

De la contempla- ción a la desobjetua- lización: apuntes sobre la mujer en el cine

El paso de la concepción de la actriz de cine de un mero objeto contemplatorio a una multiplicidad de representaciones reales, ha sido un proceso lento. Y eso por estar sujeto a los distintos cambios de paradigmas culturales, como se menciona en este artículo.

Javier Protzel



Stromboli ◀



► *Erin Brokovich*

No es lo mismo “la representación de la mujer en el cine” que su representación social a secas. El cine es un arte, no un espejo esclavo de la realidad. Empleando un concepto de Bourdieu, los campos culturales son autónomos con respecto a sus determinaciones sociales en el plano estético. Sin embargo las películas portan consigo inevitablemente las huellas de sus condiciones de producción y recepción. Me refiero mucho menos a los procesos técnicos, profesionales o financieros implicados, o a su funcionamiento en el mercado, que a los gustos y pulsiones de una época, todo aquello considerado sublime o admirable, asqueroso o despreciable a lo largo del tiempo. Y tanto más tratándose de la mujer, en cuanto la transformación real del género femenino ha corrido paralela al desarrollo histórico del cine, desde los tabúes victorianos de sus inicios hasta la banalización contemporánea del sexo. El patriarcalismo dominante y la ensoñación de las salas oscuras instituyeron a

la mujer en el cine en un objeto frágil e ideal, un objeto sublime del deseo. Hace más de sesenta años señaló Roland Barthes que

[...] el rostro de [Greta] Garbo pertenece a ese momento del cine en que el rostro humano todavía sumía a las multitudes en el éxtasis más profundo, [uno] en que el rostro constituía un estado absoluto de la carne que no se podía ni alcanzar ni abandonar (Barthes, 1957, p. 70).

Para este escritor la mujer ha ido virando de aquella época antigua, generadora de arquetipos –generalmente impresos en blanco y negro– a su inserción activa en la realidad social; se opera una transubstanciación de los personajes femeninos y los géneros mismos en la historia del cine: lo etéreo se vuelve cuerpo precedero y se pasa de la mujer-objeto a la mujer-sujeto y quizá buena parte de las historias contadas se relacionan actualmente con esto.

Por ello la poética del cine se aleja progresivamente de la contemplación sublime o, mejor dicho, los regímenes de la sublimación en las artes cambian (al menos en Occidente y sus áreas de influencia) a medida que la mostración de los cuerpos y las relaciones íntimas entre los sexos se hacen más permisivas. Es muy variable la periodización de este cambio, aunque sí puede decirse que en materia de cine los poderes políticos y religiosos fueron muy celosos debido a la vigilancia autoritaria de las audiencias masivas. Quizá haya un punto de inflexión en la segunda postguerra, ejemplificado en el heroísmo neorrealista de Ingrid Bergman en *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini. Recordemos que el código Hays era insostenible en Estados Unidos cuando se le derogó, tal como las censuras severas de la Unión Soviética y la España franquista entre las décadas de 1960 y 1980. Levantar tabúes ha

significado a la vez darle un estatuto más pleno a lo femenino en el cine y naturalizar, meter más dentro de la vida al erotismo, rescatarlo del halo que irradia lo prohibido. Pero en ese marco la industria también ha respondido con la invasión hipertrófica de la pornografía, que a fuerza de estimular el voyerismo fílmico lo llevó a su desgaste, y tanto más con la multiplicación de ventanas para tener un espectáculo perpetuo de imágenes en movimiento.

Las grandes divas protagonizan por ello nuevas narrativas en las cuales están lejos de personificar a una mujer objeto y, al contrario, se equiparan moralmente con el varón (Julia Roberts en *Erin Brokovich* de Steve Soderbergh, 2000), Hilary Swank en *Million Dollar Baby* (2004) de Clint Estwood; Leyla Hatami en *Una separación* de Ashgar Fahradi, (2011), o el varón aparece como objeto del deseo (Mia Farrow en *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, 1985), o aún más, asumen una orientación homosexual o transexual (Cate Blanchett en *Carol* de Todd Haynes, 2015; Glenn Close en *Albert Nobbs* de Rodrigo García, 2011). O incluso se cubre la desnudez con el manto espeso de la locura (Juliette Binoche en *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont, 2013).

Otro elemento que refuerza la desobjetualización de la mujer es la multiplicación de las miradas según diferencias étnico-culturales y de nacionalidad. La hegemonía de los modelos corporales deseables ya no viene solo del fenotipo biológico europeo y, a menudo, esta variedad viene acompañada de personajes femeninos complejos que están lejos de desempeñar roles arquetípicos. Quedándonos en el Perú es obligatorio mencionar películas en las que Magaly Solier desempeña un rol de mujer indígena (*Madeinusa* de Claudia Llosa, 2006; *Magallanes* de Salvador del Solar, 2015 o el de Liliana Trujillo en *Rosa Chumbe* de Jonatan Relayze, 2015). Para terminar, constatemos a través de estas películas que el cine peruano está dando grandes pasos adelante, contribuyendo a la formación de una ciudadanía moderna. ◻

NAOMI KAWASE: Lazos familiares

Mónica Delgado

En los últimos años, Naomi Kawase pasó de ser una de las directoras más innovadoras del cine japonés a ser una de las cineastas más asiduas en las programaciones de Cannes, incluso llegando a tener en este famoso festival un filme por año. Es decir, las propuestas de sus películas han ido variando, no en sus tópicos sino más bien en sus formas, logrando pasar de propuestas intimistas, que proponen diversas lecturas sobre las relaciones de padres, madres e hijos (en una variación argumental en un polo opuesto a Ozu, por ejemplo), a dedicarse a abordar algunos gustos de los festivales: argumentos empáticos narrados con emotividad que logran explotar de otro modo su imaginario personal. Pese a estos tropiezos propios de la demanda de una “industria” o mercado, Kawase sigue manteniendo sus demonios interiores intactos.

El cine de Kawase, sobre todo sus ficciones, está pleno de personajes que dejan de ser fantasmas en su dolor por la pérdida de un ser querido, para materializar la existencia en el hallazgo de un nuevo ser. Se trata de filmes sobre búsquedas, sobre todo marcados por la ausencia de familiares importantes, de hijos, de madres, abuelos que permiten transformar visiones de mundo. En los filmes de Kawase hay bosques, senderos y naturaleza; hay bailes y actos de liberación, pero sobre todo hay un componente esencial: el melodrama. Las relaciones entre los personajes

suelen necesitar el extremo emocional, lo que permite precisamente asumir la realidad desde la extrañeza, la pena, la felicidad o la compasión.

Naomi Kawase tiene una obra maestra de ficción, *Shara* (2003), relato sobre el duelo y la aceptación de la muerte, donde una familia sufre la ausencia de un hijo que se perdió en el bosque. Con Kawase en la dirección y actuación, *Shara* se ha convertido con los años en el filme definitivo de la obra de la cineasta, en el que se compone con maestría un universo desde lo femenino en su lucha, intimidad y entereza.

Por otro lado, en su variante documental, Kawase ha dirigido diversos filmes de carácter testimonial filmando sus partos, sus vínculos familiares, lo que configura –junto a sus ficciones–, un manifiesto sobre el ser mujer lleno de detalles y ritos, muy poderoso y sentido.

Me detengo aquí para mencionar *Aguas tranquilas* (2014), uno de sus trabajos más recientes que, aunque irregular, no deja de tener un elemento de sorpresa que no aparecía en su cine anterior: la espera de la muerte como acto de celebración. Si bien en *Shara*, por ejemplo, el luto era el sentimiento de todo el filme (o como sucede en *El secreto del bosque*, 2007), en *Aguas tranquilas* este estado tras la pérdida se vuelve solo tránsito puesto que tanto los personajes como la misma directora están conscientes de que es una etapa más en la que los llantos por la partida apenas tienen espacio. La muerte prácticamente se difumina hacia un estado de felicidad. Y es otra manera de entrar al universo Kawase desde la posibilidad del melodrama.



Naomi Kawase

Fuente: *The Cut* (New York Magazine)