

**LA EMERGENCIA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS COMO SUJETOS
ACTIVOS DE LA NARRACIÓN:
indicio de identidad del cine europeo contemporáneo**

Rosa María Palencia Villa
Universitat Autònoma de Barcelona
e-mail: Rosamaria.Palencia@uab.es

1. Abstract: La presente comunicación tiene como objetivo llamar la atención sobre el significado de la proliferación de mujeres como sujetos activos de la narración en algunas producciones cinematográficas europeas contemporáneas. A la luz de la teoría fílmica feminista argumento mi hipótesis según la cual la representación de mujeres diversas y plurales, más allá de las identidades nacionales, es un indicio de una identidad europea por la que se opta a partir de una mirada atenta a la realidad plural de sus mujeres. Una identidad europea que, como la de género, está atravesada por contradicciones, diversidades y multiculturalidades que trascienden los arquetipos esencialistas. Emergen nuevos discursos fílmicos y personajes que ponen en cuestión la noción de identidad como algo estable, aludiendo a su heterogeneidad y a su carácter inacabado y en constante construcción.

Aunque aún minoritarias en la cinematografía universal, las mujeres como sujetos de la narración resultan condición –aunque insuficiente– indispensable para la creación de discursos alternativos a la ideología patriarcal que preside mayoritariamente las cinematografías nacionales, especialmente la norteamericana, tal y como la teoría fílmica feminista ha venido denunciando. Se trata de llamar la atención sobre las variadas formas de poner en escena los más diversos deseos femeninos, bajo distintos géneros y hallazgos formales: desde Erika (La pianiste de M. Haneke 2001) hasta Rosetta (de J.P. y L. Dardanne, 1999); de Isa y Marie (La vie rêvée des anges de E. Zonka, 1998) a Jess y Jules (Bend it like Beckham de G. Chadha 2002) o Patricia y Milady (Flores de otro mundo de I. Bollaín 1999); de La pianiste de M. Haneke a la madre (The Mother de R. Michell, 2003) , que tanto directores como directoras europeas están probado ser capaces de crear.

2. Vigencia del concepto de género

El pensamiento occidental se erige sobre teorías universalizadoras que obvian las diferencias de raza, clase, contexto histórico y género. Esta ideología liberal y patriarcal, que impregna todos los campos del saber, la cultura y el poder, históricamente ha explicado el mundo a través de oposiciones binarias (cultura/naturaleza; razón/emoción; bien/mal; hombre/mujer) en sociedades todas, caracterizadas por una organización jerárquica de los géneros donde la dominación masculina sólo varía de un lugar o momento histórico a otro, en cuestión de grado. La sujeción en la dicotomía que caracteriza al pensamiento hegemónico, coloca el concepto de mujer en oposición no sólo subordinada, sino también insuperable con el concepto de hombre. “La mujer” constituye El Otro que al tiempo es “un objeto de definición, un conglomerado de atributos para ser previsto, predicho y controlado”¹

Una de las preocupaciones primigenias de la teoría feminista ha sido la de deconstruir el concepto de “mujer” para intentar nuevas formulaciones, pero, sobre todo, para incidir políticamente en la eliminación de la ordenación jerárquica de los géneros. Frente a las formulaciones científicas, epistemológicas, ideológicas y culturales que históricamente han definido de manera universalista al ser humano sin considerar la diferencia entre los sexos o que persisten en la platónica dicotomía, la tarea de la teoría feminista en su evolución ha consistido, por el contrario, en marcar sexualmente (*genderize*) todo objeto o sujeto de conocimiento, todo discurso, y en historizarlo.

Emergente desde hace 30 años en todos los campos del saber, la teoría feminista se sirve del concepto de género que Scott define como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos”, pero también como “una forma primaria de relaciones significantes de poder”.²

Esta nueva categoría de género que, significativamente, nace de manera contemporánea al postestructuralismo en momentos de gran confusión epistemológica, incluye el cuestionamiento de las estructuras e instituciones políticas y sociales; de los conceptos normativos; de las identidades subjetivas y de la forma y el valor simbólico de lo

¹ ALCOFF, Linda (1988) “Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista” en *Feminaria*, No. 4 Año II, Buenos Aires, Noviembre de 1989 p 7

² SCOTT, J. W. (1986) “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En Amelang James S. y Nash, Mary: *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, , 1990. p 28

representado en el conjunto de prácticas que constituyen la cultura: en los “**símbolos culturalmente** disponibles que evocan representaciones múltiples, a menudo contradictorias (Eva y María) pero también mitos de luz y oscuridad, de purificación y contaminación, inocencia y corrupción”.³

3. Desde la Teoría Fílmica Feminista

Al ser cine una “actividad significativa”, “un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto en la ideología”⁴, su análisis resulta tan crucial para la teoría feminista, como sus funciones simbólicas, cercanas. Un primer e importante corpus de la Feminist Film Theory nace producto del análisis y posterior denuncia de la representación de “la mujer” en el cine como portadora de una esencia femenina inamovible, instalada en la categoría del mito y como objeto de deseo para la mirada masculina anclada tanto en el personaje principal que articula el relato bajo la estructura narrativa del héroe, como para la mirada masculina de una audiencia concebida como homogénea, que mira a través de ese mismo protagonista principal.

Por su elocuente transparencia, fue relativamente fácil para la teoría fílmica feminista identificar, analizar y denunciar la representación de “la mujer” en los discursos cinematográficos hegemónicos como algo ontológico o esencial. No es casual que este tipo de análisis efectuados en diversos tiempos y lugares coincidan en sus clasificaciones, todas ellas resumibles en los polos opuestos de significado de “mujer” en la cultura judeocristiana: Eva o María. O, en términos de Gubern⁵ (1984), Wanda (la perversa protagonista de *La Venus de las pieles* de Leopold von Sacher Masoch) o la bíblica y casta Susana, el valor simbólico hegemónico de la imagen de las mujeres coincide con lo que ya en 1975 Mulvey⁶, a la luz del psicoanálisis, describía como las dos vías propuestas por el inconsciente masculino para conjurar la amenaza (de castración) que le provoca la imagen “incompleta” (castrada) de la mujer: su redención mediante la fetichización o su castigo.

³ SCOTT Op. Cit. P 45

⁴ DE LAURETIS, Teresa, (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Col. Feminismos, 1992. p 63

⁵ GUBERN, ROMÀ "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea" en *Anàlisi* No. 9. UAB, mayo de 1984. p 34

⁶ MULVEY, L. (1975) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías 2ª época Vol. 1 Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València.

Fruto de la discusión teórica que el feminismo ha mantenido en su seno, por una parte desechando las concepciones más “biologicistas” que reivindican lo femenino como algo innato, homogéneo y positivo y el debate productivo con las posiciones de postestructuralistas europeos como Derrida, Foucault o Kristeva, que ponen de uno u otro modo el acento en la imposibilidad de nombrar a la mujer so pena de volver a invocar la estructura oposicional del discurso hegemónico (Derrida), o una subjetividad femenina que no puede ser nombrada como postula Kristeva, más allá de este dilema nominalista, Lauretis sugiere una subjetividad femenina que incluye la práctica política, porque se trata de una subjetividad basada en la experiencia, en la interacción semiótica (simbólica, significativa) de las mujeres con el mundo. Por eso, lúcidamente señala que “la única forma de ponerse fuera de ese discurso es desplazarse por él” porque el sujeto femenino, al igual que la propia teoría feminista, se encuentra “al mismo tiempo excluida del discurso y aprisionada por él”.⁷

Planteo así esta comunicación, convencida de la necesidad de la reflexión en torno a las formas en que el cine (europeo) representa a sus mujeres (europeas), porque, “la representación de la mujer como espectáculo –cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo-, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia”⁸.

Y porque, como señala Bill Nichols “La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad.”⁹ Y lo hago desde la posición de “sujeto del feminismo” entendido como “un sujeto en proceso de concepción o definición (...) un sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y es consciente de ello”¹⁰. Porque es desplazándonos dentro del discurso hegemónico como

⁷ DE LAURETIS, Op. Cit. p 18

⁸ DE LAURETIS, Op. Cit p 13

⁹ NICOLS, B. (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. P 37

¹⁰ DE LAURETIS, Teresa, (1987) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* Madrid: Horas y horas. Cuadernos inacabados No. 35, 2000 p 44

podemos actuar políticamente en él, aún a riesgo de articular más preguntas que respuestas.

Al mismo tiempo, cuestionando la idea de poder como algo coherente, unido y centralizado y apelando a la noción foucaultiana de poder como constelaciones dispersas con relaciones desiguales y, sobre todo, construidas discursivamente, es como veo en algunas películas europeas contemporáneas indicios de la representación/construcción de sujetos femeninos plurales i diversos donde las protagonistas se erigen en agentes y gestoras de sus propios deseos, por muy extraños y discutibles que éstos nos parezcan. Si bien es verdad que este tipo de películas son aún minoritarias en su número, también es cierto que acceden a la exhibición comercial más allá de sus fronteras nacionales, algunas han obtenido premios tanto de audiencia como de crítica y academia y han conquistado una audiencia nada despreciable.

4. El espinoso tema de la identidad

Siendo la identidad una cuestión compleja en el que intervienen factores de índole tanto cultural como psicológico y, sobre todo, ideológico, la identidad de las mujeres, como la de Europa está atravesada por contradicciones, diversidades y multiculturalidades que trascienden los arquetipos esencialistas, que van más allá de las categorías inamovibles que hablan de un continente cristiano y monorracial; de un primer mundo de bienestar y equidad o de una “mujer” ahistórica, esencialmente abnegada y madre. Entiendo, por el contrario, la identidad, tanto subjetiva como social, como una construcción que se nutre de la interacción significativa con el poder, las instituciones, las representaciones simbólicas o culturales y la experiencia subjetiva pero, fundamentalmente, como un “punto de partida político, como una motivación para la acción” tanto personal como colectiva.¹¹

En Europa la imagen de “la mujer”, también ha sido históricamente un territorio doblemente colonizado, tanto por los discursos del poder (como la imagen de muchas minorías) como por el hegemónico patriarcal. Cuando la teoría feminista proclama su demanda de “hacer visible lo invisible” como parte de la denuncia de la exclusión de las mujeres de la Historia (con mayúscula) y de los ámbitos de poder (conclusión, por otra parte frecuente en las investigaciones contemporáneas sobre medios de

¹¹ ALCOFF Op Cit. p 14

comunicación con perspectiva de género) no lo hace bajo el supuesto de que la identidad femenina estuviera allí esperando a ser reconocida por el discurso dominante. Si aceptamos que los sujetos –como sus representaciones- se construyen a través de los discursos, la exigencia feminista alude a hacer visibles a las mujeres reales, contextualizadas, se trata de producir representaciones que sean capaces de reflejar la pluralidad y movilidad de las identidades de género.

Aludiendo a los problemas de la verosimilitud, Metz decía que el cine a menudo ha funcionado como un vasto género, como una “provincia-de-cultura inmensa (aunque provincia al fin), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de *temas y de tonos filmables*.”¹² En este sentido encuentro esperanzadora la emergencia de algunas películas contemporáneas que proponen nuevas identidades femeninas, que abren la puerta de la provincia-cine para ensancharla con representaciones de mujeres europeas que hace tiempo que construyen su propia identidad en los pueblos y las ciudades de Europa y, por lo tanto, algo tienen qué decir en la construcción de la identidad europea. Discursos cinematográficos que tienen en común el protagonismo de una o varias mujeres que se erigen en sujetos activos de la narración, en posición de agentes, cuyos deseos mueven los relatos que discurren todos representados en diversos lugares de la Europa contemporánea. Mi reflexión va más allá de la primigenia preocupación feminista por la clasificación de las imágenes femeninas en el cine como “positivas” o “negativas” que en un momento histórico quizás tuvo su razón de ser, pero que a mi juicio adolece de la misma fijación dicotómica que pretende combatir.

5. Las nuevas protagonistas

Saludo así la aventura de las jóvenes en busca de su identidad y su camino, en las orillas de la sociedad de la opulencia que proponen películas como *La vie rêvée des anges* (Erick Zonca 1998, Francia) o *Rosetta* (Jean Pierre y LucDardenne 1999, Bélgica). La construcción de personajes como Isa y Marie en el film de Zonca y, de forma más rotunda, *Rosetta*, implica un desplazamiento hacia los márgenes, cuestiona la concepción más tópica de una juventud irresponsable o satisfecha y reivindica la capacidad de las mujeres jóvenes para construir su propia vida, su propia identidad, en

¹² METZ, Christian (1967) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil” en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Comunicaciones No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970. p 21

las condiciones más adversas. Su peregrinar por los empleos basura pone en escena el duro camino hacia la autonomía para más jóvenes europeas de las que imaginamos y, sobre todo, descartan la pasividad o la dependencia como “cualidades femeninas”. Especialmente duro es el discurso que construye a Rosetta, que mediante largos planos secuencia, cámara en mano, subraya la tenacidad de la protagonista por “tener una vida normal”. Rosetta está dispuesta a pagar la soledad y la traición como precio de su autonomía y una cierta dignidad. Tanto Rosetta como Isa y Marie, son personajes femeninos, jóvenes y agentes como los que Icíar Bollaín perfilaba ya en 1995, aunque bajo el tono amable de la comedia, en su ópera prima *Hola estás sola*.

La idea de una identidad en construcción, tanto femenina como europea, irrumpe a través de dos filmes realizados por mujeres que consiguieron importantes audiencias: *Bend it like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002, Gran Bretaña/Alemania) y *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999, España). Jess y Jules, protagonistas femeninos y principales del film de Chadha logran imponerse sobre los prejuicios de sus respectivas familias londinenses (de origen indio e inglés, respectivamente) que pretendían frustrar sus aspiraciones como futbolistas. Su característica de comedia romántica ligera le ha valido una amplia exhibición, de modo que su crítica a la doble moral a la que se ven sometidas las generaciones más jóvenes de algunas comunidades minoritarias en Europa, como la hindú en Inglaterra, y –aunque de manera mucho más sutil– a los prejuicios contra la homosexualidad, ha conseguido llegar a audiencias considerables.

De una manera más radical e inteligente, *Flores de otro mundo* da cuenta de la realidad de la inmigración latinoamericana en la España europea. La mirada siempre lúcida de Bollaín representa mujeres como inequívocos sujetos de la narración, capaces de gestionar sus deseos contra viento y marea. La dominicana Patricia, la cubana Milady y la española Marirrosi despliegan su asertividad frente al muro difícil de permear de una España rural que ha olvidado su historia de emigración.

Apelando a las imágenes cinematográficas como “productoras potenciales de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos”¹³, encuentro especialmente interesantes los discursos que proponen dos películas recientes: *La*

¹³ DE LAURETIS, Teresa, (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Col. Feminismos, 1992. p 66

pianiste (Michael Haneke, 2001. Francia/ Austria) y *The Mother* (Roger Michell, 2003. Gran Bretaña). Al desplazarse por territorios mucho menos explorados como es el deseo sexual femenino, ambas películas ofrecen una mirada inédita y se atreven con la representación de sendos deseos absolutamente alejados de tópicos o estereotipos. Erika, la pianista creada en su novela homónima por la feminista austriaca y premio Nobel de literatura 2004, Elfriede Jelinek, es recreada con total honestidad por Haneke quien, como señalaba algún crítico, es “un experto en mostrar al espectador aquello que sabe que existe pero que ni suele ni gusta de ver.”¹⁴ Esta voluntad de mostrar lo que no se quiere ver y la representación de la pluralidad cultural europea, ya la mostró el director austriaco con magistral sensibilidad en su *Código desconocido* (2000)

El deseo sádico-masoquista de Erika, su goce en la autolesión y el voyeurismo, la convierten en un personaje incómodo como protagonista principal. Sobre todo, como protagonista femenino, pues los placeres del voyeurismo han sido históricamente adjudicados en exclusiva a los varones. A diferencia del tramposo juego discursivo que proponía Almodóvar en su *Hable con ella* (2002) para conseguir la identificación del espectador incauto con su “benigno” violador protagonista, Haneke deja a su personaje libre. Coherente, el director ha afirmado que sus filmes son alegatos polémicos contra al cine americano que menosprecia al espectador. “Son una apelación –dice- a un cine de insistentes preguntas en lugar de falsas (por rápidas) respuestas, para aclarar la distancia en lugar de violar la cercanía, para la provocación y el diálogo en lugar del consumo y el consenso.”¹⁵

Es sobre el deseo de Erika que descansa el relato. Y en la persistente autogestión de su deseo sexual que, lejos de deslegitimarla, paradójicamente, la inhabilita para el anhelado encuentro amoroso, es que desenlaza la historia. Pocos méritos tiene el personaje de Erika para llamar a la identificación, más por su patológica represión que la reviste de una monstruosa insolidaridad, que por sus deseos sexuales, pero tanto ella, como su castradora madre están tan en el mundo como en la pantalla.

Por su parte, la madre protagonista principal de *The Mother* (Michell 2003), paradójicamente no tiene nombre. Paradójicamente porque es una madre que poco a

¹⁴ MONTERO R. Crítica de *La Pianista* en *La Butaca* [En línea].

¹⁵ Haneke, en “Film als Katharsis” citado por Frey en *Sense of Cinema* [En línea].

poco se descubre en las antípodas de los tópicos sobre la maternidad, que no de sus realidades. Se trata de una madre vieja, innecesaria ya para sus hijos y recién viuda de un marido al uso a quienes ha dedicado su monótona vida de ama de casa. A lo largo del relato los espectadores descubren la frustración de la protagonista quien, llegado el momento de las confesiones recuerda los días en que dejaba a sus hijos pequeños solos en casa para dejar de oírlos. Pero la culpa de entonces no la atenaza ahora para hacer realidad su deseo sexual con el novio de su hija. La apuesta del discurso juega fuerte al representar algo tan escasamente representado en las pantallas como el deseo sexual de las mujeres viejas con una puesta en escena sobria pero no eufemística.

6. Conclusión

De la misma manera que la deconstrucción del concepto hegemónico de mujer es el primer y elemental paso para subvertir el persistente orden de dominación de género, apelando a las mujeres como sujetos diversos, entiendo que la creación de personajes femeninos con identidades y deseos variables y contradictorios, como sujetos protagonistas y activos de la narración dentro del universo del relato cinematográfico, constituye un primer paso para conseguir, al menos, una fractura en el seno de un imaginario colectivo, a través del campo dialéctico de significados que es la pantalla. Un cine que sea capaz también de representar una nueva identidad europea como proceso que se construye en el tiempo y en la experiencia significativa de sus creadores/as, de sus hombres y de sus mujeres. Porque todas las voces nos son necesarias.

7. Bibliografía

ALCOFF, Linda (1988) "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista" en *Feminaria*, No. 4 Año II, Buenos Aires, Noviembre de 1989 pp 1-18 (Publicado originalmente en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol 13, No. 3 Spring 1988 pp 405-436).

DE LAURETIS, Teresa, (1987) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* Madrid: Horas y horas. Cuadernos inacabados No. 35, 2000. Traducción de María Echaniz Sanz. p 173

- DE LAURETIS, Teresa, (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Col. Feminismos, 1992. p 295
- FOUCAULT, M. (1976) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Madrid, 1978. p 194
- FREY, Mattias "Michael Haneke" en *Sense of Cinema* [En línea]. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html> [Consulta: 4 mayo 2005]
- GUBERN, ROMÀ "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea" en *Analisi* No. 9. UAB, mayo de 1984. p 33-39
- METZ, Christian (1967) "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil" en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Comunicaciones No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970. Traducción de Beatriz Dorriots.
- MONTERO R. Crítica de La Pianista en *La Butaca* [En línea]. <http://www.labutaca.net/films/5/lapianista1.htm> [Consulta: 4 mayo 2005]
- MULVEY, L. (1975) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías 2ª época Vol. 1 Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València. Traducción de Santos Zunzunegui. p 22
- NICOLS, B. (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. p 389
- SCOTT, J. W. (1986) "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang James S. y Nash, Mary: *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990. pp 23-56.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.