichés de la industria creativa. Es en *Perdidos en Tokio* (*Lost in Translation*, 2003) que Charlotte (Scarlett Johansson), casada con John —personaje que múltiples veces ha sido asociado con Spike Jonze, con quien Sofia estuvo casada por cinco años—, siente atrapada en lo que supuestamente quería y la muerte creativa que la rodea; ella consiguió lo que quería pero no es feliz. Es por eso que al conocer a Bill Murray (Bob Harris), desarrolla una amistad platónica que la saca de esa rutina. Con *Perdidos*

en Tokio, Sofia gana el Oscar a mejor guion original en el 2004; los diálogos entre Bob y Charlotte pueden ser descritos a la perfección con el eslogan de la película: “Todos quieren ser encontrados”. *Perdidos en Tokio* es la parte del viaje en donde pones en tela de juicio tu identidad creativa *versus* lo que se considera *cool* y popular.

El final de esta travesía creativa se da en *En un rincón del corazón*, película que la convirtió en la primera mujer americana en ganar el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia del 2010. Y es que para criticar algo primero hay que saber de lo que se está hablando: Sofia creció con estas personas, con los charlatanes hollywoodenses y con los artistas, rodeada de una esfera de lujo y privilegio, esfera que refleja a la perfección en esta película. Como ella dijo: “Es un retrato del L. A. actual”. Es en este filme que el personaje de Johnny Marco encuentra la inocencia perdida en su hija de once años, Cleo, interpretada por Elle Fanning. Es a través de los ojos de Cleo que Johnny redescubre la ciudad y la magia que había perdido. *En un rincón del corazón* brinda una promesa de esperanza, de recuperar lo perdido y, con eso, tu identidad creativa. Sofia nos lleva en un viaje, el del miedo a perderse en un mundo de privilegio; nos hace parte del círculo, nos hace prisioneros y jueces de un mundo cínico en donde la integridad creativa debe ser protegida y, si puesta en riesgo, rescatada.