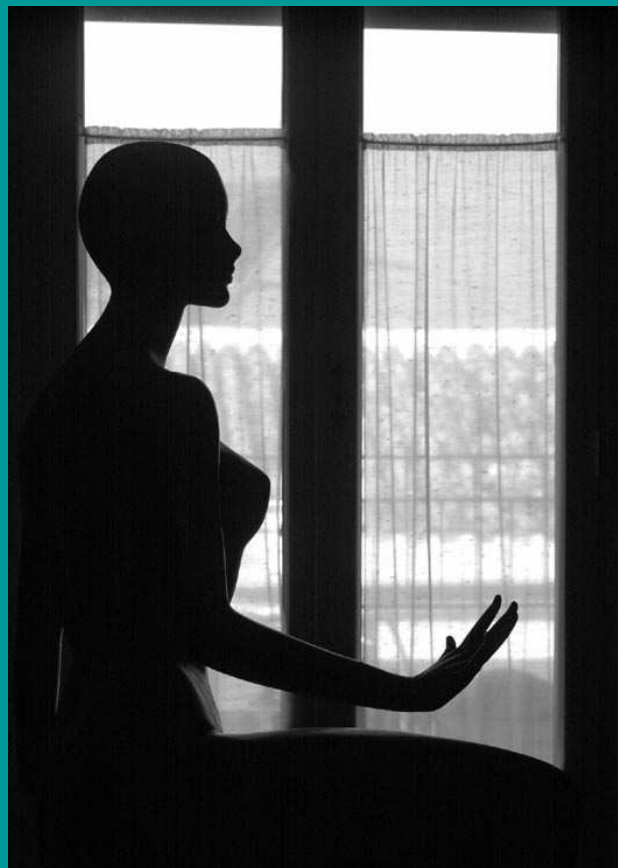


***CINE Y ANTROPOLOGÍA
DE LAS RELACIONES DE
SEXO-GÉNERO***

ANASTASIA TÉLLEZ INFANTES
(Coordinadora)

**A. González, M. Espadero, M. Jabardo, N. Gregori, I. Hurtado,
M. Fernández, F. Román, R. Sala, R. Sánchez, M. Villanueva, E. Carrasco,
I. Maciá, M. A. Martínez, E. Mozas, M. J. Murillo, R. de la Hoz,
A. Ezcurra, J. de la Rica, M. C. Marco, F. Davó, J. Coll, S. M. Pulet,
V. Rodríguez y J. E. Martínez**



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE



CINE Y ANTROPOLOGÍA DE LAS RELACIONES DE SEXO-GÉNERO



El contenido de este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente, sin el previo permiso del editor. Reservado todos los derechos.

- ▣ Fotografía de portada cedida por Quino Castro

- ▣ Dibujos capítulos 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 , 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23 y 24 cedidos por Irene Maciá Velasco
- ▣ Dibujo capítulo 6 cedido por Manuel Fernández Gámez
- ▣ Dibujo capítulo 20 cedido por Josep Coll Saéz

- ▣ Anastasia Téllez Infantes, coordinadora, autora.

- ▣ Alejandra González, Melania Espadero, Mercedes Jabardo, Nuria Gregori, Inmaculada Hurtado, Manuel Fernández, Francisco Román, Raquel Sala, Roberto Sánchez, Montserrat Villanueva, Edurne Carrasco, Irene Maciá, Marcos Antonio Martínez, Edgar Mozas, M^a Josep Murillo, Remedios de la Hoz, Ángel Escurra, Jerónimo de la Rica, M^a Concepción Marco, Fernando Davó, Josep Coll, Saleta María Pulet, Virginia Rodríguez y Javier Eloy Martínez , autores.

- ▣ DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE. Editora.

Depósito Legal:
I.S.B.N.:

Impreso en España/Printed in Spain

Índice

Introducción
Anastasia Téllez Infantes

Capítulo 1: “Cine, género y sexo: comentarios antropológicos de textos audiovisuales”
Anastasia Téllez Infantes

Capítulo 2: “Reflexiones acerca de la imagen de los sexos en el cine español”
Alejandra González Canosa

Capítulo 3: “La construcción del cuerpo a través del género”
Melania Espadero Blanco

Capítulo 4: “Mujer y multiculturalidad: cine, feminismo y conciencia negra”
Mercedes Jabardo Velasco

Capítulo 5: “Hamam, el baño turco”
Nuria Gregori Flor e Inmaculada Hurtado García

Capítulo 6: “Antonia. Cinco generaciones de mujeres”
Manuel Fernández Gámez

Capítulo 7: “Jeffrey”
Francisco Román Marcos

Capítulo 8: “Boys don’t cry. La tragedia de lo diferente”
Raquel Sala Albero y Roberto Sánchez Garrido

Capítulo 9: “Fuego”
Montserrat Villanueva García

Capítulo 10: “El último tango en París”
Fernando Davó Urios

Capítulo 11: “El Imperio de los sentidos”
Edurne Carrasco Guerrero e Irene Maciá Velasco

Capítulo 12: “Kama Sutra. A tale of love”
Marcos Antonio Martínez Guirao.

Capítulo 13: “Las mil y una noches”
Edgar Mozas Fenoll

Capítulo 14: “Eyes wide shut”
M^a Josep Murillo Monzó

Capítulo 15: “Morena clara”
Remedios de la Hoz Soria y Ángel Ezcurra Mendaro

Capítulo 16: “El último cuplé”
Jerónimo de la Rica Bernal y M^a Concepción Marco de la Calle

Capítulo 17: “Los bingueros”
Edgar Mozas Fenoll

Capítulo 18: “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”
Roberto Sánchez Garrido

Capítulo 19: “Solás”
Fernando Davó Urios e Irene Maciá Velasco

Capítulo 20: “El secreto”
Josep Coll Saéz

Capítulo 21: “El color púrpura”
Nuria Gregori Flor e Inmaculada Hurtado García

Capítulo 22: “El círculo”
Ángel Ezcurra Mendaro y Montserrat Villanueva García

Capítulo 23: “Fiebre salvaje”
Saleta María Pulet y Virginia Rodríguez Herrero

Capítulo 24: “Oriente es Oriente”
Javier Eloy Martínez Guirao

INTRODUCCIÓN

Anastasia Téllez Infantes

Coordinadora del Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género
Universidad Miguel Hernández

Esta publicación es el resultado de una actividad organizada por el *Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género de la Universidad Miguel Hernández* y celebrada en el Aula Magna de esta universidad de Abril a Noviembre del año 2002. Actividad que coordiné personalmente y que consistió en un cineforum denominado “*CINE Y ANTROPOLOGÍA DE LAS RELACIONES DE SEXO-GÉNERO*” que da título igualmente al libro que presentamos. Para su realización contamos con la colaboración, que agradecemos sinceramente, de la Excma. Diputación Provincial de Alicante (Área de Mujer) y del Vicerrectorado de Alumnado y Extensión Universitaria de la Universidad Miguel Hernández.

El cineforum constó de cuatro ciclos, de cinco películas cada uno, siendo así un total de veinte las proyecciones visionadas y debatidas, que presentamos en sus veinte capítulos correspondientes en este volumen, junto a las conferencias impartidas por las profesoras invitadas. Pues al comienzo de cada ciclo una profesora de Antropología Social y Cultural presentó una conferencia relacionada específicamente con la temática correspondiente, a la que siguió un debate posterior.

Cada día, durante tres horas, se proyectó una película que moderaron Irene Maciá Velasco y Manuel Fernández Gámez, ambos licenciados en Antropología Social por la Universidad Miguel Hernández y colaboradores en el grupo de trabajo e investigación de Antropología y Género que dirijo. Tras la presentación de cada película, otro tercer licenciado del mismo grupo, exponía una comunicación explicativa e interpretativa de quince minutos sobre el film que se proyectaba en cuestión. Posteriormente se visionaba la película y a su finalización se abría un debate con el público asistente.

Tanto el cineforum como el resultado de su celebración que ahora publicamos, se han ideado como una actividad académica, formativa y cultural, principalmente dirigida a todos/as los/as alumnos/as y profesores/as de Antropología Social y Cultural, así como a profesionales y personas interesadas en el tema que abordamos.

Este texto propone un acercamiento antropológico al cine, centrándose entre otros aspectos en las relaciones de sexo-género. Para ello, analizaremos los discursos de diversas producciones cinematográficas, con el fin de desvelar la construcción del sexo social, las representaciones ideológicas de género (lo “masculino” y lo “femenino”) y la construcción cultural de la sexualidad (regulación, normatización, creencias, mitos, transgresiones y desviaciones de la norma).

Consideramos que es el conocimiento antropológico, con su carácter global, comparativo y multidimensional, su especial interés de contextualización en el espacio y en el tiempo y su enfoque de relativismo cultural, el que nos ofrece la clave para comprender los

orígenes de la desigualdad social basada en el sexo y las diversas orientaciones sexuales que analizamos en estas películas.

La Antropología en su interés por el análisis de la complejidad de la realidad humana, entra también en el estudio de la ficción como medio de aproximación a la misma. El producto cinematográfico es construido tanto a nivel de discurso narrativo, como a nivel material, técnico o estético. Por ello, pretendemos indagar en las representaciones ideológicas sobre los géneros y la sexualidad que se reproducen a través de los medios de comunicación y las manifestaciones artísticas, donde el cine juega un papel trascendental. Deconstruyendo esa ficción, ese constructo social, intentaremos acercarnos a cada momento histórico, político, económico y social en el que se generó cada discurso cinematográfico.

Consideramos que el proceso paulatino de individualización que se ha ido imponiendo en la sociedad actual ha hecho que los humanos se encierren en la soledad para consumir sonidos e imágenes casi mecánicamente. Pretendemos escapar de ese proceso mediante la creación de este espacio común de debate, de análisis y de contacto con los otros y con sus diferentes puntos de vista. De esa forma, podremos ampliar nuestra capacidad de asimilación, de crítica, de sensibilización y de descubrimiento de la otredad.

Con este objetivo iremos analizando, de manera especial en el primer ciclo, las características de los diferentes personajes para captar cómo se han construido en relación a las representaciones ideológicas de sexualidad y género hegemónicas en cada contexto. Se debatirá en torno a los roles de género que definen las tareas y actividades que una cultura asigna a los sexos. También nos detendremos en los estereotipos y las ideas demasiado simplificadas pero fuertemente asumidas sobre las características de hombres y mujeres. Pues no deberíamos pasar por alto la estratificación por género, consistente en la distribución desigual de recompensas (recursos socialmente valorados, poder, prestigio y libertad personal) entre hombres y mujeres, reflejando sus posiciones diferentes en una jerarquía social.

Por otra parte, defendemos que no existe una práctica única para la sexualidad humana. Como en otros dominios de la vida de hombres y mujeres la definición de lo que es normal o natural en el sexo varía enormemente de una cultura a otra. A lo largo de las diferentes películas iremos descubriendo personajes que se mueven entre la sutil línea de la normalidad socialmente aprehendida y las llamadas transgresiones y desviaciones. Por ello, nos ocuparemos en el segundo ciclo de adentrarnos y diseccionar la construcción cultural del placer, familiarizándonos con la existencia y funcionamiento de una jerarquía sexual y reconociendo las dimensiones políticas de la vida erótica y su relación con la creatividad fruto de su entorno cultural.

Cada cultura ha construido alrededor del placer y la sexualidad una serie de mitos, creencias, tabúes... Todo ello determina una diversidad de prácticas culturalmente aceptadas y otras que lo son menos. La normatización y regulación de las mismas se realiza a través de una serie de instituciones (iglesia, familia, medicina, legislación...). Se van fraguando unos valores y normas que evolucionan en el tiempo, modificando la interpretación y significados que se le dan a prácticas y conductas. Mediante la comparación intercultural podemos apreciar las diversas formas de solucionar y organizar la sexualidad (instinto reproductor y sexual) dependiendo del contexto espacial y temporal.

A su vez, en el tercer ciclo, pretendemos realizar una deconstrucción de los diferentes estereotipos que de la mujer española nos ha ido ofreciendo el cine español a lo largo del siglo XX. A través de la mirada antropológica analizaremos y profundizaremos en tópicos como el de “la gitanilla”, “la mujer florero” (en relación al “macho ibérico”), “la prostituta”, “la maruja”, “la mujer fatal”, “la madre abnegada”, “la beata”, etc. Pues según la época histórica, el cine ha recogido una serie de visiones fruto de la sociedad en la que se gestaba esa producción artística. ¿Cómo se construye la mujer frente al hombre en el cine español y cómo ha ido evolucionando? ¿Cómo afecta el contexto social, político, económico y cultural a esa construcción de género? ¿En qué escenas, personajes y situaciones se aprecia el sesgo androcéntrico?, ¿o debíamos decir machista?.

La selección de películas de este ciclo ha sido realizada intentando dar una visión de los diferentes papeles asignados a la mujer española a lo largo del pasado siglo. Hemos escogido una película de los momentos previos a la Guerra Civil, una rodada durante el Franquismo, otra de la Transición y “del destape”, una de la “Movida” madrileña y, la última, de finales de los 90. Década ésta a la que podemos llamar “el renacimiento del cine español” (especialmente a partir del año 1997), puesto que nunca tantas películas nacionales habían provocado el fervor del público y de la crítica por igual, compitiendo en algunos casos con muchas de las más caras producciones de Hollywood. Nuestro objetivo es ver con una mirada otra, mirada mujer, mirada minoría, mirada nativa, mirada dominante-dominada, mirada que ve lo invisible y libera la potencia devastada por insignificante de una imagen de lo femenino. Una mirada intersubjetiva, intrasubjetiva, multisubjetiva que rompa con la “invisibilidad de lo visible”.

Por último, en el cuarto ciclo de nuestro cineforum y a través del comentario de algunas películas nos introduciremos en la mirada de cineastas africanas, de la diáspora africana y en la representación de la mujer negra en el cine. El cine -tantas veces vehículo de expresión y creador de imágenes etnocéntricas- está siendo también un extraordinario canal de expresión para/de los llamados grupos subalternos. En este caso, de mujeres negras. Películas que se presentan como soporte expresivo de estas nuevas miradas. A través del ojo de cineastas negros (hombres y mujeres) tanto del continente como de la diáspora ofreceremos una visión que desde la multiplicidad y la variabilidad nos acerque a las distintas maneras de ser, pensar y sentir de las mujeres negras.

| Ciclo I: “Cine e identidad sexual: la puesta en juego de representaciones ideológicas de género” | |
|---|--|
| Actividades: | |
| Ponencia: | Dra. Anastasia Téllez Infantes. Profesora de Antropología Social y Cultural de la Universidad Miguel Hernández. |
| Proyección: | Proyección de las películas, con breve presentación y debate posterior |
| | 1ª película “Hamam, el baño turco”. |
| | 2ª película “Antonia”. |
| | 3ª película “Jeffrey”. |
| | 4ª película “Boys don´t cry”. |
| 5ª película “Fuego”. | |
| Moderadores: | <i>Irene Maciá Velasco y Manuel Fernández Gámez</i> Licenciados en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández |
| Comunicaciones: | <i>Cinco licenciados/as en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández</i> |

| Ciclo II: “La construcción cultural del erotismo: una aproximación antropológica” | |
|--|--|
| Actividades: | |
| Ponencia: | Dña. Purificación Heras González. Profesora de Antropología Social y Cultural de la Universidad Miguel Hernández. |
| Proyección: | Proyección de las películas, con breve presentación y debate posterior |
| | 1ª película “El último tango en París” |
| | 2ª película “El Imperio de los Sentidos” |
| | 3ª película “Kamasutra” |
| | 4ª película “Las Mil y Una Noches” |
| 5ª película “Eyes wide shut” | |
| Moderadores: | <i>Irene Maciá Velasco y Manuel Fernández Gámez</i> Licenciados en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández |
| Comunicaciones: | <i>Cinco licenciados/as en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández</i> |

| Ciclo III: “La representación de la mujer en el cine español” | |
|--|--|
| Actividades: | |
| Ponencia: | Dña. Alejandra González Canosa. Departamento de Antropología Social. Universidad de Sevilla |
| Proyección: | Proyección de las películas, con breve presentación y debate posterior |
| | 1ª película “Morena clara” |
| | 2ª película “El último cuplé” |
| | 3ª película “Los bingueros” |
| | 4ª película “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” |
| 5ª película “Solas” | |
| Moderadores: | <i>Irene Maciá Velasco y Manuel Fernández Gámez</i> Licenciados en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández |
| Comunicaciones: | <i>Cinco licenciados/as en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández</i> |

| Ciclo IV: “Mujer y multiculturalidad: cine, feminismo y conciencia negra”. | |
|---|--|
| Actividades: | |
| Ponencia: | Dra. Mercedes Jabardo Velasco. Profesora de Antropología Social y Cultural de la UMH. |
| Proyección: | Proyección de las películas, con breve presentación y debate posterior |
| | 1ª película “El secreto” |
| | 2ª película “El color púrpura” |
| | 3ª película “El círculo” |
| | 4ª película “Fiebre salvaje” |
| 5ª película “Oriente es Oriente” | |
| Moderadores: | <i>Irene Maciá Velasco y Manuel Fernández Gámez</i> Licenciados en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández |
| Comunicaciones: | <i>Cinco licenciados/as en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández</i> |

**CINE, GÉNERO Y SEXO:
COMENTARIOS ANTROPOLÓGICOS DE
TEXTOS AUDIOVISUALES**

Anastasia Téllez Infantes¹

Profesora y Dra. en Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández

I.- LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DEL GÉNERO Y DE LA SEXUALIDAD

La identidad de género

Queremos comenzar estas reflexiones analizando la relevancia que el sexo tiene en la interacción entre los humanos para evidenciar cómo condiciona el sexo social y el género las relaciones sociales entre las personas.

Vamos a centrarnos en nuestro contexto cultural. Desde que nacemos, nuestro sexo biológico se utiliza como base sobre la que se adscribe un determinado sexo social, que nos categoriza como niño o niña; lo cual dispondrá nuestra socialización y la asociación igualmente de un género concreto: el femenino o el masculino. Es decir, desde recién nacidos, nuestro mundo comenzará a estar determinado por lo que los demás consideran que es propio de nuestro sexo, desde el nombre, al color de la ropa, al tipo de comportamiento que esperan de nosotros, al trato que nos dispensan, etc.

De esta forma, se nos educará para ser una mujer o un hombre socialmente deseable y “normal”. Para ello, recibimos todo un aprendizaje en nuestro ámbito familiar, en el entorno escolar, a través de los medios de comunicación, etc., donde se nos dice lo que es propio de un hombre o de una mujer y lo que no. Los juegos infantiles de niños y niñas reflejan en gran medida una educación sexista que reproduce las representaciones ideológicas hegemónicas sobre los sexos en nuestra sociedad.

Para nosotros las categorías de género se han presentado como una construcción social en la que determinados símbolos e ideas han conformado unos modelos de representación ideológica, y en cada cultura que analicemos encontraremos un sistema de género particular. Pues, queremos insistir en ello, el género es una construcción cultural que basa su existencia en las diferencias objetivas que se dan entre los sexos, y es a partir de estas diferencias sobre las que cada cultura determina tanto las categorías de sexo como las de género (Téllez, 2001).

La distinción entre sexo y género ha sido extraordinariamente eficaz para resaltar que los roles, atributos y comportamientos de mujeres y hombres, son variables, heterogéneos y diversos, porque dependen de factores eminentemente culturales. Son algo adquirido y no innato, son fruto de la articulación específica entre maneras de representar las diferencias entre los sexos y asignar a estas diferencias un estatuto social (Comas, 1995: 40).

Así, en función de nuestro sexo social y del género que se nos adscribe, nos comportamos con los demás de una forma concreta. Pensemos sobre la importancia que tiene

¹ Grupo de investigación “Patrimonio Etnológico, Recursos Socioeconómicos y Simbolismo”, Plan Andaluz de Investigación. Junta de Andalucía (SEJ-418).

Proyecto de Investigación “Madre. Análisis y estrategias desarrolladas en la actualización de las nociones de maternidad y familia. Una perspectiva pluridisciplinar”. (BSO2002-02999) Ministerio de Ciencia y Tecnología 2002-2005

el sexo social en nuestra rutina diaria. Si por ejemplo entramos en un autobús urbano y debemos elegir con quién compartir el asiento de al lado, probablemente el sexo de nuestro acompañante será una de las variables que primero acuden a nuestra mente a la hora de establecer la elección. Igualmente, al salir de noche y presentarnos algún amigo a otra persona, su sexo social condicionará en gran medida nuestras respectivas formas de vernos. Y es que para el buen funcionamiento de la interacción social, en todo grupo se hace necesario establecer una serie de “variables” o elementos que nos sirvan para “etiquetarnos” y que nos “etiqueten” los demás, para que podamos desempeñar determinados roles adscritos y adquiridos, para que nos coloquemos en ciertos status o posiciones sociales. Como dirían los funcionalistas, para el buen funcionamiento de la sociedad.

Pues bien, nosotros entendemos que el sexo social y la construcción que sobre él se hace, el género, es uno de los elementos más presentes y relevantes en esta ordenación social. El problema surge cuando a un género se le considera más válido y mejor que a otro, con lo cual se establecen relaciones sociales de sexo desiguales y por lo tanto discriminatorias. Como ya hemos señalado en otras ocasiones (Téllez, 2001) entre las posibles divisiones sociales sobre las que se construyen las bases de la desigualdad nos interesa de forma especial la que se establece en relación a la diferente fisiología de los sexos, es decir, las categorías culturales de género. Defendemos que el género, es una de las grandes divisiones sociales que existe en toda sociedad, y consideramos así que las desigualdades basadas en el sexo deben entenderse en el proceso general de creación de otras desigualdades y jerarquías sociales, la mayoría de ellas sustentadas sobre diferencias biológicas (Téllez, 2001).

La noción de género permite recuperar la dimensión dinámica, continuamente cambiante de lo que se llama diferencia y, principalmente, interrelacionar la formación de las identidades sexuales, de las normas dominantes y de una conciencia de opresión en sus múltiples caras (Varikas, 1992: 56).

Como sabemos, y sobre esto han investigado muchos antropólogos y antropólogas, tan importante es el sexo social en nuestra vida cotidiana, que solemos adscribir cualidades de “género” a los objetos, sonidos, olores, sentimientos, etc. De este modo, sería fácil pensar en nuestra sociedad en un color “masculino”, una flor “femenina”, un comportamiento “masculino”, una cualidad “femenina”, etc. Así “generizamos” el entorno que nos rodea, como una forma de categorizar y de ordenar nuestro mundo.

Si bien estamos fijándonos en estas páginas en la importancia que el sexo tiene a la hora de configurar la identidad de los individuos, no debemos olvidar que ésta la conforman igualmente otros muchos elementos, tales como la etnia, la edad, la orientación sexual, el color de piel, el aspecto físico, la profesión, el nivel educativo, la religión, etc.

La construcción cultural de la sexualidad.

Una vez que hemos presentado la relevancia que las relaciones de sexo juegan en la interacción social y hemos definido y explicado el concepto de género, queremos reflexionar sobre la construcción cultural de la sexualidad.

Por una parte, no debemos confundir género con sexualidad ni con relaciones de sexos, y por otra, tampoco debemos asociar sexualidad exclusivamente a reproducción. La sexualidad está moldeada por la cultura, pues si bien existe el impulso sexual la manera de satisfacerlo es elegida por las personas, pues la sexualidad en la especie humana no es instintiva sino que se aprende como parte de la cultura a través de procesos de socialización.

De este modo, la sexualidad es cultural porque se realiza de acuerdo a unas normas culturales. Efectivamente todas las sociedades controlan y regulan la sexualidad, y en todas las culturas la sexualidad más controlada y normatizada es la de las mujeres, que además está más restringida. Es por ello, por lo que defendemos que las categorizaciones de género se aplican igualmente al ámbito de la sexualidad.

Por otra parte, y sobre esto nos detendremos con mayor profundidad, aunque erotismo y sexualidad son conceptos distintos suelen estar estrechamente ligados, por lo cual resulta difícil estudiar el erotismo existente en un lugar y momento dado sin tener en cuenta la sexualidad allí presente. Efectivamente, las normas y valores de la sexualidad en cada época histórica han configurado un tipo distinto de erotismo.

Según algunos antropólogos (Guasch, 1996) el sexo es una actividad social, es cultura; y toda actividad social está regulada. Si hay algo que ha conformado el imaginario humano occidental a lo largo de los siglos han sido los distintos discursos sobre la sexualidad que se han ido sucediendo en la historia de Occidente. A través del discurso sobre la sexualidad encontramos regulados muchos aspectos sobre la organización de las sociedades y las culturas. Para autores como Guasch (1996) estos discursos principalmente han sido los siguientes: el discurso religioso, el discurso de la medicina, el discurso de la sexología y el discurso del sexo seguro.

A lo largo de 2000 años Occidente ha defendido la pareja, un sexo coitocéntrico y genital, y ha definido la sexualidad femenina en términos masculinos. Para Guasch (1996), el verdadero cambio de contexto que provocará a medio término profundas y estructurales alteraciones en la organización social del sexo viene definido por las nuevas tecnologías de reproducción asistida.

Para otros autores (Medina, 2000) la sexualidad viene definida como una constelación de prácticas, deseos y fantasías que las sociedades han significado y, por lo tanto, han representado socialmente de manera diferente a través de la historia. Los significados compartidos constituyen normativas, mitos y creencias que se manifiestan en determinados discursos de control social que organizan el potencial sexual humano. Los significados a su vez conforman los diferentes modos de apropiación que los sujetos hacen de los discursos en el ejercicio de su sexualidad. En este proceso de apropiación inciden los factores culturales, sociales y situacionales del encuentro sexual que, en tanto una experiencia erótica, toma una práctica en permanente búsqueda del placer, en lo que prevalece la invención continua de sensaciones, juegos y rituales nuevos. De esta forma, lo erótico no reduce lo sexual al encuentro físico, dado que también puede expresarse en la textura de una conversación o en una recreación fantasiosa con un otro imaginario.

Así lo que es sexual en una cultura no lo es en otras. Además, tanto los comportamientos sexuales como los significados atribuidos a esos cambian dentro de una misma cultura a lo largo del tiempo. Un estudio pues diacrónico de por ejemplo la sexualidad en España en el último siglo nos evidencia cómo ha estado regulado el comportamiento sexual por las diversas instituciones.

Un análisis cultural de la sexualidad parte de la consideración de que el comportamiento sexual es el resultado de normas culturales y que, por lo tanto, no tiene fundamento la suposición de que el sexo es una infraestructura inalterable, sin cambios en la fuerza de la libido a través del tiempo (Stone, 1989). Así pues la sexualidad es distinta en distintas culturas, y distinta en una misma cultura a través del tiempo. Pues como conducta humana es construida culturalmente y sometida a los cambios sociales.

Los fluidos sexuales.

Dicen algunos autores que hay muchas maneras sexuales exóticas o raras (a nuestros ojos) que demuestran que la sexualidad se expresa a través de la intervención de la cultura.

Las diferentes culturas, épocas históricas y religiones, han atribuido a ciertos elementos de la sexualidad, por ejemplo a los fluidos sexuales, una gran cantidad de propiedades y significados. A los fluidos sexuales de los hombres se les suele atribuir en la mayoría de las culturas algunas propiedades positivas, mientras que a los de las mujeres, se rodean de una gran profusión de hechos relacionados con efectos negativos tales como: la contaminación, la impureza y toda una gama de afectaciones de carácter negativo. Vuelve a aparecer en relación, en esta ocasión a los fluidos sexuales, una categorización de género discriminatoria para las mujeres en un importante número de contextos etnográficos distintos.

El sexo es una actividad que toda sociedad regula, prohibiendo o prescribiendo espacios, tiempos, modos y maneras de realizarlo. La relación sexual es presentada como una situación de intercambio de fluidos corporales (sangre, semen), son vehículos de transmisión, contaminación, así como de vida, emociones y elementos morales.

El fluido vaginal femenino más evidente es la sangre menstrual, considerada prueba y sustancia de la mujer. Y es en el tratamiento de la mujer durante el período menstrual y el parto, donde está más normatizado (reglas y prohibiciones), es donde mayor uniformidad hay en el tratamiento de la mujer por las diversas culturas. Las diferentes culturas le dan un valor y origen muy distintos: que es provocada por la luna (convertida en ser masculino que viola a la doncella) o por animales (coyote, jaguar, pájaros y el que predomina, serpiente, por su forma fálica).

En “la región del Trans-Fly en Papúa Nueva Guinea es usual entre algunas tribus las prácticas homosexuales culturalmente reguladas y relacionadas con la necesidad de inseminar (inyectar semen) en los varones para que estos puedan desarrollar plenamente su masculinidad. Se trata de algo así como una siembra que uno recibe cuando es joven y luego ha de realizar en otros cuando se alcanza la madurez sexual. Aquí aunque los hombres tienen que casarse con mujeres, la inseminación homosexual está culturalmente valorada como tan importante o más que el coito heterosexual con las esposas, al que con frecuencia se define

como desgastante y peligroso para la masculinidad” (Kottak, 1994: 282). Y es que al esperma se le ha dado multitud de significados y diferentes fines según las distintas culturas. Así por ejemplo en muchos grupos de Nueva Guinea se pensaba que la fuerza vital masculina reside en el semen, por lo cual el niño puede superar los efectos maléficos de su historia fetal obteniendo y consumiendo semen, y lo hace a través de una relación homosexual con un pariente mayor (Rubin, 1975: 116)

Por otra parte, las relaciones sexuales múltiples son una costumbre muy pronunciada entre los Marind-anim. Al casarse, la novia tiene relaciones con todos los miembros del clan del novio, siendo el novio el último. Toda fiesta importante se acompañaba por una práctica llamada ottu-bombari, en la que se reúne semen con fines rituales. Unas pocas mujeres tienen relaciones con muchos hombres, y el semen resultante se junta en cubetas de cáscara de coco. En los grupos tibetanos del Himalaya nepalí, los Khumbo, creen que sólo el esperma puede crear los huesos y por lo tanto transmitir la filiación al Clan. La sangre menstrual es signo de la sangre que una mujer Khumbo, transmitirá a sus hijas e hijos, ella aprende que transmitirá la sangre y no los huesos (Del Valle, 2000: 81).

Otro ejemplo de cómo el comportamiento sexual es arbitrariamente construido culturalmente por cada grupo humano lo podemos ver en el beso y sus múltiples formas y funciones. Así, el beso profundo nada tiene que ver con el grado de inhibición sexual en una cultura (en ciertas islas polinésicas, las mujeres son “orgásmicas”, sexualmente activas, y el beso es desconocido hasta la llegada de los occidentales y sus películas).

El beso profundo es raro en todo el mundo como expresión de intimidad sexual, son corrientes otras formas de contacto con la boca o nariz. Algunos otros tipos de besos son: el beso de los Tinguianos, el beso esquimal o malayo, el beso oceánico, el beso de los amantes Balineses, el beso hindú, el beso de los Yacuta y Mongoles de China, el beso en la nuca de los Japoneses (allí un beso en la boca es pornográfico).

Y si estos son algunos ejemplos de los múltiples tipos de besos que encontramos entre los humanos, igual ocurre con sus funciones. Entre las funciones del beso vamos a señalar algunas: el beso sexual, el beso como signo de amistad, como gesto de respeto, como una amenaza para la salud, como celebración ceremonial, para bendecir, ahuyentar dolor, cerrar un trato, despedida, etc.

II.- COMENTAR ANTROPOLÓGICAMENTE UN TEXTO AUDIOVISUAL

Comentar una película de cine desde un punto de vista antropológico, nos obliga, entre otras cosas, a reflexionar sobre tramas de significados, contexto histórico y cultural, características del director y tipo de público o audiencia, etc., es decir, hay que detenerse en el análisis de la intertextualidad.

Toda producción cinematográfica es un tipo de manifestación artística, elaborada en una época concreta, por unas personas de una cultura determinada, con una función específica, con un argumento elegido y una forma de presentar la historia seleccionada. Es decir, toda película contiene en sí, diversos elementos que debemos conocer antes de realizar un análisis antropológico interpretativo del texto audiovisual seleccionado. Por ejemplo, al

analizar, los roles del género femenino en “El último cuplé” o en “Kamasutra”, deberemos tener presente la época y el lugar donde se desarrollan los argumentos de ambas películas (que no tienen porqué coincidir con el año de producción).

Como advierte Dickey (1997) “los antropólogos estamos empezando a estudiar por fin los medios de comunicación, cuando en este ámbito se han puesto de manifiesto los tipos de interrogantes a los que podemos dar respuesta por estar armados de métodos y planteamientos teóricos especialmente aptos. Podemos y debemos plantearnos de qué manera personas diferentes crean y utilizan medios de comunicación diferentes, y también preguntarnos cómo están arraigados estos medios en sistemas sociales, políticos y económicos. Mediante la utilización de las técnicas etnográficas normales de observación con participación y el empleo de métodos cualitativos de investigación, los antropólogos han comenzado a examinar las formas de reaccionar de espectadores, lectores y oyentes con respecto a los medios de comunicación, es decir: de qué manera interpretan los “mensajes” que reciben; cómo utilizan las representaciones para someterse a las ideologías enraizadas en el texto y rechazarlas, así como para crear identidades e imaginar otras realidades; y de qué modo organizan actividades sociales, culturales y políticas en torno a estos medios” (Dickey, 1997).

Desde el enfoque psicoanalítico se defiende la posibilidad de “descubrir dónde y cómo la fascinación del cine se ve reforzada por *patterns* preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado” (Mulvey, 1988:1). Porque efectivamente, “en tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada” (Mulvey, 1988:3). “Nosotros interpretamos los mensajes de los textos -tanto los superficiales como los subliminales- a partir de las perspectivas de nuestras múltiples subjetividades, que han sido influidas por la “multitud de prácticas discursivas” (Mankekar, 1993: 486) con las que hemos estado en contacto a lo largo de nuestras vidas” (Dickey, 1997).

Así, defendemos, junto con Dickey (1997) que es menester que reconozcamos la importancia de la diversión y examinemos con qué medios se produce para entender cómo los textos de los medios de comunicación (el cine en nuestro caso) crean empatía, identificación y toda una serie de reacciones emotivas y psicológicas en pos de objetivos diversos, y también para comprender plenamente la índole de las experiencias de los espectadores. Estas experiencias tienen una importante presencia en la vida contemporánea, y Appadurai señala a este respecto que “muchas vidas están inextricablemente ligadas a las representaciones, por lo cual necesitamos incorporar en nuestras etnografías las complejidades de la representación expresiva -películas, novelas e informes de viajes-” (Appadurai, 1991: 208).

Por otra parte, en diversos y recientes estudios sobre Antropología y medios de comunicación, las cuestiones apremiantes sobre las funciones sociales y culturales de estos medios “se aplican prácticamente a cualquier punto de investigación *in situ*, ya que de una u otra forma los medios de comunicación han afectado a la mayoría de las sociedades” (Spiltunik, 1993: 294; Ginsburg, 1991: 93)”.

Numerosos autores y autoras se han preocupado de demostrar la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal en la que vivimos ha estructurado el cine (Mulvey, 1988), y de este modo lo considerado “sexy”, “deseable”, “erótico”, etc. Pues “(...) el cine posee estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes para permitir simultáneamente un temporal olvido del ego a la vez que lo refuerza” (Mulvey, 1988: 8), ya que “(...) el cine se ha

distinguido particularmente en la producción de egos ideales tal y como se expresan de manera particular en el *star-system*, donde las estrellas centran a la vez la presencia en la pantalla y en la narración en la medida en que desencadenan un complejo proceso de identidad y diferencia (lo atractivo encarna el papel de lo ordinario)” (Mulvey, 1988: 8).

De todos es conocida la producción de *sex-symbols* en películas de Hollywood. Como apuntan algunas autoras “la identidades se producen en el relato cinematográfico con un proceso muy similar al del cualquier otra mercancía, y al igual que las mercancías son ofrecidas al consumidor, en donde se elige entre un gran y amplio mercado, ahí tenemos la variedad de consumo que el mundo hollywoodense nos ha ofrecido desde su origen” (Mercader, 2000). Pues “es ahí donde se comparten los signos del imaginario colectivo, es donde se producen circulan y consumen las identidades” (Mercader, 2000).

Llegados a este punto, vamos a ofrecer algunos ejemplo de los aspectos más relevantes que se han tratado en los diversos comentarios antropológicos que se presentan en esta publicación correspondientes a las veinte películas que se proyectaron en su respectivo cineforum.

Por una parte, se hace preciso en todo comentario audiovisual sobre relaciones de género y sexualidad, un análisis de los personajes, que presente su evolución, cómo desempeñan sus roles de género, como interactúan entre sí en función de su sexo, qué trabajos se les adscriben en la película, etc. Igualmente, resulta interesante detenerse en los espacios y tiempos de los personajes femeninos y masculinos, la relación existente entre géneros y distribución intercultural de los tiempos de trabajo y ocio, a quiénes se les asigna el ámbito público y el privado, etc.

Será primordial el estudio de los diversos estereotipos femeninos y masculinos: “la maruja”, “la puta”, “la madre abnegada”; “el macho ibérico”, “el mariquita”, etc. y los elementos relacionados con los mismos (rulos, medias de rejilla, tacones, ...).

Resulta de interés presentar los diferentes escenarios que aparecen en la película (colores, muebles, disposición, orden, etc.) relacionándolos con “lo femenino” o “lo masculino” en su contexto cultural. De este modo, nos fijaremos en la construcción cultural de la representaciones ideológicas de género en relación a colores, trabajos, olores, texturas, ropas, espacios, gestáltica, posturas...

En cuanto al análisis de los discursos de los personajes, hombres y mujeres, es imprescindible examinar la banda sonora, los silencios, el uso expresivo de sus lenguajes, la forma y el contenido de los mismos, etc.

A su vez, nos interesará constatar las relaciones de poder en torno a los géneros (status, autoridad, actitudes activas y pasivas, violencia física y psicológica...). También nos detendremos en el estudio de la construcción de la identidad sexual (orientaciones sexuales, cómo se presenta en los personajes...) y de la sexualidad (normas, regulación, creencias, mitos, transgresiones y desviaciones de la norma).

Algo que nos parece sumamente importante para nuestros comentarios es analizar las construcciones y concreciones sociales de la diferencia entre hombres y mujeres que

aparezcan en toda película. Del mismo modo, resulta interesante comprobar los comportamientos de los personajes como individuos ante los mecanismos y la ideología del control social de la sexualidad.

Veremos detenidamente en nuestros comentarios el tratamiento de la heterosexualidad, el coitocentrismo, la homosexualidad, el sexo como instrumento de comunicación, la condena de las disidencias sexuales (“parafilias” tales como exhibicionismo, fetichismo, voyeurismo, zoofilia), las sexualidades alternativas, y un largo etcétera.

Podremos así fijarnos también en cómo se construye socialmente el pudor, la vergüenza, lo considerado tabú, lo deseable, ... Los significados de las prácticas sexuales en cada cultura: mitos, creencias, tabúes, prohibiciones, lo permitido, lo correcto, etc.; pues es interesante diferenciar las prácticas sexuales de las creencias sobre las mismas. Del mismo modo conviene tener en cuenta lo individual frente a lo grupal, para destacar los comportamientos sexuales culturales, normatizados y aprendidos.

La cultura nos influye de tal manera que vemos el mundo etnocéntricamente, con lo que interpretamos los demás comportamientos en relación al género y a la sexualidad desde nuestra propia cultura juzgándolos en comparación con ésta. Junto al sesgo etnocéntrico que, como antropólogos debemos detectar en cada film analizado, intentaremos igualmente detectar el sesgo androcéntrico, heterocéntrico y coitocéntrico de los mismos.

III.- EL CINE VEHÍCULO SOCIALIZADOR

A continuación, nos parece oportuno resaltar la función socializadora del cine y, por lo tanto, su capacidad para reproducir o cambiar representaciones ideológicas sobre los géneros y la sexualidad. Es ahí, en ese poder que da la gran pantalla, donde se puede y se debe analizar con una mirada crítica el cómo se construyen los comportamientos y sobre qué ideas se sustentan. Ello nos conduce al análisis de los medios de comunicación, el cine entre ellos, y destacar la potencia que sus representaciones conllevan en la construcción de imaginaciones, identidades y relaciones de poder en nuestra época (Dickey, 1997). Pues “el cine en su aparente inocencia de diversión y entretenimiento, logra inculcarnos estereotipos, que hasta la fecha se repiten en diferentes manifestaciones icónicas gracias al desconocimiento de la verdadera naturaleza y eficacia del cine” (Mercader, 2000).

El concepto género nos permite desvelar cómo las normas son internalizadas individual y colectivamente por hombres y mujeres, dirigiendo sus prácticas sociales. Uno de los aspectos que centran nuestra atención son las representaciones ideológicas sobre el género y cómo éstas, a partir de los procesos de socialización y aprendizaje, están en la base de la desigualdad sexual. Porque “toda relación social, cualquiera que sea, incluye una parte ideal, una parte de pensamiento, de representaciones. Estas representaciones no son únicamente la forma que reviste esa relación para la conciencia, sino que forman parte de su contenido” (Godelier, 1990: 157). Son las representaciones ideológicas sobre los género que cada cultura establece las que designan lo adecuado para hombres y mujeres. Como apunta Godelier (1990: 165) “estas asignaciones y estos vínculos contienen igualmente una parte ideal compuesta de representaciones que legitiman los valores que se conceden a las distintas actividades sociales”.

Debemos aclarar que las representaciones ideológicas no son fijas y estáticas, sino que pueden variar extraordinariamente entre unas sociedades y otras y pueden también cambiar con la mudanza del contexto social que les da forma y sentido. Las imágenes culturales son un producto histórico, y por lo tanto, deben analizarse los cambios en sus representaciones.

Las representaciones culturales son “ocasiones en las que nosotros -como elementos integrantes de una cultura o sociedad- nos reflejamos y definimos, escenificamos nuestros mitos colectivos e historias, nos planteamos alternativas y cambiamos por último en algunos aspectos aun cuando permanezcamos inamovibles en otros” (MacAloon, 1984: 1).

Queremos destacar que “el cine forma parte de la existencia social, por lo que constituye un agente constructor de imaginarios. Lo importante es como ésta transmite significados y cómo estos pueden ser ejecutados en el mundo real de los espectadores aún más, hasta dónde el cine hizo posible que los consumidores se apropiaran de partes del discurso cinematográfico que empataban con las representaciones que poseen sobre su mundo. Esto hace un replanteamiento de la noción de identidad, porque lo que la sustenta es la imagen, que conllevó, no sólo a la creación de un lenguaje cinematográfico, o de un estilo, o género o un estereotipo, sino que fijó los roles que cada cual debería de interpretar tanto en la pantalla como en la vida misma” (Mercader, 2000).

En opinión de Dickey (1997) Singer ha descrito las representaciones como elementos culturales de “exposición”, y el planteamiento de la representación cultural ha fomentado una visión totalizadora de la “representación”, que toma en cuenta tanto a los públicos, actores y creadores como el lugar, estilo y texto de ésta. Este planteamiento también toma rigurosamente en consideración las formas en que consumidores y productores comunican sus propias imágenes a sí mismos y a los demás -Victor Turner (1986) y Clifford Geertz (1973) han demostrado que estos procesos no siempre tienen una interpretación tan sencilla como Singer creyó en un principio (Dickey, 1997).

Las representaciones de género están presente en toda sociedad, pues forman parte de sus elementos ideológicos de reproducción social, y como tal se transmiten de generación en generación, mediante un proceso de socialización (Aguilar, 1998: 26). El género asigna los papeles y las funciones que se consideran más apropiados para cada sexo, determinándose pues la configuración de la propia identidad femenina o masculina en una cultura. Estas categorías de género actuarán en todas las realidades sociales de los sujetos y se manifiestan en las producciones cinematográficas ante un gran número de espectadores.

A nivel de las representaciones ideológicas el lugar de la mujer en nuestro contexto cultural es el de la casa y su obligación principal será por lo tanto la de ejecutar el trabajo doméstico, y esta opinión, no se olvide, es compartida tanto por hombres como por mujeres. Y es que el espacio social propio de la mujer sigue siendo, al menos en el marco de las representaciones sociales, el espacio doméstico (casa, hijos), frente al espacio laboral-exterior masculino, y el orden tradicional en sociedades rurales occidentales coloca a la mujer en el marco del grupo familiar y relacionada de forma muy especial con el trabajo doméstico (Téllez, 2001).

Junto a ello consideramos que en toda cultura la esfera de la producción se asocia a los hombres, por cuanto sobre ellos recae el papel de adquirir bienes de subsistencia de forma continuada para su grupo social, mientras que sobre las mujeres descansa el de la

reproducción (Aguilar, 1998: 27). Y esta vinculación de funciones con cada sexo revierte en los espacios sociales en que ambas acciones se realizan de forma preferente: la producción queda unida a la esfera pública y la reproducción a la esfera doméstica. Aunque nos consta que tal separación de funciones es una construcción social, es decir artificial, puesto que en realidad ambas esferas, la de la producción y la de la reproducción forman parte indisoluble de la reproducción social en sí misma de toda sociedad, ambas funciones son valoradas socialmente de forma diferente, en detrimento de la reproducción (Aguilar, 1998: 27-28). Estas diferentes esferas se reproducen y ejemplifican en multitud de películas. Pues “el cine es un acto de comunicación sensible que se establece en un diálogo de un individuo con otro específico y que involucra las formas de representación estética, gestos, rituales, palabras, sonidos cuyo fin es producir y repartir sentido y significación desde la sensibilidad de los individuos involucrados en este proceso” (Mercader, 2000).

Como venimos argumentando, el cine es un poderoso vehículo de socialización y de aculturación. Por una parte, porque reproduce para un numeroso público las representaciones ideológicas hegemónicas en su contexto cultural (el de la producción del film por supuesto). De esta forma, y con respecto a las relaciones de género y la construcción social de la sexualidad, las películas presentan como modelo determinadas pautas culturales. Como señala Mulvey “la magia del estilo de Hollywood en sus momentos álgidos (y de todo el cine que cayó en su esfera de influencia) se edificó, no exclusivamente, pero sí en su aspecto importante, a partir de su hábil y satisfactoria manipulación del placer visual. Incontestado, el cine dominante ha codificado lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal” (Mulvey, 1988: 4).

Y si bien el cine socializa dentro de una misma cultura sobre los roles de género y los comportamientos sexuales, por otra parte, al proyectarse un determinado film en otra cultura diferente se produce un proceso de aculturación. Como han señalado algunos autores al respecto “con el avance y desarrollo tecnológico del cine, se transformó de modo radical las maneras en que las formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas por los individuos en su vida cotidiana a través de los medios masivos de comunicación. Por lo cual la vida social implica una vehiculación de símbolos, textos, formas de ver, de actuar y de ser. El ser humano trata de dar sentido, comprenderse a sí mismo y a los demás mediante la interpretación de las formas simbólicas que produce y recibe. esto involucra la cultura, entendiéndola como el conjunto de valores, costumbres, creencias, habitus y prácticas, características de una sociedad en particular y el cómo las formas simbólicas se producen y reciben en diferentes contextos por medio del cine” (Mercader, 2000). Efectivamente, “el cine hizo con su irrupción una revolución audiovisual del mundo moderno, produciendo efectos culturales, insospechados. El imperio de la imagen a través del cine trajo consigo nuevas formas de concebir el mundo, producción de nuevas formas simbólicas de existencia y legitimación de emergentes expresiones culturales” (Mercader, 2000).

Así pues, si las representaciones ideológicas hegemónicas hasta ese momento en determinada sociedad en relación a los géneros y a la sexualidad cambian, el cine, se puede y debe convertir en el medio catalizador del cambio y productos y difusor del mismo. Pues es ese caso “se crea una multiplicación de sistemas de valores y de criterios de legitimación. Ya no se posee un único lugar para interpretar o dar sentido a la historia, a la realidad de forma objetiva, esa pérdida de sentido se transforma en la multiplicación de horizontes de sentido.” (Mercader, 2000) Horizontes de sentido que esperamos provoquen la algún día no muy lejano la igualdad entre los sexos y el respeto por la diversidad sexual.

IV.- EL EROTISMO EN EL CINE

Tal y como apuntamos con anterioridad, como cualquier comportamiento humano, la sexualidad se presenta como una construcción social, y así, defendemos que el erotismo es igualmente una elaboración cultural.

Como sabemos, desde las Ciencias Naturales, el sexo se asocia a un sistema de reproducción; reproducción que en los seres vivos se clasifica en sexual y asexual. El problema nos surge cuando desde las Ciencias Sociales también asociamos sexo a reproducción, olvidando todo el componente de construcción social que el comportamiento sexual tiene entre los seres humanos. Es aquí donde nos queremos detener desde un punto de vista antropológico.

En primer lugar, vamos a intentar aproximarnos a una concepción antropológica del término erotismo, aunque hay que advertir que es algo complejo. Por una parte, porque nos solemos encontrar con una falta de precisión en las definiciones que encontremos, aumentada por la delgada línea que separa el concepto de sexualidad y el de erotismo. Vamos a presentar algunas de las definiciones que se dan al concepto de erotismo.

Para algunos el erotismo es: la dimensión aristocrática del amor sexual, la memoria de la sexualidad, la culturización de la sexualidad o el carácter de lo que excita el amor sexual.

Según la etimología de la palabra erótico², ésta proviene del latín *eroticus*, y éste del griego *erotikós*, de *éros*, amor.

Para filósofos como Bataille (1976) la diferencia entre actividad sexual y erotismo es nítida, pues es lo que separaría al animal de la persona, puesto que sólo la vida humana muestra una actividad que define, tal vez, un aspecto “diabólico”, al cual conviene el nombre de erotismo.

Por su parte, el psicoanálisis ha sido sin duda la disciplina que más se ha interesado por el erotismo. En opinión de Colombo (1999), erotismo es la sexualidad humana liberada de todo proyecto de reproducción, de toda genitalidad obligatoria, él hace que el gozo sea independiente de toda función biológica y lo autonomiza de tal manera que todo placer, ya sea comiendo, bebiendo o trabajando hará surgir la sospecha de un erotismo oculto. Este autor expone que la palabra sexualidad proviene del latín *sexus* y designa el hecho de ser macho o hembra, y hace coincidir el erotismo con la sexualidad separada de la función biológica.

Pero es durante el primer cuarto del siglo XX, con la difusión de la teoría psicoanalítica, que el concepto de sexualidad adquiere la extensión actual. Designa una serie de excitaciones y de actividades que procuran un placer independientemente del ejercicio de una función biológica y que se encuentran en el comportamiento erótico de los seres humanos adultos.

Pero vayamos por partes. Tengamos presente que si bien los humanos tenemos necesidades (¿instintivas?) sexuales, la manera de satisfacerlas es cultural, es decir, elegida,

² Diccionario enciclopédico Salvat. 1995.

construida, consensuada, enraizada en toda una trama de símbolos. Símbolos, comportamientos y significados, que son socialmente compartidos. Pues es de este modo como se dota a los elementos sexuales de un sentido dentro de cada grupo social.

Así, lo considerado como una perversión, inhibición, desviación sexual, erótico, pornográfico, etc. estará socialmente establecido y consensuado, pues sólo de esta forma los miembros de un grupo determinado podrán comunicarse, entenderse y situarse en su escala de valores. Sólo así serán capaces de ordenar el mundo de la sexualidad, compartiendo el significado, arbitrariamente dado, de comportamientos sexuales; significados conocidos por todos sus miembros, quienes los sitúan dentro de sus respectivas tramas de significaciones.

Como sabemos, entre los humanos nos existen normas sexuales compartidas por todas las culturas. Igualmente, no se asocia sexo únicamente a reproducción. No tenemos épocas de celo. La especie humana (al igual que el caso de por ejemplo los bonobos -Pan paniscus-) pero a diferencia de muchos animales, es capaz de realizar el coito en cualquier época del año, independientemente si la hembra está en su momento fértil o no, con lo cual la reproducción no es el único motivo para la práctica sexual.

Según algunos autores (Bataille, 1976) es justamente el erotismo, y no la sexualidad, lo que nos diferencia de los animales. El erotismo es la forma privilegiada en que el individuo, apoyándose en su imaginación y su cultura con respecto a su propio cuerpo vive profundamente su sexualidad y confiere formas y contenidos a sus deseos y fantasmas sexuales. El erotismo pone al desnudo tanto las inhibiciones, desviaciones y “perversiones” del individuo como los mecanismos e ideologías del control social de la sexualidad. Esto explica porqué socialmente se tiende a valorarlo negativamente por partida doble: por un lado, es un instrumento subversivo respecto a los valores y normas destinados a regular un instinto sexual que es agente transmisor de formas y comportamientos sociales; y por el otro, se configura como una experiencia que inclina al individuo al menosprecio de sus obligaciones colectivas y a la búsqueda de lo lúdico y del goce por el goce (citando de nuevo a Bataille, es un fin en sí mismo).

De cualquier manera el erotismo tiende a ser reprimido, en mayor o menor medida por muchas sociedades. El erotismo se ha demostrado a lo largo de la historia como un elemento de fuerza casi ilimitada. Lo erótico ha propiciado traiciones, asesinatos, guerras, raptos. Es un elemento, además, subversivo, pues tiende a burlar las normas que cada sociedad imponga para regular el sexo.

En relación con la construcción del erotismo, y como podemos apreciar en un gran número de las películas comentadas en este libro, cada cultura recurre a la manipulación del propio cuerpo y aspecto con fines de embellecimiento o de atracción sexual. Así, tanto la indumentaria, como el peinado, el maquillaje, las deformaciones corporales, los adornos de bisutería, los tatuajes, etc. serán entendidos como eróticos, *sexis*, atractivos,... según el contexto socio-cultural e histórico en donde nos ubiquemos.

Y no son sólo elementos físicos los que se muestran como parte de lo erótico, también la *gestáltica*, las posturas corporales, el movimiento de los ojos, de las manos, la forma de tocar, de arañar, de acariciar, de rozar el pelo, etc... La cadencia de los movimientos, los colores del entorno, de las ropas, de la habitación donde transcurra una escena...todo dependerá del contexto cultural para entender su significado, sus significados.

En ocasiones, se denominan “caracteres sexuales secundarios” a partes del cuerpo que se dotan de valor erótico. Sirva de ejemplo las nalgas y caderas prominentes de las mujeres entre los bosquimanos, los pechos grandes y la cintura estrecha de las jóvenes occidentales, los hombros anchos y el cuerpo musculoso de los hombres occidentales, etc.

Es más, podríamos casi afirmar que todas las partes del cuerpo han sido dotadas en algún momento y en algún grupo cultural concreto de valor erótico. Recordemos a modo de ejemplo, el afilado de dientes, las escarificaciones, el corset, la reducción de pies, el agrandamiento de labios, el pintarse la boca o los ojos, el perforarse el lóbulo de las orejas o de la nariz, el *body-piercing*, etc.

Junto a las partes del cuerpo, también se atribuye significado erótico a determinadas actitudes y posturas (recatadas, agresivas, sensuales, parsimoniosas, espasmódicas...); a músicas, colores, perfumes, nombres propios, situaciones y contextos, objetos... Y cuando decimos objetos nos podemos referir a una amplia gama de elementos materiales que cada grupo puede considerar como erótico, por ejemplo cierto brazalete, cierto coche deportivo, cierta estatua iconográfica, etc.

Podríamos preguntarnos en cada una de las películas que comentamos en nuestro cineforum qué es lo considerado erótico. Así, por ejemplo, podríamos hablar de momentos eróticos en nuestro contexto occidental cuando una chica pasa junto a un chico y se abrocha lentamente el botón del escote de su camisa, o cuando una mujer deja entrever su ropa interior por debajo de su falda, o cuando un hombre joven se quita la camisa y muestra un torso musculado.

En nuestro mundo occidental ciertos objetos tales como trajes de cuero negro, motos, coches, ropa de lencería femenina, zapatos de tacón, etc. se encuentran embuidos de una gran valor, socialmente aceptado, de carga erótica. Y en ocasiones nos puede surgir la pregunta del porqué unas culturas tienen por repugnantes prácticas eróticas que otras consideran excitantes.

Por otra parte, queremos advertir que en demasiadas ocasiones se relaciona de manera automática, simplista y estereotipada, a una determinada religión con una mayor represión de lo erótico y del sexo. Se suele asociar, por ejemplo al Islam como una religión mucho más represiva que otras. Dentro de nuestro cineforum podemos ver películas como “Las mil y una noches” donde al menos, esa relación tiene otras lecturas más complejas. Pues efectivamente aún teniendo la misma religión diversos grupos culturales y comunidades entenderán la ocultación del físico, de por ejemplo las mujeres, de un modo o de otro. Ni que decir tiene que encontraremos una amplia gama de comportamientos, prohibiciones y permisiones referentes a ropas y actitudes, entre grupos islámicos como ciertas tribus árabes del norte de Sudán o los *pashtunes* y *kashmires* musulmanes.

Llegados a este punto vamos reflexionar muy brevemente sobre lo considerado como cine erótico y cine pornográfico. El denominado cine erótico no es un género y no tiene nada que ver con el cine pornográfico. Pues no se asocia sólo con cuerpos desnudos o escenas de sexo, sino, más bien, con la sensualidad humana. El erotismo se presenta a través de una mirada, un baile, una frase... y el cine ha sabido captarlo de muy diversas maneras. Para muchos el verdadero cine erótico es el que no sólo muestra el cuerpo, sino que indaga en la mente y refleja el alma de sus protagonistas.

Como bien advierte Soto (2001:1) “la pornografía suele definirse como la descripción o exhibición explícita de actividad sexual en literatura, cine y fotografía, entre otros medios de comunicación, con el fin de estimular sentimientos eróticos más que estéticos o emocionales. Sin embargo, dicha estimulación parece depender más del contexto, de la mirada del observador, de los elementos culturales o de la forma en que son presentadas dichas descripciones o imágenes que de las imágenes o las descripciones en sí”. Pues efectivamente, “lo pornográfico no depende de las descripciones o las imágenes que se presenten, sino de la forma en que aparecen o más bien son presentadas” (Soto, 2001: 1)

V.- REFLEXIONES FINALES

Como hemos señalado en otra ocasión (Téllez, 2001) es a partir de las características contrapuestas que culturalmente se otorgan a hombres y mujeres establecidas sobre su diferente fisiología, como se establecen un tipo de relaciones sociales basadas en las categorías de género, y estas relaciones, obviamente, se manifiestan en todo grupo humano, en tanto en cuanto, existen dos sexos biológicos, manifestación que queremos analizar a través del cine.

El ser mujer o el ser hombre, son del mismo modo categorías construidas que se corresponderán, a nivel ideológico, con lo que una sociedad, como la nuestra considera como “femenino” o “masculino”. Esta dicotomía establecida sobre ambos sexos, dará como resultado que un género sea considerado inferior al otro, o al menos, dotado de valores que lo diferencien minusvalorándolo, estableciéndose de este modo unas relaciones de poder no igualitarias.

Los estudios de la Antropología de la Relaciones de Sexo-Género aparecen como crítica al androcentrismo en Ciencias Sociales, que en Antropología es similar a la del etnocentrismo. El androcentrismo considera al hombre centro de estudio o cuestión a estudiar. Desde el androcentrismo existe todo un discurso de valores y universo de valores masculinos que es el dominante. Valora socialmente aquellas actividades realizadas por el hombre e infravalora a desprecia las realizadas por las mujeres.

Así pues, uno de los objetivos que nos planteamos al realizar todo comentario antropológico de una película es detectar el sesgo etnocéntrico y androcéntrico presente en la misma. La crítica al andocentrismo es la crítica a la supremacía de los valores masculinos, por ser una ideología dominante, valorizándose las actividades realizadas por los hombres y no tanto las realizadas por las mujeres. El problema del androcentrismo es un problema de organización de la información y de criterios acerca de qué es lo más relevante en el análisis de la realidad social.

Sabemos que la Antropología nunca ha dejado atrás a las mujeres, el problema es cómo se contemplan a hombres y mujeres, qué papel desempeñan, qué se considera relevante o significativo socialmente, qué informantes se seleccionan, qué personajes se eligen para las películas, qué roles desempeñan en función de su sexo, qué actitudes sexuales muestran, cómo se sexualizan y generizan, etc.

Si bien hablar de roles de sexo en la década de 1970 en la producción antropológica fue un primer paso importante y necesario porque desnaturalizaba las relaciones entre

hombres y mujeres, preferimos el concepto de relaciones de género. Pues ello conlleva considerar a los géneros como un elemento constitutivo de las relaciones sociales que tiene que ver con las formas de percibir las diferencias entre los sexos y que vehiculizan las relaciones de poder (que se basa en cómo se perciben las diferencias biológicas). De manera que existe un control y un acceso diferente a los recursos materiales y simbólicos según se pertenezcan a un género u otro. De este modo género hace referencia al principio estructural de división social. Dicho concepto se elige porque tiene connotaciones sociales, nos hace pensar en lo construido, que se opone a lo físico de la palabra sexo.

Así pues, analizar las relaciones de género en nuestros comentarios audiovisuales nos sugiere que hombres y mujeres sólo pueden ser pensados por las relaciones que mantienen entre sí, y nos permite tener presente los diferentes sistemas socioculturales (diferentes sistemas de género y sus relaciones con otras categorías: etnia, edad...) y también pensar en cambios y en transformaciones.

Junto a las relaciones de género, en este cineforum hemos pretendido reflexionar sobre el hecho de que la sexualidad está presente y define la mayoría de nuestras actividades y comportamientos. Por ello, un análisis antropológico sobre cine, género y sexo debe abordar temas vinculados a las nociones, conceptos y significaciones referentes al comportamiento sexual de los seres humanos, que trate tópicos como aspectos psico-afectivos, diversidad sexo-erótica, sexualidad o política sexual. Pues creemos que la Antropología es una disciplina, que atraviesa a otras especialidades y que puede compartir un mismo fin, en este caso el análisis de la sexualidad humana y ofrecer de ese modo miradas diferentes sobre el estudio de este comportamiento en sus aspectos biológico, psicológico, social, cultural, evolutivo e histórico, con una mirada holística y desde un posicionamiento de relativismo cultural.

Quizás con estas páginas que presentamos, en las que entre otros temas hemos discutido sobre las interrelaciones del placer erótico concebido desde un enfoque androcéntrico que presenta el papel central de la imagen de la mujer, nos atrevamos a romper con las usuales miradas patriarcales que durante tanto tiempo han predominado en la producción cineasta del mundo occidental, para concebir así un nuevo lenguaje del deseo (Mulvey, 1988: 5).

VI.- BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, E. (1998) *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Universidad de Sevilla.

Arcan, B (1991) *El jaguar y el oso hormiguero: Antropología de la pornografía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

Appadurai, A. (1991) "Global ethnoscares: Notes and queries for a transnational anthropology". En R.G. Fox, compilador, *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research Press.

Bataille, G. (1976) *Breve historia del erotismo*. Ed. Caldén, 20.

Bechtel, Guy (2001) *Las cuatro mujeres de Dios: La puta, la bruja, la santa y la tonta*. Ediciones B, grupo zeta.

Bourdieu, P (1998) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Comas d'Argemir, D. (1995) *Trabajo, género, cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Barcelona, Icaria / Institut Català d'Antropologia.

Colombo, E. (1999) "Sexualidad y erotismo. Teorías sexuales infantiles: teoría, fantasma y fantasía inconsciente". *Rev. de Psicoanálisis*, nº 2. Julio.

Del Valle, Teresa (2000) *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Ed. Ariel Antropología

Dickey, S. (1997) "La antropología y sus contribuciones a los medios de comunicación" en <http://www.unesco.org/issj/rics153/dickeysa.html>

Dickey, S. (1993) *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fischer, M.M.J. (1991) "Anthropology As Cultural Critique: Inserts for the 1990s cultural studies of science, visual-virtual realities, and post-trauma polities". *Cultural Anthropology* 6,4: págs. 525-537 (Noviembre).

Geertz, C. (1973) "Deep play: Notes on the Balinese cockfight" En C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.

Ginsburg, F. (1991) "Indigenous media: Faustian contract or global village?". *Cultural Anthropology* 6,1: págs. 92-112.

Godelier, M. (1990) *Lo ideal y lo material*. Madrid, Taurus, (ed.orig. 1984).

Guasch, O. (1996). *Sexualitat, història i antropologia*. En Roigé Ventura X. (eds)

Historia del cine X: <http://www.webviando.com.pe/weberoexp/webinstein/index1.html>

Kottak, C. P. (1994) *Una exploración de la Diversidad Humana*. Ed. MacGraw -Hill/ Interamericana de España

MacAloon, J.J. (1984) "Representaciones culturales, teoría cultural." En J.J. MacAloon, compilador, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Filadelfia: Institute for the Study of Human Issues.

Mankekar, P. (1993) "Television tales and a woman's rage : A nationalist recasting of Draupadi's 'disrobing'". *Public Culture* 5, 3: págs. 469-492 (Primavera).

Medina Carrasco, G (2000) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, Colegio de México.

Mercader, Y. (2000) "Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidades" en NAYA Congreso Virtual de Antropología. Argentina.
http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Yolanda_Mercader.htm

Mulvey, L. (1988) *Placer Visual y Cine Narrativo*. Documentos de trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Fundación Ito. Shakespeare/Ito. de Cine y RTV (Valencia) Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota.

"Reproducción" Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000. © 1993-1999 Microsoft Corporation.

Roux, J .P. (1990) "El ser impuro". *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Península. Barcelona

Rubin, G. (1975) 1986 "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", *Nueva antropología*, vol. VIII, nº 30. México.

Singer, M. (1972) *When a Great Tradition Modernizes*. Nueva York: Praeger.

Spiltunik, D. (1993) "Anthropology and mass media". *Annual Review of Anthropology*, 22: págs. 293-315.

Soto, J. (2001) "Antropología Visual de la Ponografía", en *Revista de Antropología Experimental*, nº 1. Universidad de Jaén.
<http://www.ujaen.es/huesped/rae/2001/articulos/juansoto01.htm>

Téllez, A. (2001) "Trabajo y representaciones ideológicas de género. Propuesta para un posicionamiento analítico desde la antropología cultural" en *Rev. Gazeta de Antropología*, Universidad de Granada. Nº 17, Texto 17-17 2001

Turner, V. (1986) *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

Wolfenstein, M. (1953) "Movie analysis in the study of culture". En M. Mead y R. Métraux, *The Study of Culture at a Distance*. Chicago: University of Chicago Press.

Yehya, N (2001) *El cuerpo transformado*, México, Paidós Amateurs.

REFLEXIONES ACERCA DE LA IMAGEN DE LOS SEXOS EN EL CINE ESPAÑOL

Alejandra González Canosa³
Antropóloga Social y Cultural
Universidad de Sevilla

Trataremos de reflexionar acerca de los contenidos de las relaciones intergénero en el ámbito del cine español y en la determinación de cómo, y en qué grado, las mujeres que actúan en él (sobretudo interpretando delante de las cámaras) reflejan las modificaciones que se dan en nuestra sociedad occidental en cuanto a los comportamientos tradicionalmente adscritos a su género.

Queremos saber si estas modificaciones, que se ven reflejadas en el cine así como en otros medios de comunicación, están generando un nuevo modelo de género femenino, que, manteniendo en gran medida muchos de los comportamientos del modelo antiguo, centrado en el ámbito de la reproducción social, incorpora buena parte de los comportamientos considerados tradicionalmente como masculinos, al estar reservados a los hombres. Sirvan de ejemplo los ámbitos de manifestación artística y de descripción social, hasta hace poco tiempo.

Tradicionalmente las mujeres han sido relacionadas sobre todo con el ámbito privado, el cual ha sido asignado de forma frecuente a lo doméstico. En realidad, esto no ha sido así en gran cantidad de casos, ya que, por ejemplo, en las familias campesinas, las mujeres han participado siempre, compartiéndolas con los hombres, en las labores del campo.

Las esferas doméstica y pública constituyen, para Rosaldo⁴ (1972), una oposición universal y se relacionan con las asimetrías reales entre hombres y mujeres. Esta división entre los mundos público y privado es un planteamiento demasiado elemental y se está revisando desde hace ya tiempo, porque no se trata de dos esferas separadas de forma infranqueable. Aún así, nos serviría para comprender que las mujeres, al estar relegadas a las actividades domésticas, parecen faltas de status propio y sólo obtienen poder cuando son capaces de trascender el ámbito doméstico y se introducen en el ámbito masculino, es decir, en la esfera de lo público.

Desde el principio, ha habido mujeres en el campo de la interpretación tanto en el cine como en el teatro español, sin embargo, poco a poco estamos viendo cómo algunas mujeres se introducen también en la esfera de la producción cinematográfica, un mundo que se suele adscribir a los hombres, reflejando y afianzando los valores tradicionales que se les ha adjudicado socialmente.

³ Estas reflexiones están basadas en el proyecto, *Relaciones de Género y Cultura Política en Andalucía*, que se está planteando como tesis doctoral dirigida por el catedrático de Antropología Social D. Isidoro Moreno y se aborda desde los planteamientos teóricos y metodológicos del grupo de investigación del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla, GEISA (Grupo para el Estudio de Identidades Socioculturales de Andalucía), dirigido por Isidoro Moreno y reconocido en el II Plan Andaluz de Investigación (SEI-149), como grupo consolidado.

⁴Rosaldo *Mujer, cultura y sociedad*, Temple Smith, London, 1972.

El concepto de sexo-género refiere al conjunto de dispositivos mediante los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana con el fin de apropiarse de dicho producto⁵. Las relaciones sociales de sexo definen el papel de los hombres y mujeres en unas relaciones en las que las mujeres ocupan una posición de subordinación que, en las sociedades occidentales al menos, se construye sobre la pertenencia a un sexo biológico. De acuerdo a esto, existen estudiosos/as en el Estado Español que merecen especial mención, como es el caso de Lourdes Méndez⁶ o Carmen Mozo⁷ empeñadas en dar al género el lugar que debe ocupar en todos los estudios de Antropología.

Cierto es que la corriente ideológica feminista lleva bastante tiempo luchando por conseguir una igualdad de oportunidades para ambos sexos y, bajo esta ideología, han trabajado, y siguen trabajando, muchas personas desde muy distintos ámbitos. La antropología feminista se funde, a nuestro parecer, en la lucha por un análisis más objetivo que abarca más allá de las actividades masculinas o aquellas que han interesado a un sector masculino de científicos.

El género es una abstracción ideológica y no necesariamente todos los hombres y todas las mujeres que nos dan mensajes desde el cine (delante y detrás de la cámaras) van a seguir los cánones de cada uno de sus géneros. Porque los géneros son abstracciones culturales que se construyen simbólicamente sobre lo que se entiende por qué es *ser hombre* o *ser mujer* en nuestra sociedad.⁸

Creemos que las nuevas ideas que se exponen en las películas de cine español acerca de *qué es ser mujer* van sustituyendo, con el tiempo, a las ideas anteriores, pues se están fundiendo valores tradicionales con otros emergentes. Tal situación, da lugar a muchas contradicciones en los comportamientos sociales de los individuos, en cuanto a su género se refiere, y daría lugar, a su vez, a nuevas formas de *ser mujer* o de *ser hombre*.

Ser mujer, pues, en nuestra sociedad, y por lo tanto en la imagen que el cine nos da de nosotros mismos, puede responder al modelo tradicional centrado en valores de reproducción y a un nuevo modelo donde la producción, la decisión o la creación artística forman parte ya de los valores femeninos. Existirían, por consiguiente, distintas opciones de *ser mujer*, y, sin embargo, el género masculino sufriría en la actualidad una seria crisis de identidad, pues no ha encontrado aún una contrapartida a esa nueva forma de modelo social femenino.

Haciendo un somero recorrido histórico de nuestro cine podemos observar claramente el cambio que refleja el modelo de mujer. Sin embargo, el modelo de hombre sufre una crisis identitaria importante, porque ¿alguien sabría describir cómo son los hombres que nos muestra el cine español en la actualidad? ¿sensibles? ¿fuertes? ¿imbuidos

⁵Rubin, G. "The traffic in women: Notes on the political economy of sex", en REITTER, R.R. (eds) *Toward an Anthropology of women*, Monthly Review Press, New York. 1975

⁶Méndez, Lourdes. "Influencia de la teoría feminista en las Ciencias Sociales: Una revisión conceptual", en *Teoría feminista. Identidad, Género y Política*, pp. 45-57. Campos, A & Méndez, L. (eds). Donostia, Emakunde/UPV/EHU. 1999

⁷Mozo, Carmen. Tesis doctoral titulada *Sexualización y generización en el ámbito de los seguros*. Cuyo director del proyecto fue Isidoro Moreno Navarro, catedrático de Antropología Social en la Universidad de Sevilla. Junio de 1995, Sevilla.

⁸Foucault, M. *Historia de la sexualidad*, De. S. XXI, 1989.

en la esfera de lo doméstico? ¿orientados al trabajo? ¿les gusta el fútbol? ¿les gustan las mujeres? ¿las odian? ...

Para un análisis en profundidad, habría que introducirse en la cuestión teórica de lo que algunos autores denominan “*matriz identitaria*”⁹ combinando el género con la etnicidad y la pertenencia a una clase social y una “cultura del trabajo” de los sujetos de estudio, sin olvidarnos de variables también importantes como la edad, ya que el choque generacional es básico para entender la realidad social actual del cine en España.

Entre los géneros hay también una jerarquía en la que la primacía la ha ostentado el género masculino y por ese motivo se le ha adjudicado a él los valores de inteligencia. Por ese motivo también, desde el momento en que la mujer pudo acceder al mercado de trabajo remunerado, se le adjudicaron a ella puestos que no rebasaran las barreras de *poder* y que fueran acordes con las características definidas como *propias de la mujer*. Por eso, y no por casualidad, detrás de las cámaras existen pocas mujeres que trabajen en el mundo del cine en puestos de responsabilidad y de creatividad, y sí en puestos de trabajo del ramo de la peluquería, maquillaje o la administración. Cuando estos mismos trabajos son percibidos como algo creativo, no es una mujer la que suele estar al frente, por ejemplo, en películas de ciencia ficción donde el maquillaje es una sección muy importante para el conjunto del film.

Las construcciones culturales de género son simbolizadoras de formas de comportamiento que se dan en el marco de relaciones de poder de un sexo sobre el otro.

Nos estamos centrando en el papel de la mujer porque es su sexo el que está sufriendo un cambio en las relaciones de género. No se trata, pues, de una reflexión sesgada de una realidad sino, más bien, intentamos ver qué nuevas posturas aparecen en el género femenino y qué respuestas adoptan hombres y mujeres ante este nuevo fenómeno para comprobar, más tarde, qué mensajes nos da el cine de nosotros mismos como seres sociales sexuados.

La dedicación a la producción cinematográfica, como hemos apuntado antes, se ha venido llevando a cabo por hombres y ha pasado mucho tiempo hasta que las mujeres han podido incorporarse en cierta medida a este sector. Y si son los hombres los que, desde el cine, nos han contado cómo han sido y son los hombres y las mujeres en nuestra sociedad, significa que ya tenemos un matiz de género más allá del mensaje de cada película. Sería algo así como que al nacer, cada ser humano tuviera unas gafas, una cartulina como las que se utilizan para apreciar las imágenes en tres dimensiones. A los hombres se las dan azul y a las mujeres roja. Pues bien, el cine, hasta el momento, es azul y algunos de nosotros desconocemos otra forma de ver el mundo independientemente del sexo que tengamos. Vemos la realidad a través de los ojos de los hombres y el cine es buena muestra de ello.

Un ejemplo muy claro de esta visión masculina en el cine es la exposición que se nos muestra del acto sexual, del deseo sexual basado casi exclusivamente en la penetración y en la duración de este acto repetitivo en unas pocas formas posibles. Si los que dieran estos mensajes de sexualidad se interesaran en “buscar gafas rojas” para verlo desde matices más enriquecedores, cambiarían sin duda los mensajes de estas escenas y aumentaría la identificación con la exposición del deseo de, al menos, la mitad de su audiencia.

⁹Moreno, I. “Identidades y rituales. Estudio introductorio”, p.p. 601-636 en J. Prat, U. Martínez, J. Contreras e I. Moreno, *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid, 1991. Taurus.

Al comienzo de la cinematografía española, la imagen de los hombres y las mujeres que se nos vende, está bastante bien definida: mujeres adscritas al mundo doméstico que atesoran valores sociales incalculables como la maternidad, la reproducción social (religión, familia, educación, etc.), la fidelidad, la honradez, la belleza, la gracia, la intuición, la pulcritud, el cuidado de los débiles, etc. A su vez, los hombres también están bastante bien definidos controlando y definiendo el entorno, manipulando y activando la trama de las historias. Se trata de hombres fuertes, rudos, dominantes, aunque protectores de los suyos; donde las lágrimas y la sensibilidad no tienen cabida.

Existen películas algo más transgresoras donde alguien, fundamentalmente una mujer, rompe, en teoría, con los valores que por su sexo se le adscriben. Y decimos *en teoría* porque se suele presentar a mujeres de “vida alegre”, prostitutas que se amoldan a la perfección con el modelo de mujer, más que todas las demás que conforman su entorno pero que, por causas ajenas a su voluntad (una mala infancia, extremada belleza, un padre muy autoritario o incestuoso o un amor tortuoso y temprano) se han visto envueltas en una existencia poco afortunada para una “buena mujer”.

Lo que llama más la atención es la asunción de su sino como irremediable, porque, como la virginidad, lo perdido no se recupera y no existen enmiendas. En este tipo de mensajes, los actores hombres representan a individuos iguales que en el caso anterior: hombres autoritarios, fuertes, independientes, que actúan y que, tal vez, se les puede calificar de *canallas*, lo cual no pone en duda su hombría ni les son cerradas las puertas de la sociedad a la que pertenecen. Tanto en el primer supuesto como en el segundo, las relaciones entre los sexos se exhiben con el mensaje de “complementariedad” obviando la postración de los valores femeninos bajo los masculinos.

En la actualidad nos encontramos ante un tipo de cine que se ha percatado del cambio que ha sufrido la realidad de las mujeres españolas y que ha modificado el modelo de *ser mujer*. El problema viene cuando, siempre desde la cartulina azul, identificamos la homosexualidad masculina con el género femenino. Hay algunos artistas homosexuales hombres que vienen hablándonos desde el cine de la “verdadera” forma de ser mujer porque ellos, al estar tan cerca de las mujeres y al sentirse tan identificados con “su problemática”, son como féminas y creen estar en posesión de la imaginaria cartulina roja.

Estos artistas nos describen a mujeres que dominan la esfera de lo público, trabajando en empresas con puestos de gran responsabilidad aunque siguen manteniendo, o conviven, con mujeres exclusivamente adscritas al mundo de lo privado como actividad propia de su sexo. Lo que se nos expone como la “verdadera visión” del mundo de las mujeres sería más bien un esperpento *valleinclanesco* de seres femeninos. En estas mujeres podemos observar todo lo exteriormente adjudicado de forma tradicional a una mujer pero sacado de su contexto y vaciado de contenido, tal es el caso de uñas muy largas e irremediabilmente pintadas, pelos teñidos, tacones altísimos, ropa ceñida y muy sexi, además de actitudes como cotilleos, relaciones familiares fortísimas, íntimas amistades con travestís (tratados éstos como semejantes), mundos que acontecen en la cocina, etc.

Se trata de mujeres histéricas en posesión del sentimiento más extremo y de la razón más absoluta pero que, a su vez, son seres incomprendidos y solos, que no pueden parar de hablar y cuyos problemas se solucionan a la tremenda con una falsa solidaridad de sexo o, incluso, a través de las artes ocultas o la magia, *propias* del sexo femenino también.

En cambio, la imagen que nos exponen de los hombres, en este momento del cine, es prácticamente imperceptible, por no decir ridícula. Nos encontramos bien ante un ser débil e indeciso, o bien ante un agresor o portento sexual. Creemos que esto no es casualidad, porque hasta para construir un esperpento hace falta un modelo previo y, como venimos apuntando desde el principio, el género masculino carece hoy, en nuestra sociedad, de una identidad clara que pueda convivir con lo que se considera femenino.

No así, existe a nuestro entender un cine más serio, que extrema lo realista pero que al menos no deforma la imagen de nosotros mismos y además nos hace reflexionar¹⁰. Este cine realista se acerca más, creemos, a esa contradicción real de la sociedad que apuntábamos al principio, a saber, la nueva forma ideal de *ser mujer* no tiene contrapartida masculina y los hombres que, en estos últimos casos, el cine escenifica, se solventan violentos, desconcertados, cuando no homosexuales como última salida para evitar esa “rivalidad” y “asalto” de las mujeres a un ámbito, que hasta la fecha, les pertenecía.

BIBLIOGRAFÍA

Bellier, I. 1991 *Léna comme si vous étiez*. De. du Seuil. Lima, Quito.

De Beauvoir, S. 1987. *El segundo sexo*. Libro de edición Argentina. Ediciones S. XXI, Buenos Aires.

Guillaumin, C. 1992. “Le corps construit”, en: *Sexe, Race et pratique du pouvoir. L'Idée de Nature*, (pp 117-143). Ed. EHESS. Paris.

Gaitán, J. y Cáceres D. 1994. *La mujer en el discurso político*. Universidad Complutense de Madrid.

Marc Abélès. 1990. *La vie quotidienne au Parlement Européen*. De. Hachette. Paris.

Márquez, G. 1993, “La participación política de las mujeres de Andalucía en las Instituciones representativas”, en *Administración de Andalucía. Revista andaluza de administración pública*, nº 14.

Martín Serrano, M. 1986. *La producción social de comunicación*. Alianza. Madrid.

Mateos A. 1997. “Diferencia de la variable género en la élite parlamentaria latinoamericana”, en *América latina. Hoy. Revista de Ciencias Sociales*. Nº 16.

Méndez, L. 1995. “Recetarios mágico-científicos al servicio de la estética de la delgadez: cuerpos de mujeres, cuerpos de hombres”. *Anorexia. Dieta, Estética y Crenzas*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego. pp 117-127.

Oackley, A. 1972. *Sex, Gender and Society*, Temple Smith, London.

¹⁰ Aunque no creemos que esto, la reflexión, sea el fin último del cine. Damos por válido para ello también el entretenimiento siempre que quede explícito eso, que el fin es entretener y no reflejar la realidad.

Orner, Sh. 1979. “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” En *Antropología y Feminismo*, Harris & Joung (eds), Barcelona, Anagrama. pp. 109-133

Palenzuela, P. 1995. “Las culturas del trabajo: una aproximación antropológica”, en *Sociología del trabajo*. Nueva Época, n° 24, p 13. y pp 3-28.

Rubin, G. 1975. “The traffic in women: Notes on the political economy of sex”, en REITTER, R:R: (eds) *Toward an Anthropology of women*, Monthly Review Press, New York.

Uriarte, E. y Elizondo, A. 1997. *Mujeres en política*. Madrid, Ariel.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO A TRAVÉS DEL GÉNERO

Melania Espadero Blanco

Lda. en G^a e H^a (H^a del Arte)

Profesora en la Universidad Miguel Hernández

Antes de comenzar, me gustaría agradecer a la Dra. Anatasia Téllez Infantes, coordinadora de esta publicación, el haber considerado que mi aportación podía resultar interesante para enriquecer el cuerpo teórico de las investigaciones llevadas a cabo desde el *Cineforum de Antropología, Sexo y Género*.

Personalmente, pienso que un acercamiento hacia el estudio de los diferentes sistemas de construcción cultural del cuerpo resulta ya interesante. Cuánto más, si lo orientamos a cómo el género determina implacablemente esa construcción. Esto es algo que consumimos y aceptamos casi sin darnos cuenta, todos los días, desde todos los frentes, con todas las consecuencias. Y el cine constituye uno de esos frentes, uno de los más poderosos para una inmensa mayoría.

En los diferentes ciclos que se han trabajado desde el *Cinefoum*, las películas seleccionadas abordan, aunque sea indirectamente, la idea de cómo las relaciones de sexo y género condicionan el concepto de cuerpo en cada sociedad. Sencillamente es algo que aparece en lo cotidiano en cada película, en cada anuncio publicitario, en cada libro, en cada canción..., algo de lo que debemos empezar a tomar conciencia. Y publicaciones como ésta son una buena ayuda. ¡Gracias, Anastasia, por invitarme a participar!

El ser humano ha sentido siempre la necesidad de alterar su presencia física, bien con inofensivos adornos perecederos, bien con marcas más o menos indelebles, y, en cierta medida, ese menester está sugiriendo la necesidad de comunicación y socialización intrínseca a la especie. Las modificaciones corporales de un calibre u otro se han dado, probablemente, desde que el ser humano puebla la superficie de la tierra y, a los ojos de las sociedades occidentales contemporáneas y desarrolladas, parece que en este principio de milenio se están llevando a niveles casi sin precedentes.

Para “otras” culturas estas prácticas son milenarias y funcionan de diferentes maneras, según los contextos: así, encontramos que determinadas marcas corporales del tipo de los tatuajes, anillados, escarificaciones, etc. se convierten en signos visibles de distinción tribal, social, jerárquica o sexual, es decir, de pertenencia a un grupo; o bien funcionan como incentivo sexual o son utilizadas como talismanes mágico-terapéuticos. Otras muchas veces, simplemente son aspectos imprescindibles en el particular concepto de belleza corporal que cada grupo establece.

En el moderno Occidente algunas prácticas de carácter más radical se asocian, sobre todo, a un indicativo que destaca la individualidad personal-grupal frente al sometimiento de la mayoría a los estereotipados cánones que, cada vez con más fuerza, impone la sociedad; pero en el trasfondo de cada una de ellas, sean realizadas aquí o allá, se puede leer que la progresiva toma de conciencia del propio cuerpo a través de modificaciones corporales estaría íntimamente ligada a la búsqueda de la propia identidad, tan alienada en Occidente, bien individual o bajo el cobijo de un grupo.

Pese a ello, es evidente que todo aquello que se salga de lo que cada sociedad o grupo tiene preestablecido como adecuado, como aceptable, como “normal”, tiende a ridiculizarse, a tratarse de vergonzoso o innombrable, a ser rechazado, atribuido a prácticas de “salvajes” e incluso tratado como “monstruoso”. Entonces, la convivencia con el resto de la colectividad, o bien con otros grupos, se complica ya que la diferencia (incluso la diversidad) se percibe como una amenaza que perturba la cohesión del grupo, que ataca aquello que conforma su particular percepción del mundo y cuestiona los cimientos de los que éste se ha dotado para sostener su aparato social. De hecho, las sociedades occidentales contemporáneas arrastramos la herencia del rechazo a la diversidad física y a la modificación corporal (sobre todo de carácter permanente como la escarificación, el tatuaje o diversos tipos de anillado) asociadas a prácticas de “salvajes”. Rechazo fundamentado, en su base, en las enseñanzas sobre el cuerpo que nos ha legado la tradición judeocristiana, que reza la idea de que el cuerpo nos ha sido dado a imagen y semejanza de Dios y, por tanto, así debemos mantenerlo hasta el final de nuestros días.

Pero el deseo del ser humano de alterar su apariencia física es prácticamente innato, por el hecho de que el cuerpo es o funciona como un lenguaje que permite que el emisor lance mensajes a quienes le rodean, tanto de forma inconsciente como de forma premeditada e inteligente, produciéndose algún tipo de comunicación.

Si el cuerpo -hablaremos también de aspecto físico- comunica, proyecta ideas, incluso tradiciones, ya sean individuales o, más comúnmente, grupales. El ser humano es un sistema que, irremediamente, interactúa con el medio que lo rodea y el cuerpo es el territorio más directo de esa interrelación, el locus que refleja esa interacción. Célida Godina (2001) explica cómo Merleau-Ponty se refiere al cuerpo desde una perspectiva fenomenológica como “el punto de referencia a través del cual se articula el mundo, en donde se pone en juego toda la constelación de las relaciones subjetivas e intersubjetivas del ser humano en la sociedad (...) el cuerpo es el campo primordial donde confluyen y se condicionan todas las experiencias, las situaciones vividas a través del cuerpo, el cual se nos va haciendo cada vez más personal”¹¹.

Es por eso que no hay cuerpos sueltos, flotando por el universo, unos más bajos, otros más altos, unos más gruesos... Todo lo contrario, hay cuerpos cargados de significados, cuerpos que adquieren una dimensión social en el momento en que se le atribuyen determinados valores a la configuración de sus diferentes partes. Cuerpos sociales. Cuerpos cuyo valor cultural se va construyendo a través de diversos procedimientos.

Con esto quiero decir que la imagen que las mujeres y los hombres tienen de sí mismas/os viene determinada por la cultura desarrollada por el grupo social en el que se inscriben. Y cada sociedad establece un canon de belleza con el que los individuos son constantemente comparados. En ocasiones para alcanzar ese ideal o para superarlo, el ser humano modifica su aspecto físico, aunque no necesariamente mediante prácticas irreversibles. Pero en otros muchos casos son diferentes condicionamientos los que determinan la concepción del cuerpo: por ejemplo fines que afectan al status religioso, político, económico y, evidentemente, al status socio-sexual.

Esta última variable es la que nos interesa desarrollar en estas páginas, aunque en ocasiones está, inevitablemente, relacionada con otras. La variable socio-sexual está

¹¹ Véase Godina Herrera, Célida, 2001.

determinada fundamentalmente, a mi entender, por dos factores: el concepto de belleza unido a la atracción sexual por una parte y el control (sexual, político, ideológico...) del hombre sobre la mujer. Ambos factores, estrechamente relacionados entre sí, se fundamentan en las relaciones de género y condicionan que la concepción-construcción del cuerpo de las mujeres sea más simbólica que biológica. De hecho la delimitación de la esfera psicosocial mujeres-hombres no está determinada desde una perspectiva genética sino que se construye progresivamente (Godina, 2001). Por eso no hay una femineidad (ni una masculinidad) universal, sino construida en cada momento histórico y en cada sociedad. A pesar de ello “todos lo tenemos (un sentido único de varón o mujer, masculino o femenino) y en su construcción intervienen el género y la anatomía” (Carril, 2002).

Partimos, pues, de la premisa de que el cuerpo es, en gran parte, un cuerpo cultural y por ello se impone, en mayor o menor medida, a mujeres y también a varones, aunque el diferencial entre ambos es muy considerable. De hecho ya en su dimensión biológica el cuerpo de las mujeres adquiere una consideración negativa. En este sentido pongamos como ejemplo el hecho de que para muchas sociedades el cuerpo de la mujer es un cuerpo enfermo por su destino biológico: para la ciencia europea del siglo XIX y parte del XX los procesos naturales de la vida de la mujer constituían enfermedades, penoso legado al que hasta las adolescentes actuales aluden inconscientemente cuando se refieren a su menstruación como “estoy mala”, “estoy enferma”.

Fundamentalmente, la mujer ha estado definida (y construida) por su sexualidad, algo que la teoría freudiana no hizo más que justificar y esa sexualidad determinada a su vez por sus referentes anatómicos correspondientes, en concreto las partes del cuerpo y órganos asociados a la reproducción y lactancia. Es por esto que, a pesar de que los diferentes esquemas mentales de cada ámbito sociocultural generan distintas percepciones del atractivo sexual femenino, es curioso observar que en la mayoría de las sociedades lo que suele considerarse sexualmente estimulante se refiere a la respuesta del varón frente a la exhibición femenina (Gebhard, 1987: 692). De hecho, muchos cambios en las “modas” femeninas están determinados por la necesidad de mantener el interés sexual de los hombres. Esta es una de las ideas base sobre la que se construye el cuerpo de las mujeres y, si bien el atractivo de un hombre está estrechamente vinculado con su triunfo social (como buen trabajador, como padre de familia, como guerrero, como cazador...) el atractivo de la mujer queda realzado por una conducta acreditativa de que es una buena esposa y madre (...).

En determinados países, como Estados Unidos y Europa Occidental, la seducción de una mujer parece depender también de una vaga insinuación de accesibilidad sexual (Gebhard, 1987: 692). En este sentido las diferencias anatómicas y biológicas entre los sexos están marcando una diferencia inicial que el patriarcado y las relaciones de poder androcéntricas se encargan de dotar de significados, convirtiendo los cuerpos en “cuerpos simbólicos” que indican la posición de mujeres y varones en cada sistema social.

Además de esto, los individuos utilizan distintos procedimientos de modificación-decoración para hacer del cuerpo un “cuerpo social”, intervenciones que varían de un contexto a otro y que, en sus diferentes dimensiones, contribuyen a la definición arriba mencionada de la mujer construida como hija, esposa, (posesión física, sexual, material, mental, ideológica...del varón)- y madre. Es decir la femineidad construida a partir de las relaciones de poder y dominio del varón sobre la mujer. Por ejemplo, el modelo de una belleza canónica en los Estados Unidos lo constituye la universal muñeca Barbie (modelo, por cierto, difícilmente alcanzable para la mayoría de las americanas), por lo que la cirugía

estética se ha convertido en la “varita mágica” por excelencia, no sólo para las americanas: las sudamericanas emigradas a Estados Unidos se transforman el busto, se aclaran la piel y se tiñen el pelo de rubio con el fin de fundirse en la norma (Nivoli, 2001) que estipula que en Estados Unidos se prefiere a las mujeres delgadas, a juzgar por la televisión y el cine, sobre todo.

Cada ámbito sociocultural tiene sus preferencias y así, por el contrario, en algunas regiones africanas la esteatopigia (abundancia de grasa) hace a las mujeres más atractivas a los ojos de los varones, hasta el punto que los preparativos para el matrimonio pasan por un periodo de estancia en “cabañas de engorde” (Gregersen, 1983). También una gran parte del mundo árabe tiene en alta estima esa abundancia de grasa en la mujer, al menos hasta hace poco. Según apuntan el novelista tunecino Hassouna Mosbahi y la alemana E. Héller, periodista especializada en el mundo y cultura árabes, en su obra *Tras los velos del Islam*, si desde los primeros días del Islam el ideal de los hombres era una mujer entrada en carnes, con exuberantes pechos, de amplias caderas, a medida que se impone el “refinamiento de la vida urbana de las ciudades se va prefiriendo cada vez más el tipo esbelto y grácil de mujer” (Héller y Hassouna, 1995: 225), algo reflexionado y teorizado incluso por escritores y filósofos como Al-^Yahiz. Aunque, según las autoras “hay una característica de la belleza femenina y del atractivo sexual que no ha cambiado a lo largo de los siglos: en todas las épocas, a los árabes les ha gustado un trasero redondo, opulento y provocador” (Héller y Hassouna, 1995: 225).

El concepto de belleza es relativo e igualmente construido socialmente, lo que determina esa mutación física que en especial afecta a las mujeres. En la Europa feudal de finales del siglo XII y principios del siglo XIII la literatura presentaba un código concreto que asignaba al cuerpo femenino (al rostro, en concreto) las pautas de una belleza canónica. La imposición aproximada pasaba por una cabellera rubia (elemento canónico por excelencia) abundante y perfectamente conservada a base de recetas caseras que las damas se pasaban de unas a otras, pacientemente trenzadas en una primorosa labor para apartar a sus portadoras de las sugerencias eróticas que poseía una melena suelta; una tez blanca, realzada por un toque rosáceo; una nariz aguda y regular; ojos vivos y alegres; labios finos y bermejos; rasgos, todos ellos, dispuestos armónicamente (Duque, 1996: 24). El cabello trenzado ha estado, normalmente, desprovisto de las sugerencias eróticas de la cabellera suelta, por lo que en los ritos de amor (el poeta) exigía su libertad. En el mundo occidental contemporáneo los chamanes de la moda, que son los grandes diseñadores, han instaurado un ideal de belleza femenina a caballo entre la *Dama de las Camelias* y una replicante de rasgos andróginos. Un ideal que bombardea nuestra conciencia colectiva y no tan colectiva y que “consumimos” desde la butaca del cine o el sofá de casa. Ante este panorama las que más (más que las que menos) nos vemos abocadas a justificar “esos kilos de más” ensalzando el gusto de Rubens por mitificar esas oriundas y nacaradas carnes que representaban el ideal estético femenino del siglo XVII en el norte de Europa. Pero eso queda muy lejos y parece inevitable que, en detrimento de las atormentadas mentes de las jóvenes y no tan jóvenes, las disidencias de ese ideal de cuerpo sigan provocando el rechazo del grupo.

La manipulación sobre el cuerpo de la mujer se opera de un modo diferente a la del cuerpo del hombre y por lo general la construcción del cuerpo femenino pocas veces es dejada a la libre elección de cada una de ellas. La educación recibida en la sociedad impide que muchas mujeres puedan vivir libremente sus cuerpos y ello es un condicionante no elegido para el desarrollo del aspecto físico, además del psicológico. De hecho, si realizáramos un breve repaso sobre la historia de las modas en el mundo occidental advertiríamos esta

cuestión. A lo largo del tiempo, el cuerpo femenino como representación ha sido manipulado para encajarlo con las tendencias del momento. La mujer ha juzgado su imagen contrastándola siempre con ideales culturales, sometiéndose a una feroz autorregulación y a todo tipo de manipulaciones físicas: se les ha aclarado el color de la piel, se las ha sometido a dietas muy rígidas, se les ha quitado la grasa que “sobra” o añadido la silicona que “falta” en virtud del gusto de la época, es decir de un conjunto de convencionalismos dictados por otros que, por lo general, no han sido ellas. Por lo tanto, las convenciones sociales y culturales que se operan sobre los cuerpos femeninos no hacen sino enmascarar las identidades de las mujeres.

Occidente se obceca en tachar de “barbaridades” o “salvajes” determinadas prácticas de modificación del cuerpo realizadas fuera del “mundo civilizado”, que es el suyo, sin tener en cuenta la agresividad, tanto física como psicológica, de la manipulación ideológica del cuerpo de las mujeres en su mismo contexto. En diversos momentos de la historia occidental se han cotizado distintas partes de la anatomía femenina, debiendo ser convenientemente realzadas: muslos y vientre en el renacimiento; pecho, nalgas y muslos a finales del XIX, etc. En ocasiones esto suponía un grave problema, como es el caso de la moda de la “cintura de avispa”, determinada por el uso prolongado del corsé, que disminuye drásticamente la cintura y recoloca los órganos internos y la estructura ósea. El corsé es uno de los medios de modificación del cuerpo más característicos del mundo occidental y representa la sublimación absoluta de las curvas femeninas. A pesar de que es un complemento que se conoce desde hace siglos -utilizado ya por las sacerdotisas egipcias, adoradoras de Hator y después por civilizaciones como la cretense o la griega clásica- en Europa se empieza a usar, aproximadamente, en el siglo XII. Entonces no eran más que toscas fajas que fueron sofisticándose con el tiempo. Característico es el corsé que, en el siglo XVI, introdujo Catalina de Médici, reina de Francia, cuyo “cuerpo” era de acero recubierto de terciopelo, seda o algún otro material. Alcanzar los 33 centímetros cintura se convirtió en el colmo de la elegancia. Pero la lencería férrea no se toleraba muy bien y se fue sustituyendo por otros materiales, pasando por las láminas de cornea de la mandíbula superior de la ballena (ballenas), sujetas por correas, utilizadas durante el reinado de Isabel de Inglaterra (siglo XVI-XVII).

Pero fue en el siglo XIX cuando su uso estuvo más extendido. Además, para conseguir ese ideal de cintura diminuta se procedía, en más de una ocasión, a la extirpación de la costilla flotante. Desde muy pequeñas se obligaba a las chicas a su utilización, lo que determinaba que sus cuerpos crecieran pero no así sus cinturas. Es por esto que dependían de su uso para mantenerse en pié, ya que el tamaño de sus cinturas era insuficiente para mantener el peso de la parte superior del cuerpo. Sobre el corsé llegaban a vestir hasta cinco capas de enaguas que cubrían con las faldas hasta el suelo. En la última mitad de siglo se añadieron los aros de alambre, lo que aproximaba el peso del conjunto a unos diez kilogramos. Bacher relata cómo muchas de las características asociadas con el “sexo débil” eran resultado de esta vestimenta restrictiva, incluyendo el “comer como un pajarito”, una tendencia a hablar débilmente y a la actividad física reducida. Thorstein Veblen ha observado que el corsé es un instrumento de mutilación que tiene el propósito de reducir la vitalidad del sujeto, rindiendo su personalidad e incapacitándole para el trabajo. Una variedad de enfermedades respiratorias y reproductivas (incluyendo frecuentemente abortos) que sufrían las mujeres de la época han sido vinculadas directamente con los insalubres dictados de la moda “reloj de arena”. Muchas asociaciones de debilidad femenina que tienen sus raíces en el siglo XX permanecen aún con nosotros aunque hoy no son necesarias” (Brucher, 1998).

Generalmente Occidente no reconoce éste, ni ningún otro tipo de transformación que se opera en el cuerpo de las mujeres como agresivo y manipulador, ya que ni si quiera se plantea la carga ideológica que conlleva. Pero cuando ve por la televisión una escarificación realizada a una muchacha africana en el vientre se echa las manos a la cabeza (fruto de nuestro inminente etnocentrismo). Es cierto que existen diferencias sustanciales entre los tipos de prácticas corporales que se llevan a cabo fuera del mundo occidental y en éste. Cada sociedad elige las partes del cuerpo que desea enfatizar y el modo en que lo hace. De hecho todas y cada una de las sociedades que existen y han existido “han manipulado y transformado el cuerpo humano” (Méndez, 1995: 146), para plasmar en él sus creencias, sus deseos, sus mitos y realidades, sus expectativas.

Pero la realidad nos dice que la mayoría de las sociedades, incluso la nuestra, se construyen desde una base androcéntrica, lo que influye enormemente en que las relaciones psicosociales varón/mujer se fundamenten en el dominio y en el poder, de un marcado carácter falocéntrico. Esto determina que muchos grupos, al reflejar en el físico sus creencias, doten al cuerpo de los hombres de significados asociados con lo sagrado, lo eterno, la fuerza, la resistencia, el valor, el poder, la capacidad de acción, etc, en definitiva factores que se asocian a la virilidad. Por el contrario los aspectos asociados a la femineidad que se verán reflejados en las mujeres serán aquellos alusivos a su papel como reproductoras, su docilidad y respeto al hombre, su atractivo sexual, etc, roles construidos para las mujeres que les impiden tomar conciencia como individuos libres y vivir así su propio cuerpo. En este sentido, por ejemplo, entre los Nuba del norte del Kordofán (provincia central de Sudán) la virilidad se mide por la fuerza y la habilidad en la lucha. Son un pueblo extremadamente diverso y, aunque existen algunos clanes organizados sobre una base matrilineal, la mayor parte de ellos se estructuran patrilinealmente.

A pesar de la diversidad entre las tribus nuba todas ellas participan de un elemento común: el placer por la lucha, entendida como deporte. De hecho, desde niños se instruye a los varones en la lucha y el recolectar victorias aumenta las posibilidades de un joven de casarse con una muchacha bella. La significación de la lucha trasciende el contexto del ocio y adquiere una dimensión sagrada, en paralelo la importancia que dan a la masculinidad. Esa virilidad convertida en sagrada se materializa de también con la utilización de la ceniza como elemento para cubrir el cuerpo. La ceniza es un elemento sagrado para los nuba ya que, al escasear los árboles y ser la sequía uno de sus principales enemigos, representa la resistencia y la eternidad. Pero también representa la virilidad, por lo que entendemos que ésta se asocia a los valores anteriores: resistencia y eternidad. Por eso se considera sagrado a un nuba cubierto de ceniza y es así como se presentan en la lucha. La virilidad y la resistencia que les transmite la ceniza la ponen en práctica en otras ocasiones. Por ejemplo, cuando se trata de intentar frenar el *habub*, la tormenta de viento que constituye otra de las amenazas más destructoras: los nuba cubiertos de ceniza forman una barrera humana al tipo que profieren gritos para intentar mantener a este enemigo.

En muchas ocasiones son los rituales de paso los que determinan que esa virilidad o esa femineidad socialmente construida quede reflejada en los cuerpos. Cada sociedad o grupo tiene establecidos sus rituales y sus prácticas asociadas a los momentos importantes de la vida, que marcan los cambios de status del individuo dentro del grupo. Son los denominados rituales de paso o transición, que señalan momentos como el nacimiento, la iniciación en un grupo (por ejemplo, el bautismo es un ritual que marca el nacimiento de un individuo dentro de la comunidad cristiana), la primera menstruación, el paso de la infancia a la edad adulta, el matrimonio, el primer hijo, la menopausia, la muerte, etc. Entre los más frecuentes se

encuentran los ritos de iniciación que, generalmente, marcan el paso de la infancia o adolescencia a la madurez¹² y que en muchas culturas están acompañados de determinadas prácticas de modificación corporal. En estos casos la marca derivada de esa práctica se convierte en la prueba tangible de la transformación del individuo en un ser adulto, del niño o niña en hombre o mujer. La iniciación supone un cambio de status y existen mecanismos, como las marcas corporales, que obligan al individuo a reconocer ese cambio y recordarle sus nuevas obligaciones. El punto focal de los ritos de iniciación es el cambio social, antes que el natural, por eso, aunque aproximadamente coinciden con la pubertad, son rituales que conciernen a un grupo.

Por el contrario, los ritos de pubertad se refieren a individuos específicos (sobre todo muchachas) y suponen transiciones individuales a la madurez, estrechamente ligadas a acontecimientos fisiológicos, como el desarrollo de los senos o la menarca. Hay sociedades que realizan tanto rituales de pubertad como de iniciación: en Zambia, las muchachas Bemba son sometidas a ritos de pubertad individualmente, con la primera menstruación. Estos ritos constituyen un preliminar necesario para la iniciación posterior, que es en grupo, cuando varias muchachas están preparadas para someterse juntas al cambio social (La Fontaine, 1987).

La escarificación es uno de los sistemas que más se utiliza en este sentido, tanto en África como en el Sur del Pacífico. Esta práctica consiste en decorar el cuerpo a base de cicatrices intencionadas, realizadas con un elemento punzante: un trozo de caparazón de tortuga, una caña de bambú afilada, un gancho, etc. Su uso está extendido tanto para mujeres como para hombres, aunque las motivaciones para unos y otras distan mucho de estar equiparadas. Así, normalmente, si la escarificación en los varones será una marca que indicará la fuerza y el valor que necesita un individuo para convertirse en adulto, las cicatrices femeninas suelen estar asociadas con la sensualidad y con la fertilidad. Los “hombres cocodrilo” de Papua Nueva Guinea practican la escarificación en un proceso que forma parte de los rituales de iniciación masculinos. Con una caña de bambú afilada realizan una serie de incisiones sobre la espalda, brazos y piernas que levantan durante varios días para que el resultado sea una serie de cicatrices abultadas que representan simbólicamente las escamas del cocodrilo, el animal más poderoso de la zona. Es una práctica que está en estrecha relación con la idea de soportar el dolor como prueba de fortaleza física y de valor necesario en la iniciación de un guerrero, además de ser un acto que simboliza, a la vez, la desvinculación de la madre. A las mujeres Tiv, tribu que habita el valle de Bene en Nigeria, se les practica un tipo de escarificación que se denomina cicatriz “ndiar”, que en lengua tiv significa “lujuria sexual”. Los tiv tienen una estética muy definida y un canon de belleza que incluye distintas variantes de escarificación, entre otras prácticas como el decantillado de los dientes y la pigmentación de la piel. La “ndiar” es una de ellas y consiste en la realización del diseño del pez de barro sobre el abdomen. La cabeza es un nudo de cicatrices entre los pechos, seguida de un cuello largo y aletas que se extienden a ambos lados del ombligo. Simbólicamente la cola del pez se corresponde con el clítoris. Se cree que el diseño del pez de barro escarificado en el abdomen de las mujeres contribuye a la fertilidad de las mismas ya que, según los tiv, las cicatrices son tiernas durante unos años y eso las hace más erógenas. Por eso la mujer que las tiene podrá exigir mayores atenciones sexuales y esto posibilitará que tenga más hijos.

¹² La definición de rituales de iniciación incluye tanto los ritos asociados al paso de la infancia a la edad adulta como aquellos que señalan la admisión en sociedades secretas el tipo Mau Mau, Poro o Masonería.

La mayoría de grupos étnicos -y no sólo africanos- responden a esta diferenciación de género y este hecho se evidencia a la hora de localizar las intervenciones sobre el cuerpo, sobre todo de escarificaciones y tatuajes. En el caso de las mujeres, la mayoría de las marcas corporales suelen localizarse sobre el pecho, el vientre, el pubis y las nalgas, es decir, sobre zonas consideradas erógenas o que aluden claramente a la sexualidad o a la función reproductora de la mujer. Para el hombre las localizaciones más frecuentes son el rostro, el pecho y los brazos. Siguiendo este esquema, la mayoría de las escarificaciones o cicatrices “gher” que realizan los varones Tiv se localizan principalmente en el rostro, pecho y brazos, mientras que la espalda, las piernas y la zona del abdomen y del vientre es la elegida para las mujeres.

Esta idea que estamos desarrollando no es exclusiva de la escarificación o el tatuaje en los rituales de paso, sino que se extiende a la concepción global del cuerpo para casi todas las culturas. Lourdes Méndez, en su libro *Antropología de la producción artística* (1995), aborda esta cuestión de lleno y uno de los ejemplos que desarrolla es el de las mutilaciones genitales en las que no sólo las motivaciones son diferentes para hombres y para mujeres sino que las repercusiones sobre la integridad física y psicológica distan mucho entre sí. Al igual que otras prácticas, también la mutilación forma parte de la integración del individuo en el grupo en determinadas culturas. Circuncisión y Mutilación Genital Femenina (MGF) son algunas tipologías de mutilación o semi-mutilación de esta clase y es evidente que existe una diferencia fundamental entre ellas ya que “la primera no priva a los hombres de ningún órgano ni afecta al ejercicio de una sexualidad satisfactoria” mientras que “la segunda priva a las mujeres de un órgano e incide en su placer sexual” (Méndez, 1995: 152). La MGF es una práctica muy antigua que se realiza en diversas culturas, sobre todo en el territorio africano y que consta de distintos tipos de operación. La más seria es la infibulación o circuncisión faraónica que consiste en la práctica de la clitoridectomía (extirpación del clítoris o parte de él) y la extirpación de los labios menores o parte de ellos (que se conoce como extirpación). A ambas prácticas se les llama también operaciones de reducción y comprenden la inmensa mayoría de las operaciones que se realizan en África, juntas (infibulación) o por separado. En la extirpación se realizan una serie de incisiones en los labios para dejarlos en carne viva y así poder unirlos para que cicatricen y cubran la vagina. A veces se procede a dar puntos de sutura pero en ambos casos únicamente se deja un pequeño orificio para que fluya la sangre de la menstruación y la orina. En ocasiones, las pacientes pueden llegar a permanecer con las piernas atadas hasta cuarenta días. Según un informe de Amnistía Internacional, “a decenas de millones de mujeres (126 millones sólo en África, según las últimas estimaciones) les dijeron cuando eran niñas que tenían que pasar una prueba definitiva para ser mujeres completas, según la tradición de su sociedad”¹³. Esa prueba era y es alguno de los tipos de mutilación genital, un ritual esencial tan arraigado que se estima que se lleva a cabo entre las comunidades emigrantes de países industrializados como Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia, a pesar de ser una práctica ilegal. La edad más habitual para las operaciones oscila entre los cuatro y los ocho años y, aunque varía de unos grupos a otros, siempre es antes del primer embarazo.

Normalmente la operación es parte de un rito de iniciación y constituye un evento importante para la comunidad. A pesar de todo, las medidas higiénicas y para reducir el dolor brillan por su ausencia y se ha comprobado que los efectos son devastadores, tanto física como psicológicamente. Las motivaciones por las cuales se lleva a cabo la mutilación genital femenina difieren entre lo cultural, lo sexual, lo religioso o las creencias sobre la salud. De

¹³ Amnistía Internacional, 1996, pág. 13.

hecho, algunos la defienden como una cuestión de higiene y esto se traslada, en ocasiones, al lenguaje popular. Así, la circuncisión en Egipto se denomina “tahara” que significa purificación, al igual que tahúr en árabe sudanés y entre los bámbara de Mali, “sili-ji” que significa ablución, es la palabra que emplean para referirse a esta práctica. Quienes la defienden dicen que las mujeres que no están mutiladas son “como hombres”¹⁴ que no pueden controlar sus impulsos sexuales y tienen tendencia a ser infieles, incluso se percibe como una cuestión de la que depende el honor de la familia. Su equivalente masculino sería la extirpación total o parcial del pene, de sus cuerpos cavernosos y de la parte de la piel del escroto, pero no existe. La circuncisión únicamente contempla la incisión del prepucio, la piel que cubre el glande. En sentido simbólico la ceremonia de la circuncisión representa la muerte simbólica del adolescente (de su vida anterior) y le confiere el status de varón adulto. En principio la simbología de la MGF parecería ser la misma: conferir a las niñas el status de adultas, de mujeres¹⁵, pero en realidad supone el control de la mujer por medio de su negación sexual.

Para Lourdes Méndez (1995), éstas y otras diferencias de género que se operan sobre la construcción de los cuerpos y sus repercusiones son el resultado del control de la sexualidad que sufren las mujeres en aquellas sociedades en las que se da una red de relaciones de poder y dominio de marcado carácter androcéntrico -del que Occidente no se salva-. La conclusión es que, si bien las partes del cuerpo que se desean realzar son diferentes y elegidas por cada sociedad o grupo, existen claras diferencias de género en lo que se refiere a las motivaciones y repercusiones, a las expectativas en definitiva. Incluso en algunos casos - en la línea anterior- las mujeres tienen vetada la utilización de marcas como elemento visible de su iniciación como adultas. Incluso tienen negada la iniciación como tal. Es el caso de los Gisu de Uganda, que establecen un paralelismo entre la iniciación masculina y el parto, creando ambos acontecimientos, seres socialmente adultos. La iniciación de los varones comprende la circuncisión, puesta de relieve como una prueba de valor. Pero consideran que las mujeres son incapaces de soportar el dolor de una mutilación (que es lo que significa para ellos la iniciación), incluso creen que si las mujeres fueran iniciadas no se someterían a la autoridad masculina. Como sustituto, el dolor del parto se considera la prueba iniciática para las muchachas, aunque es menos significativa porque no se sufre deliberadamente (La Fontaine, 1987: 174).

En muchos casos, como el que acabamos de relatar, las intervenciones sobre el cuerpo femenino suponen un medio de control, ya sea físico ya simbólico, sobre la mujer. Un tipo de decoración conocida desde antiguo en otras civilizaciones y culturas son los labrets o discos bucales (insertados en los labios). De hecho, en el México del siglo XV este tipo de adorno era considerado un atributo de los dioses y se utilizaba por soberanos y nobles como marca de

¹⁴ Amnistía Internacional, 1996, pág. 16.

¹⁵ Es interesante la idea que Jaquelin Clarac señala en su artículo (2000), en referencia a la iniciación de las muchachas. En ella admite que la iniciación física de las hembras, en muchos casos como el de las sociedades campesinas andinas u otras africanas, no es necesaria en el sentido de que “la hembra entra desde muy niña en el mundo de la mujer adulta, la cual es iniciada permanentemente por su madre, por la necesidad que tiene ésta de ser ayudada en las tareas de la casa y en la cría de sus hijos. Hay dudas, incluso, acerca de si la práctica de la escisión, por ejemplo, constituiría una iniciación” pág. 56. En este sentido, resulta muy ilustrativa una lectura a las declaraciones que realiza la somalí Waris Dire, embajadora de Naciones Unidas por los derechos de la mujer, en su libro *Amanecer en el Desierto*, en el que narra su infancia en el desierto de Somalia, en el seno de una familia tradicional nómada. De todos modos no olvidemos que, hasta hace bien poco, las muchachas de familias tradicionales en España también se veían forzadas a una prematura educación como mujeres adultas -ayudar a llevar la casa, cocinar, limpiar, cuidar a los hijos, etc-.

distinción. Su uso está muy extendido en África, y en las mujeres está relacionado con la disponibilidad para el matrimonio entre los Makondes de Mozambique, por ejemplo. En otras ocasiones es un símbolo de posesión y de pertenencia de la mujer al hombre como ocurre en El Chad. Allí, los varones Sara Djingués son los encargados de perforar a sus futuras esposas -mujeres Sara Kaba- a la corta edad de diez años. Los platos se insertan tanto en el labio inferior como en el superior y los tamaños son más que considerables. Además de actuar como diferenciador sexual se justifica, en parte, como un signo de pertenencia tribal, si bien se habla también de que el aspecto repulsivo que ofrecen estas mujeres al ser objeto de tal modificación es una prevención contra las *razzias* musulmanas.

La boca es una de las localizaciones con mayor simbolismo y, por ello, más modificadas. Para muchas culturas es -al igual que otros orificios- el punto de contacto entre el interior y el exterior, y por ello necesita una especial protección (por medio de tatuajes, perforaciones...). Pero también supone un punto de control simbólico en muchas ocasiones. Es el caso de los Sara-Djingués del Chad que hemos nombrado, o de los bambara de Mali que durante la pubertad, tallan los dientes de sus mujeres y tatúan la superficie de las encías y la parte interior del labio inferior con una serie de puntos azules. Los bambara reservan la capacidad de razonar, materializada a través de la palabra, a los hombres. Las mujeres tienen negado el dominio sobre sí mismas y se ven forzadas a repetir aquello que han aprendido. Se cree, que los dientes tienen la capacidad de conferir el sonido final de las palabras y que el labio inferior es el último punto de control. Por lo tanto las modificaciones en esta zona son un medio simbólico de control y de disciplina.

Estos son sólo algunos ejemplos de cómo se opera la construcción-manipulación de los cuerpos en función del género, empezando por el propio Occidente. Lourdes Méndez lo resume así “la focalización sobre el cuerpo de la mujer opera de un modo diferente que la que manipula el cuerpo el hombre (...) el cuerpo de la mujer parece ser una superficie de inscripción privilegiada (...) Y en él se inscribe todo un campo semántico cuyo significado a veces ésta desconoce” (Méndez, 1995: 152).

Para acabar, me gustaría hacer referencia al trabajo de Célida Godina (2001) sobre la teoría de género y el cuerpo vivido. Si la sociedad construye un rol para las mujeres mediante la atribución de valores a los aspectos externos del cuerpo, que les impide tomar conciencia y vivir su propio cuerpo, la propuesta de Célida Godina es “educar la mirada femenina para descubrir en la experiencia vivida los aspectos verdaderamente esenciales de la mujer” (Godina, 2001: 1).

BIBLIOGRAFÍA

Alcina Franch, *Arte y Antropología, Arte y Música*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Amnistía Internacional (La revista), nº 17, artículo “Mutilación genital femenina. El reto de la educación”, Editorial Amnistía Internacional, Madrid, febrero-marzo de 1996.

Bacher, K, 205 “Argumentos y Observaciones a favor de la desnudez”, adaptado por Pablo Fernández, en www.naturist.com.

Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, Colección Léxico de Estética, La Balsa de Medusa, Visor, Madrid, 1998.

Bornay, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1994.

Carril, Elina, “Un cuerpo en espera”, en *Foros Temáticos. Psicoanálisis, estudios feministas y género*, www.psicomundo.com/foros/género.

Clarac de Briceño, Jacqueline, “Adolescente, cuerpo, iniciación, Nuevo Milenio” en *Boletín Antropológico* n°49, mayo-agosto de 2000, Centro de Investigaciones Etnológicas, Universidad de Los Andes, Mérida.

Cortés, José Miguel G., *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.

Duque, Pedro, *Tatuajes. El cuerpo decorado. Anillados, piercings y otras modificaciones de la carne*, Editorial Midons, Valencia, 1996.

Ewin, William, *Amor y Deseo*, Editorial Blume, Barcelona, 1999.

Ewin, William, *El Cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

Gebhard, Paul H., cap. “La sexualidad desde un óptica transcultural” (pags. 689-709), en *La sexualidad humana*, n° 3. *Prácticas clínicas y sociales*, (W. H. Masters; V.E. Johnson; R.C. Kolondy), Editorial Grijalbo, Barcelona, 1987.

Greegrsen, Edgar, *Sexual Practics*, Franklin Watts, New York, 1983.

Godina Herrera, Célida, *La teoría de género en la perspectiva fenomenológica del cuerpo vivido*, resumen de la tesis defendida por la autora en la UNAM, marzo de 2001.

Hacon, Andrea, “Belleza y escarificación entre los tiv”, artículo en *Tattoo Arte, Magazine cultural del tatuaje y body art*, n° 8, Valencia, mayo-junio de 2001.

Héller, Erdmute y Mosbahi, Hassouna, *Tras los velos del Islam. Erotismo y sexualidad en la cultura árabe*, Editorial Herder, Barcelona, 1995.

La Fontaine, Jean S., *Iniciación. Drama, ritual y conocimiento secreto*, Editorial Lerna, Barcelona, 1987.

Méndez, Lourdes, *Antropología de la producción artística*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995.

Nead, Linda, *El Desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Colección Metrópolis, Tecnos, Madrid, 1992.

Nivoli, Horacio, *En busca de una nueva ornamentación corporal*, en “Con Fundamento”, año X, n° 59, Buenos Aires, nov-dic 2001.

Phillip Kottak, Conrad, *Antropología Cultural. Espejo para la Humanidad*, McGraw-Hill, Madrid, 1999.

VV.AA., *Changer le corps?*, La Musardine, Paris, 2000.

VV.AA. *Historia de la vida privada*, Taurus, Santillana, Madrid, 1991-1992. (Tomo 1: “Imperio Romano y Antigüedad tardía”; Tomo 2: “La Alta Edad Media”; Tomo 3: Poder privado y poder público en la Europa feudal”; Tomo 4: “El individuo en la Europa feudal”; Tomo 7: La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa”.)

Velasco Juez, M^a Casilda, cap. “La mutilación Genital Femenina” en *Las mujeres en el África subsahariana. Antropología, literatura y arte*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2002.

MUJER Y MULTICULTURALIDAD: CINE, FEMINISMO Y CONCIENCIA NEGRA

Mercedes Jabardo Velasco

Profesora y Dra. en Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández

Desde 1619

*¿Cuántos años he pasado desde 1619
cantando Espirituales?
¿Cuánto tiempo he pasado alabando a
Dios y gritando “Aleluya”?
¿Cuánto tiempo he pasado odiada y
odiando?
¿Cuánto tiempo he pasado en un
infierno esperando el cielo?
¿Cuándo veré otro color en el rostro de
mi hermano?
¿Cuándo estaré dispuesta a morir en
una lucha honesta?
¿Cuándo tendré conciencia de la lucha
para actuar o morir?
¿Cuándo caerán las escamas de mis
ojos?*

*¿Qué diré cuando lleguen los días de
cólera:
cuando los dioses del dinero se lleven mi
vida;
cuando suenen los clamores de la muerte
y la paz se convierta en una bandera
ondeando sucia de sangre?
¿Cuándo comprenderé a los engañados y a
los tramposos
con sus mezquinas raciones y las frías
concesiones a mi orgullo?
¿Cuándo saldré de mi perrera como una
irritada perra mestiza,
delgada, hambrienta y cansada de mis
huesos y años descarnados?
(MARGARET WALKER)*

I.- PRESENTACIÓN

Cuando estamos a punto de concluir el año 2002 son habituales en los programas de televisión o en las revistas o publicaciones, más o menos especializadas, los listados de los actos o de los personajes más relevantes del año que se acaba. En todas las listas hay un nombre habitual, el de Hally Berry, la última actriz galardonada con un oscar de la academia norteamericana. No sería una noticia reseñable, cuando esta ceremonia ha cumplido sobradamente sus bodas de oro, si no fuera porque Berry ha sido la primera actriz afroamericana que ha merecido tal distinción. Bien es sabido, que estos premios tienen una lectura política que suele ir más allá de los logros artísticos, lo cual no desmerece en modo alguno la interpretación que Hally Berry realiza de una mujer a quien la vida ha ido arañando hasta dejar su cuerpo lleno de cicatrices a las que el único bálsamo que encuentra no consigue calmar. Es el encuentro entre un alma dolorida y un alma llena de heridas y alguna huella. Una interpretación plena de matices, justamente premiada un año que Hollywood decidió premiar a la comunidad afroamericana. El emotivo discurso de agradecimiento de la actriz fue un discurso político. En su premio veía el reconocimiento de otras muchas actrices afroamericanas que nunca fueron premiadas. Era la culminación de años de racismo, ostracismo o exclusión. Y no sólo en el cine. Si bien el cine, en tanto que caja de resonancia de la cultura dominante y su vehículo más efectivo, ha tenido un rol fundamental en la creación de los estereotipos en los que la cultura norteamericana ubicó a las mujeres negras.

Cuando hablamos de cultura norteamericana en este contexto aludimos lógicamente a la cultura hegemónica, esto es, la blanca, protestante y anglosajona. Y cuando hacemos referencia a los estereotipos sobre las mujeres negras tenemos que remitirnos a patrones de dominación que tienen su anclaje en la época de la esclavitud, pero que no desaparecen cuando concluye ésta. Es más, la abolición de la esclavitud sólo substituyó de forma aparente a la sociedad de castas que dividía la sociedad en blancos y negros en una sociedad formalmente igualitaria. Las prácticas y políticas racistas substituyeron al orden estratificado anterior y perpetuaron durante decenios la segregación entre blancos y negros condenando a éstos a la invisibilidad. El gran escritor afroamericano, Ralph Ellison (1953) reflejó de una manera exquisita esta condición en una obra que se ha transformado en un clásico de la narrativa norteamericana de postguerra, *El hombre invisible*. Sus primeras palabras sintetizan lo que después nos mostrará de forma incisiva y sutil a lo largo de las más de quinientas páginas de la obra:

“Soy un hombre invisible. No, no soy uno de aquellos trasgos que atormentaban a Edgar Allan Poe, ni tampoco uno de esos ectoplasmas de las películas de Hollywood. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso cabe afirmar que poseo una mente. Sabed que si soy invisible ello se debe, tan sólo, a que la gente se niega a verme (...) Cuantos se acercan a mí únicamente ven lo que me rodea, o inventos de su imaginación. Lo ven todo, cualquier cosa, menos mi persona”. (Ralph Ellison, 1953)

La invisibilidad a la que alude Ellison no es una condición masculina, es una condición racial, refleja la manera en la que los blancos se relacionan con los negros, traspasando su persona. E impone la manera en la que los negros tienen que relacionarse con los blancos, evitando su mirada, dejándose observar por ellos como meros objetos. Aquí no había ninguna diferencia de género. Hombres y mujeres eran meras sombras.

Nada define tanto la construcción identitaria de las mujeres negras como la cuestión racial. He aquí una clave para entender su voz (o sus voces). En su caso, el análisis no puede remitirse a una simple cuestión de género, no al menos como se plantean estas cuestiones desde el llamado (por las feministas negras) feminismo blanco occidental. De hecho, su primera esfera de lucha se ubica en el plano político y tiene a los hombres negros como compañeros. No resulta fácil encontrarse, incluso hoy en día, entre artistas e intelectuales afroamericanos un discurso, una obra artística o una mera locución, que obvie la cuestión racial. Lo recordaba Toni Morrison, la última escritora norteamericana a quien la academia sueca concedió el premio novel en 1993, en una entrevista concedida con ocasión de la publicación de *Paraíso*, la última novela de una trilogía que incluía, *Beloved* y *Jazz*. Morrison contestaba a una periodista, que no dejaba de insistir en la presencia de la cuestión racial en toda la obra de la escritora e incluso en la forma en la que la propia Morrison se situaba en el mundo, con las siguientes palabras:

“Nuestra conversación es típica del dilema que impone el racismo en nuestra forma de relacionarnos dentro de la sociedad. El racismo no permite que una persona aprenda ni piense nada nuevo. Por lo tanto, creo que deshacerse de ese bagaje no puede ser sino una liberación maravillosa. Eso es lo que están logrando los autores afroamericanos jóvenes. Ya no tienen obsesiones, son más libres. Ese es el privilegio de la próxima generación” (EL País: 21/11/98)

En este capítulo vamos a hablar de imágenes, de mujeres negras, de la manera en la que las imágenes de las mujeres negras se han ido construyendo fundamentalmente a través del cine, de cómo estas imágenes han creado, en unos casos, y re-creado en otros, figuras arquetípicas que han tenido reflejo en la sociedad, de cómo esas imágenes han sido cuestionadas y sustituidas, no ya por la sociedad en su conjunto sino por grupos minoritarios que han luchado - desde el arte- por transformar una relación de opresión y desigualdad que se justifica en base a la interiorización, por parte de los grupos que dominan y de los grupos que son dominados, de esas imágenes que sitúan a unos en la cúspide y a otros en la base de la pirámide social.

Haremos esta aproximación desde tres perspectivas: desde el cine, desde el feminismo negro y desde la diáspora.

II.- EL CINE CLÁSICO. LA RE-CREACIÓN DE IMÁGENES Y LA CONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS.

La historia del cine nos ha proporcionado dos imágenes arquetípicas de mujeres negras. La primera estará siempre asociada en nuestra memoria a la historia de la indomable, caprichosa y bella Escarlata O'Hara. Es esa criada oronda que cuida, protege y reprende a la protagonista con la dedicación de una madre postiza. Este personaje, que en esta película -*Lo que el viento se llevó*- llegó a la categoría de arquetipo, ha formado parte habitual de los repartos de las películas clásicas. En ellas la imagen que se proyecta de las mujeres negras está totalmente al servicio de los protagonistas blancos. Las *mamys* no tienen otra familia que la familia de sus amos, ni otras vidas que la de las personas que han tenido que cuidar. Son personajes al servicio del personaje principal. Meros objetos.

La segunda imagen también está asociada con esta condición de objeto, en este caso de carácter sexual. Esclavas negras al servicio del amo blanco. Meras bestias con capacidad reproductiva. Así recreaba -y justificaba- el cine de Hollywood los patrones que durante la fase de la esclavitud y en el periodo inmediato posterior a ésta se seguían adoptando con las mujeres negras. Imágenes de carnalidad y sexualidad incontrolada que hacían de las víctimas las responsables de su propio destino. Frente a la imagen de pureza y castidad de las mujeres blancas, a las que la cámara arrojaba con una imagen luminosa, aparecía como contrapunto, y siempre envuelta en sombra, la imagen oscura de los barracones donde el amo "visitaba" a las esclavas. Visitas que no estaban adornadas con ningún aderezo romántico. Relaciones meramente carnales. Ausencia de cualquier vínculo afectivo. En los barracones sólo aparece el instinto, la barbarie. Pero aquí, como en otro tipo de representaciones de carácter colonial, la barbarie no se asocia con la relación sino con el sujeto, con la víctima. Es a las mujeres negras a las que se les dota de una gran carga sexual, a las que se hace víctimas de sus impulsos sexuales, a las que se identifica con el mito de *Jezabel*.

En el cine norteamericano de la primera mitad del siglo XX es fácil encontrar estos ejemplos. No había muchos más papeles para las actrices afroamericanas que el de *mamy* o el de *Jezabel*. Sólo más tarde aparecieron otros papeles. Se comenzó a ver a las mujeres negras en el rol de matriarcas, abnegadas, trabajadoras..., capaces de hacer casi cualquier cosa por sus hijos, pero demasiado ocupadas en el trabajo como para poder dedicarse a ellos. Esta imagen, también referente en el cine clásico, es reconocible en *Imitación a la vida*, película que en menos de veinte años conoció dos versiones. Una primera en la década de los treinta, y otra en la década de los cincuenta. Ambas versiones alcanzaron un gran éxito. En ella se

entrecruzan las vidas de cuatro mujeres. Dos madres, una blanca y una negra, y dos hijas, ambas blancas, una de ellas con sangre negra. A lo largo de la película hay una lucha constante de esta última por transformar(se) en blanca. Y al final de la película, una moraleja: nadie es capaz de escapar a su destino, sobre todo si éste está racialmente determinado. La película, que comienza con el encuentro de dos jóvenes madres, se desarrolla a lo largo de varios lustros, a través de los cuales se muestra el salto económico de una (la blanca) comercializando un producto (unas tortitas) que inventa la otra (la negra). Las condiciones económicas de ésta también mejoran, pero lo hacen al servicio (y en el servicio) de aquélla.

Difícil imaginar en el cine clásico individuos con capacidad de iniciativa de raza negra. Tienen *manos* para el trabajo, pero no tienen *mente* para los negocios. Si además son mujeres, sus posibilidades quedan reducidas a los dos tipos que nos ofrece *Imitación a la vida*. El de la matriarca, que acepta y vive feliz con su destino, trabajando para los blancos y para su propia hija, y el de ésta, que no acepta su condición y pretende huir de la vida que por su nacimiento le corresponde. Una huida que no la lleva a ninguna parte. No se puede huir de sí mismo. Y el destino de una joven negra es el de una mujer negra.

Imitación a la vida es un melodrama clásico con momentos altos de intensidad emocional, de esos que consiguen arrancarnos las lágrimas. Resulta desgarrador comprobar los esfuerzos de una madre abnegada por cuidar, proteger y mimar a su hija y el desprecio de ésta por tales intentos. Cualquier aproximación de la madre es rechazada por una hija que quiere romper los vínculos con una vida y una raza que siente inferiores.

Ella, como ocurre con muchos de los miembros de la comunidad afroamericana y como ocurre con los pueblos colonizados, se reconocía en la imagen que la sociedad dominante impuso de los antiguos esclavos. De tal manera que para ser algo más que lo que se espera de ella, tenía que dejar de ser negra, tenía que transformarse en blanca.

He aquí la segunda de las metáforas de esta película -una de otras muchas que podríamos haber escogido, pues el cine clásico proporciona múltiples ejemplos- el cine como trasmisor de valores, como re-creador de imágenes. Aquí son visibles dos hechos, los estereotipos que sobre las mujeres afroamericanas creó la cultura (hegemónica) norteamericana, y los mecanismos que los grupos dominantes adoptan para perpetuar los valores en los que se sostienen estos estereotipos. Esto es, el autoreconocimiento de los grupos dominados en la imagen que los grupos dominantes proyectan sobre ellos.

El pensador Franz Fanon, uno de los referentes morales y teóricos de la literatura postcolonial, fue uno de los primeros que subrayó esta imposición de imágenes sobre los grupos subyugados como la forma en la que el poder legitima y perpetua su dominación:

“El poder ocupante legitima su dominación en una fase inicial mediante argumentos científicos, con el rechazo de la “raza inferior” a partir de criterios raciales. Al no quedarle otra solución, el grupo social del que se han destacado los elementos raciales intenta imitar al opresor y por esta razón trata de despojarse de tales atributos. La “raza inferior” se niega a sí misma como una raza distinta. Comparte con la raza superior las convicciones, las doctrinas y otras aptitudes al respecto (...) Mediante el carácter absorbente y temible de su autoridad, el opresor se las arregla para imponer al nativo nuevas maneras de ver las cosas y en particular un juicio peyorativo sobre su antigua manera de vivir. El grupo sometido había reconocido, al ser implacable la fuerza de los argumentos, que su infortunio derivaba

directamente de sus características raciales y culturales. Los sentimientos de culpa y de inferioridad son la consecuencia habitual de esta dialéctica. Proclama por un lado su adopción absoluta e incondicional de los nuevos modelos culturales, y expresa por otro la condena irreversible de su propio estilo cultural” (F. Fanon, 1988, 2001: 217-218)

Las imágenes que se proyectan no son inocuas. ¿por qué estas? ¿por qué no otras? ¿qué justifican? ¿por qué se siguen manteniendo?

III.- LAS MUJERES NEGRAS SE RECONOCEN EN ESOS ESTEREOTIPOS Y DESDE ELLOS SE JUSTIFICA LA SITUACIÓN DE MARGINALIDAD DE LAS COMUNIDADES NEGRAS.

La imagen de la mujer negra dominada por sus instintos y ligada, así, a la condición de salvaje, frente al hombre y/o mujer civilizada, no es exclusivo de la sociedad norteamericana. Las mujeres africanas se han representado (en el cine, en la fotografía) semidesnudas, con los pechos al aire, como ejemplificación de la carnalidad, pero también de la barbarie.

Ahora bien, la representación de la mujer negra en Estados Unidos está también ligada a otra serie de características, a otras condiciones. Insistiendo en su sexualidad, en su carnalidad, se la despoja de otras características que se asocian con la maternidad. Las mujeres negras no pueden ser buenas madres. No atienden a sus hijos, porque están con los hijos de otros, trabajando para otros, o dominadas por ellas mismas.

A través de ellas, y de su imagen, se muestra la desestructuración de las familias negras y se justifica, en base a ésta, los índices de pobreza, de marginalidad e incluso de violencia entre las comunidades negras.

No son, por tanto, imágenes desprovistas de peso ideológico. Al contrario, pensadores, políticos e incluso científicos sociales, se han apoyado en ellas para caracterizar “la subclase” y formular, tomándolas como base empírica, discursos, programas y medidas políticas. Una de las de más amplia resonancia dentro de la política de “ayuda asistencial” es la que tiende a identificar a las mujeres negras, jefas de familias monoparentales, como las principales receptoras del salario social. Lo cual ha dado lugar a un nuevo estereotipo, lo que Collins (1990) define como “la madre de Servicios Sociales” (*Welfare Mother*), una imagen que presenta a la mujer como alguien con poco interés por acceder y mantener un puesto de trabajo y que, en cambio, tiene embarazos seguidos con el fin de conseguir más dinero de las arcas del Estado. Al tiempo que se la retrata como una madre incapaz de socializar a sus hijos en los valores cívicos y de imponerles patrones normativos en orden a valorar y aceptar la ética en el trabajo, lo cual termina perpetuando la situación de pobreza a la que parece abocada toda la familia.

O sea, se justifica la situación crónica de pobreza en los márgenes internos del *gueto* negro, desde características de corte psicológico, desde los individuos que lo sufren, desde las propias mujeres.

El problema de estas imágenes, como señala la psicóloga (afroamericana) Elizabeth Sparks (1996) es que las mujeres negras que viven en los *guetos* las han internalizado,

reconociéndose en ellas, sintiéndose incapaces de transformar una situación cuya culpabilidad terminan asumiendo. Elizabeth Sparks utiliza como terapia con estas pacientes la información sobre el contexto. Les ayuda a entender que su situación es fruto de un contexto político, social y económico que limita su acceso al trabajo y que cuando lo consiguen les colocan en una situación de creciente vulnerabilidad. Si bien lo que plantea como solución es de mayor alcance, y más relevante en lo que respecta a nuestro propósito en este texto. Según esta autora el trabajo de las mujeres afroamericanas -que deberían traspasar las barreras de clase-sería el de transformar estas imágenes y crear otras en las que las mujeres afroamericanas puedan reconocerse, también como madres. Eso sí, las nuevas imágenes no deberían ser sólo el reflejo positivo de las que anteceden. Sparks constata el efecto negativo que en este sentido tuvo la imagen de *superwoman*, creada por las mujeres afroamericanas, para contrarrestar el efecto negativo de las imágenes anteriores. Supereducada, profesional, atenta educadora de sus hijos, al tiempo que fuerte e incluso agresiva en el trabajo, era la imagen en la que gustaban reconocerse las mujeres negras. El problema es que las condiciones en el *gueto* no permiten este tipo de biografías. Las jóvenes negras están condenadas a otro tipo de trayectorias. Para ellas el contraste entre la imagen ideal y la realidad es fuente de fuertes depresiones y de crecientes inseguridades. Este, para Elizabeth Sparks, no es el camino.

Ahí, entre la oposición y la sutileza encontramos las respuestas afroamericanas a la imagen que la sociedad blanca ha ido proyectando. Dado el marco genérico de este texto nos seguiremos centrando en el cine. Pero para entender algunas de las respuestas tenemos que introducir previamente el discurso del feminismo negro. Las respuestas, o al menos muchas de las respuestas de las cineastas negras a las imágenes de las mujeres negras en el cine, adoptan una nueva luz en este contexto.

IV.- FEMINISMO NEGRO VERSUS FEMINISMO BLANCO.

Una de las premisas fundamentales de la teoría feminista blanca es la que explica la complementariedad de los sexos y la opresión de las mujeres por los hombres a través del intercambio de las mujeres en el establecimiento de la cultura a través del parentesco (Rubin, 1975). Pero ¿qué ocurre cuando las mujeres no se encuentran en posiciones similares en la institución del parentesco? ¿Qué ocurre con la idea de género si, como estamos planteando en el caso de las comunidades negras, grupos enteros de hombres y mujeres están situados juntos fuera de la institución de parentesco, pero relacionados con el sistema de parentesco de otro grupo dominante? Pues bien, ahí es donde indagan las autoras afroamericanas. Carby (1987), una de las pioneras, regresó al periodo de la esclavitud. A través de exploraciones históricas, mostró cómo las mujeres negras no fueron constituidas de la misma manera que las mujeres blancas. En vez de eso, tal y como venimos exponiendo, las mujeres negras fueron marcadas racial y sexualmente (como hembra, no como mujer) y fueron excluidas de la cultura, en tanto que circulación de signos a través del matrimonio (Haraway, 1995: 245). No sólo eso. Como señala Haraway, citando a Hurtado (1986), “en un patriarcado racista, la necesidad que tenían los hombres blancos de una descendencia racialmente pura colocaba a las mujeres libres y no libres en espacios socialmente incompatibles y simbólicamente asimétricos” (1995: 245). Una asimetría que, sin duda, subyace en los distintos planteamientos que en torno a tres de los elementos centrales del discurso feminista han adoptado las mujeres blancas y las mujeres negras euroamericanas. Ahí, en el posicionamiento ante las concepciones del patriarcado, la familia o la reproducción, vamos a situar el/los discurso/s del feminismo negro (Parmar, 1982; Carby, 1982; Knowles y Mercer, 1986; Bharnani y Coulson, 1986).

Comenzemos con la institución del patriarcado, donde las feministas blancas sitúan la primera determinación de la opresión de las mujeres. Ahí, las feministas negras, plantean la primera contradicción. Siguiendo la definición de Barret, según la cual el patriarcado hace referencia a las relaciones de poder, y no sólo las específicas de género, sostienen que una definición de las relaciones patriarcales que se centren solamente en las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres sin situarlas en un marco político y económico tiene consecuencias para la manera en que tales relaciones son vistas en la comunidad negra. Cualquier definición de opresión en el seno de estas comunidades tiene que hacer alusión al racismo. Las relaciones dentro de las comunidades negras están estructuradas por el racismo y es una negación del racismo y su relación con el patriarcado colocar las relaciones patriarcales como si fueran no contradictorias. Señalar el patriarcado como la primera determinación de la opresión de las mujeres -dirán las feministas negras- ignora totalmente la inaplicabilidad de tal concepto en el análisis de la complejidad de las relaciones en las comunidades negras, tanto en el pasado como en el presente (Amos y Parmar, 1984). Lo veremos en relación con la familia, en donde las feministas blancas colocan otro de los ejes de la opresión.

Frente a este modelo, las feministas negras plantean una idea de familia como parte de la resistencia (frente a la opresión racial), y no tanto como fuerza constrictora. Para entenderlo tenemos que regresar a la época de la esclavitud. Pese a las brutales condiciones de este sistema, que no sólo deshumanizaron (y desarraigaron) a millones de africanos, los esclavos afroamericanos pronto aprendieron a sobrevivir emocionalmente. Tal vez esté ahí -en esa capacidad de supervivencia- la fortaleza de este grupo humano. Frente a lo que ocurrió en otras zonas esclavistas (sobre todo en el Caribe) donde los esclavos tenían que ser continuamente importados, la población esclava en los Estados Unidos era autoreproductora. En 1860 apenas un uno por ciento de los esclavos no habían nacido en el país; muchos descendían en tercera o cuarta generación de esclavos nativos. Este porcentaje contrastaba con lo que ocurría en las islas occidentales y Brasil donde los esclavos -con un alto porcentaje de mortalidad- tenían que ser repuestos continuamente por medio de importaciones (Wolf, 1987).

Gutman (1976) señala los decenios posteriores a 1720 como cruciales en el tránsito demográfico en el sur de Estados Unidos. En esta época se puede fechar el paso de una mortalidad de esclavos similar a una reproducción autopropagante. Según esta autora las razones de este tránsito debemos buscarlas en la formación de familias y redes de parentesco entre los esclavos de América del Norte (citado en Wolf, 1987: 340). Lo que significa que los esclavos norteamericanos desarrollaron su propio acervo de experiencia y de modos de defensa, que transmitían de generación en generación. En este sentido, fueron cruciales las redes de parentesco, reales y ficticias, que se establecieron en las plantaciones.

De hecho, lo que ocurrió en las plantaciones es que los esclavos reinventaron el concepto de familia. Y lo hicieron a partir de su propio bagaje, adaptándolo (adaptándose) a un entorno no sólo nuevo, sino hostil. Los términos “hermano” y “hermana”, por ejemplo, son centrales en la experiencia negra en Estados Unidos. Son términos políticos que inmediatamente establecen solidaridad y sentido de conexión entre la gente negra. Ambos términos, inexistentes en lenguas africanas, fueron utilizados por primera vez en América y su uso está muy relacionado con la experiencia de la esclavitud. La conciencia de afinidad racial como base de solidaridad se debió desarrollar en el mismo momento en que los africanos se pusieron en el mismo barco en compañía de esclavistas blancos. Fue entonces cuando tuvieron conciencia de raza, como signo identitario. En ese momento -tal y como argumenta Oyebumi (2001)- la conciencia racial transformó el significado de parentesco. Ambos

términos (*brother/sister*), que los afroamericanos utilizan a la par, expresan parentesco en el feminismo negro¹⁶.

Junto a estos conceptos, en las plantaciones también se redefinió el concepto de madre, que tuvo entre las comunidades negras una dimensión colectiva¹⁷. Este concepto alude tanto a la madre natural como a todas las mujeres esclavas que se ocupaban del mantenimiento y cuidado de los niños. Como ocurría inicialmente con los conceptos de hermano/hermana era, de nuevo, una estrategia de lucha y de supervivencia emocional. La socialización colectiva de los hijos era una forma de prepararse, emocional y psicológicamente, para una posible separación, tan habitual en las condiciones de la esclavitud (Sparks, 1996).

Vemos a través de estos ejemplos algunas de las formas de resistencia que adoptó la comunidad esclava en el sistema de plantación. Digo bien, comunidad, ya que ahí reside la fortaleza de la población negra. Una fortaleza que más de una vez aparece y apareció invisible a los ojos de la población blanca. Uno de los personajes de Ralph Ellison, en *El hombre invisible* -título al que hacía referencia anteriormente- trataba de dejar a su nieto, como legado de resistencia y de lucha, la práctica consciente de la sumisión. Si uno hacía lo que los blancos querían que hiciera, y lo hacía de modo ostentoso, casi servil, podía permitirse ocultar el alma. Ahí es donde conservaban la dignidad, donde recuperaban la humanidad que les había sido usurpada. No había diferencia entre hombres y mujeres, al contrario. De su unión sacaban la fortaleza que les permitía mantenerse en un contexto de opresión. La manera en la que desarrollaron su propia construcción del concepto de familia es buena prueba de ello.

Frente al planteamiento del feminismo blanco de que la familia es uno de los ámbitos de la opresión femenina, las feministas negras sostienen que la familia negra es cualitativamente diferente de la estructura en la que las feministas blancas están insertas. Las mujeres negras son menos dependientes de los hombres y no están tan oprimidas por la familia. En este caso la familia sigue siendo ahora, como lo fue en la época de la esclavitud, parte de la resistencia (a la opresión racial) más que un elemento constrictivo. Una resistencia que hoy es más perceptible en los contextos de marginación. Aquí, en los nuevos *guetos* negros, las redes de parentesco sustituyen la ausencia del Estado de Bienestar en estos hogares. Como en el pasado, son el soporte emocional, económico, social. Es imposible comprender la capacidad de supervivencia, y de resistencia, de las comunidades negras sin todos los vínculos que articulan y densifican una red que está en proceso continuo de redefinición.

Por lo que respecta al último de los ejes del discurso feminista, el control de la reproducción, las asimetrías entre ambos feminismos también son evidentes. Mientras las mujeres blancas han promovido sus luchas para defender el derecho al aborto, la lucha de las mujeres negras es por el control de su fertilidad. Sería recurrente volver a mencionar en este apartado las diferencias de las entidades médicas hacia unas y otras, o incluso de las políticas públicas que discriminan racialmente a las madres de los futuros ciudadanos. Mientras en

¹⁶ El término “sisterhood”, que hace referencia a la igualdad entre mujeres, ahora utilizado por las feministas blancas, como signo de expresión identitaria, se lo apropiaron de las comunidades negras aquellas feministas que participaron en el movimiento pro derechos civiles.

¹⁷ Y aquí sin duda también tenemos que regresar a las formas que adopta esta relación en el continente africano, fundamentalmente en los matrimonios polígamos, donde todas las mujeres adoptan el papel de madres tanto para sus hijos naturales como para los hijos de sus coesposas. En este caso, la tradición africana fue adaptada para hacer frente a las necesidades de la comunidad esclava en América.

unos casos se promueven campañas para incentivar la natalidad, en el otro se adoptan medidas para frenar la fertilidad¹⁸. Donna Haraway sintetiza con extraordinaria precisión los planteamientos del feminismo negro ante esta cuestión:

“Las mujeres negras en particular -y las que fueron sometidas en la conquista del Nuevo Mundo en general- se enfrentaron a un campo más amplio de ausencia de libertad reproductora, en el que sus hijos no heredaban la posición de humanos en los discursos hegemónicos fundacionales de la sociedad estadounidense. El problema de la madre negra en este contexto no es simplemente su propia posición como sujeto, sino también la de sus hijos y la de sus compañeros sexuales, tanto masculinos como femeninos” (Haraway; 1995: 247)

Se hace cada vez más evidente, a la luz de estos planteamientos, el peso de la raza y el rechazo a la separación categórica entre hombres y mujeres en el discurso feminista negro. A diferencia de lo que ocurrió con las feministas blancas, las feministas negras no intentaron definirse frente a los hombres, intentaron definirse frente a otras mujeres. Y ahí la cuestión racial fue fundamental. O sea, que en esta su primera fase, y en el contexto de la sociedad norteamericana, el discurso feminista negro fue sobre todo un discurso construido desde el antirracismo.

No fue un movimiento aislado. Se produjo en paralelo a otros movimientos que desde dentro de la comunidad negra estaban luchando para transformar las relaciones de poder que la habían mantenido fuera del sistema. Los años sesenta fueron años de luchas, de revueltas, de movimientos civiles y de movimientos sociales. En los Estados Unidos las minorías raciales (negros e indígenas) llevaron su lucha a dos terrenos. En el plano político, demandando medidas que contribuyeran a equilibrar las deficiencias (las desigualdades) que el sistema había generado. Estas demandas (hoy ya puestas en cuestión) tuvieron su traducción política en un programa de “afirmación positiva”. En el plano ideológico se ponen en cuestión las imágenes de las minorías en el ideario de la cultura nacional. En su base, resonaban las palabras de F. Fanon, al que ya hemos mencionado. La lucha por la libertad y la igualdad debe someterse a la revisión de estas imágenes. En este ideario se inscribe la producción del cine afroamericano.

V.- CINE NEGRO EN USA. EL PAPEL DE LAS MUJERES NEGRAS EN LAS COMUNIDADES NEGRAS

Se comenzó reivindicando nuevos papeles para los actores y actrices negros. “Hay que cambiar la imagen del negro americano”, “nosotros también existimos” o “hacednos trabajar en papeles que describan con mayor realismo nuestra existencia real en América”. Fueron algunos de los eslóganes que sacaron a la calle los actores negros norteamericanos en la tumultuosa década de los sesenta. Se consiguieron así algunos pequeños e incipientes cambios en el cine y la televisión. Como resumía la actriz (afroamericana) Babara Ann Teer, “el varón negro ha abandonado la escoba, se ha quitado los uniformes de mayordomo y de portero y ahora empuña en sus manos fuertes y negras un Colt 45, una copa de cocktail, su placa de detective y utiliza una computadora” (1993 (1968): 234).

¹⁸ El uso en las mujeres negras de una droga contraceptiva inyectada en el muslo que según se ha sabido causaba la esterilidad, es a menudo citada para mostrar las diferencias de las entidades médicas hacia unas y otras mujeres.

Pero estos cambios que, por otro lado, no afectaron tanto a la imagen y al trabajo de las actrices negras, seguían reflejando a los negros en la imagen de los blancos. La cuestión cambiaba de formato, pero en la base persistía el mismo problema. El tránsito real a la igualdad racial pasaba por la imposición de una mirada propia. “Nadie debe ni puede dictarnos nuestras auténticas raíces culturales”, decía Barbara Ann Teer. Pero todavía no tenían la fuerza ni el poder económico para poder hacerlo.

El surgimiento del movimiento del cine negro independiente, en los años setenta, vino a cubrir este hueco. Este movimiento, integrado por cineastas negros que escribían, producían, dirigían y distribuían el cine que realizaban, surgió en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA), auténtico centro de los nuevos estudios afroamericanos. Y surgió con unas motivaciones políticas e ideológicas muy claras, en el marco de lo que Taylor (1993) denomina “política del reconocimiento”. Se refiere a la necesidad de cualquier individuo o grupo culturalmente definido de reconocimiento igualitario por parte de la sociedad. Y parte como supuesto del hecho de que la identidad individual (o grupal) se moldea en parte por el reconocimiento, por la falta de éste o por el falso reconocimiento de otros. En el caso de la comunidad afroamericana, la conciencia identitaria partía de un falso reconocimiento, cuyas secuelas hemos analizado más extensamente en el caso de las mujeres.

En este marco, el movimiento del cine negro pretendía combatir estas imágenes desde una producción surgida directamente de la población afroamericana. Frente a la industria de Hollywood, que presentaba a los individuos negros como problema, los cineastas negros los presentaron como sujetos y portavoces de sí mismos. De ahí que las obras se orientaran a explorar la invisibilidad de la experiencia afroamericana, su historia e identidad. En el caso de las realizadoras, esta temática se amplió a cuestiones de autorepresentación que cuestionaban o modificaban los estereotipos de la mujer negra presentes en el cine. Las obras de Julie Dash son una buena muestra de ello (Guardiola, 1985).

El poder de los cineastas negros dentro de la industria se acrecentó hasta llegar a lo que se ha calificado como el *boom* del cine afroamericano, en los años ochenta, con figuras de la talla de Spike Lee. Este cineasta que ha conseguido traspasar la frontera de lo minoritario en el cine negro es, a un tiempo, uno de los más poderosos y uno de los más cuestionados. Guardiola (1985), en el estudio que realiza del cine afroamericano, subraya por ejemplo, el racismo, el sexismo y la homofobia como las imágenes más impactantes de dos de sus películas más representativas, *Nola Darling* y *Haz lo que debas*. En ellas aparece una construcción misógina de la mujer, a quien se trata como un objeto sexual. Una imagen que nos acerca a aquellas que veíamos reflejadas en el cine clásico, pero que en el cine de Lee adoptan la estética de las imágenes de los videoclips de música rap (op. Cit. 1985, pág:).

Suficiente para que empezaran a aparecer voces (dentro de la comunidad blanca) que comenzaran a cuestionar algunos de los supuestos que veíamos en el feminismo negro. Esta vez tenían, además, argumentos que contradecían lo que las feministas negras representaban: aquella identidad de intereses comunitaria.

¿Cómo respondían las feministas negras ante estas cuestiones? ¿Tenía sentido reformular la cuestión de género en el feminismo negro?

Leyendo a otras feministas -de este otro lado del Atlántico (Lewis y Parmar, 1983)- una llega a pensar que, también en el feminismo negro (incluso el norteamericano) existe un doble discurso. Uno público, el que se exhibe ante el feminismo blanco, frente al que sienten

la necesidad de construir su identidad en términos fundamentalmente raciales; y uno íntimo, interno, intraducible públicamente, donde exploran las relaciones de género dentro de la propia comunidad. Es cierto que, en este sentido, la experiencia británica es mucho más rica. La variabilidad de experiencias, y también de identidades del contexto británico, ha introducido la diversidad en planteamientos que veíamos como homogéneos.

VI.- DIÁSPORA Y GÉNERO: DIVERSIDAD EN EL DISCURSO FEMINISTA NEGRO.

El movimiento feminista negro en Gran Bretaña, siendo posterior al norteamericano, tiene a éste y a sus pensadoras más relevantes como referencia. Pero se alimenta, también, de otras influencias. Como ocurrió con las feministas negras norteamericanas, las británicas también se sienten parte de una comunidad diaspórica que las une o vincula con los hombres negros. El sentimiento de diáspora, o mejor, la situación diaspórica en la que ellas se reconocen, es también distinta. Frente al feminismo negro norteamericano, que tiene en la vivencia de la esclavitud y del racismo, el eje de su discurso y de sus prácticas, el feminismo negro británico ha ido incorporando otras formas y experiencias de la negritud y del género. La experiencia del racismo, que también es central en su discurso, se sitúa al lado de situaciones como el postcolonialismo, las migraciones o los desplazamientos.

La población negra en Gran Bretaña es, como diría Stuart Hall, fruto de muchas diásporas. Una primera, que les aproximaría a la población afroamericana, sería la resultante de la experiencia de la esclavitud, pero con un ligero matiz. Los descendientes de esclavos que llegan a Gran Bretaña lo hacen ya como sujetos post-coloniales, miembros de una *intelligentsia* negra que vive en su propia piel las contradicciones de una identidad dividida, entre una cultura impuesta desde la que se piensan y desde la que se comunican con los antiguos colonizadores, y una cultura de resistencia y de lucha fruto de una experiencia de yugo colonial. Es, sin embargo, en Gran Bretaña donde estas contradicciones se evidencian, donde aquellos sujetos llegados de las clases altas de los antiguos países colonizados se reconocen parte de una diáspora, que tiene en la experiencia compartida de la negritud su vínculo de conexión. Y en el contexto británico esta experiencia se iba extendiendo no sólo a los descendientes de esclavos sino también a aquellos otros individuos que, con un pasado colonial, fueron ocupando en Gran Bretaña la categoría de “negro”¹⁹ a partir de experiencias tales como las migraciones, los viajes, los desplazamientos o el exilio.

Estas discontinuidades introducen elementos (diferenciales) en el discurso de la diáspora negra que no veíamos en el caso norteamericano, así como evidentes relaciones (y manifestaciones) de poder dentro del espacio de la diáspora. Es posible imaginar que las expresiones culturales (diaspóricas) en el seno de la “inteligencia negra”, no serán las mismas que las de los jóvenes pakistaníes que tienen en la música rapera y las ropas emuladas de las bandas afroamericanas su referente identitario.

Tampoco se puede hablar de una línea de continuidad en el caso de las mujeres negras, ni entre éstas y los hombres negros. Tanto las prácticas particulares (como viajes) como los procesos (tales como la formación de una comunidad diaspórica) están imbuidas por la ideología de género, y esta ideología determina las diferentes posiciones que hombres y mujeres pueden ocupar (Nassy Brown, 1998). A su vez, las mujeres negras forman parte de

¹⁹ Bajo esta categoría (social) en Gran Bretaña podemos encontrar a caribeños, indios o africanos.

muchas diásporas y la posición (de clase) que ocupen en éstas también condiciona los mecanismos de opresión y/o resistencia y sus formas expresivas.

Ahí es donde el feminismo negro en Gran Bretaña sitúa sus áreas prioritarias. En la experiencia compartida de la gente negra y en la experiencia compartida de mujeres en diferentes contextos de clase. Lo hace proporcionando un espacio y un campo de trabajo para la articulación de las diversas identidades como mujeres negras de diferentes etnicidades, clases y sexualidades.

Porque, como podemos ver, nos encontramos con el reverso de la situación norteamericana. Frente a una imagen homogénea y uniforme de la experiencia de la mujer afroamericana, la discontinuidad y heterogeneidad de las experiencias de las mujeres negras en Gran Bretaña. El cine o el trabajo fotográfico que en el caso británico ha sido una parte importante de la práctica cultural negra, ha actuado como enlace, creando una ficción de continuidad y uniformidad, que se ha traducido en la creación de identidades como mujeres británicas negras no, como veíamos en el caso norteamericano, “en relación a”, “en oposición a”, “en contra de” o “como correctivo de”, sino como afirma la escritora y directora de cine, Pratibha Parmar, “*en y para nosotras mismas*”.

Y esto- añado yo, pero siguiendo a muchas de ellas- significa multitud de voces, en un lenguaje que no es comprensible, para el feminismo blanco.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

AMOS, Valerie and Paribha PARMAR (1984) “Challenging Imperial Feminism”, *Feminist Review*, N. 17 : 13-19.

ANN TEER, Barbara (1968) (1993): “Necesidad de una nueva imagen”, en Barbour, *La revuelta del poder negro*. Barcelona: Anagrama.

HARAWAY, Donna (1995) “Género” para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.

TAYLOR, Charles (1993) *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

WOLF, Eric (1987) *Europa y la gente sin historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

HAMAM, EL BAÑO TURCO

Nuria Gregori Flor e Inmaculada Hurtado García

Ldas. Antropología Social y Cultural.

Universidad de Barcelona. Universidad Miguel Hernández



“Es importante salir de nuestro hábitat para poder enfrentarnos a nuevas culturas. Esta experiencia siempre ayuda a comprendernos mejor a nosotros mismos. Esto es lo que les sucede a los protagonistas de mi película.” (F. Ozpetek, 1996)

FICHA TÉCNICA

| | |
|--------------------------------|--|
| Título original de la película | Hamam, il bagno turco |
| Nacionalidad | Italia/España/Turquía |
| Año de producción | 1997 |
| Duración | 101 min. |
| Director | Ferzan Ozpetek |
| Intérpretes | Alessandro Gassman, Francesca Daloja, Carlo Cecchi, Halil Ergun. |
| Música | Aldo De Scalzi-Pivio |
| Género | Drama |

Sinopsis: A través del inesperado, casual y quizá predestinado viaje de Francesco, nos trasladamos a Turquía. Es a través de este viaje, el cual podríamos comparar con multitud de argumentos cinematográficos como *Zorba el Griego*, *Una habitación con vistas*, *Enchanted April*, *Shirley Valentine* o *Steam*, en los cuales viajar desde el mundo occidental a Oriente supone una ruptura tan importante, que provoca una reflexión personal y, de alguna forma, una transformación en las vidas, valores y experiencias de los protagonistas. Veremos como al entrar en contacto con otra cultura, que está físicamente al límite entre Oriente y Occidente, como al modificar su rutina y sus costumbres, pasando de vivir en su casa en un rico barrio de Roma a ser huésped en una casa de una familia tradicional turca, Francesco, relaja lo que hasta entonces habían sido unos rígidos e inamovibles valores occidentales, y, gracias, en un principio, a las cartas que al morir dejó escritas su tía, se sumerge en este nuevo viejo mundo, integrando unos valores nuevos. Es en este contexto en el que hay que colocar al individuo que se enfrenta a sí mismo y a la construcción de una nueva identidad.

I.- INTRODUCCIÓN

Hamam, el baño turco es el debut como realizador de Ferzan Ozpetek, aunque no su primera incursión en el mundo del cine, pues posee una larga trayectoria como director artístico. *Hamam, el baño turco* realizó un circuito muy exitoso y tuvo una buena acogida en Cannes (nominado a la Cámara de Oro, 1997), en el de San Sebastián y en el de Mar de la Plata. Consiguió el premio del público en la Mostra de Valencia de 1997. Tras realizar en 1999 su segundo largometraje, *El último harén*, Ozpetek presentó a finales del año pasado su última película, rodada en Italia, *El hada ignorante*.

Ferzan Ozpetek, de nacionalidad turca pero formado en Italia, posibilita que, la visión ofrecida sobre Estambul en la película, se aparte de las clásicas vistas que reclaman un turismo ávido de exotismo. Su participación en dos culturas tan aparentemente diferentes (no olvidemos la esencia cambiante de la cultura) lo nutren de una capacidad para hablar poco habitual y muy rica, que nos aporta una visión más completa de las cosas, una mixtura que nos recuerda que los individuos no son seres monolíticos sujetos a unos valores, creencias y costumbres cerradas y fijas del lugar donde nacen.

Las películas posteriores de Ferzan Ozpetek, *El último harén* (1999) y *El hada ignorante* (2001) comparten algunas de las líneas que definen a *Hamam, el baño turco*: el hecho de que las historias se construyen alrededor del hueco que un ausente deja en la vida, la crisis de la relación de pareja, el descubrimiento de uno mismo, así como una invitación a la reflexión acerca de la identidad sexual.

Encuentros extracinematográficos

En la búsqueda en Internet de información acerca de la película, nos sorprende encontrarla también en muchas web creadas por y para gays u homosexuales. La película la utilizan como signo de identidad de grupo, que se define a sí mismo dentro de unos estereotipos elaborados en acción retroalimentaria de ellos mismos con la sociedad que les señala, conformándolos en grupo definido a partir de la opción sexual. Incluso en bases de datos de cine en los Estados Unidos el film es etiquetado de homosexual.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

Así *Hamam, el baño turco*, no es sólo resultado del acercamiento entre países (Italia, España y Turquía) en lo relativo a la producción, sino, y sobre todo, un acercamiento en su contenido y en los modos distintos en que se articulan las experiencias vitales. El film de Ozpetek no es un producto de cine turco, más bien se trata de una película italiana en lo que se refiere a la temática: la crisis de la relación de pareja o la colisión de los personajes con su propio ambiente.

A pesar de la aparente cercanía que hay entre Italia y Turquía, el desconocimiento que demuestra el personaje principal, Francesco, un italiano digamos “promedio” de éste país, es prueba de la ignorancia que hay alrededor de las culturas del sur de Europa. Turquía va a ser el marco donde se va a producir el acercamiento y el conocimiento. Lo que se va a generar entre la familia de Osmand (la familia turca que lo recibe en Estambul) y su propia familia es ejemplo de los vínculos culturales que se han creado, coralmente, conforme avance la trama,

cada uno de ellos irá cargando de significado el desarrollo de sus vidas y de la historia en su conjunto.

Nuestra intención es atender al discurso narrativo, pero en *Hamam, el baño turco*, valorar los aspectos materiales, técnicos o estéticos, es indispensable en tanto que éste discurso se apoya en todos estos elementos expresivos para que se cree un resultado bello, a la vez que cargado de intenciones, en un engranaje perfecto. Evidentemente en reconocimiento a la habilidad cinematográfica de Ozpetek, no podremos analizar continente sin contenido.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Contrastes: tradición/modernidad, Occidente/Oriente

A través del inesperado, casual y quizá predestinado viaje de Francesco viajamos a Turquía. Es a través de este viaje desde el mundo occidental a Oriente (el cual podríamos comparar a multitud de argumentos cinematográficos como *Zorba el Griego*, *Una habitación con vistas*, *Enchanted April*, *Shirley Valentine o Steam*), experiencia de ruptura tan importante, que se desemboca en una reflexión personal transformando las vidas, los valores y experiencias de los protagonistas. Vemos cómo al entrar en contacto con otra cultura que está físicamente al límite entre Oriente y Occidente, cómo al modificar su rutina y sus costumbres pasando de vivir en su casa en un rico barrio de Roma a ser huésped en una casa de una familia tradicional turca, Francesco, relaja lo que hasta entonces habían sido unos rígidos e inamovibles valores occidentales. Gracias en un principio a las cartas que al morir dejó escritas su tía, se sumerge en este “nuevo viejo mundo” integrando unos valores nuevos. Es en este contexto en el que hay que situar al individuo que se enfrenta a sí mismo y a la construcción de una nueva identidad.

Las cartas de su tía Anita nos sirven de guía y directriz de las trayectorias personales de todos los personajes, pero además nos introduce en una dimensión nueva llena de contrastes. En un primer momento mientras nos presenta Estambul, nos sumergen en la transformación personal que le supuso el cambio de vida de Occidente a Oriente. Va a ser un encuentro consigo misma continuado por su sobrino y finalizado en Marta, la más alienada, en un primer momento, en el sistema occidental. Vemos en las cartas retazos poéticos sobre Estambul y de cómo transcurre la vida en ella, marcando fuertemente los contrastes entre lo tradicional, relacionado con Oriente, y la modernidad, en relación con Occidente:

1ª carta- “Estambul es lo que estaba buscando. Llevo aquí una semana y ya me quita el aliento y el sueño. Cuánto tiempo he perdido antes de llegar aquí. Tengo la sensación de que me estaba esperando, silencioso, mientras yo corría detrás de una vida pesada e inútil. Aquí las cosas transcurren más despacio, con suavidad. Esta brisa libera los pensamientos y hace vibrar el cuerpo. Ahora siento que puedo volver a empezar”.

La película transcurre unos años después de la muerte de Anita, y todo lo que acompaña a la modernidad ha llegado a Estambul desde Occidente. Se nos muestra un Estambul dividido en dos partes completamente diferenciadas: una parte europea, mostrada entre el bullicio y el caos en donde se encuentra el centro económico de Turquía, y la otra parte, separada geográficamente por el puente que comunica ambos lados de Estambul por el mar Negro, con calles estrechas, edificios derruidos, extraños interiores y vaporosos hamam (hoy en día en decadencia) en donde se conservan tradiciones y valores de la antigüedad.

Situar la película entre dos ciudades distintas no va a ser sólo un juego paralelo de lugares. Más que lugares, suponen espacios que nos presentan multitud de contrastes, introduciéndonos en otra perspectiva que nos previene del etnocentrismo.

La dicotomía tradición/modernidad pone en relación comparativa dos maneras distintas de ocupar un espacio y de interactuar en él, dos formas diferentes de entender la vida y que, a la vez, significan formas distintas de enfrentarse a ella. Podríamos asociarlo a la distinción que hace Durkheim (1985) entre “sociedad orgánica”²⁰ y “sociedad mecánica”²¹, y de alguna manera también, en lo tradicional frente a lo moderno en sus acepciones más válidas sincrónicamente.

Somos espectadores pasivos de cómo el personaje de Francesco se enfrenta a esta dicotomía en el mismo Estambul. En un principio lo vemos viviendo en un hotel y dedicándose por completo a la venta de la propiedad de su tía. Aparece intranquilo, ansioso, con el móvil constantemente sonando e irritado ante la tranquilidad con la que transcurre la actividad en Estambul. Es la imagen de la modernidad, del vértigo que nace de lo que puede desbordarse. Una intranquilidad y una agitación que, curiosamente, son provocadas por la exuberancia, por las posibilidades ilimitadas de novedades y las infinitas formas de interactuar, de hacer, de ver, de experimentar, de barajar opciones que parecen inagotables.

Cuando las expectativas de finalizar rápido y satisfactoriamente el negocio no se cumplen, Francesco se ve obligado a relajarse y dejarse pasear por la zona más antigua de la ciudad de Estambul, y ante el descubrimiento de que la herencia se trataba de un hamam, paraliza sus planes. Pronto empezamos a visualizar el cambio en cada mínimo detalle de la vida de Francesco: su forma de vestir, un móvil que se va silenciando... Ya no necesita aparecer como productor y, por lo tanto, no necesita demostrar prosperidad en los negocios así como tampoco esa independencia y rapidez en su vida. La lentitud con que transcurren las horas dentro del hamam es el primer contraste que nos sorprende. La luz, las sombras y la música nos transmiten esta nueva sensación placentera y paradisíaca en la vida del protagonista. Por otro lado, la hospitalidad de la familia, así como la manera en que es calurosamente integrado en ella, contrastan con la individualidad y la desconfianza en las relaciones personales en las ciudades occidentales. Son ellos los que le ayudan a trabajar en la reconstrucción del nuevo hamam, en un trabajo voluntario y en grupo, que nos hace retomar a Durkheim (1993) y su “solidaridad colectiva”.

Una actividad recurrente es comer. De las comidas rápidas y solitarias en Italia, tanto Francesco como Marta, pasan a tomar unos abundantes y largos desayunos y cenas familiares en casa. Las comidas exuberantes y prolongadas sobre una mesa cargada de platos y colorido se muestran como un verdadero ritual sociocomunitario.

El lenguaje cinematográfico que utiliza el director marca claramente su intencionalidad: emplea recursos como la iluminación, los contrastes de luz, el ambiente intimista, la sensualidad y lentitud de Oriente contrastando con la rapidez occidental. A pesar de que los edificios aparecen derruidos, el director los torna llenos de vida gracias a sus gentes en un giro metafórico que reconstruye la asociación de los conceptos viejo y muerto.

²⁰ Aparece en sociedades relativamente primitivas, lográndose la cohesión por minimización de las diferencias individuales.

²¹ Aparece en sociedades modernas, donde las diferencias surgidas de una división más avanzada del trabajo se traducen en la aparición de actividades complementarias.

La intersección entre sonido/silencio e imagen aparece como eje vertebrador del discurso. La banda sonora de Aldo De Scalzi-Pivio, marca fuertemente las pulsiones del protagonista y el ritmo de la película, e intensifica los momentos en el interior del hamam introduciéndonos en la cultura turca.

IV.- ROLES DE GÉNERO

Masculinidad/ masculinidades

Siguiendo los postulados de la escritora americana Judith Butler, podemos decir que no se nace hombre, que no existe una masculinidad en sí misma, ya que ésta, al igual que la femineidad, se va adquiriendo en un proceso de aprendizaje. Es decir, la identidad nunca viene dada, se tiene que ir consiguiendo, afianzando y definiendo siempre en relación con los otros. La masculinidad no es un concepto universal, sino fluido y cambiante según contextos de edad, raza, clase social, religión u opción sexual en que se desarrolla.

Son los estudios etnográficos los que plantean que no existen categorías universales como la masculinidad, en singular, sino múltiples masculinidades; que las concepciones y las prácticas sociales en torno a la masculinidad varían según los tiempos y lugares. Deberíamos hablar de diferentes formas de ser hombre, de múltiples masculinidades, es decir, no hay un modelo universal y permanente de masculinidad válido para cualquier espacio o para cualquier momento. Es el hecho de permanecer bajo un modelo socio-histórico que impone un solo modelo de masculinidad hegemónica, lo que hace que cualquier otra forma permanezca oculta, invisible o subordinada, y que se presente como algo amenazante y no deseado, y por ello, condenada al ostracismo y al silencio.

Masculinidad en Occidente

El ser hombre “normal” en Occidente según el principio masculino hegemónico se convierte en todo un aprendizaje: supone mantener una serie de relaciones sociales, unos comportamientos afectivos y sexuales, unas actitudes físicas y unas formas corporales muy determinadas. Se consideran masculinas cualidades como la potencia, el control o el poder, símbolos de un sistema profundamente jerárquico. No se admite a un hombre frágil o vulnerable, torpe, dócil o deteriorado que exprese verbalmente y explícitamente sus miedos e inseguridades. De no estar a la altura del ideal necesario para ser considerado un hombre “normal”, la estructura del orden masculino hará que se sienta culpable, minusvalorado e inferior.

Una vez que Francesco descubre y se deja descubrir en Estambul, vemos como empieza a pasar de un rígido modelo de lo que significa ser hombre en Occidente, a otro podríamos decir, más amplio. De ser un ambicioso hombre de negocios en busca de la mayor rentabilidad tanto económica como de tiempo, pasa a unirse a un proyecto de barrio, un proyecto minoritario que no quiere dejarse fagocitar por la especulación capitalista. En el ámbito físico también vemos una transformación expresada en colores, ropas, posturas... Empieza a desarrollar una potencialidad dormida e infrautilizada para desarrollar unos valores que aquí pueden ser considerados como más femeninos: sutileza, sensualidad, cuidado, tradición o tranquilidad. Su manifestación como hombre se transforma dejando paso a una figura más frágil y vulnerable, pero también más rica y plural.

Se ha abierto y se ha descubierto a sí mismo en la experiencia. “Acepta con más satisfacción el hecho de no ser una entidad estática sino un proceso de transformación (...) Un río que fluye, no un bloque de materia sólida; una constelación de potencialidades en permanente cambio, no un conjunto definido de rasgos y características” (Rogers,C.: 1972: 115).

Este respeto por la felicidad se ve reforzado por la lectura que Marta hace de la carta en donde Anita, la tía, expresa sus deseos para Francesco:

“...fuerte, honrado, de mirada limpia para reconocer los deseos y brazos fuertes para hacerlos realidad, libre, feliz; se puede ser feliz, hay que serlo” .

Valores de autenticidad que consiguen volver a enamorar a Marta a pesar de lo visto y de que su viaje a Turquía tenía como fin pedirle el divorcio.

El hamam como protagonista y estrategia

El hamam es un lugar íntimo, dentro del cual no es necesario probar la masculinidad, donde es permitido tocarse, demostrar emociones, y donde no es necesario demostrar agresividad o fuerza. El hamam pasa de ser un lugar físico o el lugar de una costumbre, para convertirse en eje simbólico del cuestionamiento de la masculinidad, como concepto hegemónico y como escenario a partir del cual se articulan los demás cambios.

El protagonismo del hamam se debe a que, siendo un lugar donde se establecen relaciones sociales, éstas se producen “intrasexos” (no existen los hamam mixtos). En contraposición con los lugares de ocio occidentales, como pueden ser los gimnasios (dentro de los cuales los individuos compiten demostrando su virilidad y masculinidad a través de su musculatura, agresividad, fuerza y resistencia), dentro del hamam, la atmósfera es relajada. Los individuos se dedican a charlar, a la contemplarse, a meditar o simplemente a limpiar sus cuerpos. No existe sinónimo en Occidente.

El hamam. Historia y uso.

Fue a partir del siglo XI, momento histórico en que los turcos, un pueblo nómada, se asentaron en Anatolia (provincia del Asia Menor del Imperio Romano), cuando hubo intercambio de tradiciones y costumbres entre los dos pueblos. Entre ellas las de los baños romanos, que entraron en la vida cotidiana turca. Ahora solo se conserva en algunos pueblos la tradición, utilizándolo para limpiar el cuerpo y la piel, pero también como lugar de encuentro social. Por ejemplo, en lo que llaman “lavar a la novia”, consiste en que unos días antes de la boda todas las mujeres cercanas a la novia alquilan un baño y realizan una fiesta cantando y bailando juntas. También es el lugar donde las mujeres más mayores eligen a las futuras esposas para sus hijos.

El uso de los hamam, además de lugar para la higiene personal, sirve para establecer relaciones sociales. El uso de los mismos separadamente por sexos, ofrece un espacio de intimidad donde se rompen las barreras de lo público, y al igual que en las discotecas o bares occidentales, se pueden permitir licencias, confesiones y la entrada en la esfera de lo privado. Antiguamente la construcción se hacía diferente en función del sexo al que iba dirigido.

El baño turco consta de varias salas: una primera sala grande “Camekan”, donde se sitúa la recepción, unas cabinas donde cambiarse la ropa, y la sala de espera y de descanso para después de haber tomado el baño. Hay hamacas donde después de tomar el baño, envueltos con toallas, uno se tumba para ir recuperándose. Dentro de los baños, únicamente se entra con una tela, “pestemal” y unas zapatillas de madera, “takunya”. Luego se pasa a otra sala con vapor, la más grande y caliente, “hararet”. Es una sala grande, generalmente redonda o rectangular. En la pared, dependiendo del tamaño de la sala, se encuentran entre cuatro, diez o más nichos. En medio de cada nicho hay un lavabo (una pequeña cubeta) puesto en el suelo y pegado a la pared que no es muy alto, y a ambos lados, dos taburetes bajitos. Salen dos grifos de la pared: de uno sale agua fría y del otro caliente. También podemos encontrar dos tazas para echar agua cuando uno se lava, que ,originalmente, eran de cobre. Con esta taza se van echando agua en el cuerpo. Hay dos taburetes y dos tazas en cada nicho para que se puedan bañar dos personas al mismo tiempo.

En la segunda fase se pasa a donde uno se baña. En el centro de esta sala hay una plataforma elevada de mármol, “Gobek Tasi”, en castellano, la piedra de panza. Está justamente encima de los hornos que sirven para calentar el hamam. El bañista se tumba aquí para recibir un masaje fortísimo o para que le froten con un guante duro, el “Ese”. “Telar”, es el hombre que se encarga de dar los masajes y frotar la piel de los bañistas. Este ritual de baño combina cuatro elementos básicos: el calor seco, el calor húmedo, el frío y el masaje. Estos elementos estimulan y limpian el cuerpo además de mejorar la salud. El bañista primero entra en una sala caliente, donde el cuerpo empezará a sudar hasta que la acción del vapor mantenga el nivel de sudación. Uno mismo se limpia con agua y jabón mediante un masaje relajante. Después se toma un baño frío para que el cuerpo vuelva a la temperatura normal. Luego se toma una ducha fría, y así sucesivamente cuantas veces se quiera.

Feminidad

Al concepto de feminidad le podríamos atribuir las mismas premisas y refutaciones que al de masculinidad. Deconstruir ambos conceptos y sus modelos derivados será clave para el análisis. Los personajes femeninos también nos ofrecen un amplio abanico de lo que significa ser mujer, es decir, de su variabilidad.

Anita, llamada por ellos “la Madame”, es una mujer altamente considerada por los hombres, ocupando una posición más alta que la de ellos. Dicha posición no es una ficción, pues tenemos la idea de considerar la cultura musulmana como un todo homogéneo, dentro de la cual se ha creado el estereotipo, tan común hoy día, de que el Islam es cien por cien misógino. Las mujeres no siempre llevan velos y muchas veces van acompañadas, pero son sus maridos quienes las siguen. Es posible ver a la mujer ocupando posiciones destacadas.

Los demás personajes femeninos son mujeres que podríamos decir, rompen el estereotipo nacido del desconocimiento occidental sobre las mujeres orientales: por un lado Perran, ama de casa que demuestra un control sobre el espacio y sobre su marido, y Fussun, estudiante en la ciudad de Estambul.

V.- IDENTIDAD SEXUAL

“Yo creo que no existe ni la homosexualidad ni la heterosexualidad, solo existen las personas, y estoy convencido de que hay muchos factores como las circunstancias o las personas que te vas encontrando en la vida, que hacen que en determinado momento puedan cambiar nuestra manera de concebir el sexo.” (F. Ozpetek,1996)

En Occidente, la construcción social de la diferencia entre heterosexualidad y otras opciones sexuales se ha ido centrando en la naturalización de los sexos (macho-hembra), de los géneros (masculino-femenino) y de la heterosexualidad. Dicha naturalización está localizada en nuestros cuerpos, de modo que vemos como evidencia lo que supone una construcción basada en una ideología sexual dominante, etnocéntrica y androcéntrica. Según nuestros códigos culturales, el hecho de que la elección sea la de alguien del mismo sexo, cuestiona los roles de género y supone una subversión al orden establecido al no mantener la diferenciación social entre géneros.

Detrás de estos temas siempre emerge el de la identidad, en este caso sexual (heterosexual-homosexual), que pretenden definir colectividades. Sin embargo, puede que estas identidades sean una quimera, puesto que es imposible aunar en estos conceptos la diversidad de formas en que éstas se encarnan en cada individuo. Es decir, si el concepto que elegimos es el de persona, prevaleciendo por encima del de género, las definiciones como “homosexual” y/o “heterosexual” pierden la fuerza homogeneizadora en que se construyen y califican a los señalados como tales. La definición social de la identidad sexual se enturbia y la sexualidad circula libremente al unirse con los sentimientos, el diálogo o el amor. Así, Marta, no le va a acusar de infidelidad, sino del hecho de estar con un hombre. No obstante, la sinceridad en la confesión de su antes y su ahora en la búsqueda personal de felicidad tras la cena, será la clave que hace surgir el diálogo y la comprensión mutua.

Por otro lado, la homosexualidad era integrada dentro de la historia de la cultura musulmana. Así por ejemplo, en el periodo medieval y dentro de la corte abasida, el califa era libre de escoger un compañero. Relacionarse con alguien del sexo opuesto era equivalente a tratar con alguno de otra cultura, uno podía escoger entre los de su propio sexo o bien optar por lo desconocido. De hecho, la homosexualidad no conllevaba el peligro que implicaba la heterosexualidad. Existen multitud de versos ensalzando la belleza de los jóvenes muchachos, y a su vez el lenguaje es rico en vocablos aplicados a jóvenes sexualmente atractivos.

Así, dentro de la cultura turca, no sería necesario legitimarse y crearse una identidad homosexual, porque no es un referente significativo de la identidad personal y social. De nuevo aparece el hamam como elemento integrador rebasando las fronteras entre los conceptos de heterosexualidad y homosexualidad. Las relaciones que se establecen con el mismo sexo en los hamam no hacen peligrar la identidad masculina²². Resulta reveladora una de las cartas de su tía Anita con respecto a las relaciones entre hombres dentro del hamam:

2ª carta- “Me divierte ser la primera madame occidental de un lugar de esparcimiento para hombres, en esta ciudad de omnipotentes padres de familia. Podría asistir a escondidas a sus placeres privados. Los hamam son lugares extraños donde el vapor relaja las costumbres además de los cuerpos. Tengo muchos amigos que me estarían

²² Hablamos de una sociedad patriarcal, donde siguen existiendo rituales de paso, lo que se denomina “hacerse hombre”, y que se demuestra a través de la práctica de la “circuncisión”. Algunos autores como Pierre Bourdieu (2000) atribuyen a esta práctica una forma de dominación masculina

agradecidos si les brindara un refugio acogedor para ciertos caprichos...y yo como sabes, no se resistirme si se trata de hacer feliz a un hombre.”

La persona como proceso de autoconstitución: creando identidades.

Ozpetek, al igual se acostumbra en la práctica antropológica, hace un movimiento de lo general y abstracto a lo concreto e individual. Nos va a presentar a Francesco en su individualidad (sus conflictos, sus sentimientos, sus ilusiones...). Tanto Francesco como Marta se dan cuenta que ser persona consiste en un devenir en el tiempo. Francesco llega a ser él mismo y no una fachada conformista ni una negación cínica de todo sentimiento o una apariencia de racionalismo intelectual.

El relevo pasado de la tía a Francesco y de éste a Marta, su esposa, supone una aventura personal de búsqueda de la felicidad. Un reencuentro de ellos mismos tanto en los acontecimientos de su vida como en su entorno humano y material (el hamam, la solidaridad, las comidas, los silencios, los sonidos, las sombras, las luces, las pausas..., en definitiva, lo plácido y placentero). Pero esta experiencia también es compartida con otros, la familia turca de Osman y Perran y el vecindario. Suponen la acción colectiva de afirmación y libertad para levantar el hamam como respuesta a las fuerzas mortíferas y alienantes de la despersonalización, del mercado y de la globalización, representadas por los intereses inmobiliarios de Zozo y su clienta.

En un proceso de relevo, vivo, que respira, siente y fluctúa, Francesco, antes Anita y después Marta, llegan a ser personas.

El riesgo de la diferencia

El hecho de atreverse a vivir como desea, como persona única y responsable de sí misma, lo enriquece, pero supone un riesgo por su atrevimiento al salirse de la norma. Esta moraleja la aprende el protagonista y, de alguna forma, nos es transmitida con el final agrisulce de la película: atreverse a vivir como quiere y como cree lo sitúa al borde del precipicio y del potencial desastre.

Como metáfora de las consecuencias de la huida de la sociedad de consumo, el disidente es silenciado, aunque esa cadena de relevo epistolar posibilita un fin con principio de esperanza, un mar abierto y una mirada no perdida en él, sino encontrada en él.

VI.- CONCLUSIONES

La película se nos muestra como una propuesta para resituar y cuestionar valores caducos y mayoritarios, argumentar a favor de la ambigüedad, de la ambivalencia; ofrecer imágenes complejas y variadas, conceptos más abiertos y contradictorios, despertando mentalidades abiertas a nuevos discursos.

A diferencia de otro tipo de cine que en terrenos de sexualidad suprime controversias, simplificando la realidad, *Hamam, el baño el turco* nos posibilita otra visión más amplia del tema. La propuesta de la película es cuestionar el paradigma de una identidad esencializada de opción sexual. Calificar un comportamiento sexual, etiquetarlo en este caso de homosexual en

lugar de limitarse a describirlo y analizarlo, refuerza el modelo de sexualidad dominante y habla más de nuestra sociedad que de la realidad observada.

Ferzan Ozpetek intenta explicar, matizar, ilustrar y provocar la reflexión sobre los actos humanos, al tiempo que suscita nuevas preguntas. La película no ofrece una ecuación exacta, un resultado acabado sobre el cual no se exige ningún esfuerzo al espectador. La argumentación de la historia en sí, provoca el cuestionamiento. Las argumentaciones resultan innecesarias cuando nos situamos ante verdades evidentes en sí mismas, pero adquieren sentido cuando se trabaja en los terrenos de lo creíble, plausible y probable.

Nos descubrimos como individuos cuya moral ya no consiste en referirse a unos modelos, sino en preservar o enriquecer nuestra individualidad en medio de un torbellino de acontecimientos e informaciones. Expresado en palabras de Touraine (2001: 86) lo llamaríamos “la subjetivación”, es decir, “... la voluntad de individuación”, desprendiendo al individuo del mercado y de la comunidad que homogeneiza²³.

“¿No podríamos por fin salir de la monstruosidad que obliga a tantos individuos a infinitas contorsiones para ajustarse al modelo dominante, modelo cuya imagen construida mediante un sutil juego histórico es la del Hombre blanco, macho y fecundo, puesto que esa noción restrictiva de modelo que tomamos como universal conduce a un tiempo a la opresión de las mujeres, a la culpabilización de los estériles, a la marginación de las sexualidades diferentes y al malestar con las identidades sexuales impuestas?” (Peyre y Wiels, 1997: 48)

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Akçay, E. (2000) “El baño turco”. <http://www.aturquia.com/...> (Texto consultado 24/03/02)

Bartfeld, T. (ed.) (2001) *Diccionario de Antropología*. Barcelona, Ed. Bellaterra.

Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.

Butler, J. (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Choza, J. y Montes, M.J. (2001) *La antropología en el cine I*. Madrid, Ed. Del Laberinto.

Durkheim, E. (1985) *División del trabajo social*. Barcelona, Planeta Agostini.

Durkheim, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza.

El baño turco. <http://www.spanish.imdb.com/...> (Texto consultado 12/03/02)

Ferran Web Design (2000) “Baño turco”. <http://www.estambul-online.com/...> (Texto consultado 24/03/02)

²³ “La subjetivación es la construcción del Sujeto por la búsqueda de una felicidad que sólo puede nacer de la recomposición de una experiencia de vida personal autónoma, que no puede ni quiere elegir entre la globalización, presente en todas partes, y la identidad” (Touraine, 2001: 92).

García, M. (2001) “Habitaciones separadas (o las grietas de la modernidad)”, en Rev. Gazeta de Antropología, Nº 17, 2001. Texto 17-19. <http://www.ugr.es/...> (Texto consultado 28/02/02)

Grau, J. (1996) *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de documentos filmicos como materiales docentes*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Publicacions d'Antropologia Cultural.

Jakobson, D. (1991) *Reading Ethnography*. New York, State University of the New York Press.

Jociles. M. I. (2001) “El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general”, en Rev. Gazeta de Antropología, Nº 17, 2001 Texto 17-27. <http://www.ugr.es/...> (Texto consultado 28/02/02)

Mead, M (1994) *Masculino y femenino*. Madrid, Minerva Ed.

Méndez, L. Y Mozo, C. (1999) “Cuerpos, géneros, sexualidades: encrucijadas teóricas y políticas” en *VIII Congreso de Antropología. Vol.2*, Santiago de Compostela, FAAEE.

Mernissi, F. (2001) *El harén en Occidente*. Madrid, Espasa Calpe.

Mulvey, L. (1988) *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Instituto de Cine y RTV, serie Working Papers.

Nieto, J. A. (1989) *Cultura y sociedad en las prácticas culturales*. Madrid, Fundación Universidad- empresa.

Rogers, C. (1972) *El proceso de Convertirse en Persona*. Buenos Aires, Paidós.

Touraine, A. (2001) *¿Podremos vivir juntos?* Madrid, Fondo de Cultura Económica.

ANTONIA. CINCO GENERACIONES DE MUJERES.

Manuel Fernández Gámez
Ldo. En Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



“La identidad de una persona no es el nombre que tiene, el lugar donde nació, ni la fecha en que vino al mundo. La identidad de una persona consiste, simplemente en SER, y el ser no puede ser negado”.

(José Saramago)

| FICHA TÉCNICA | |
|--------------------------------|--|
| Título original de la película | Antonia`s Line |
| Directora | Marleen Gorris |
| Año de producción | 1995 |
| Nacionalidad | Holanda |
| Duración | 100 minutos |
| Intérpretes | Willeke Van Ammelroy, Els Dottermans, Jan Decleir, Marina De Graaf, Mil Sghers, Veerle Van Overloop |
| Género | Drama |
| Banda Sonora | Ilona Sekack |
| Sinopsis: | En una tranquila granja de la campiña holandesa, la nonagenaria Antonia comienza el último día de su existencia. En ese momento hace memoria de su vida desde que llegó, después de la 2ª Guerra Mundial, al pueblo donde nació. |

I.- INTRODUCCIÓN

La directora y escenógrafa Marleen Gorris nace en Limburg (Holanda) en el año 1948. Es muy famosa en Suecia por haber abordado temas feministas de una forma provocadora. Estudia inglés en la Universidad de Groningen y oratoria en la de Amsterdam. En 1976 se gradúa en oratoria en Birmingham. Su debut en la dirección cinematográfica tuvo lugar en 1982 con la película “A Question of Silence”, que obtuvo el premio al mejor film en el festival de Utrech. Su segunda película, “Broken Mirrors” (1984), recibió también premios en los festivales de Utrech, San Francisco y Creteil. Seguirán “The last Island” (1990) y una serie de cinco cortometrajes con el título de “Tales from a Street” (1992). La fama internacional le llega con la película del presente artículo “Antonia’s Line” por la que recibe el Oscar a la mejor película extranjera. En 1997 lleva al cine la adaptación de una novela de Virginia Wolf “Mrs. Dalloway”. Su último trabajo hasta la fecha es “La defensa de Luzhin” (2000), primera película con protagonista masculino.

En todas sus películas, la directora utiliza luces naturales y sonidos ambientales; todo el peso recae sobre el trabajo actoral, nada de maquillaje o efectos especiales. Suele utilizar planos cortos o primeros planos para reflejar mejor las emociones y sentimientos de sus personajes.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

La película “Antonia” narra la vida de una mujer y su familia desde la caída del Tercer Reich hasta los años noventa. A lo largo de este devenir histórico contemplamos la existencia de Antonia, una mujer libre, su hija, nieta y biznieta cada una con su personalidad, sus amores sin distinción de sexo o edad y sus enfrentamientos con una sociedad, el pequeño pueblo que las cobija, que no termina de entenderlas. El paso del tiempo como espina dorsal de la existencia, el envejecimiento como hecho inevitable pero enriquecedor.

La vida de los seres humanos ha sido reflejada en el cine, sin embargo la vida de los personajes femeninos ha sido relegada siempre a un segundo lugar o representando personajes fatales muy estereotipados: madre, amante, esposa, hija. Las relaciones familiares o profesionales son las mismas en todas ellas, hay poca profundidad en las caracterizaciones.

El desarrollo de los personajes femeninos se da por cambios externos inexplicables; las niñas de hoy deben pensar que el amor les hará un rizado permanente o que un ascenso les dará buen gusto. Las heroínas y personajes épicos son aún peores: seres de una sola dimensión, inmutables, con sentimientos tan excelsos que no habrá lluvia que los moje.

En este contexto, encontrar mujeres bien construidas, como en el caso de Antonia, es un alivio. La película, no obstante, está presentada en forma de un bonito cuento lleno de guiños surrealistas (resurrección de la madre muerta, escultura de ángel que golpea al cura, imagen de virgen que hace un guiño cómplice).

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Hablar de la película “Antonia” es hablar de mujeres. Ellas son las principales y casi únicas protagonistas. Los personajes femeninos son el hilo conductor de la película y alrededor de los cuales giran o pululan en la periferia los personajes masculinos, meros instrumentos del matriarcado que ejecutan las generaciones de la familia de Antonia.

El abanico de mujeres que aparece en la película obedece, sin duda, a lo que algunas feministas han venido defendiendo al hablar del término mujeres en plural y no en singular, ya que ninguna mujer es igual a otra.

Es inevitable, casi siempre eludir, algunos de los estereotipos con los que se identifica tanto a mujeres como a hombres, y esta película no se libra de ellos.

Según la psicología social, se define el estereotipo como las creencias que versan sobre grupos y a su vez se crean y comparten en y entre grupos, dentro de una cultura. Son constructos cognitivos que hacen referencia a los atributos personales de un grupo social, que suelen ser rasgos de personalidad, aunque también incluyen otro tipo de rasgos.

Los estereotipos pueden afectar, positiva o negativamente, al grupo de referencia y suelen dar lugar a los prejuicios que siempre tienen una carga emocional negativa respecto al grupo.

En la película que me ocupa, la directora ha querido que algunos de los protagonistas rompan con los estereotipos asociados culturalmente mientras que otros todavía los manifiestan.

Antonia, la protagonista principal, es una mujer que desde su primera aparición en la pantalla, nada más comenzar la película y debido quizá a su fuerte presencia física, la adivinamos una mujer fuerte, con carácter, segura de sí misma rompiendo con el estereotipo que suele asignarse a las mujeres en general. Es una mujer soltera con una hija con la que mantiene también una relación que supera los límites del parentesco, más de amigas que de madre e hija, relación poco convencional en un pueblo de esas características y en esa época.

Tiene Antonia una mente abierta y un gran corazón y es capaz de llevar ella sola la granja que le ha quedado como herencia.

La breve aparición de su anciana y moribunda madre, es más que suficiente para darnos a entender que, al contrario que su hija, ella representa al estereotipo de ama de casa abnegada, dedicada a su marido (a pesar de saber que le es infiel) y a sus hijos, y frustrada como mujer. Aquí están sus palabras: “ladrón, inútil, eres un puerco...lo sé todo, o pensabas que no lo vería...sé lo que haces en el callejón detrás de la iglesia.”

La hija de Antonia, Danielle, es, gracias a la influencia de su madre, una mujer sin prejuicios que tiene muy claros sus deseos y aspiraciones; desde tener un hijo, para lo cual no tiene inconveniente en usar al “macho” como mero inseminador sin buscar un placer en él, hasta vivir de una forma totalmente natural y sin tapujos su relación de pareja con la profesora de su hija. Tanto ella como su pareja rompen aquí los estereotipos físicos con los que comúnmente se nos representan o asociamos a las lesbianas: ropas y ademanes asociadas al

género masculino, pelo corto, etc. Nada de esto aparece en esta pareja de mujeres que deciden tener una vida en común sin dejar por ello de ser lo que son.

Teresa, la hija de Danielle y nieta de Antonia, siguiendo la saga familiar es una mujer que desde niña se nos muestra espabilada y muy inteligente. Tiene rasgos que culturalmente han estado unidos al hombre: inteligencia, descaro, gusto por las ciencias exactas. De mayor se nos muestra como una mujer fría, muy independiente y sujeto activo de su sexualidad. Al igual que las demás mujeres, no necesita formalizar su conexión mediante ningún vínculo religioso. La relación que mantiene con su hija puede servirnos para romper con el tradicional “instinto maternal”, otra construcción cultural que la directora refleja muy bien y que pone, en este caso, en el personaje del padre. No obstante, éste no entiende la actitud de la madre y a su hija al nacer la explicación que le da es: “tu madre no es una mujer normal”.

Personajes menos importantes pero bastantes significativos, como el de Letta mujer con vocación de madre y cuya máxima felicidad, como ella misma dice, es estar embarazada. La maternidad se presenta como una opción más de la mujer, pero no la única, y, siempre, como una decisión libre y voluntaria.

Estereotipados aparecen los personajes de la vecina lunática: mujer cerrada, reprimida, insatisfecha y la esposa del granjero, típica ama de casa que no pinta nada y que sólo sirve para el trabajo y como receptáculo del deseo del marido, mujer objeto y nunca sujeto de su propia vida.

El personaje de Deedee, la chica con discapacidad psíquica, enriquece la galería de personajes femeninos y es la que recibe la carga de frustración del “macho”, violada por su hermano, este hecho es conocido y tolerado por todos permitiendo así el buen funcionamiento de la familia, formando este hecho parte de lo que se ha venido a definir como la ilegalidad consentida de la que formaría también parte la escena del cura en el confesionario.

Sara, la biznieta de Antonia, se nos muestra, como era de esperar, como una niña desenvuelta, casi con poderes “adivinatorios”, inteligente y libre, una futura mujer que, por serlo, no debería sufrir ningún tipo de discriminación o injusticia en una sociedad androcéntrica y patrilineal como es la nuestra.

En cuanto a los personajes masculinos, también aparecen estereotipados algunos de los rasgos o comportamientos socialmente atribuidos al hombre.

Uno de los personajes que tiene más peso es el del filósofo Dedo Torcido, amigo de Antonia y su familia, cuya única relación con las mujeres es mediante la función de mentor o educador. Quizá lo que la directora nos quiere dar a entender sea el hecho de que el saber siempre ha estado en manos de los hombres, pero que las mujeres son capaces de igualar e incluso superar a los hombres. Dedo Torcido es un hombre triste, solitario, oscuro y con un trágico final.

El granjero Sebastián, que aparece al principio con unas actitudes convencionales (escena donde le pide a Antonia que sea la madre de sus hijos), va evolucionando a lo largo del metraje hasta aceptar las normas impuestas por una mujer y vivir según sus reglas, manteniendo una relación horizontal fuera de los roles socialmente asignados.

Por su parte, el marido de Teresa, como ya he señalado anteriormente, está descrito con actitudes “femeninas”: cariñoso, amable, hogareño, familiar. Es él el que más se preocupa y ocupa de la hija rompiendo, por un lado, el estereotipo que asocia el espacio doméstico a la mujer y el público al hombre y, por otro, el sexo social (género) asignado a unos y otras.

Otros personajes que, no siendo principales, son bastante significativos son el granjero Daan y su hijo, estereotipos del “macho” por antonomasia, desprecian y se sienten superiores a las mujeres, de las cuales sólo les interesa su capacidad de trabajo y su vagina. Para ellos la mujer es pura mercancía y, como tal, puede ser vendida, como se desprende de la escena del bar, donde dice: “mi hija también está en oferta, lleváosla si queréis, la pobre no está muy buena pero es tan fuerte como una cerda preñada, su ajuar lleva un año preparado...a ésta la tengo en oferta.”

Este hombre nunca cambia su concepción de las mujeres, ya que piensa que, las diferencias biológicas existentes entre ambos sexos, son extrapolables al ámbito social, y con ellas, justifica su actitud de represión y dominación.

Con el personaje del inseminador de Danielle, la directora pretende trasladar el prototipo establecido desde un punto de vista androcéntrico, donde prima el aspecto físico por encima de otras cualidades al mundo femenino e, incluso, me atrevería a decir, intenta trasladar el estereotipo “guapa pero tonta” a dicho personaje. Igualmente pienso que Gorris juega con la metáfora de la moto (grande, bien cuidada y entre las piernas) y el falo dada la importancia que tiene éste en la concepción masculina de la sexualidad.

El personaje del cura representa al estereotipo de hombre que sigue la norma socialmente adscrita a su rol adquirido, pero que no quiere renunciar a sus necesidades fisiológicas como hombre, recurriendo a la doble moral de la que hacemos gala los humanos. El capellán, por su parte, sí es capaz de abandonar una vida dedicada a Dios por otra más terrenal y placentera, que conocerá en la persona de Letta la eterna madre.

IV.- ANTONIA Y LAS RELACIONES DE GÉNERO

Partiremos de la definición de género según la ONU: el género se refiere a las relaciones entre mujeres y hombres basadas en roles definidos socialmente que se asignan a uno u otro sexo. Describiré qué rasgos marcan la identidad de los personajes y cómo ésta influye en las relaciones intra e íntergéneros.

Esta película podríamos considerarla matrilineal, ya que toda ella se desarrolla a través de la familia materna, rompiendo con toda la tradición androcéntrica que ha imperado a lo largo de la historia en la cultura occidental. Aquí los personajes femeninos están contruidos como seres completos que no asumen supuestas fatalidades biológicas ni se desviven por obtener certificados de buena conducta como mujeres y como madres. La mujer hace apropiación de su propio cuerpo, en franco desafío con la moral dominante. No hay lugar para la culpa o la flagelación de la carne. No hay espacio para la impunidad machista. Las mujeres tienen o buscan su propia identidad y se resisten a ser identificadas como “esposa”, “hija” o “madre de”.

Desde el primer momento en que conocemos a Antonia, ésta aparece como una mujer que, superando la clasificación de los individuos según sus diferencias biológicas y la

adscripción social que esos marcadores suponen, vive su propia vida y demuestra a los demás que ser mujer, pertenecer al género femenino, no significa carecer de derechos ni depender de los hombres.

El género es una construcción simbólica en nuestra sociedad, es una dicotomía jerarquizada (lo masculino y lo femenino). Esta división funciona como una división básica en la sociedad. La discriminación social de género que dicha dicotomía conlleva en la sociedad occidental, y que se remonta a la ya considerada división sexual del trabajo muy presente en esta película, como observamos en los personajes que viven en la pequeña población donde se desarrolla la misma. Cuando utilizamos la categoría género, hablando de masculino o femenino, estamos utilizando una categoría bipolar. La división cultural del mundo, para que existan dos extremos, da lugar a todo un sistema de representaciones que continuamente confirman y refuerzan dicha división. Al estar instaurado este sistema de representaciones en la sociedad, los dos sexos se impregnan mentalmente por igual del mismo. En los procesos de socialización se encuadran de alguna forma los roles que deben distinguir el género masculino del femenino. Este proceso de socialización comienza desde pequeños en los seres humanos. En nuestra sociedad occidental tenemos una organización del mundo en masculino a la cual llamamos patriarcal, lo que implica que el mundo es de y para los hombres. Las mujeres son vistas como el medio para cumplir con su reproducción que perpetua el patriarcado. A su vez, este patriarcado, sitúa al hombre en una posición de privilegio y control frente a las mujeres. También refleja cuál es la relación entre los sexos y determina la posición de la mujer en esa relación. Hay escenas en la película que ilustran muy bien esta idea: uno de los hombres del pueblo le pide a Antonia que se case con él, ya que sus hijos necesitan una madre y ella necesitará un hombre. La película rompe con este estereotipo cuando Antonia rechaza la oferta y le propone tener relaciones esporádicas cuando a ella le apetezca: “hace tiempo que me pidió la mano y no se la voy a dar, pero sí lo demás. Llevo años sin hacerlo y ahora me apetece.”

En otra escena oímos el siguiente diálogo que habla por sí mismo: *“mira, aquí están mis hijos: son caballos de pura raza, son sementales que están listos para casars. ¿No te gustan hija?”*.

La asignación a las mujeres de las responsabilidades del hogar (espacios privados) y el uso por parte de los hombres de los espacios públicos, queda muy patente en la escena en la que Antonia entra con su hija al bar del pueblo, espacio considerado masculino y donde la mujer no tiene cabida, y es increpada e insultada.

Esta vinculación de espacios acredita a la mujer como más emocional que racional y, desde este punto de vista, no le sería “natural” el mundo del trabajo que es racional. Sólo Antonia y sus hijas realizan trabajos considerados, socialmente, masculinos: campo, mundo científico.

En la película se hace realidad lo que decía Betty Friedman: “el único modo de que una mujer, lo mismo que un hombre, se encuentre a sí misma y se reconozca como persona, es por medio del trabajo creativo” patente en los personajes de Teresa, Danielle y parece que ocurrirá con Sara y la poesía.

El lenguaje también determina el lugar de la mujer en las relaciones de género, la invisibiliza y la educa para vivir en un mundo patriarcal. La siguiente frase sacada de la

película lo ilustra: *“el silencio de las mujeres las hacía pasar desapercibidas y contrastaba con el grito de los hombres”*.

Los personajes centrales de la película parecen encontrarse en un estado de liminalidad colectiva, dando lugar a la *communitas* (Turner, 1978), un intenso espíritu comunitario, un sentido de gran solidaridad, igualdad y proximidad sociales, formando una comunidad de iguales. Las distinciones sociales que pudieron haber existido antes o que se vayan a dar después se olvidan temporalmente. Este sentimiento de comunidad se situaría en torno a la familia y casa de Antonia.

Se aprecia asimismo en Antonia la solidaridad entre mujeres que estaba relacionada con los estudios intragénero que tuvieron su aparición con los movimientos feministas de los años 70.

En cuanto a las relaciones intragénero masculinas, se dan, siempre, en espacios considerados para hombres, como el bar o la calle, y relacionadas con cuestiones de poder, dinero o sexo (paliza que recibe el violador por parte de los hombres del pueblo). Lejos de los cánones tradicionales androcéntricos ya señalados, las relaciones de las mujeres de esta película con los hombres que las rodean se desarrollan en un plano de igualdad y de ruptura con los roles adscritos a las mismas.

La relación entre Teresa y Simón presenta un cambio total de roles siendo el padre el que está más pendiente de la hija que la madre.

La aparición de diferentes tipos de mujer rompe con el sesgo de los estudios mencionados anteriormente, ya que no se puede hablar de “mujer” sino de “mujeres”. Esta pluralidad se aprecia en la forma en que las diferentes mujeres asumen la maternidad, mientras una hace de ella un símbolo de identidad siendo madre cada año (“si, no hay nada que me guste tanto como estar embarazada....y, créanme, lo importante no es el hecho en sí de la cópula, ni los niños... sino la gestación y el parto”), otras dudan si serlo o no.

La maternidad y la procreación se presentan aquí como una opción más de la mujer no como una obligación en las relaciones de aquellas con los hombres, rompiendo así con toda una tradición androcéntrica.

El personaje de Antonia es una mujer que, gracias a su liberación personal, lleva a una “revolución” social donde la primera proporciona sentido a ésta última. Es una mujer que vive con una libertad y honestidad poco frecuentes para la época, y que choca frontalmente con la hipocresía del puritanismo rural.

La escritora Rosa Chacel (1931) decía que *“todos los seres humanos tienen las mismas posibilidades, serán el conocimiento, la inteligencia y la cultura los factores que igualaran a ambos sexos”*, pensamiento que impregna todo el desarrollo de la película. El discurso de la misma está lejos del discurso masculino, donde las mujeres son presentadas como seres “deliciosos” siempre que no se muevan de lo que el hombre define como su sitio, reflejando, claro está, los “deseos” y “desilusiones” de los varones y no la realidad de las mujeres. Por otro lado como señala Jay Gould, “las dicotomías absolutas vulgarizan el tema de sexo-género, eliminando distingos y complejidades inherentes a los mismos. Resulta pobre un análisis que limite la riqueza de lo real a tan sólo dos tipos absolutos, masculino y femenino, reduciendo toda la posible variedad de actitudes y comportamientos del ser humano a esa

pareja de variantes que, a fuerza de simplificación, resultan vulgares estereotipos de realidades mucho más complejas y amplias”.

V.- LA SEXUALIDAD EN ANTONIA

Antes de comenzar a desarrollar este apartado, quiero decir que estoy totalmente de acuerdo con el antropólogo Oscar Guasch (2000) cuando dice que “la sexualidad es una experiencia subjetiva, íntima y emocional, difícilmente clasificable y que nuestra sociedad pretende etiquetar como si fuera un producto de supermercado. Al igual que la sexualidad el conocimiento también es subjetivo”.

Parte la película “Antonia” de la situación en la que la mayoría de nosotros, mujeres y hombres, hemos crecido; por lo general en ambientes en los que se ha insistido en subrayar el vínculo entre sexo y agresión, sexo y caos como reflejan las palabras de la madre moribunda hacia el difunto marido. Hemos aprendido desde la infancia a tener miedo al sexo. La sexualidad es un misterio, un abismo, el terreno prohibido donde todo puede ocurrir, reflejando todo esto en escenas como la de la violación e incesto o la aventura del cura en el confesionario.

Culturalmente hablando, casi todos creemos a pies juntillas en la existencia de una diferencia natural entre el hombre y la mujer, por medio de la cual el hombre se excita con cualquier cosa, con cualquier sugerencia o insinuación; con la presencia de cualquier estímulo y, una vez lanzado, no hay fuerza que lo pare. La forma tradicional de controlar esta sexualidad se realizaba a través del matrimonio, entendido como un medio de ahogar los deseos masculinos de promiscuidad, de violación y de agresión sexual en general.

Según Susan Sontag para algunos sectores más cultos de la sociedad es una “función natural placentera y lo *obsceno* es una convención, la ficción impuesta a la naturaleza por una sociedad convencida de que hay algo vil acerca de las funciones sexuales y, por extensión, en el placer sexual”.

La película, sin ahondar en la sexualidad femenina, trata de dar respuesta de forma bastante implícita a cuestiones como: ¿Qué desean las mujeres sexualmente hablando? ¿De qué manera obtienen placer sexual las mujeres bajo el patriarcado? ¿En qué consiste la sexualidad femenina?

Las mujeres de “Antonia” parecen tener claro, como afirma Carol Vance, que “la sexualidad es simultáneamente un terreno de restricción, represión y riesgo, así como también de exploración, placer y acción.....”

La alienación forzosa de la mujer en el terreno de la sexualidad las obliga a luchar más que el hombre en ese afán por avanzar en el camino del placer.

La directora refleja, a través de las diferentes relaciones entre los personajes, la diferencia existente entre la *actividad sexual consensuada* y la *actividad sexual por la fuerza*.

En la película, al contrario de lo que ocurre en nuestra sociedad, donde la sexualidad autorizada debe ser heterosexual y pasada por el matrimonio como “Dios manda”, donde las relaciones prematrimoniales son eso: pre-matrimoniales, la sexualidad está socialmente

construida, es un constructo social, relacionado con estructuras económicas, políticas y sociales y el sexo no es un hecho natural; las madres solteras, las lesbianas etc. no son grupos estigmatizados, ya que la sexualidad está reflejada como algo natural y con tal naturalidad es vivido, la sexualidad es un marcador más de nuestra identidad sin que ello lleve consigo ninguna discriminación ni rechazo.

Aún cuando la sexualidad está anclada en el cuerpo, su estructura o fisiología no determina directamente la configuración o el significado de la misma. Si ello fuera así, la sexualidad de las diversas culturas sería uniforme, y nada más lejos de la realidad.

La idea de que el sexo es una fuerza natural, que existe previamente a toda vida social y que conforma las instituciones, ha dominado la medicina, la psiquiatría y la psicología. El sexo es una propiedad del individuo. De esta manera, la responsabilidad de todos los problemas relacionados con esta actividad pertenecen a la esfera individual, y la resolución de las llamadas patologías (a los problemas estructurales no se les ha querido buscar salida salvo la de la resignación, la represión, o la doble moral) corresponde a una relación personal entre el “enfermo” y el médico o terapeuta.

Mientras que la sexualidad sea concebida como un fenómeno biológico o como un aspecto de la psicología individual, no será susceptible de un análisis político.

Uno de los orígenes de la concepción regresora de la sexualidad imperante en Occidente hay que buscarlo en su enfoque como algo negativo, peligroso, destructivo. Toda conducta erótica se ha considerado nefasta, excepto si se encontraba alguna razón para justificarla. La provocación ha sido ese salvoconducto, siempre que ocurriera dentro del matrimonio y por amor.

Para Foucault (1993) los deseos no están formados por entidades biológicas preexistentes sino que, más bien han, sido constituidos en el curso de prácticas sociales históricamente determinadas.

Parece un hecho incuestionable que las principales instituciones de la sociedad, entre ellas la iglesia, influyen, más o menos cercanamente, sobre la sexualidad. Veamos el sermón del cura: “..la caída del reino de los judíos fue provocada por Jezabel y su condenada hija. Es vergonzoso que esas criaturas sean mujeres, ellas que deberían ser un ejemplo de obediencia y humildad, que tendrían que instruir a sus hijas en la castidad..”

Al igual que Foucault (1993), la película critica la concepción al uso de la sexualidad como una libido natural oprimida por la represión social. Cambios en estas instituciones permitirán una transformación de aquélla, siempre con la evolución de las mentalidades como telón de fondo.

Pensar que la sexualidad es un producto cultural, o una construcción social nos permite ser optimistas y entrever, no sólo la necesidad, sino la positividad de un cambio en este terreno.

Queremos una mayor libertad sexual para todos/as, que conduzca en esta esfera a una igualdad entre ambos sexos, cada uno con sus peculiaridades de comportamiento. La aspiración sería una sexualidad del individuo, sin pautas preestablecidas por su pertenencia a uno u otro de los géneros, femenino o masculino. Muestra de esto es la escena en la que

durante una noche, se nos muestra de forma simultánea las diferentes parejas realizando el acto sexual, sin establecer diferencias entre los componentes de cada una de las camas.

La relación lésbica aparece de una manera idealizada, en la cual, la relación de poder ha sido automáticamente eliminada. No obstante, el lesbianismo se haya lejos de garantizar *per se* la eliminación de las relaciones de dominación. También las relaciones heterosexuales, a excepción de la violación y la escena del sacerdote, son mostradas sin ningún signo de dominación o violencia por parte del varón en franca contraposición con las ideas de la dominación sexual del hombre, demostrando que la heterosexualidad no es necesariamente una institución natural sino socialmente construida.

No hay en la película un rechazo a la heterosexualidad, sino que las mujeres son descritas como sujetos activos, con capacidad de elaborar sus propios destinos y dar una visión de los pros y los contras de la heterosexualidad para ambos sexos, y, según las circunstancias históricas, lo cual nos daría una idea más amplia y sutil del fenómeno, herramienta imprescindible para el cambio.

Rompe la película la equivalencia entre comportamiento heterosexual y complicidad con los hombres, ya que, las protagonistas de la película, en ningún momento están cooperando a su opresión y no tienen ningún sentimiento de culpa por relacionarse sexualmente con hombres.

El modelo victoriano y biologicista de una agresividad sexual masculina y de una pasividad femenina nos está conduciendo a una desexualización del comportamiento femenino. La película rompe con la idea acerca de la naturaleza sexual de los géneros y de las mujeres como víctimas y no como sujetos de su destino.

La teoría que identifica al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza aparece reflejada de manera contundente en el personaje de Dedo Torcido, varón dueño de una gran sabiduría y de cuyas fuentes beben y aprenden los demás personajes femeninos de nuestra película. Parece como si dicha identificación quisiera ser reificada como un hecho verdadero, con la consecuencia indirecta de perpetuar esta situación, que comportaría un status inferior para las mujeres.

VI.- CONCLUSIONES

“No seré una mujer ni tampoco un hombre en el sentido histórico contemporáneo. Seré una persona en un cuerpo de mujer.” (Zillah R. Eisenstein)

Empezaré estas conclusiones citando unas palabras del sexólogo Luis Mitjans (2002): “Entre otras variables de tipo cultural, el sexo es la que tiene más peso y perdurabilidad para delimitar a los seres humanos (...) La identidad sexual se define como la conciencia que cada persona va construyendo a lo largo de su vida de ser una mujer o un varón.”

Parece dar la impresión de que la película es una vuelta de tuerca donde la mitificación de las cualidades “femeninas” y la implicación de que son superiores a los hombres pueden proponer un nuevo modelo de desigualdad, pero en el cual, el peso favorable recae del lado de

las mujeres, lo cual constituye simplemente una reversión de lo que los hombres han hecho históricamente con las mujeres.

¿Es esto lo que hay que hacer? ¿Reproducir la desigualdad recreando sus términos? Quizá la película vaya más allá confundiendo la solidaridad entre las mujeres con una especie de mundo romantizado constituido por y para mujeres, con la exclusión de los hombres.

¿De qué manera la separación entre los sexos nos podría ayudar a superar las relaciones de dominación en un mundo en el que, inefablemente, los sexos tienen que coexistir? Tanto los hombres como las mujeres tienen muchas potencialidades que, sin embargo, suelen estar canalizadas socialmente a una división sexual del trabajo y de las relaciones de sexo-género. Así “masculinizamos” o “feminizamos” las actitudes y trabajos; sin embargo, cuando cambia la pauta dominante, tanto unos como otras desarrollan las capacidades que poseen como personas, es decir, son capaces de cambiar de roles cuando la situación lo requiere.

La película pretende también sacar a la luz la diversidad de comportamiento que ambos sexos manifiestan, lo cual comportaría la negación de esa rotunda separación intersexual en que se nos pretende encasillar. Huye de las dicotomías absolutas que no harían otra cosa que favorecer el mismo sistema patriarcal que estamos tratando de combatir.

Personalmente pienso que la película “Antonia”, como decía Emma Goldman (1869-1940), habla de una liberación personal para llegar de alguna forma a una revolución social, donde la primera proporcionaría sentido a la segunda. En esta película los personajes se convierten en personas y este concepto prevalece por encima del de género, por lo que las identidades heterosexuales u homosexuales ya no tienen sentido. Y siguiendo con E. Goldman (1897) no puedo pasar por alto las siguientes palabras: “... la mujer tiene derecho a automantenerse, a vivir para sí misma, a amar a quien quiera y a cuantos quiera. Pido libertad para ambos sexos, libertad de acción, libertad en el amor y en la maternidad.”

Sirva este artículo para ayudar a conseguir que la frase, muchas veces utilizada en antropología, y que dice “*ojalá que las diferencias no nos hagan desiguales*”, sea pronto una realidad.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

BACHOFFEN, J.L. (1987) *EL matriarcado. Una Investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, Akal (1ed.1861).

BAMBERGER, J (1979) “El mito del matriarcado: ¿por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas?”, HARRIS y YOUNG (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona, Anagrama.

BOCK, G. (1991) “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional”. *Historia social*, nº 9.

FOUCAULT, M.(1993) *Historia de la sexualidad*. Madrid. Ed. Humanitas.

GIDE, A. (1924) *Coridon*. Madrid. Ed. Odisea.

GODELIER, M. (1980) "Las relaciones hombre-mujer: el problema de la dominación masculina". En *Teoría* nº 3.

GUASCH, O. (1991) *La sociedad rosa*. Barcelona. Ed. Anagrama.

GUASCH, O. (2000) *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona. Ed. Laertes.

NIETO, J. A.,(1993) *Sexualidad y Deseo. Crítica antropológica de la cultura*, Madrid. Ed S. XXI.

NIETO, J. A. (1998) "Hablan las mujeres" nº 16 en *Transexualidad, Transgenerismo y Cultura. Antropología, identidad y género*. Madrid. Ed Talasa.

OSBORNE, R. (1989) *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*. Barcelona. LaSal ediciones de les dones.

RUBIN, G. (1975) "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología*, vol.VIII, nº30.

RUBIN, G. (1989) "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". VANCE, C (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid. Ed. Revolución.

VELEZ A. (2002) "Homosexualidad: naturaleza o flaqueza" en *De pi a pa (ensayos a contracorriente)*. Toledo. Ed. Lengua de Trapo.

VIÑUELAS, O. (1999) *Identidades lésbicas*. Barcelona. Ed. Bellaterra.

JEFFREY

Francisco Román Marcos
Ldo. Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



FICHA TÉCNICA

| | |
|-----------------------|--|
| Titulo de la película | JEFFREY |
| Director | Christopher Ashley |
| Intérpretes | Steven Weber, Patrick Stewart, Michael T. Weis, Bryan Batt, Nathan Lane, Olimpia Dukakis, Robert Klein, Christine Baranski, Kathy Najimi, Debra Monk, Peter Maloney, Sigourney Weaver. |
| Guionista | Paul Rudnick |
| Música | Stephen Endelman |
| Nacionalidad | Norteamericana (EEUU) |
| Año | 1995 |
| Duración | 92 minutos |
| Género | Comedia |
| Sinopsis: | Jeffrey, un joven gay, que aspira a ser actor, tiene pánico de contagiarse el virus del SIDA. Por esa razón decide no mantener nunca más relaciones sexuales. Pero el hecho de enamorarse de otro joven, también gay y, además, seropositivo, hace que se desarrollen los hechos que se narran en la película. |

I.- INTRODUCCIÓN

Antes de transformarse en comedia de celuloide, *Jeffrey* fue un rotundo éxito teatral. Ese pasado escénico no se oculta a lo largo de la película; simplemente se presenta camuflado con la estética de una moderna teleserie, como si fueran cuadros televisivos hilvanados a lo largo del film.

En 1993, *Jeffrey*, de Paul Rudnick, fue en Nueva York una de las obras teatrales más eficaces y divertidas en torno al sida. Su espíritu lúdico señalaba ventajas considerables sobre el desánimo y la pesadumbre que prevalecían entre los afectados por la llamada epidemia del siglo.

Dos años después, Christopher Ashley acomete la versión filmica de la obra con un reparto que incluye a Patrick Stewart (el Capitán Picard de Star Trek, la generación próxima), Sigourney Waver, Olympia Dukakis y Steven Weber en el papel estelar.

Jeffrey es la primera cinta comercial, con un cierto impacto en publicidad y taquilla, que aborda el tema del sida desde una perspectiva exclusivamente gay, y que ha ilustrado con más acierto cuestiones tan delicadas y propensas a todo tipo de excesos. Acercarse a la realidad cotidiana de unos homosexuales en la época del sida plantea delicados problemas que, casi siempre, se han resuelto por la vía dramática. Con anterioridad, otras películas se habían ocupado de este tema, *Longtime Companion* de Norman René, por ejemplo, pero con otro tono, emotivo y triste, que refleja los primeros años de la epidemia. *Jeffrey* tiene un tono informal desde el principio y el protagonista se dirige a menudo a la cámara para hablar al público. Es festiva y paródica, con un impulso esperanzador.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

Fue en 1981 cuando el Dr. Golding, en San Francisco (EEUU), describió los primeros casos de una rara enfermedad que fue definida un año más tarde como síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA).

El virus VIH surge de una mutación que afecta al mono verde africano (*Cercopithecus aethiops*). Esta enfermedad no es un fenómeno nuevo, pues parece que este virus existía desde hace mucho tiempo en grupos humanos aislados de África Central, donde la pobreza y los cambios sociales, junto con las bajas condiciones sociosanitarias, provocaron su diseminación en África. Por estudios posteriores de sueros almacenados en bancos de sangre, se ha descubierto que había personas infectadas en África en la década de los cincuenta. La pandemia de SIDA comenzó a propagarse y a extenderse en la década de los setenta por EEUU y Europa, pero no fue hasta 1981 cuando se describió por primera vez en varones homosexuales en San Francisco.

Esta nueva enfermedad es presentada al público en 1982 y, en este periodo, el SIDA era conocido como la enfermedad de las cuatro H: homosexuales, hemofílicos, haitianos y heroínómanos. El diagnóstico de los síntomas incorporó valores morales que definen comportamientos.

En septiembre de 1983 el virus es tipificado por el Dr. Montagnier del Instituto Pasteur (París, Francia), y es en 1985 cuando la O.M.S. le da el nombre definitivo de Virus de

la Inmunodeficiencia Humana (VIH-1). En marzo de 1986, el grupo del Dr. Montaigner realizó la descripción de VIH-2, localizado preferentemente en África subsahariana.

La enfermedad más temida de las últimas décadas y, como consecuencia, la determinación de un hombre homosexual para no volver a mantener relaciones sexuales, las encontramos en el punto de arranque de la película. Unos años antes, Gayle Rubin había escrito: “El SIDA tendrá consecuencias de largo alcance sobre el sexo en general y sobre la homosexualidad en particular. La enfermedad tendrá un impacto significativo en las opciones que la gente gay elija “. (G. Rubin, 1989).

El sida es el origen y el núcleo temático de una de las películas más divertidas que se han realizado en torno a este tema. La acción transcurre en la ciudad de Nueva York y los personajes que en ella intervienen pertenecen a un status social medio.

Jeffrey es un homosexual sano y bien parecido que decide cambiar sus hábitos sexuales por temor a contagiarse del virus del sida.

“A grandes rasgos, la ideología de la posmodernidad se caracteriza por cuestionar los viejos ideales de la Ilustración (razón, progreso, naturaleza y felicidad). [...] Esta voluntad de recuperación [de la naturaleza desde la cultura] evidencia una escala de valores en la que lo natural, tener salud y morir sano, ocupan un lugar privilegiado. [...] La sociedad se vuelve aséptica y el sida ha supuesto, a modo de gran metáfora, la consolidación del miedo colectivo a la contaminación” (O. Viñuales, 1999).

Para combatir el pánico que siente ante la terrible enfermedad, el protagonista opta por la solución más tajante: la abstinencia sexual. Ese es el momento en que aparece Steve, homosexual seropositivo, a quien Jeffrey conoce en el gimnasio. Se enamoran. A pesar de los momentos en los que se siente inclinado a seguir los impulsos hacia los que le orienta su amor por Steve, su razón no le deja ceder. Sigue manteniendo su decisión de no tener relaciones sexuales. Ésta, que sería la respuesta ideal para otros, es, sin embargo, una solemne tontería para los amigos de Jeffrey. Y mientras éste se debate entre negar sus impulsos sexuales o sucumbir a ellos, van apareciendo en escena personajes subrealistas: una evangelista posmoderna, un sacerdote católico amante del musical de Broadway, la madre Teresa de Calcuta fumando mientras toca el piano..., personajes que podrían estar ahí para confirmar lo absurdo de determinadas decisiones, como la que ha tomado el protagonista.

La realidad del sida resulta insoportable para Jeffrey. Sus amigos, Sterling (Patrick Stewart) y Darius (Bryan Batt), intentan que modifique la actitud que ha tomado y viva el amor de forma solidaria. Darius regresa del más allá para ofrecerle una clave que le haga reconciliarse con la realidad. Tras esta experiencia Jeffrey retoma su relación con Steve con una perspectiva diferente.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

A partir de un cliché favorito de la comedia de Hollywood, la pareja dispareja, Rudnick y Ashley realizan una parodia de la comedia romántica sofisticada de los cuarenta (George Cukor, Michael Leitsen): cortejo galante, resistencia del seducido, capitulación progresiva, apoteosis del final feliz. Se incorporan sátiras de *reality shows* televisivos con concursos y oratorias fundamentalistas, se parodia a Busby Berkeley en una coreografía de

vaqueros gays, un sacerdote explica libidinosamente la presencia de Dios en los musicales de Lerner y Loewe, y un *gag* recurrente muestra a la Madre Teresa de Calcuta brindando apoyo a un Jeffrey cada vez más confuso y atribulado.

“El sexo es divertido, simpático y nada trascendente. O podría serlo si se lo permitieran. Pero nuestra cultura se empeña en lo contrario: magnifica el sexo, y lo adora o lo condena. Demasiados esfuerzos y palabras sobre algo que no es nada especial. Sin embargo, el sexo es un problema. Mejor dicho: se ha convertido en un problema. Por eso, escribir sobre sexualidad humana plantea el peligro de añadir más palabras a un discurso que ya es demasiado barroco. Son tantas las voces, que el ruido de fondo confunde los mensajes” (O. Guasch, 2000).

El cine es una de las manifestaciones culturales de nuestro tiempo cuya importancia, como mecanismo creador y difusor de estereotipos, es difícil de exagerar. La homosexualidad no siempre ha sido tratada del mismo modo en el cine. Ha habido diferentes formas de presentarla o de que de algún modo apareciese dependiendo del contexto, las normas sociales y las leyes imperantes en ese momento. Sólo muy recientemente, se encuentran películas que lanzan mensajes tácitos de afirmación positiva o tolerancia de la homosexualidad y esta, aparentemente, sencilla cuestión, resultaba impensable no hace mucho tiempo.

En esta película también se recurre a algunos de los estereotipos sobre el mundo homosexual masculino. Uno de ellos es la apariencia física que los homosexuales muestran: cuerpos bien proporcionados y desarrollados, cuerpos cuidados, cuerpos de gimnasio, atractivos. Otro es el gimnasio: lugar de encuentro. Es precisamente en el gimnasio donde Jeffrey conoce a Steve. En la escena de éste, su primer contacto, se produce un diálogo que, apoyándose en una situación de colaboración entre dos compañeros de gimnasio en la realización de un ejercicio físico, reproduce el de una relación sexual que ambos parecen vivir y que, de hecho, les lleva a enamorarse. La forma en que esos planos están rodados influye en gran manera para que llegue ese mensaje al espectador. Se puede decir que, también en el gimnasio, los atuendos utilizados, además de facilitar el ejercicio, resaltan los atractivos físicos. Ropas ajustadas de colores llamativos. Estos aspectos: cuerpo, gimnasio, vestido, formarían parte de lo que se ha dado en llamar “cultura gay”.

En Darius, amigo de Jeffrey y pareja de Sterling, se manifiesta el estereotipo del afeminamiento en el homosexual, acompañándolo, además, con el de su profesión de bailarín, que se suele asociar al mundo gay. Los atuendos con los que aparece vestido en la mayoría de las ocasiones, los que utiliza en la obra en la que intervine (*Cats*), contribuyen para reafirmar este estereotipo. También Sterling muestra “pluma” en muchos momentos, entre otros cuando aparece vestido de “pantera rosa” junto a su compañero.

En otras ocasiones, lo que sucede es que se muestra la antítesis del estereotipo. Es el caso de los padres del protagonista. No se encuentran angustiados y avergonzados por la opción sexual de su hijo, muy al contrario, le apoyan y le animan con fuerza y decisión, siendo conocedores y partícipes de los momentos por los que está pasando su hijo.

Otra madre aparece en la película, personaje que representa la actriz Olimpia Dukakis, que no alimenta el estereotipo de madre compungida ante las inclinaciones sexuales de su hijo, que es travesti. Muy al contrario, en *Central Park* le está acompañando en la manifestación del Día del Orgullo Gay, animándole y apoyándole en todas sus decisiones.

En 1995 se realizó un documental, que explora precisamente la utilización de los estereotipos de gays y lesbianas en el cine de Hollywood, desde los tiempos del cine mudo hasta los primeros años noventa. El documental se denominaba “The Celluloid Closet” (El Celuloide Oculto) y estaba dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman, a la vez que basado en un trabajo más extenso publicado en el libro del mismo nombre cuyo autor es Vito Russo.

IV.- CINE: VARONES Y HOMOSEXUALIDAD

La homosexualidad ha sido representada muy rara vez en la pantalla de forma franca, a pesar de que el medio tiene ya más de un siglo. Recientemente se está haciendo, cada vez en mayor número de películas, como la que nos ocupa. Antiguamente se utilizaba para producir escenas para reírse o compadecerse, si no era para suscitar terror. Estas imágenes eran efímeras, pero resultaban inolvidables y dejaron una herencia duradera. Hollywood pretendía enseñar a la gente “normal” qué pensar sobre los gays, y a los gays qué pensar sobre sí mismos, sin desviarse nunca del juego de atraer la máxima seducción sobre las pantallas.

Sin embargo, la homosexualidad y las mil maneras de sugerirla, han estado en la pantalla desde la invención del cinematógrafo. Una de las imágenes de cine más antiguas que todavía hoy se conserva, procede de un ensayo hecho en el estudio de Thomas Edison, en el cual dos hombres bailan juntos mientras un tercero toca el violín. En las primeras películas comerciales se solía utilizar la homosexualidad como fuente de humor basado en *gags*.

El estereotipo que sugería la homosexualidad era entonces el afeminamiento y la ecuación, según la cual la homosexualidad masculina es igual al afeminamiento (Darius, en la película), estaba ya tan firmemente establecida que, en una película de gran audiencia, se podía asumir que el público sabría a qué comportamiento se referían algunas imágenes equívocas. Por ejemplo en la película de Chaplin “Behind the Screen”, un tramoyista fornido se burla de Charlie Chaplin por haber supuestamente besado a un muchacho, en realidad una mujer con ropas de hombre.

Resulta difícil establecer cuál fue la primera película gay de la Historia del Cine, ya que muchas de ellas, por cuestiones de censura, pasaron a formar parte de circuitos de exhibición clandestinos, al igual que otras de contenido erótico heterosexual. Sin embargo, se pueden citar como las más antiguas “La caja de Pandora” de G.W. Pabst, rodada en mil novecientos veintiocho, y “Lot in Sodom”, de Webber y Watson, del año mil novecientos treinta y tres, eliminadas ambas de los circuitos comerciales. También, en mil novecientos treinta y tres, Jean Vigo rodó “Cero en conducta”, en la que se hace referencia a la homosexualidad en un colegio de niños.

El primer personaje gay de Hollywood se creó en comedias del cine mudo y se llamó Sissy, quien respondía al estereotipo del afeminamiento, y hacía a los hombres sentirse más masculinos y a las mujeres más femeninas por contraste con él. Puesto que Sissy no parecía tener ninguna sexualidad, Hollywood le permitió prosperar.

Las películas sonoras ofrecieron nuevas oportunidades para la diversión con los hombres afeminados. Una película temprana del director gay George Cukor, “Our Betters”, incluye a Mr. Ernest, una figura cómica sorprendentemente estrafalaria. Los actores de carácter quedaban excluidos de cualquier representación de sexualidad ambigua. Los guiones de cine sobre el cine, como la “Broadway Melody” o “Myrt and Marge”, contenían personajes

que eran modistos o diseñadores con rasgos cómicos de un humor basado en el afeminamiento masculino. Fueron percibidos como homosexuales apenas subliminalmente.

Hay que recordar que, durante las décadas de los años veinte y treinta del S. XX, América era muy puritana e ingenua. La libertad de que se disfruta en este período sería de breve duración. Los grupos religiosos y de mujeres, habían estado protestando por la permisividad de las películas durante esos años, y presionando a favor de la censura federal de las películas. Los magnates del cine respondieron procurando autocensurarse y se promulgaron códigos éticos, como el de Will Hays, pero rara vez se tomaban en serio. Sin embargo, durante el año 1934, la Iglesia Católica había ideado un esquema por sí misma: la Legión de la Decencia. Esta comisión clasificaba las películas en cuanto a su contenido. Incluso se organizaron masivos *boicots*. Fue entonces cuando Hollywood, temeroso de perder clientela, prometió ajustarse a las reglas.

La ejecución del código ético autorizaba el cambio de palabras, personajes y escenarios. “The Brick Foxhole”, una novela sobre crímenes contra gays, se convirtió en “Crossfire”, una película sobre anti-semitismo y asesinato. Además de imágenes sobre homosexualidad -o de “sexualidad perversa”, como fue denominada-, otras restricciones del código de Hays de 1934 eran: el beso con la boca abierta, abrazos apasionados, seducción, violación, aborto, prostitución y trata de blancas, desnudos, obscenidad y blasfemia.

No obstante, el código ético no borró a los homosexuales de la pantalla, más bien resultaba más difícil encontrarlos. La nueva ecuación del estereotipo que se representaría hasta la saciedad y sin apenas contestación durante mucho tiempo era: homosexualidad masculina o femenina es igual a conflicto sin solución pero, por lo mismo, fuente inagotable de personajes extremos en su crueldad o en su perdición victimista.

Los años cincuenta fueron una época de conformismo sexual y, en los comienzos de la década, se continúa con la fórmula de la homosexualidad conflictiva. Para los hombres la impostura era la masculinidad sin tacha. La tensión entre la sensibilidad y la masculinidad fue representada en la pantalla por personajes acusados de ser gays (Tom Lee en “Tea and Sympathy”), o por personajes que, al menos, parecían ser gays (Sal Mineo como Platón en “Rebel without a cause”).

Los personajes gays no desaparecieron de la pantalla durante los cincuenta. Sin embargo, en cuanto el tema se tornaba serio y se sugería sexo real, volvía la censura y la tijera cortaba las escenas. Tony Curtis, como Antoninus, el esclavo de Lawrence Olivier en “Spartacus”, describe la escena sugestiva en la cual está bañando a su amo mientras éste le pregunta si prefiere las ostras o los caracoles, para después sugerirle que a él le gustan ambos, la cual fue censurada y cortada en la versión final de la película. En “Cat on a hot tin roof” no había manera, en opinión de Gore Vidal, de que el personaje de Brick (Paul Newman) manifestara tener cualquier clase de deseo sexual hacia su compañero. Es el mismo Gore Vidal quien describe sus propias batallas con los censores cuando él adaptó otra obra de Tennessee Williams, “Suddenly last Summer”, para la pantalla. El drama entre Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn y Montgomery Clift gira alrededor de Sebastián Venable, un personaje que se considera en la película solamente en *flash back* y cuya cara nunca se muestra. Sebastián Venable era el homosexual perfecto de aquella época, un personaje sin cara y sin voz. Puesto que vive como un monstruo, debe morir como tal: Sebastián encuentra su final a manos de unos muchachos jóvenes que lo están utilizando sexualmente, que lo

acorralan en la cima de una montaña y, en última instancia, lo devoran, en una escena misteriosa evocadora de la obra clásica de terror “The bride of Frankenstein”.

Como ya queda dicho, la posguerra americana, en los cuarenta y los cincuenta, era un tiempo de conformismo sexual. Recordemos que, si en política predomina el macarthismo y la caza de brujas contra el enemigo comunista, en el mundo afectivo son décadas de puritanismo exacerbado y legiones de decencia. Se esperaba de hombres y mujeres unos roles muy marcados que funcionaran como un camino derecho al matrimonio con hijos, donde cada género tenía su papel. El respeto a las minorías sociales no era el punto fuerte de la sociedad americana de posguerra. La homosexualidad, naturalmente, era anatema, y toda esa monstruosidad que se veía en las pantallas acerca de ella, se aceptaba sin rechistar, como una lógica consecuencia de los tiempos. En ese clima cabía preguntarse si se practicaba el sexo gay y cuál era el destino social que el puritanismo deparaba a los homosexuales, si es que los había.

Dos famosos y exhaustivos estudios que se llevaron a cabo durante toda la época de los cuarenta y principios de los cincuenta responden a estas cuestiones. Son el informe de Alfred Kinsey y el de Evelyn Hooker. El informe Kinsey demostró, a partir de veinte mil entrevistas, que había alrededor de un diez por ciento de hombres y un cinco por ciento de mujeres que habían estado buscando exclusiva o preferentemente sexo con personas del suyo propio, durante al menos los tres años anteriores al momento de la entrevista.

En determinados casos, estas cifras siguen utilizándose como media de la cantidad de gays y lesbianas que hay en la sociedad. Se ha de tener en cuenta que en la posguerra americana no se había desarrollado aún la comunidad gay tal como se la conoce en el presente, de tal modo que las condiciones para que los homosexuales pudieran relacionarse entre sí eran muy malas: lugares periféricos de las ciudades compartiendo espacios con prostitutas y delincuentes, círculos muy estrechos de amistades y clubes herméticamente cerrados. Determinar las consecuencias de esta existencia furtiva del lado homosexual de las personas es una cuestión difícil, ya que aunque había famosos estudios clínicos realizados sobre grupos muy reducidos de personas que hablaban de enfermedades y sufrimientos, lo cierto es que el otro famoso estudio, el de Hooker, demostraba que los especialistas en psiquiatría y psicología no sabían distinguir sólo con tests si una persona era o no homosexual. Todo parece indicar que las condiciones sociales de la época daban lugar a una doble vida sexual en gays y lesbianas: vivían el sexo con suma clandestinidad, como sugiere Kinsey, y salvaban las apariencias de cara a la sociedad, según conclusiones de Hooker.

En la década de los cincuenta, Jean Genet realizó el arquetípico medimetro gay “Un chant d’amour”, el más famoso de la Historia del Cine Europeo y donde se plasma todo el mundo carcelario que formó parte de la vida de su autor. Fue censurado. En mil novecientos cincuenta y cuatro H. Langlois hizo la primera exhibición pública en la Cinemateca Francesa, pero, a pesar del apoyo de la institución, sufrió las iras de la censura y no fue fácil poder verlo en Francia a lo largo de los veinte años siguientes a su primera muestra.

Ya en los años sesenta, algunos directores americanos lucharon por hacer aceptable el material homosexual a la oficina del código Hays y a la Legión de la Decencia, tratando de romper el doble muro de la censura y el estereotipo único. Comenzaron a inventarse nuevas maneras de atraer al público, dada la competencia de películas no nativas, sexualmente más explícitas, y convencieron a los productores de que los espectadores pagarían por ver películas con temática para adultos, de tal manera que ya, por el comienzo de los sesenta, el

código Hays había sido gradualmente abandonado. La única restricción restante era la “perversión sexual”. Dos directores hicieron las películas que rompieron definitivamente el tabú. Otto Preminger anunció que el código Hays había sido revisado para permitir un rodaje basado en el bestseller “Advise and Consent”, que incluía el personaje secundario de un senador a quien se le chantajea por un asunto homosexual en su pasado.

El otro director fue Guillermo Wyler con “The Children’s Hour”, adaptación de una novela sobre acusaciones de lesbianismo en una escuela de chicas. Las protagonistas de la película eran Shirley MacLaine y Audrey Hepburn. Fue un fracaso y, en opinión de la primera de las actrices, aún considerando que habían sido precursores en la presentación de la homosexualidad en la pantalla, había tan poco conocimiento de lo que la homosexualidad significaba, que el tema nunca se había discutido durante la realización de la película. Ambas películas se ocuparán de la homosexualidad como algo vergonzoso, secreto y sucio. Algunos autores afirman que estas películas tenían a menudo un efecto devastador entre la gente gay joven del público. En toda una lista larga de películas de los sesenta, los personajes gays y lésbicos encuentran, sin excepción, un horroroso final. Incluso “The Detective”, una película de Frank Sinatra, pretendidamente sincera a la hora de iluminar sobre la homosexualidad, hace apología de la homofobia de los propios homosexuales dando una opinión de éstos como desesperados, infelices y, en última instancia, crueles.

A pesar de que la homosexualidad todavía estaba clasificada como enfermedad mental, en los setenta cambia la forma en que hasta entonces había sido tratada en el cine. Es en “Boys in the Band”, película basada en la obra de éxito del off-Broadway realizada por Mart Crowley, donde el público gay pudo verse representado de forma distinta a como se había hecho hasta entonces, donde se ofrecía una imagen de increíble sentido de la camaradería y del de pertenencia a un grupo que nunca se había manifestado antes. También presentaba unas actitudes menos heroicas que tendían a la maliciosidad, el victimismo y el horror de sí mismo. Al mismo tiempo que los gays se hacían más visibles en el mundo, ya que miles de gays y lesbianas estaban saliendo a las calles en nombre de la “liberación gay”, también se hacían más visibles en la pantalla.

Los personajes de hombres gays comenzaron a aparecer más y más y tenían a menudo una profundidad y una autoconciencia que era nueva en las películas. También tenían a menudo las mejores escenas. Pero como los homosexuales llegaron a ser más visibles, también se convirtieron en blancos más fáciles. Los personajes masculinos gays eran ridiculizados, humillados, golpeados o asesinados. Tom Hanks recuerda muy vivamente las caracterizaciones estereotipadas de los gays, así como el regocijo con el cual él y sus compañeros de la escuela secundaria saludaron el momento en que “esos dos homos” recibieron su merecido en “Vanishing Point”. El guionista de “Philadelphia”, Ron Nyswaner, recuerda haber visto “Freebie and the Bean” con un grupo de amigos y sentirse horrorizado por la reacción estusiástica del público ante la brutal matanza de un homosexual.

La escena gay urbana era una parte visible del paisaje cultural antes de los ochenta. Las pocas películas que en esta década reconocieron ese hecho, retrataron la subcultura gay como un mundo siniestro y retorcidamente peligroso. Cuando una de esas películas, “Cruising” de W. Friedkin y protagonizada por Robert de Niro, hizo su pase en la pantalla, Ron Nyswaner describe que él y su novio fueron atacados por unos hombres jóvenes que trabajaban en un teatro y que uno de ellos les había dicho: “si vieras la película Cruising sabrías lo que te mereces”. “Cruising”, “The Fan” y “Windows” son películas que ofrecen una interpretación de los gays y las lesbianas que no son ya víctimas, sino verdugos psicópatas

que asesinan a los objetos de su afecto. Fue “Cruising” la película que lanzó a los activistas gays a las calles para, por primera vez, protestar por el tratamiento de Hollywood hacia los personajes gays.

En un intento por contrarrestar los estereotipos aplastantemente negativos de las décadas anteriores, Barry Sandler escribió un guión sobre un hombre casado que llega a pensar que él es gay al sentirse atraído por otro hombre. El logro de aquel tiempo estribaba en que los personajes gays eran confortablemente masculinos, limpios de estridencias y representados por actores jóvenes muy atractivos. Pero, tal como seguiría ocurriendo en los noventa, los actores “duros” eran difíciles de conseguir para hacer personajes homosexuales, porque sus representantes argumentaban que se destruiría la carrera de sus clientes si interpretaban un papel gay. También había actores que opinaban del mismo modo.

Considerada como una de las películas más emblemáticas de temática gay, se rueda en mil novecientos ochenta y dos “Querelle”, el último y póstumo film de uno de los cineastas más experimentales y provocadores de la década de los setenta. Compañero junto a Herzog y Wenders de lo que se denominó la joven generación alemana, Fassbinder realizó esta película basándose en una obra, “Querelle de Brest”, de Jean Genet, uno de los autores más significativos de la literatura y del cine gay.

Como ya se ha indicado más arriba, en los noventa nos encontramos con un nuevo factor que se incluye en el cine que se ocupa de casuística gay: el sida. Aunque en muchas ocasiones, en especial Hollywood, el problema se ha tratado superficialmente y como un elemento comercial más para la posterior y mejor venta de la película, se puede hacer referencia a algunas como “Compañeros inseparables” de Norman René, “Miradas en la despedida” de B. Sherwood, “Los amigos de Peter” de K. Branagh y la tan laureada “Philadelphia” de J. Demme.

V.- CONCLUSIONES

La historia de Jeffrey puede ser en realidad una crónica del mundo gay de mediados de los noventa, del sexo compulsivo, del sexo seguro, de la inseguridad de aquellos años; del miedo en definitiva. Todo ello en clave de humor. Realizar una película en cuyo guión aparecen las palabras homosexual y sida es todo un reto en la puritana Norteamérica. Conseguir una plantilla de actores competentes, dispuestos a interpretar en la pantalla a personajes gays, no es sencillo. En ocasiones, los representantes o agentes se niegan a comunicar a sus clientes la oferta de un papel de estas características. Cuando aparecen los actores es necesario desposeerlos de los prejuicios que les impiden rodar determinadas escenas con personas de su mismo sexo. Todo esto está también en función de quienes intervienen en la película. En ésta hubo muchas dificultades para encontrar a los actores hasta que Sigourney Weaver aceptó un pequeño papel.

“La crítica al papel normatizador de la sexología no es nueva. Pero lo que pone en crisis el discurso sexológico es un cambio de contexto. En la era del sida, las normas sexuales ya no deben regular y garantizar el acceso al placer sexual, sino la supervivencia. A partir de un discurso que legitima las normas sexuales en nombre de la seguridad, el sexo más seguro sustituye a la sexología en la tarea de apuntalar la heterosexualidad” (O. Guasch, 2000).

Las situaciones que se nos presentan en esta película corresponden a un lugar muy concreto, Nueva York, en Estados Unidos, y a una clase social determinada de un nivel cultural medio-alto. Aunque lo narrado podría ser aplicable a otras sociedades o sectores sociales, no debería ser generalizado. Existen lugares en los que la situación de los homosexuales no es tan bien comprendida e integrada, incluso en nuestros tiempos y en sociedades desarrolladas. En la película sólo aparece un momento en que se nos presentan personas que no aceptan al homosexual, que le agreden, hecho que se produce con cierta asiduidad en la vida real y en estratos sociales que no son el que nos muestra la película.

Algunos autores incluirían esta película dentro de lo que denominan cine gay, ya que presenta como núcleo central de la trama, el tema de la homosexualidad, siendo, además, una forma de acercarse a la homosexualidad a través del cine. No obstante, aun siendo una comedia gay, no tiene porqué reducir su público al ámbito homosexual, no es necesario serlo para entender los chistes y dobles sentidos de sus diálogos que, en ocasiones, resultan brillantes.

Jeffrey es una película festiva y paródica, con un impulso esperanzador. En ella, la frivolidad y la solidaridad afectiva son trincheras eficaces contra la desesperanza y derriban las paranoias y terrores del protagonista, el joven seronegativo harto de la tiranía profiláctica del sexo seguro. “El sexo nunca tenía que haber sido ni peligroso ni protegido”, dice Jeffrey exasperado. Se trata, en definitiva, de una película sobre la homosexualidad y el sida cuyo mensaje es: odia al sida, no a la vida.

No obstante, no convendría olvidar que “la progresiva normalización de la realidad gay implica su institucionalización: el Estado pasa a regular la afectividad gay a través de medidas legislativas (las leyes de parejas de hecho equiparan la afectividad gay con la afectividad heterosexual). Por otra parte, la sociedad global se vuelve gay al reproducir la mayoría de rasgos que hasta el momento sólo se hallaban presentes en esa subcultura (y entre ciertas élites, intelectuales y artísticas). [...] La subcultura gay es global y tiene características propias que se han ido definiendo a lo largo de la historia. Se trata de una subcultura en crisis, amenazada por el sida y en trance de desaparición. La hipótesis de Alberto Cardín (1987) es que el sida causará próximamente la desaparición de la subcultura gay. Aquí se plantea lo contrario: la subcultura gay está desapareciendo, no a causa del sida, que actúa como un importante catalizador, sino como consecuencia de los cambios que acontecen en la cultura madre. Muchas de las características que daban especificidad a la subcultura gay son hoy asumidas por el conjunto de la sociedad” (O. Guasch, 2000).

Existen formas de sexualidad que siguen siendo vetadas por la sociedad, formas de sexualidad que no han seguido el proceso de la homosexualidad (sodomismo y pedofilia, por ejemplo). Existe, además el movimiento *queer*, que ha tomado fuerza durante la última década y que, abarcando algo más amplio que el ámbito sexual, éste es uno de sus componentes importantes. Los *queer* pretenden dejar clara su diferencia con los homosexuales y las lesbianas. Ese término pretende abarcar algo más, lo “raro”, “extraño”, “singular” y se realiza un esfuerzo intencionado para no ser asimilado por las formas culturales dominantes.

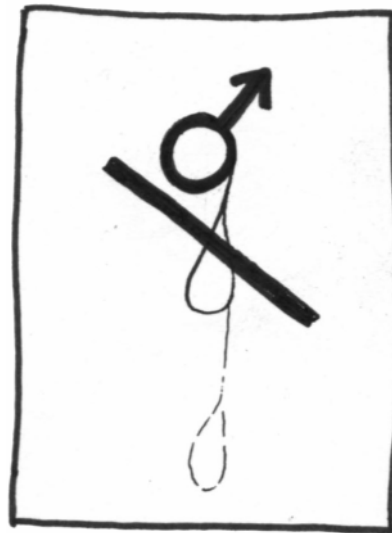
VI.- BIBLIOGRAFÍA

- BADINTER, E., *XY La identidad masculina*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- BATAILLE, G., *El erotismo*, col. Marginales, nº 61, Barcelona, Tusquets, 1985.
- BAUDRILLARD, J. *De la seducción*, col. Teorema, Serie Mayor, Madrid, Cátedra, 1989.
- BAUDRILLARD *et al.*, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- BEACH, F. A., y FORD C. S., *La conducta sexual*, Barcelona, Fontanella, 1972.
- BECKER, HOWARD, *Los extraños. Sociología de la desviación*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.
- BELL, A. P. y WEINBERG, M. S., *Homosexualidades*, Madrid, Debate, 1979.
- BÉJIN, André, “*El matrimonio extraconyugal de hoy*” en Philippe Ariès *et al.* (1987), *Sexualidades Occidentales*. Barcelona, Paidós Studio, 1987 a.
- BENNASSAR, Bartolomé, *L’homme espagnol*. París, Hachette, 1975.
- BERGER, P. y LUCKMAN, T., *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu 1986.
- BONAL, Raimon, *Aproximació sociològica a l’homosexualitat*. Barcelona, Lambda, 1986.
- BOURDIEU, P. *El sentido práctico*. col. Taurus Humanidades, nº 335, Madrid, Taurus, 1991.
- BRUCKNER, P. y FINKIELKRAUT, A., *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- BRUCKNER, Pascal, *La tentación de la inocencia*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- CARDÍN, Alberto, *Guerreros, chamanes, travestís*. Barcelona, Tusquets, 1984.
- CARRASCO, Rafael, *Inquisición y represión sexual en Valencia: Historia de los sodomitas valencianos (1565-1785)*. Barcelona, Laertes, 1985.
- COUROUVE, Claude, *Vocabulaire de l’homosexualité masculine*. París, Payot, 1985.
- DELGADO, M. y otros. *La sexualidad en la sociedad contemporánea: lecturas antropológicas*. Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1991.
- ELIAS, N.. *El proceso de civilización*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ENGUIX, B. *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Valencia, Ediciones Alfonso el magnánimo, 1996.
- FOUCAULT, M.(1976). *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

- GARCÍA-VALDÉS, Alberto, *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid, Akal, 1981
- GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, Cátedra, 1995.
- GUASCH, Òscar, *La sociedad rosa*. Barcelona, Anagrama, 1991 a.
-- *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona, Laertes, 2000.
- KINSEY, Alfred C. et al., *Conducta sexual en el hombre*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1967.
- LOZANO, Irene, *Lenguaje femenino, lenguaje femenino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Madrid, Minerva Ediciones, 1995.
- LLAMAS, R. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- MEAD, M., *Sexo y temperamento*. Barcelona, Paidós Studio, 1982.
- MIRABET, Antoni, *Homosexualitat avui*. Barcelona, Edhasa, 1984.
- MORENO, Bernardo, *La sexualidad humana: Estudio y perspectiva histórica*. Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1990.
- NIETO, José Antonio, *Sexualidad y deseo: Crítica antropológica de la cultura*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- PLUMMER, Ken, "La diversidad sexual: Una perspectiva sociológica" en Manel Delgado *et al.* y José Antonio Nieto (comp.), *La sexualidad en la sociedad contemporánea. Lecturas antropológicas*. Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1991.
- RUBIN, Gayle, "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", 1989
- RUSSO, Vito, *The Celluloid closet*. Nueva York, Harper & Row, 1987.
- VANCE, C. (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Ed. Revolución, 1989.
- SCHERER, René, *La pedagogía pervertida*. Barcelona, Laertes, 1983.
- TOURAINÉ, Alain, *La imagen histórica de la sociedad de clases*. Argentina, Nueva Visión 1973.
- VIÑUALES, Olga, *Identidades lésbicas. Discursos y prácticas*. Barcelona, Bellaterra 1999.
- WEEKS, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid, Talasa, 1993.

BOYS DON'T CRY.
LA TRAGEDIA DE LO "DIFERENTE"

Raquel Sala Albero y Roberto Sánchez Garrido
Ldos. Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|--|---|
| Título original | Boys don't Cry |
| Nacionalidad | Estados Unidos |
| Año de producción | 1999 |
| Duración | 118 minutos |
| Directora | Kimberly Peirce |
| Intérpretes | Hilary Swank, Chloë Sevigny, Peter Sarsgaard, Brendan Sexton III, Alicia Goranson, Jeannetta Arnette. |
| Música | Nathan Larson |
| Género | Drama |
| Sinopsis: Del corazón de los Estados Unidos surgió un caso extraordinario de doble vida, un enrevesado triángulo amoroso y un crimen que conmovería a la nación hasta lo más hondo. | |

I. INTRODUCCIÓN

En 1999, la directora Kimberly Peirce estrenó una película que en pocos meses pasó del reducido circuito de cine independiente norteamericano, a convertirse en una cinta de culto a nivel internacional. *Boys don't cry* cuenta la historia real de Brandon Teena, un joven norteamericano con una personalidad propia y con una trayectoria vital que acabó de forma trágica en la ciudad de Falls City (Nebraska). Kimberly Peirce se sintió desde el principio cautivada por la historia de Teena Brandon, no sólo desde el punto de vista policial, sino desde una perspectiva personal y emocional, que la llevó a investigar no sólo por las causas evidentes del asesinato sino por la personalidad del protagonista: sus dudas, sus sentimientos y el drama personal de estar encarcelado en un cuerpo que no era el suyo. A finales de 1993, en una casa de labranza de Falls City, al sudeste de Nebraska, John Lotter y Thomas Nissen, dos expresidarios y vecinos de la misma localidad, cometieron un crimen múltiple.

La anónima tragedia rural se convirtió, a medida que se iban esclareciendo los hechos, en una historia que conmocionó a gran parte de la opinión pública norteamericana. Entre las víctimas estaba Teena Brandon, una joven procedente de Lincoln que había cautivado de una forma u otra a gran parte de la ciudad, con la peculiaridad de que todos lo conocían como Brandon Teena. Después de ser violada fue asesinada junto con las personas que la acompañaban en ese momento.

La directora inició una intensa investigación de cinco años donde conoció los ambientes y las personas que rodearon la vida y la muerte de Brandon Teena. Este trabajo le sirvió para interpretar los hechos y confeccionar un intenso retrato psicológico de los personajes de su película, en especial el protagonizado por Hilary Swank. Tanto la directora como la actriz, consiguieron dar al personaje toda la intensidad emocional que requería. La seguridad y las dudas, las reminiscencias de aquella otra Teena Brandon, los sentimientos, el deseo, el amor... fueron magníficamente expresados por Hilary Swank. Por este trabajo consiguió el oscar a la mejor actriz en 1999. Junto a ella, en el papel de Lana, encontramos a Chloë Sevigny, que dio vida a la joven que se enamoró de Brandon y que estuvo junto a él hasta el último momento. Peter Sarsgaard interpretó a John Lotter, quien en la vida real está condenado a muerte por el asesinato cometido en 1993. Thomas Nissen, el otro cómplice y condenado a cadena perpetua, fue interpretado por Brandon Sexton III.

II. FALLS CITY: LAS CARRETERAS DE POLVO.

El contexto en el que se desarrolla la historia es fundamental tanto para interpretar a los personajes como para comprender su desenlace final. Falls City es una pequeña localidad del sudeste de Nebraska. Podríamos definirla, utilizando la imagen que de ella nos muestra la película y la información que nos brinda la directora, como una población socialmente cerrada, homogénea y muy estereotipada, donde cada actor conoce su posición y tiene clara su identidad, y donde la desviación sexual de la norma, como informa el primo de Brandon -"allí a los homosexuales los cuelgan"- es duramente castigada. En la ciudad, Brandon entra en contacto con un estrato marginal caracterizado por una juventud hastiada y deseosa de un futuro distinto, y con unas unidades familiares desestructuradas, según el concepto occidental tradicional de familia. Asimismo, Brandon procede de esa misma marginalidad, no hay que olvidar que era un reincidente ladrón de poca monta. Su llegada supuso un soplo de aire

fresco, un nuevo miembro que revitalizó el grupo pero que también puso las bases del conflicto y de la tragedia.

Para Brandon, tal y como le dice a su primo de Lincoln, Falls City era un lugar donde se sentía aceptado y, sobre todo, un sitio donde se había enamorado. El estrato social en el que se integra se caracteriza por lo que Durkheim vino a llamar *anomia*, es decir, la consecuencia del desnivel entre las necesidades de los componentes sociales y la incapacidad que el sistema social tiene para satisfacerlos (M. DELGADO, 1999, 91:92). Este hecho provoca el hastío entre los actores sociales, en este caso un grupo de jóvenes sin perspectivas de presente ni de futuro, que no encuentran ningún aliciente en su medio social y que lo interpretan como un círculo prácticamente imposible de romper. A esto, hay que unirle una desestructuración de los ambientes familiares en los que viven, con problemas de alcoholismo y de delincuencia. La propia actitud de los jóvenes, que repiten el mismo esquema conocido en su ambiente: alcohol, drogas, problemas con la policía, son reflejo no ya de una falta de valores, eufemismo inventado para maquillar las contradicciones sociales internas, sino de una sociedad que margina y excluye mediante la homogeneización a grupos que en ella no se sienten integrados.

III. LOS CHICOS NO LLORAN.

Los estereotipos aparecen muy marcados en los personajes de la película. El contexto social anteriormente mencionado y la actitud de la juventud en él, determina en gran medida estos marcajes. El hombre es dominante, violento y protector. La rudeza es uno de sus rasgos más característicos y las peleas una de sus formas de expresión. Como ocurre al principio de la película, la mujer es una de las causas por las que un hombre debe pelear, tanto para conseguirla como para defenderla. Jonh y Tom encajan con este tipo de masculinidad, exarcebada en su caso tanto por el ambiente en el que se mueven como por su pasado presidiario, lo que les dota de un importante componente de respeto por parte de los demás. El hombre es bebedor, fumador, juerguista y pendenciero. La mujer es concebida como un ser frágil y difícil, al que hay que cuidar, proteger y dominar. La actitud de Jonh es consecuente con esto. Su relación con Lana gira entorno a la protección, de la que Lana no puede despegarse entre otras cosas por el miedo que le infunde. Lana es para él todo lo que necesita, representa su ideal de mujer, y no comprende como ella puede sentirse atraída por cualquier otro, en este caso Brandon, cuando es la opinión del hombre la que debe prevalecer. El otro personaje masculino, Tom, compañero de Jonh en prisión y en los escauceos delictivos de los que viven, reproduce también los estereotipos del contexto en el que se mueve.

Las mujeres de la película se caracterizan por una personalidad fuerte e independiente. Esta primera impresión no pasa de ahí. Con el transcurrir de las escenas queda reflejado que la actitud de paridad con los hombres, por ejemplo en el consumo de alcohol y drogas, lo único que oculta es una dolorosa sumisión a lo masculino. Lo que domina sus vidas es la imagen del hombre, es en el que se apoyan cuando las cosas van mal y al que piden ayuda para que las solucionen. Es el caso de Candance y de la madre de Lana cuando descubren la identidad de Brandon. Ellas no saben qué hacer y dejan en manos de los dos hombres la solución. Bajo la actitud de “dureza”, las mujeres de la película adoptan toda una serie de gestos y actitudes estereotipadas que definen contextualmente su feminidad. La sensibilidad, la dulzura, el baile, el cariño con los niños, etc. son cualidades reservadas para las mujeres. La actitud de Candance con su hijo es diametralmente opuesta a la de Jonh con su hija, a la que da de beber cerveza y reprende de forma violenta cuando le orina encima.

En este contexto, Brandon hace todo lo posible para integrarse y adopta sin dudar los valores definitorios del grupo. Como hemos visto, la masculinidad se construye a partir de unos modelos estereotipados en los que el hombre aparece como un ser duro, muy acorde con el título de la película, protector de las mujeres, valiente y violento en muchas ocasiones. El protagonista es partícipe de estos valores antes de su llegada a Falls City, y sigue el modelo que se le presenta. No duda en realizar actividades arriesgadas como la huida de la policía por la carretera de polvo o el esquí sobre parachoques. Este último puede interpretarse, en clave simbólica, como un rito de agregación al grupo en un momento de recelo por parte de sus miembros, ante las fantásticas historias que contaba. Una vez pasado el tránsito e integrado en la cotidianidad, el resto de actores lo considerarán como miembro pleno del grupo. Los hombres lo ven como uno de los suyos y las mujeres como un hombre distinto al que están acostumbradas en la ciudad.

IV. LA CÁRCEL DEL CUERPO.

Teena Brandon, en un momento concreto, dejó que sus sentimientos fueran quienes determinaran su identidad personal y sexual. Brandon Teena fue el resultado de esta catarsis. Desde ese momento, que no aparece recogido en la película pero que es anterior a su llegada a Falls City, tiene claro quién es: un hombre encarcelado en un cuerpo de mujer. Brandon es consciente de las limitaciones biológicas que su cuerpo le impone, tal y como aparece en la escena de la menstruación o en los contactos sexuales que mantiene con Lana, y busca información sobre las soluciones que la cirugía tiene para ello. Casi sin quererlo, está teorizando sobre su cuerpo, lo ha descubierto y lo domina, oponiéndose de esta forma al discurso del cuerpo natural y pasándolo a una perspectiva personal. Podríamos entroncar en este punto con las teorías de Michel Foucault, en las que sostiene la inexistencia del cuerpo natural, e incluso de sus atributos biológicos, insertos estos en una trama de discurso social e histórico. El cuerpo, el concepto de él, depende del contexto, que es el que lo normaliza y lo disciplina, determinándole por lo tanto su sexualidad (L. McDOWELL, 2000, pp. 79-82). Brandon toma una actitud completamente subversiva al intentar determinar no sólo su sexualidad sino también su identidad, modificarla, trastocando los atributos físicos y sociales adquiridos por nacimiento. El cuerpo es también un lugar, un espacio donde se localiza el individuo y donde marca unos límites con respecto a los otros cuerpos. Brandon modela su cuerpo adquiriendo una imagen masculina con la que se siente identificado, para ello cuida su aspecto exterior, buscando información sobre cambios de sexo y utilizando toda una serie de prótesis en sus contactos con Lana. El cuerpo como identidad es aquí un hecho. Aceptando la construcción social de lo que se considera como masculino, modifica su aspecto en relación a este estereotipo: viste como los chicos del lugar, imita su forma de hablar, de fumar, de beber, es decir, adopta todos los aspectos estereotipados que los definen.

Es difícil determinar si existe en Brandon un conflicto de identidad sexual, ya que tiene clara su heterosexualidad y niega que sea homosexual. Sólo en el momento más crítico, después de la violación y ante la insistencia del agente de policía que le pregunta: ¿qué eres tú?, duda y contesta que vive una crisis de identidad sexual. Tal vez esta respuesta haya que interpretarla atendiendo al lugar y momento en el que se produce, sin perder de vista que durante el resto de la película no ha dudado de su sexualidad. A pesar de sus propias convicciones, Brandon es consciente del ambiente en el que se mueve, esa es la razón de que, cuando se descubre su secreto, invente una extraña enfermedad para justificarse ante Lana y posteriormente ante el resto del grupo. También, hay momentos en los que a Brandon le pesa

la educación recibida: “soy un asco”, dice mirándose al espejo, ocultando detrás de esta expresión la discusión entre lo que socialmente es admitido y lo que no.

A pesar de su actitud, Brandon tiene que luchar con un escollo que no pasa desapercibido en ningún momento: su propio cuerpo. Son muchas las escenas donde se realizan marcajes sobre su aspecto físico: durante la pelea en el bar de Lincoln, sus adversarios le llaman “maricón” y John le dice que tiene unas manos canijas para pelear. También la madre de Lana le hace varios comentarios sobre la suavidad de su piel y la belleza de sus rasgos. Estos marcajes, en boca de hombres, denotan una descalificación por entender que poseen atributos más similares a lo que la construcción cultural considera como femeninos que como masculinos. La masculinidad se define, en este contexto, frente a lo femenino, es decir, el hombre es hombre en cuanto no adopta los roles atribuidos a la mujer. En este caso, el hombre está bajo sospecha constante de feminidad, más aún en el caso de Brandon. Demostrar su masculinidad día a día, tal y como hemos señalado, es su actitud, y ahí es donde hay que interpretar acciones como el esquí sobre parachoques, la pelea en el bar de Lincoln, la velocidad en la carretera de polvo, etc. John fue el modelo de Brandon, imitándolo en muchos aspectos y haciendo todo lo que le proponía, era el referente, era la imagen que debía imitar para ser reconocido por el resto del grupo.

A pesar de todo, Brandon no era como los demás chicos, al menos como aquellos con los que se relacionó, y eso fue lo que provocó que Lana se enamorara de él. Ella vio en Brandon una sensibilidad desconocida, que tal vez sea un marcaje de la directora para con el estereotipo femenino, en los chicos que la rodeaban, que la llevó a enamorarse de un hombre y posteriormente de una persona. Lo que hace que Brandon se quede en Falls City y no vuelva a Lincoln es precisamente Lana. Ella se ilusiona no sólo por la relación, sino también por las posibilidades que ésta le brinda para escapar del hastío que domina su vida y del ambiente familiar enrarecido en el que vive. Su madre representa aquello que Lana no quiere ser, una alcohólica marginada en una pequeña ciudad y dominada por la figura de John, un perturbado, como se le define en algún momento de la película. Este ambiente, como Lana dice, es el que la hastía y un ejemplo de su malestar es la canción del karaoke, un tema de huida, de búsqueda de otra realidad, pero cargada de tristeza y nostalgia, que se repite al final de la historia, con un tempo más lento, y que pone fin trágicamente a esa otra vida que, en todos los sentidos, había deseado con Brandon.

Durante las relaciones sexuales de la pareja es Brandon quien lleva la iniciativa. No deja que Lana descubra su cuerpo, y no le permite apenas el contacto ni mucho menos la visión del mismo. Sólo al final, una vez que Lana conoce el físico que Brandon le ocultaba, hay un encuentro sexual del que la directora no nos muestra imágenes, no sabemos si por autocensura (tal vez con esa escena no hubiera podido competir en los Oscar), o por otra causa que desconocemos. Más allá de estas consideraciones, las relaciones sexuales se nos muestran como placenteras, siendo un juego de la directora el mostrar que el sexo es una construcción reglada y normalizada, tal y como nos hemos referido anteriormente citando a M. Foucault, pero que no es óbice para que cualquier otro tipo de relación sexual sea igual de plena a la aceptada tradicionalmente. Cuando Lana descubre la condición biológica femenina de Brandon, sufre una especie de shock por el que no reconoce la “realidad” que se le muestra. No quiere saber, sólo quiere creer y sentir.

Es muy ilustrativa la escena de la cárcel en la que Brandon intenta explicarle que lo suyo es una enfermedad infantil, y a lo que ella le responde que no le interesa. Posteriormente, en el baño de su casa, cuando John y Tom sujetan a Brandon para que esta le

baje los calzoncillos y descubra su sexo, se niega a hacerlo. Lana se ha enamorado de una persona, independientemente de la catalogación que cultural y biológicamente se le dé. No obstante, ella también duda, como queda reflejado en el momento en el que Brandon le propone huir. La nueva mirada con la que lo interpreta, ese cambio casi imperceptible del cabello, la hace consciente de la nueva realidad a la que se está enfrentando, alejada de la que hasta ese momento conoce y domina.

V. “EL HOMBRE PUSO NOMBRE A LOS ANIMALES”

Las culturas, las sociedades, siguiendo de nuevo a Durkheim, establecen unas formas de clasificación a través de las cuales construyen el mundo. Lo clasificable es lo conocido, es lo inteligible, mientras que el resto se escapa y produce una especie de fobia antes de dotarlo de significado y clasificación. Lo no clasificado, como señala Mary Douglas, o lo mal clasificado, es por definición contaminante, es decir, que existe una relación directa en todas las sociedades entre las irregularidades taxonómicas y percepción social de riesgo (M. DELGADO, 1999, 109:110). Un hecho fortuito, una multa de tráfico, fue lo que provocó que se descubriera la identidad de Brandon Teena.

G. Rubin, estableció una pirámide de la sexualidad basada en cómo las sociedades occidentales evalúan los actos sexuales. En la cima de la pirámide estaría la heterosexualidad, descendiendo según estratos hasta el escalafón más bajo donde encontraríamos los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, prostitutas, etc. Esta escala se ve reconocida, según su posición, por los atributos de “normalidad” considerados tradicionalmente, equiparándose los estadios más altos con la respetabilidad, la salud mental, etc. y los más bajos con la marginalidad, la desviación y la enfermedad mental. (G. RUBIN, 1986, 136:140). Cuando Brandon es descubierto pasa al escalón más bajo, con el agravante de que anteriormente se había hecho pasar, a juicio de sus censores, por alguien que no era. De ser el amigo leal, alegre y juerguista, pasa a convertirse en un monstruo, un enfermo que ha contaminado a Lana- “qué le has hecho a mi hija”, llega a preguntarle la madre de ésta- y que ha engañado al resto del grupo. Lo tildan de pervertido y físicamente les llega a producir repulsa, tal y como se ve en la escena del baño donde prácticamente son incapaces de bajarle los calzoncillos para comprobar su sexo.

Brandon amenaza la estabilidad social y sexual del grupo, basado en la norma heterosexual tradicional. Para el resto de la sociedad es también un peligro, la policía, durante la declaración, parece más interesada en saber “qué es”, que “quién” y “por qué” la han violado. La sociedad no encuentra clasificación para él, y ante lo desconocido pesa el miedo a la subversión, más si éste se fundamenta en una construcción cultural adquirida durante siglos. La violación por parte de John y Tom, reintegran al personaje de forma violenta en esa sociedad estratificada sexualmente que no admite actitudes diferentes. Por ello, la penetración es tanto vaginal como anal, marcando por un lado la condición heterosexual y por otra su posible homosexualidad, y, en todo caso, el papel subordinado de la mujer ante el hombre.

También, y es un dato que no hay que olvidar, en esta escena se representa la dominancia masculina de John en el grupo, que había sido cuestionada por la popularidad adquirida por Brandon. John, durante la película, se erige como el defensor de Lana, y siente por ella más que un cariño fraterno. Esta rivalidad también implica que la violencia contra Brandon sea tan dura porque hay detrás de ella una venganza. Como última nota destacable hay que señalar la actitud de la policía durante los hechos. John y Tom no son detenidos

después de la denuncia de violación, al contrario, son requeridos para que se presenten voluntariamente; la actitud del agente que toma declaración, como ya se ha señalado, es más inquisitorial que colaboradora; aun estando ante un flagrante delito, pero dada la naturaleza del mismo, la autoridad se hace eco de esa sanción social tácita pero impertérrita que clasifica y ordena el lugar que cada uno tiene en su sociedad.

VI. CONCLUSIÓN

El cine es una fuente etnográfica de primer orden, y no sólo aquellas películas calificadas propiamente como etnográficas, sino también, como es el caso, aquellas cintas que se exhiben en salas comerciales. El matiz de considerar una película como fuente o no, entra dentro del campo de la propia mirada antropológica, es decir, de la interpretación personal del investigador. Pero también, como reflejo de la condición humana y de su vida en sociedad, podemos considerar cualquier manifestación cinematográfica como susceptible de ser analizada antropológicamente; otro tema será la información que de ella podamos extraer o la validez de la misma. Con "Boys don't cry" nos encontramos por un lado esa manifestación fabulada de la realidad, propia del cine, y por otro la interpretación que de un hecho real realiza la directora y cómo lo expresa en la pantalla. El valor etnográfico de la misma, atendiendo y entendiendo la interpretación subjetiva de la película, aumenta teniendo en cuenta que estamos ante un hecho más o menos reciente.

Desde la perspectiva de género, tal y como hemos señalado, plantea una serie de elementos muy interesantes y que además no se quedan en la simple reflexión teórica sino que, por el carácter verídico de los hechos, muestra la reacción de una sociedad concreta ante un acontecimiento hasta ese momento impensable. La historia de Brandon Teena, y de su alter ego, Teena Brandon, tal vez hubiera sido distinta en otro lugar, a lo mejor no en otro tiempo. Hubiera sido distinta no quiere decir que hubiese sido aceptada o comprendida, sino que no hubiera tenido un desenlace tan dramático como el que tuvo. Si comparamos la historia de Falls City con el ambiente homosexual de la película Jeffrey, también proyectada en este Cineforum, contextualizado en las clases acomodadas gays del Nueva York de los noventa, podemos observar notables diferencias. Mientras que la oscuridad de Falls City, recreada espléndidamente por la directora, nos sume desde el principio en la tragedia, los colores vivos y provocativos de Jeffrey son un canto al hedonismo, no exentos paradójicamente de exclusión.

Hay hombres que quisieron ser mujeres y lo consiguieron, independientemente de los impedimentos con los que se encontraron, pero son muy pocas las noticias de mujeres que se hayan convertido en hombres. La transgresión de la norma de hombre a mujer es grande, el hombre reniega de su condición masculina dominante y adopta el rol femenino, aún así, y con toda la carga de depravación que para la sociedad tradicional acarrea, hay precedentes en la homosexualidad masculina, asociada en muchas ocasiones a comportamientos afeminados. Pero pasar de mujer a hombre supone humillar la condición masculina porque es aceptar que un ser considerado inferior social, cultural y biológicamente, pretenda adquirir las prebendas que "naturalmente" se han asociado al varón. Tal vez la historia de Brandon Teena sea tan dramática por esta cuestión, porque no sólo tenía que enfrentarse a su propio cuerpo y en ocasiones a su propio remordimiento, sino que al final cayó sobre él todo el odio de una sociedad que no entendía como había osado transgredir los límites hasta tal punto.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre, (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre, (2001) *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

Delgado, Manuel, (1999) *El animal público*, Barcelona, Anagrama.

Durkheim, Émile, (1984) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.

Durkheim, Émile, (1986) *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires, FCE.

Foucault, M., (1994) *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.

Grau Rebollo, Jorge, (2001) *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos fílmicos como materiales docentes*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Jociles Rubio, M^a Isabel, (2001) “El estudio de las masculinidades. Panorámica general” en Rev. Gazeta de Antropología, N^o 17, 2001 Texto 17-27. <http://www.ugr.es/pwllac/Welcome.html> (Texto consultado Abril 2001)

Laqueur, Thomas, (1990) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid. Cátedra.

McDowell, Linda, (2000) *Género, identidad y lugar*, Madrid, Cátedra.

Moya Morales, Miguel, (1984) “Los roles sexuales”, en Rev. Gazeta Universitaria, N^o 3, Texto 03-08, <http://www.ugr.es/pwllac/Welcome.html> (Texto consultado Abril 2001)

Nieto, J.A., (1989) *Cultura y sociedad en las prácticas sexuales*. Madrid. Ed. Fundación Universidad-empresa, pp. 10-84.

Nieto, J.A., (1996) “Antropología de la sexualidad”, en Prat, J. y Ángel Martínez (1996) *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Barcelona. Ariel.

Rubin, G., (1986) *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. VANCE, C. (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid. Ed. Revolución.

Stolcke, Verena, (1996) “Antropología del género”, en Prat, J. y Ángel Martínez (1996) *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Barcelona. Ariel.

<http://www.fox.es/peliculas/boys/> (Texto consultado Abril 2002)

FUEGO

Montserrat Villanueva García
Lda. Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|--|--|
| Titulo original de la película | Fire |
| Año de producción | 1996/1997 año de distribución/Canada |
| Duración | 104 minutos, (3007 metros) |
| Directora | Deepa Mehta |
| Intérpretes | Shabana Azmi (Radha); Nandita Das (Sita); Kulbushan Kharbanda (Ashok); Jaaved Jaferi (Jatin); Kushal Rekhi (Biji); Ranjit Chowdhry (Mundu) |
| Música | A.R. Rahman |
| Sinopsis: La historia transcurre en Nueva Delhi, en el seno de un clan familiar, donde la tradición se reencuentra con nuevas formas de vida, nuevas concepciones, nuevas culturas...donde el deseo, es el eje central de unas vidas, la puesta en cuestión de unos valores y la reconstrucción de una identidad. | |

I. INTRODUCCIÓN

“Fuego” es la producción de una directora de origen indio, Deepa Mehta, donde se plasma una realidad, la trayectoria de dos mujeres, cuyas identidades y deseos danzan entre la tradición y la búsqueda de la libertad. La historia transcurre en Nueva Delhi, en el seno de un clan familiar, donde las costumbres se reencuentran con nuevas formas de vida, nuevas concepciones, y donde danzan y se funden, los contrastes constantes entre la tradición (ritos, fiestas y costumbres locales) y lo occidental y la tecnología. Deepa Mehta, nació en Amritsar (India) en 1949, estudió filosofía en la universidad de Nueva Delhi. Su entorno familiar (su padre era distribuidor de cine) le permitió entrar en el mundo cinematográfico como guionista de películas para niños. Pero en la India, a pesar de ser el primer país productor de películas, más de 800 al año²⁴, una mujer no tiene el camino fácil para trabajar en el cine si no es como actriz, no existe una conciencia de mujer como directora, si la mujer desea integrarse en ese mundo, está claro cuál es su papel. Deepa emigra a Canadá en 1973, afincada en Toronto

²⁴ Bombay es el centro de la industria cinematográfica.

desde entonces, es cofundadora de la productora “Sunrise Films Limited”. Por esta razón la película “Fuego” es una producción Canadiense, a pesar de estar ante una película hindú, rodada en Nueva Delhi, cuya historia y personajes son hindúes.

Sus primeros trabajos como directora fueron para la televisión canadiense, estos, han recibido numerosos premios: “The Bakery” (1974), premio a la mejor película de cine y televisión. “Travelling light: The photojournalismo of Dilip Mehta” (1985), nominación en tres categorías a los premios Gemioni y premiado en Festival de Cine y televisión de Nueva York. “Marth, Ruth and Edie” (1987), premio a la mejor película en el Festival de la Mujer de Florencia. “The Twin” (1988). “Dager Day” (1988). “Young Indiana Jones Chrondes” (1992), aventuras de Indiana Jones cuando era niño, serie producida por Giorges Lucas. Deepa Mehta, debuta como directora en el largometraje con éxito en 1989, con “Sam and Me” (mención especial en el Festival de Cannes de 1991).

Cuatro años más tarde realizará “Freda y Camila” (1994), que la consolidará como directora de prestigio, cuenta con más medios y con la presencia en el reparto de Briget Fonda y Jessica Tandy. Y en 1996 consigue hacer por fin, una película en la India: “Fuego”, que ha sido premiada en numerosos festivales internacionales. En “Fuego” se desarrolla una historia llena de metáforas, a través de la cual Mehta refleja los cambios que se están produciendo actualmente en la India. El hecho de haber trabajado fuera de la India, le permite tener un punto de vista distanciado respecto a las tradiciones de su país, a la vez que un punto de vista muy cercano a dichas tradiciones y formas de vida.

Deepa Metha, no sabemos si en su día, intuyó el revuelo que causó su película en la India²⁵, o si llegó a imaginar que iba a estar censurada y que las dos actrices principales y ella, iban a sufrir amenazas de muerte, así como todo aquél que las apoyara²⁶; que en los cines en los que iba a ser estrenada iban a haber piquetes del partido derechista, y que las lesbianas indias iban a formar una asociación para responder a dichos asaltos y organizarse como grupo²⁷, para conseguir que estas mujeres se hicieran visibles y acabar con la creencia de que las lesbianas no existen en la India y para alcanzar el reconocimiento social y estatal de tener una vida digna como personas. Quizá, de haber visionado el futuro, la hubiese hecho con más fuerza. Esta película, movilizó a un grupo de masas invisible y deshonesto ante los ojos de un conjunto social mayor, un grupo que al menos, empezó a reivindicar unos derechos, y ante todo, reivindicó el derecho a ser personas, a poseer una identidad.

Repercusiones de esta película en la India: “seguramente hubiera sido imposible producirla en la India. Y aún así, todos tenemos todavía en la retina las imágenes que emitieron los informativos y que mostraban a piquetes de personas indignadas que querían

²⁵ Esencialmente en la India, ya que fuera de allí ha recibido numerosos premios y muy buenas críticas.

²⁶ “PELÍCULA POLÉMICA SOBRE LA INDIA. La película titulada “Fire” que trata de dos mujeres que se enamoran en Nueva Delhi ha suscitado polémica, debido a que es la primera vez que una película de la India ha tenido a dos actrices protagonistas lesbianas. El Tribunal Supremo de la India ha pedido al gobierno que proteja a las dos actrices y a un director de cine, que defendió el largometraje. Las actrices y el director de cine recibieron amenazas del partido derechista, Si Sena” (Rex Wockner - Junio de 1999)

²⁷ “SE ORGANIZAN LAS LESBIANAS INDIAS. Las lesbianas indias han formado una asociación para responder a los asaltos organizados por el partido de derechas Shiv Sena contra cines que tienen en cartelera la película “Fire”, de temática lesbiana. Las organizadoras de la campaña por los derechos de las lesbianas dijeron que “la campaña busca la visibilidad de las lesbianas y erradicar la creencia de que las lesbianas no existen en la India, crear una conciencia sobre los asuntos importantes y preocupaciones de las lesbianas y desarrollar un reconocimiento social y estatal del derecho de todas las lesbianas a una vida digna, la aceptación, igualdad y seguridad”. (Rex Wockner. 25 de enero 1999)

quemar los cines en los que la película acababa de estrenarse, cuando por fin pudo hacerlo, en el país natal de la directora y en el cual transcurre la historia, se convirtió en una de las más aclamadas del año y, poco después, en un clásico del cine lésbico y gay. Una interpretación fascinante y arriesgada por parte de una de las más conocidas actrices de la India (Shabana Diva), hacen de éste un film imprescindible para cualquier amante del buen cine”²⁸.

“En la India, país que es uno de los más prolíficos productores de películas, se producía un nuevo caso de censura cinematográfica. La película *Fuego*, de la directora Deepa Mehta, ha sido objeto de violentas protestas por parte de una organización fundamentalista hindú llamada Shiv Sena, como consecuencia de abordar un tema como el lesbianismo. El poderoso grupo paralegal ha conseguido del Gobierno Indio que el Official Censor Board del país reconsidere la calificación de la película con el objetivo de proceder a su prohibición. Las reacciones en contra de numerosos profesionales del medio no se han hecho esperar, lo que ha propiciado una reflexión sobre el contenido de las obras que se exhiben en dicho país”²⁹.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

La película empieza con una secuencia de un hombre, una mujer y una niña en un prado, esta secuencia acompañará a la protagonista durante toda la historia intercalándose entre las secuencias del día a día de este grupo de personas que viven en Nueva Delhi, bajo un orden de castas tradicional y donde se funden y chocan las costumbres más tradicionales con las nuevas formas de vida y de pensamiento. En un mismo hogar vive la madre de dos hermanos que es el símbolo de la familia, la gran madre; sus respectivas mujeres y un criado.

Desde el momento en que la mujer del hijo menor entra a formar parte de este núcleo familiar, una oleada de aire fresco, de nuevas sensaciones empiezan a cobrar forma en la vida de su cuñada, que vive resignada por no poder tener hijos y agradecida a un marido con el que no comparte casi nada, y con el que no practica el sexo desde hace 15 años, momento en el que supo que no podría tener hijos, hombre que vive sólo por y para la espiritualidad y su maestro. La más joven de las mujeres vive decepcionada su matrimonio pactado, mientras su marido vive un romance con la mujer de la que dice estar realmente enamorado. Las vidas de estas dos cuñadas, poco a poco se va uniendo y entre ellas nace algo más que una amistad, algo que se irá fortaleciendo a lo largo de la película, el amor y el deseo llenará sus vidas.

De todo esto es testigo el criado, que resignado a no poder acceder al amor de la mayor de las dos cuñadas aguanta la situación hasta que ve que existe la posibilidad de que su amor se vaya de la casa, en ese momento avisa al marido. Este hombre hecha al criado e intenta que la normalidad vuelva al hogar. Al ver que no puede retener a su mujer a su lado y que ésta ha sucumbido al deseo, la deja mientras se le prende fuego el sari, coge a su madre en brazos y se va mientras ella se va envolviendo en llamas. Afortunadamente esta película no es como otras tantas, donde la mujer muere castigada por no haber hecho más que salirse de la norma social. Las dos mujeres se encuentran y por fin son libres de amar de sentir y de poder elegir. Esta historia está basada en una leyenda en la que la princesa debe pasar por el fuego para demostrar su pureza, si ésta es pura se salvará de las llamas, si no perecerá en ellas. La protagonista, lejos de lo que pensaba el marido se salva, ya que escapar de la cárcel social en

²⁸ <http://www.corazongay.com/cg11/tiempolibre/videodvd.asp>

²⁹ <http://www.zinema.com/1998/cronicas/981214.htm>

la que está presa no es hacer nada malo ni impuro, y ese pequeño aliento del final es la llave para que muchas personas empiecen a liberarse de sus jaulas sociales. Es un aló de esperanza.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Paso a profundizar algo más en la vida de las y los protagonistas, como ya dije, “Fuego” se desarrolla en la India, en el nido de una familia tradicional afincada en Nueva Delhi. En el mismo hogar viven Biji, que representa al pilar de la tradición; es la madre de Jatim y Ashok. Ashok es el hermano mayor y está casado con Radha desde hace años, quien tras entrar en la familia, ha llegado a ser el alma de la casa y lleva el peso del negocio familiar (restaurante de comida para llevar). Radha, es estéril y desde que se corroboró que no podría engendrar, Ashok tomo la decisión de practicar el celibato; decisión que Radha lleva con resignación. Ashok, intenta liberarse de todo deseo sexual con ayuda de su guía espiritual, Suamilli, con el que pasa la mayor parte del tiempo libre y con el que comparte las ganancias familiares.

Entre Ashok y Suamilli existe una relación muy especial, Ashok, sobrevalora a Suamilli, le mima, le da masajes en los pies, es una relación paralela a la que se establece entre Stita y Radha, pero sin la parte sexual, es una relación más espiritual. Por su parte Suamilli, experimenta un rechazo al deseo que transmite a sus discípulos, dice que el deseo es fuente de todo mal. En la India muchas filosofías promulgan el control del deseo cuyo fin es alcanzar un nivel superior de espiritualidad, pero es curioso, que el maestro tenga una enfermedad en los testículos y no pueda mantener relaciones sexuales, pues es dolorosísimo y sus testículos deben de ser drenados periódicamente. Jatim, se casa por presión familiar con Sita, pero sigue manteniendo su relación con Yuli, su amante y de quién está realmente enamorado.

A él, la tradición le importa bastante poco y no cree en las costumbres y ritos familiares. Se casa con Sita, pues perteneciendo a un clan familiar y viviendo con una cuenta común, no puede hacer otra cosa mas que dejarse llevar por la tradición. Sita entra en la casa con una idea muy romántica del amor heterosexual, una idea muy vista y vivida en el cine, idea que irá cambiando y consolidando junto con su forma de pensar más moderna, durante el desarrollo de la historia, y por su puesto virgen³⁰. Marca mucho el inicio de la reconstrucción de la identidad de Sita, la actitud de Jatim y su primera relación sexual con él, fría y dolorosa. En la casa vive también Mundu, es el criado, entre sus tareas está la de cuidar a Biji; Mundu es el último eslabón de la jerarquía social y está enamorado hasta la médula de Radha. Desde mi punto de vista es un personaje muy importante en esta historia, su comportamiento, sus impulsos, desencadenan acciones en la película, donde se produce un cuestionamiento de lo que está bien o mal, del deseo, del valor de la tradición y del desenlace final. Mundu

³⁰ En buena parte de la India, las mujeres deben llegar vírgenes al matrimonio y su pureza es el honor del marido y su familia. Por otro lado, el valor de la virginidad es variable dependiendo de la zona de la India donde nos encontremos, por ejemplo los muria son un subgrupo de los Gond del centro de la India, que al igual que otros grupos vecinos, poseen unas casas o dormitorios comunales, en el caso de los muria son mixtos y en ellos se fomenta la práctica de relaciones sexuales prematrimoniales, el sexo es saludable para ellos, muchos hindúes piensan que el coito con una novia cuyo himen esté intacto puede ser peligroso para el recién casado. Por ello, las mismas madres en ocasiones son las que desgarran el de sus hijas de corta edad. ¿Cuándo se mitificó la virginidad en la India, y en que grupos? ¿Esta mitificación es producto del contacto con otras comunidades? Entre los Muria, se da por sentado que las mujeres son las que repudian al marido impotente, contrasta con la costumbre hindú de despreciar a la mujer si no puede tener hijos.

pertenece a los Sudra, el último Varna, es de una casta inferior y por tanto es imposible que su amor por Radha de frutos.

Según la ideología religiosa y social de los brahmanes, la justicia se basa en la desigualdad, no todas las personas son iguales desde un punto de vista espiritual y los dioses han establecido una jerarquía de grupos. Existen derechos de casta pero no derechos humanos, y se supone, que todas las personas están de acuerdo con el papel que les ha tocado, y este sería el caso de Mundu. Él se conforma estando cerca de Radha, hasta que al final de la historia, ve peligrar esa “normalidad”³¹ en las costumbres familiares y oye que Sita y Radha piensan en marchar, Mundu cuenta todo a Ashok, sólo que las cosas no le salen como esperaba y es expulsado de la casa por éste, y ayuda indirectamente, a que las dos mujeres tomen definitivamente la iniciativa de marchar, y de que Radha encuentre la inmensidad que ha estado buscando todo el tiempo, el pilar de su construcción como persona, ese pilar que está en ella misma y que conforma su yo, su identidad.

IV.- ALGO DE HISTORIA: LOS VEDAS

Como se dijo al principio, la historia se desarrolla en Nueva Delhi, la India tiene tal pluralidad de gentes, donde cohabitan infinidad de grupos sociales con formas de vida, estructuración jerárquica y familiar muy dispar, con rituales, tabúes y costumbres sexuales tan diferentes unas de otras, que es muy difícil abarcar toda su grandeza. Por otro lado, si bien es complicado hacer una lectura simplista del porqué de muchas de las relaciones y situaciones que se dan en la película, es necesario dar unas pinceladas generales de lo que es el motor de este país, a saber, la/as religión/es; una relativa y especial convivencia entre la mayoría de ellas; y el sistema de castas y su tácita aceptación, que ahora expongo brevemente.

La India a lo largo del tiempo, ha absorbido y modificado aspectos de todas las civilizaciones con las cuales ha entrado en contacto, desde griegos, pasando por romanos y egipcios, el cristianismo y las invasiones musulmanas, hasta la llegada de los europeos a partir del siglo XV. Fueron los británicos los que, finalmente, hicieron de la India una colonia que les proporcionó riqueza y de la que se lucraron, hasta el 15 de agosto de 1947, cuando India logró la independencia, tras numerosos conflictos bélicos y movimientos de masas. En la actualidad la constitución india garantiza la total libertad religiosa a todos los ciudadanos y ciudadanas, y dejando a un lado determinados conflictos religiosos promovidos por el fanatismo, la insolidaridad y la intolerancia de algunos grupos, los seguidores de las distintas religiones de la India han convivido de forma pacífica entre ellos.

En la India, la religión es como un eslabón que integra la mayor parte de las tradiciones indias y que impregna la forma de vida de cada persona, desde lo más simple a lo más complejo. Algunas de las más importantes religiones del mundo han crecido en tierras indias: hinduismo, budismo, islamismo y cristianismo; las dos primeras nacieron allí, como el jainismo y el sikhismo; junto a estas, existe una larga lista de grupos, corrientes y minorías

³¹ Normalidad → lo que es natural o normal en una sociedad no es generalizable y varía de una cultura a otra. Todo quien que se salga de esa normalidad socialmente aprehendida en su comunidad, esta realizando una desviación o trasgresión. Siempre que haga alusión a lo normal, o normalidad lo haré “entrecorrientemente” dado el carácter relativo y etnocéntrico del concepto.

religiosas. Del total de la población, el 83% aproximadamente es hinduista, le sigue el islamismo con un 11%, el sikhismo con un 2'5%, y luego el resto³².

Los orígenes del hinduismo se remontan a la época de los Arios y la Edad Védica. Se dice que los arios entraron en la India a través del paso Khyber, alrededor del 1.500 antes de nuestra era. Desarrollaron el idioma Sánscrito, que es la base y el factor unificador de la gran mayoría de las lenguas indias³³. La forma más antigua del hinduismo, es la religión védica o vedismo(saber, conocimiento), que evolucionó y se transformó en brahamismo, o hinduismo antiguo, que es la religión actual de los hindúes y es llamada Sanatana Drama (verdad o religión eterna).

Entre el 500 antes de cristo y el siglo V, de nuestra era, se establece la concepción de las castas (Varna), entre otras cosas. Si bien, el hinduismo respeta los diferentes caminos que llevan al estado último y a las divinidades de otras religiones, los indios tienen una fuerte adhesión al sistema de castas y a las practicas señaladas por la costumbre. Existe cierta tolerancia recíproca, una aceptación que no se dice, pero se da por supuesta por el conjunto de la población, del principio de separación por castas. Las castas indias son grupos de filiación cerrados, endógamos y estratificados. El término casta, fue introducido en la India por los primeros misioneros portugueses para traducir la palabra sánscrita *Jati* (nacimiento), que en el vocabulario indio designa al grupo humano al que se pertenece por nacimiento y que impone al individuo determinadas obligaciones de índole religiosa y social. Muchas veces la palabra casta, se relaciona erróneamente con la palabra sánscrita *Varna* (color), que designa la jerarquía en cuatro clases formalizada por los textos sagrados de la sociedad brahmánica, con fines prácticos. La división de la sociedad india en cuatro *Varna* viene de la creencia religiosa de que el gran cuerpo cósmico, el universo que está representado en la imagen de una persona, fue ofrecido en sacrificio a los dioses y desmembrado en cuatro partes. La cabeza, indicada por el color blanco, representa la parte más importante, comprende a los Brahmanes o sacerdotes, con sus diversas subdivisiones, y constituye el 6% de la sociedad hindú. Después están los guerreros y los hombres poderosos, los Castrilla con el color rojo y son un 6%; del pecho a la mitad del muslo, están los Vaisya, con el color amarillo y un 8%, estos son los campesinos, artesanos y mercaderes. Estos tres grupos tienen derecho a recibir las enseñanzas sagradas. De los muslos a los pies están los Sudra, con el color negro y un 50% de la población hindú, son los siervos. Fuera del cuerpo cósmico se sitúan los Parias o Intocables³⁴, los descastados, la parte más humilde de la sociedad india, son el color verde y

³² En el El siglo VI antes de nuestra era, vieron la luz una gran variedad de filosofías y corrientes. De todas las corrientes, sólo el budismo y el jainismo se convirtieron en religiones. Mahavira (el gran héroe) fundó la religión Jain y Siddharta Gautam, Buda (el iluminado), originó el Budismo, que se convirtió en una de las grandes tradiciones religiosas del mundo. En el siglo VII, tras la conquista del Irán por los árabes, llegaron a la india los parsis (de Pars, una provincia de la antigua Persia), estos, trajeron consigo la antigua religión persa fundada por Zoroastro, de ahí el nombre, Zoroastrismo o Persismo. En el 1192, el poder musulmán llegó a la India con un carácter permanente y que dejó una huella importante. De la unión, síntesis de lo mejor del Hinduismo y de lo mejor del Islam, surgió el Sikhismo (primeros años del s. XVI), cuyo fundador fue Guru Nanak (1469-1538). Se creó que el Cristianismo llegó al continente con Santo Tomás, otros creen que el primer misionero fue San Bartolomeo, pero realmente, la actividad misionera cristiana se inició con la llegada de San Francisco Javier, en 1544, al que le siguieron misioneros de diferentes países europeos.

³³ La constitución reconoce 18 lenguas: hindi, Asamés, Bengalí, Gujaratí, Kannada, Kashmiri, konkani, Malayalam, Manipuri, Marathi, Nepalí, Oriya, Punjabi, Sanscrito y Sindhi; las principales entre las 1600 que se hablan en este país y otros dialectos. La lengua oficial de la India es el Hindi, y el Inglés es la asociada.

³⁴ A ellos les toca realizar las tareas más ingratas e impuras, como barrendero, curtidor de cuero o incinerador. Los Parias son considerados como impuros en el máximo grado, no se les reconoce ningún derecho, y no forman parte de la estructura jerárquica hindú, aunque ellos mismos dentro de su grupo tienen una jerarquía social

corresponden a un 30% de la población. Las clases o categorías sociales son cuatro, mientras que las castas o subcastas ascienden a unas 3000, con grandes variaciones en función de la región, con el fin de favorecer la división del trabajo. Los Varna y las jati, en combinación, determinan la posición de cada individuo en la jerarquía social³⁵.

V.- MUJERES INDIAS: PORTADORAS DEL HONOR, ESCLAVAS DE UN MITO, LA MATERNIDAD

Como apunta, Imma lloret i Juncadella³⁶ El papel de las mujeres en la sociedad india, dentro de las castas, es ínfimo. Las mujeres, discriminadas sexualmente incluso antes de nacer, (salvando las diferencias por clase, casta, religión, etc.) ocupan una posición secundaria en la familia y en la sociedad³⁷. Desde muy pequeñas ayudan en las tareas de la reproducción y son responsables del cuidado de algunos miembros de la familia. Sólo se realizan como mujeres cuando se casan y son madres, ese es su rito iniciático a la edad adulta. Las mujeres, en la mayoría de los casos, no participan de la herencia de la familia y, a cambio, se les otorga una dote con el fin de hacer mejor boda³⁸. Al casarse pasan a formar parte de la familia de su marido y a convivir con ellos, perdiendo la relación con su propia familia. Todo esto en el ámbito general, en el ámbito particular y en función del lugar de la India en el que nos encontremos, la situación puede variar según las necesidades familiares o del contacto con otras tradiciones o formas de vida. En la película, por ejemplo y paradójicamente, no se oponen a que Jatim se case con la muchacha china, pero, ésta debe integrarse en la vida y costumbres familiares, tal cual si fuera india. Ella eso no lo quiere hacer, tiene otras expectativas, entre las que está salir de la India en cuanto pueda.

Los libros sagrados sobre los que se basa el hinduismo son, principalmente, los Veda³⁹. De ellos las epopeyas más extendidas y que se suelen representar más en teatros de calle, cine, etc. son el Mahabharata y el Ramayana⁴⁰, y ésta última, como se comentó al principio, sirve de base en torno a la que se gestan la mayoría de las acciones de “Fuego”.

paralela. En 1950 en la constitución de 1950 se prohibió la designación de intocable, pero la tradición ha pesado más, aunque poco a poco la situación de este grupo va mejorando.

³⁵ La pertenencia a una casta supone ciertas obligaciones, como el matrimonio entre personas del mismo grupo, el carácter hereditario de los oficios, que se transmiten de padres a hijos y la instauración de relaciones recíprocas, reguladas por normas y tabúes (entre los que está la distinción entre puro e impuro, ejemplo es la prohibición del contacto entre miembros de diferentes castas, el pecado más grave es el comportamiento que genera la mezcla entre ellas).

³⁶ http://www.geocities.com/equipasia/Art_las_ninas_de_la_calle.htm

³⁷ El Código de Manu (Código moral que se escribió en el período de Hinduismo Epico y Puránico, tiempo al que pertenecen el Ramayana y el Mahabharata), base de la moral popular actual, indica la posición de subordinación propia de las mujeres respecto a los hombres. “... si bien carente de buenas cualidades, el marido debe ser constantemente adorado y respetado como dios por su mujer.” Su padre la protege en su infancia, su marido en su juventud y sus hijos varones en la vejez; la mujer no está hecha para tener independencia.

³⁸ Toda inversión económica y afectiva realizada en las hijas no repercute nunca en su propia familia, ya que al casarse pierden su vínculo familiar anterior. A esto se le une el esfuerzo económico que supone la dote (dowry) de las hijas, que a pesar de ser prohibida por la ley se ha convertido en una práctica cada vez más generalizada. El pago a plazos y el impago de la dote expone a las mujeres a altos grados de violencia por parte del marido y su familia llegando hasta el asesinato, encubierto como suicidio en los medios de comunicación.

³⁹ Las Upanishads posvédicas, el Mahabharata, el Ramayana, los Puranas, los Tantras y los Dharmastras.

⁴⁰ El Ramayana habla del nacimiento y la educación de Rama. el príncipe en el que se encarnó por séptima vez el dios Vishnu y cuenta como ganó la mano de Sita en matrimonio. Destituído como legítimo heredero al trono de su padre, Rama parte hacia el exilio acompañado de Sita y de su hermano Lakshmana. Sita es secuestrada por el rey demonio Ravana. Con la ayuda del mono general Hanuman y de un ejército de monos y osos, Rama, después

Suniunila Abeysekara⁴¹ (2002) opina, que “es en situaciones donde surgen divisiones étnicas que las mujeres y su rol en la comunidad alcanzan un punto crítico en términos de la identidad de la comunidad. En muchos casos, las mujeres son percibidas como las “portadoras” del “honor” de la comunidad y, por lo tanto, deben comportarse de una manera que las reafirme como miembros de dicha comunidad. Esto implica, entre otras cosas, la resurrección de estereotipos de mujeres provenientes del folklore y los mitos tradicionales conectados a la comunidad; a menudo estas mujeres son identificadas por las virtudes del auto-sacrificio y la dignidad frente a la adversidad. Sita, de la historia del Ramayana es una de estas figuras. Estas figuras empiezan a reaparecer tanto en versiones tradicionales como modernas en canciones, historias y series de televisión y crean un modelo del rol de las mujeres. Esto establece muchas restricciones a los derechos de las mujeres de elegir respecto a su vida reproductiva y sexual”⁴². Vemos ejemplos de ello en la película, tanto en los videos que le ponen a Biji o ven juntos cuando se reúnen a veces, como en la representación del teatro de calle⁴³ que presencian Ashok y su maestro Suamilli. En estas historias, Rama es la victima de un adulterio, y su mujer, Sita, debe demostrar su pureza entrando en una hoguera, si Sita sobrevive a las llamas es pura, si muere, significa que le ha sido infiel, y por tanto recibe el castigo merecido⁴⁴.

VI.- DEL CONTROL DEL DESEO AL ENCUENTRO DE UNA IDENTIDAD: MATERNIDAD VERSUS DESEO

Como ya dije, el control del deseo sexual en esta trama, es básico. Paradójicamente en la India, la práctica sexual ha sido considerada tradicionalmente como de origen divino, y a su vez en pocos sitios se veneró y se venera tanto la castidad como en la India. En la India surgieron todo tipo de manuales eróticos y muchos grupos predicaban que la relación sexual, suponía un acto de suprema religiosidad que podía conducir a experiencias místicas. Al mismo tiempo fue allí, donde se virtualizó el celibato. El celibato de los hombres es importante primero por la contaminación de la relación sexual, y por otro por la creencia de que el semen es la base de la fuerza, salud y una larga vida, por lo que sólo debe dejarse escapar éste si es para engendrar hijos. El semen eyaculado contamina más a la mujer que al hombre pues entra en ella, por ello un hombre puede copular con una mujer de casta inferior pero nunca una mujer puede hacerlo con un hombre de inferior casta sin que sea un delito.

de una larga búsqueda, mata a Ravana y rescata a Sita. Rama recupera su trono y gobierna sabiamente. Posiblemente por venganza Sita es acusada de adulterio en el tiempo que duró su cautiverio. Aunque es inocente, se lleva a los hijos gemelos de Rama al exilio, ayudada por el ermitaño Valmiki, del cual se dice que es el autor de este poema. Después de muchos años Sita y Rama se reúnen.

⁴¹ Ha sido una activista feminista por más de 25 años, trabajando en temas que conectan los derechos humanos con los derechos de las mujeres, con un enfoque especial en democracia, paz y justicia social en el contexto de conflictos. Abeysekara es madre soltera, actualmente Directora de INFORM, un centro de documentación en derechos humanos con sede en Colombo, Sri Lanka; co-coordinadora de la Colectiva de Mujeres y Medios y Presidenta del Movimiento por la Justicia e Igualdad Inter-Racial

⁴² <http://alainet.org/publica/femlead/tema1.html>

⁴³ Donde todos los actores son hombres y se caricaturiza a los personajes.

⁴⁴ Existen diversos rituales en los que la mujer debe demostrar simbólicamente normalmente, devoción y pureza al marido, como el karva chauth, ritual que consiste en ayunar en una determinada época del año las mujeres para alargar la vida de sus maridos, el Satí, o quema de la viuda en la India, ésta se quema junto al marido muerto (no se sabe si por fidelidad, coaccionadas o por que es mejor eso que la desgracia que le espera en la sociedad, ser mujer y viuda es como ser mujer y no ser madre, o ser divorciada... eso es equivalente a la nada. Donde se practica este ritual, casi siempre es simbólico, pero aún hay casos en los que lo hacen y se queman con sus esposos.

Esa importancia de no expulsar el semen, es quizás la justificación del rechazo a la masturbación. Masturbación a la que es muy aficionado Mundu.

Se habla en esta historia, de la soledad de las personas, de su resignación, habla de la costumbre y de la búsqueda individual del deseo a pesar de estar vedado. Se habla de una desigualdad en la estructura jerárquica hindú, donde Mundu es el último eslabón, y de la desigualdad entre sexos. Habla de una vida vacía e inútil, donde la mujer no es nada si no es en función del marido, donde no se desarrolla como persona y puede ser repudiada y abandonada por la familia y la sociedad, si no llega a ser madre. Su identidad, es un equivalente a la esencia de ser madre, si no lo es, no tiene identidad, no es nadie. Una mujer adulta sin hijos no es mujer. La maternidad es la esencia de la vida de las mujeres en la sociedad india tradicional, el gran mito, único fin de todas las cosas, único fin de la práctica sexual y de la vida familiar. De ahí la presión que se ejerce sobre las mujeres para que conciban, sobretodo hijos varones⁴⁵. Los cambios de humor se relacionan también con la maternidad, Ashok, relaciona la alegría de Sita con una posible maternidad, este dice refiriéndose a Sita: “últimamente está más contenta, a lo mejor está embarazada”.

Como ya he señalado, desde el momento en que se sabe que Radha no puede tener descendencia, Ashok empieza a cambiar su vida, se une a su maestro Suamilli, que le enseña a controlar su deseo. No tiene relaciones sexuales, Radha y él duermen separados, pero la usa como objeto para ayudarse a sí mismo a no desearla sexualmente, para ponerse a prueba. Ashok, es consciente de la existencia del deseo, de que puede tenerlo y controlarlo; ella sin embargo no, no durante esos años, simplemente se resigna, ya que la culpa es suya por no poder ser madre, pero no percibe lo que es el deseo hasta que su vida se cruza con la de Sita, entonces no sólo es consciente de la existencia del éste, sino de que ella puede desear y finalmente tras muchas luchas internas y sentimientos de culpabilidad por sentirse egoísta de buscar su propia satisfacción, reconoce abiertamente que el deseo no es malo y quiere sentirlo y satisfacerlo. Se establece una lucha entre la identidad que culturalmente ha sido asignada y esa otra identidad que se va forjando en función de unos hechos que se encuentra en el camino.

Para Belloch (2000, 83-85) la identidad es muy importante, ya que “dicho concepto permite tomar conciencia de sí mismo, de nuestro lugar en el mundo y en relación con los demás (Woodward, 1997). En la construcción de la identidad interviene tanto la relación que la persona establece con los otros miembros del grupo, como la relación de su grupo con otros grupos. De todas las identidades, la sexual y la de género son esenciales en la vida del sujeto. Cada persona siente y sabe que es mujer o hombre más allá de su voluntad y conciencia y su forma de vida está condicionada en función del género que viene asignado social y culturalmente, independientemente de que la persona actúe o no, sienta o no como propios los estereotipos sexuales que le han sido asignados”.

VII.- EL MITO DE LA HETEROSEXUALIDAD

En esta historia, la conciencia de uno mismo, del lugar que se ocupa en el mundo, nos lleva a pensar en la heterosexualidad, o en la homosexualidad... y que es lo que hace que yo como persona, me sienta atraída por alguien de mi propio sexo o de otro sexo. ¿Dónde

⁴⁵ Cuando nace un niño se celebra ampliamente mientras que el nacimiento de una niña se considera una desgracia y una carga, sobretodo si todavía no hay niños en la familia. Los hijos varones pertenecen al padre, aunque dan prestigio, status y poder a la madre.

empieza lo biológico y dónde lo socio-cultural? ¿Hasta qué punto estoy o no condicionada por lo que en mi entorno está establecido como correcto o no correcto, “normal” o “no normal”. ? ¿Dónde empieza lo “natural” la relación espontánea, dónde lo circunstancial, dónde lo condicionado? ¿Qué es lo “natural” en la relación entre dos personas?

Radha y Sita, se unen porque se suceden una serie de circunstancias. El hecho en este caso, de que la situación de las dos mujeres cuyas vidas vacías, empiezan a llenarse cuando se unen, le resta, aparentemente y según algunas opiniones, espontaneidad a su relación... su unión deviene por una serie de factores, pero ¿qué no es circunstancial en la vida? Radha y Sita no tienen identidad sexual, no tienen porqué sentir deseo, no hay a veces ni siquiera conciencia de éste. Si en la India, la homosexualidad masculina está penada y la femenina no se concibe, no existe⁴⁶ ¿Cómo van a reconocerse de forma espontánea como amantes desde el principio? Eso no es lo que su sociedad, su entorno les ha dicho que tienen que ser como mujeres, su destino es otro. Pero, como en todo o en casi todo, una serie de hechos las une como amantes, como pareja, y aunque circunstancial, es una opción, una elección personal de ambas mujeres que descubren en un momento dado, algo que les era ajeno, y eso es lo importante. Suniunila Abeysekara (2002), ve el concepto de identidad como un “fenómeno multifacético y en constante cambio”, y la historia que viven Sita y Radha, es el mejor ejemplo de ello.

Quiero destacar una cosa que me parece interesante, en ningún momento, ni ellas hacen un comentario sobre el lesbianismo, ni Deepa Mehta, hace hincapié en este concepto; ellas son sólo dos personas que se conocen, se unen, se atraen, y sienten algo que va más allá de lo que su sociedad puede concebir. Serán los “otros”, los que las etiquetarán⁴⁷. La esencia de la película reside más, en la búsqueda de un yo, en la deconstrucción-construcción de un ser y en el cuestionamiento de unas tradiciones, pero que ha terminado siendo un film de carácter lésbico y por tanto rechazado por un gran sector de la sociedad. ¿Qué hace que un film sea considerado como film lésbico?

Según S. García (1999)⁴⁸, cuando una comedia romántica, está protagonizada por un hombre y una mujer es sólo eso, una comedia romántica, pero si son dos mujeres se trata de un film lésbico ¿El primero, según él, sería entonces un film heterosexual? Una buena película no puede interpretarse a partir de la idea de que le pertenece exclusivamente al grupo sexual de sus protagonistas.

⁴⁶ El estado legal de la homosexualidad en la India en 1998 y 1999: masculina → ilegal; femenina → no se menciona, o sea no se concibe, no se nombra, no existe.

⁴⁷ No olvidar que el término “homosexualidad”, según Edgar Gregersen (1988: 295-298), fue acuñado por el doctor Karoly Benkert en 1869. De todos los aspectos de la sexualidad humana, la homosexualidad es el que los profesionales de la antropología han tratado menos objetivamente y desde un punto de vista muy occidental, ya que este término no es concebido en muchas partes de la India, ni del resto del mundo, no existe en muchos lugares una palabra equivalente, y muchas veces determinados rituales que a la persona occidental le parecerían relaciones homosexuales no determinan en ningún momento, tal relación. Por ejemplo, entre los Muria, la homosexualidad entendida desde un punto de vista occidental no es comparable por ejemplo con determinadas prácticas entre personas del mismo sexo en determinados rituales como por ejemplo, el acceso a la pubertad, o la masturbación entre los muchachos lepcha. Entre sociedades que desconocen la homosexualidad o estos actos no son muy frecuentes están los Kwoma, lepcha, wógeo, nuer, timbira, lesu, kikuyu, ulithi, pukapuka, kaingang, serionó e isleños de las Truk. Por otro lado entre los andamaneses, la homosexualidad parece ser casi universal. Por otro lado, Según Edgar Gregersen, el hecho de que la legislación existente, prohíba la homosexualidad es resultado de los años de colonización británica.

⁴⁸ ElAmante.com - 17/12/1999

VIII.- CONCLUSIÓN: UN FINAL ESPERANZADOR

Esta película respira libertad, y esa libertad es la que hace falta para que muchas personas empiecen a ver que existe una puerta hacia la esperanza y que en la vida hay muchos caminos. Que la identidad se transforma y se enriquece, y que si bien “el otro” y la cultura, son importantes en la conformación de nuestra identidad, también las personas podemos ser conscientes de que no es perenne y fija, y que cualquier situación o circunstancia, puede influir en ella o modificarla.

Muchas personas se pasan la vida buscando una razón a la homosexualidad, un porqué, qué actitudes existen hacia ella, y si es un fenómeno muy frecuente en el mundo (sobre todo la masculina pues la femenina casi ni se cuestiona, existe un vacío tremendo ahí).

Viñuelas (2000, 43) textualmente dice: “Lo que importa ya no es saber si el lesbianismo se da en el pasado o de qué manera se experimenta y cuál es su significado en otras culturas, sino llegar a establecer cómo la reacción social conforma el establecimiento de una determinada identidad sexual y cuáles son sus características. Por ello y desde una perspectiva antropológica, su estudio tiene gran relevancia allí donde identidad y sexualidad están entrelazadas y donde la identidad personal es en sí misma, un valor cultural”

Quizá sea ésta la mejor opción. Buscar, indagar en la relación que se establece entre identidad y sexualidad de un ser y su cultura, el entorno en el que se desenvuelve, y no intentar buscar una explicación genética a su origen, ya que hasta hoy no existe ningún dato que de la razón a quienes tratan de buscar el gen de la homosexualidad.

En la película, durante la primera de las tres últimas secuencias, se prende fuego un extremo del sari de Radha forcejeando con Asohk, en ese momento su marido la mira con frialdad, coge a Biji y se va con ella, ante los ojos atónitos de Radha, mientras esta intenta desprenderse de la vestimenta, deja que sea el fuego⁴⁹ quien la juzgue (él ya la ha juzgado) y que reciba el castigo merecido, por su impureza, por salirse de la norma establecida, por sucumbir al deseo; es entonces cuando Radha ve con claridad, encuentra su yo, su libertad, es cuando ve por fin el mar en la penúltima secuencia, ese mar que tantas veces durante la película ha tratado de ver entre sueños⁵⁰. Esta vez sale ella sola, es una niña aún, mirando al infinito, cierra los ojos, los abre, sonrío y dice: “Ya veo el mar, ya lo veo”. Sale el infinito y aparece el fondo oscuro, el mar. De pronto se rompe esta secuencia con otra de unos pilares de una casa y lluvia, sale Sita caminando lentamente, respirando profundamente, mira la lluvia, el cielo y cierra los ojos; mientras, Radha, llega por su propio pie, mojada, le cuesta

⁴⁹ El fuego, en las religiones monoteístas, es instrumento purificador y castigador. Vida y símbolo de resurrección. Por tanto tenemos el fuego como agente de destrucción y resurrección. De ahí la justificación de la quema de brujas en la Europa de la edad moderna, el fuego purificaba toda relación que hubiera podido a ver con las fuerzas del mal, el fuego era un castigo pero también una liberación del mal. Los primeros contactos más fuertes con los europeos tuvieron lugar en 1500, por aquel entonces la caza de brujas se estaba extinguiendo pero aún estaba candente. ¿Tendrá este hecho algo que ver con las versiones y las tradiciones indias en las que las mujeres han de someterse a la prueba del fuego para demostrar su pureza o liberarse, o el entramado va más allá? En la película, el fuego no castiga, pero si da la vida, ayuda a que Radha se libere y renazca. Por una vez el fuego no cae en manos misóginas, y el fuego no mata.

⁵⁰ Durante la película se intercalan las secuencias del día a día, con secuencias marcadas por un cambio de música y de colores, música dulce calmada y luz muy blanca, estas secuencias son los pensamientos de Radha, donde se ve de niña con sus padres en un campo lleno de flores. Su madre le dice que si se desea algo con fuerza, aún estando muy lejos de ello, puede verse si se desea con fuerza. Se cierran los ojos, se pone en marcha el corazón y al abrir los ojos puedes ver lo que tanto ansias. Radha, sueña con ver el mar, y durante la película en estas escenas, intenta ver el mar, ese es su deseo, cosa que no consigue hasta el final.

caminar, va buscando, entonces ve a Sita y se apoya en una columna y la mira de lejos, como cuando ve el mar. Sita abre los ojos y ve a Radha, corre hacia ella. En el momento en que se encuentran, Radha está en el suelo apoyando el cuerpo cansado en la columna. En esta secuencia la música es viva, alegre, se ve la mano de Radha levantarse hacia Sita y luego la abraza y se besan, mientras, la cámara se va alejando de la figura de las dos mujeres.

Las tres últimas secuencias, resumen el desenlace final con toda su grandeza y simbología. Cuando empieza a prenderse fuego el Sari, y ves los ojos de Asohk, el corazón te da un vuelco, te grita: ¡¡No por favor, la quema de brujas otra vez no!! Crees que vuelve a no haber salida, que ella muere y realmente sigue siendo castigada por salirse de la norma, por no actuar de acuerdo con su rol de mujer, el que le ha tocado vivir en esa sociedad por nacer con un sexo determinado. Pero no, todo al final sigue otro camino.

La visión del mar es clave, el agua es fuente de vida, el mar es generador de fluctuaciones, deseos y sentimientos. En la mística simboliza el mundo y el corazón humano donde se asientan las pasiones. La vida comenzó en el mar, por tanto éste como el océano es un símbolo de vida universal, también al mar se le considera fuente de la vida y el final de la misma; Radha cuando ve el mar, entierra el pasado y empieza un nuevo camino. Es el reencuentro con su propio ser, su identidad como mujer que siente, que desea y que quiere hacerlo.

La lluvia simboliza purificación y renacimiento, y renacer es lo que hacen estas dos mujeres, mientras se abrazan bajo la lluvia, que marca el inicio de una nueva vida, de una nueva esperanza, su vida, su esperanza y la esperanza de tantas otras personas.

IX.- BIBLIOGRAFÍA

Boccali, Giuliano (coordinador); “Las castas, el rostro milenar de la India” en India, la magia de una cultura milenaria, nº 2; edit. Orbis-Fabbri, 2000.

Cirlot, Juan-Eduardo; “Diccionario de símbolos”; Editorial Labor S.A., 1979.

Gregersen, Edgar; “Costumbres sexuales: Cómo, dónde y de la sexualidad humana”; ediciones Folio, 1988.

Martinez Benlloch, I. y Bonilla Campos, A.; “Sistema sexo / género, identidades y construcción de la subjetividad” Valencia. “Servei de Publicacions, Universitat de valencia”, 2000.

Merino, Azucena; “Diccionario de mujeres directoras”; Ediciones JC, Madrid,1999.

Ramán Lopez, M.T.; “Religiones de la India” en Colaboraciones. (sin más referencias)

Reseña equipo y col.; “Cine para leer 1997”; Ediciones Mensajero S.A.; Bilbao, 1998

Viñuelas, Olga; “Identidades lésbicas”, Ediciones Bellaterra, 2000.

http://www.geocities.com/equipasia/Art_las_ninas_de_la_calle.htm (25/07/2002)

<http://www.elamante.com/nota/0/0089.shtml> (17/11/2001)

<http://www.corazongay.com/cg11/tiempolibre/videodvd.asp> (18/01/2002)

<http://www.zinema.com/1998/cronicas/981214.htm> (18/01/2002)

<http://alainet.org/publica/femlead/tema1.html> (13/04/2002)

<http://orbita.starmedia.com/eljardindesafo/cine.htm#articulos> (17/11/2001)

http://www.unesco.org/courier/2001_07/sp/doss14.htm (04/04/02)

<http://gente.chueca.com/peliculas/peliculas/f/fuego/fuego.htm> (17/11/2001)

<http://www.elsespejo.com/Oriente/krishna.htm> (04/04/2002)

<http://www.guirigay.es/Muestra.htm> (17/11/2001)

http://www.ffq.qc.ca/marche2000/es/di_lesbi/index.html (17/11/2001)

<http://www.indembassyhavana.cu/culture/culture-religionssp.htm> (15/11/2001)

EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS

Fernando Davó Urios
Ldo. Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Título original de la película | Ultimo tango a Parigi. |
| Guión | Franco Arcalli – Bernardo Bertolucci. |
| Año de producción | 1972. |
| Duración | 126 minutos |
| Director | Bernardo Bertolucci |
| Intérpretes | Marlon Brando, María Schneider, María Michi, Giovanna Galetti, Jean Pierre Leaud, Massimo Girotti. |
| Música | Gato Barbieri. |
| Nominaciones | Oscar Mejor Director (1973). Oscar Mejor Actor (1973). |
| Sinopsis: Jeanne es una joven de 20 años a punto de casarse con su novio Tom, un joven cineasta empeñado en rodar una película con su prometida como centro de atención. Paul es un hombre cuarentón, atormentado por el reciente suicidio de su esposa. Ambos se encuentran por primera vez cuando coinciden en un apartamento que está en alquiler. Esa misma tarde hacen el amor en ese apartamento. Sin conocer sus nombres, sin saber nada el uno del otro. A partir de ese momento irán manteniendo una relación puramente sexual siempre en el mismo apartamento. Alrededor de esos encuentros, un torbellino de sentimientos que se irán transformando a lo largo de la película. | |

I.- INTRODUCCIÓN.

Encuentro–Desencuentro: Las vidas de los dos personajes se encuentran divididas en dos planos. En uno de ellos pueden encontrarse, en el otro son desconocidos.

Mostrarse-Ocultarse: Los personajes se ocultan entre sí, no saben nada el uno del otro. Jeanne sin embargo trata de mostrarse ocasionalmente, pero Paul no se lo permite. Más tarde será el propio Paul el que se muestre.

Ciclos: Los ciclos se van sucediendo a lo largo de la película. La primera conversación telefónica de Jeanne con su madre abre un ciclo (el de su relación con Paul), la segunda

conversación desde la misma cabina lo cierra. Estos ciclos se repetirán a lo largo de la película con los distintos personajes.

Matrimonio-Sexo: No encontramos a lo largo de la película ninguna escena sexual de Jeanne con su prometido. La relación sexual de Jeanne se da fuera del matrimonio, fuera de lo “oficial” y por tanto es libre, aunque no del todo ya que esta situación la atrapa de algún modo. El matrimonio supone un encierro....encierra su libertad. Cuando Tom le dice que se van a casar la “encierra” con un flotador salvavidas. Cuando Jeanne le comunica la noticia a su madre se “encierra” en el ascensor.

I.1.- Trayectoria del director:

| Filmografía |
|---|
| 1962: <i>La commare secca.</i> |
| 1964: <i>Prima della rivoluzione.</i> |
| 1967: <i>Amore e rabbia</i> (Episodio “Agonia”) |
| 1968: <i>Partner.</i> |
| 1970: <i>Il conformista.</i> |
| 1972: <i>The last tango in Paris.</i> |
| 1976: <i>Novecento.</i> |
| 1979: <i>La luna.</i> |
| 1982: <i>La tragedia di un uomo ridicolo.</i> |
| 1987: <i>The last emperor</i> |
| 1990: <i>The sheltering sky.</i> |
| 1993: <i>Little Buda.</i> |
| 1996: <i>Stealing beauty.</i> |
| 1998: <i>Besieged.</i> |

La mayoría de sus películas resultan bastante conocidas, y un buen número de ellas han sido películas de gran impacto en el cine. *El conformista*, *Novecento*, *El último emperador*, *El cielo protector* y por supuesto *El último tango en París*, han sido películas de potente impacto visual y alguna de ellas de potente impacto social.

Como aspectos puramente visuales, la luz es un elemento básico empleado por el director para crear y transmitir contenidos concretos. El mostrarse y abrirse de los protagonistas es observado a través del uso luz-oscuridad tanto en *El último tango en París* como en *El inconformista* en distintas escenas de ambas. También en *El cielo protector* la luz configura un elemento importante combinando luz y oscuridad en escenas de intimidad y amor, o de muerte.

La idea de encierro es también un elemento importante en la filmografía de *Bertolucci*. Al igual que el intuido encierro que representa el matrimonio en *El último tango en París*, este elemento es ya presente en *El último emperador* y *El cielo protector* aunque de un modo menos metafórico y mucho más real.

Biografía.

Bernardo Bertolucci nace en Parma (Italia) el 16 de marzo de 1940. Estudió en la Universidad de Roma donde conoció a *Pasolini*, quien le ofreció ser su ayudante en el film *Accatone* (1961). Al año siguiente dirigió su primera película “*La commare secca*” (La muerte). A los 24 años se estableció por sí mismo en el cine internacional con “*Antes de la revolución*” (1964) que constituyó su verdadero debut.

Influenciado por artistas y pensadores como *Freud*, *Marx* y *Verdi*, *Bertolucci* se asocia a distintos aspectos de ellos, aunque siempre conservando su visión y particular texto cinematográfico. En 1971 lleva a cabo “*Il conformista*”, considerada como su gran obra maestra. Sin embargo será un año después con el escandaloso éxito de “*El último tango en París*”, cuando se le abrió la posibilidad de rodar una superproducción americana. Este hecho se plasmó en “*Novecento*” (1976) donde narra su visión particular de la historia del comunismo italiano. Boicoteada en Estados Unidos supuso un rotundo fracaso comercial, y sólo el tiempo consiguió sobre todo en Europa, el reconocimiento que merecía.

Después de rodar otras películas de menor envergadura es en 1987 cuando de nuevo rueda otra superproducción, aunque esta vez en China. La película “*El último emperador*” plasma la vida de *Pi-Yun*, emperador de China desde niño y que terminó su vida como jardinero durante la revolución maoísta. Esta superproducción cosechó cuatro Globos de Oro y nueve Oscar de Hollywood, constituyendo su película más premiada.

Merecen destacar en su filmografía “*El cielo protector*” basada en una novela de *Paul Bowles* y rodada íntegramente en el desierto del Sáhara, así como “*Besieged*” de 1998 y traducida al castellano como “*Asediada*” o “*Cautivos de amor*”.

I.2.- Contenido de la película.

Audio:

La música es un importantísimo componente en la filmografía de *Bertolucci*, contando con exquisitas bandas sonoras algunas de las cuales han hecho ya historia propia, como la música final de “*Novecento*”. Esta banda sonora ha pasado a identificarse plenamente en todo lo que suene a “*Revolución*” y luchas obreras. “*El cielo protector*” o “*El último emperador*” también han contado con espléndidas bandas sonoras.

En algunas de estas películas la música está inmersa a lo largo de ellas lo que, combinado con un tratamiento de la imagen basado en planos largos y combinación de luz y oscuridad, conforma un bonito espectáculo de belleza plástica. En la película “*El inconformista*”, la decoración y ambientación a través de la música y las escenografías, logran recrear un verdadero clima de submundo durante la Italia fascista.

Se le atribuye también a *Bertolucci* el hecho de crear una referencia explícita a la ópera y de forma muy especial a *Verdi* en algunas de sus películas.

Imagen:

El cine de *Bertolucci* se caracteriza por un gran estilo visual que se plasma en muchas de sus películas. Predominio de planos largos y un aprovechado uso del fenómeno luz-oscuridad se aprecia en “*El cielo protector*” o “*El último tango en París*” por ejemplo. El baile de personajes también es utilizado por *Bertolucci* como metáfora narrativa y como medio de escándalo en “*El último tango en París*”.

La narrativa de *Bertolucci* es generalmente compleja y siempre unida a imágenes visuales largas y en sintonía con esa complejidad argumental. Es frecuente en sus películas entender mejor a los personajes a través de las imágenes que a través de lo que dicen.

I.3.- Crítica

Tanto el contenido como las imágenes fueron objeto de polémica en su estreno. La aceptación del público fue buena en general, expectante ante la innovación que suponía y polémica por su provocador contenido. Contrarios a ella se manifestaron los sectores sociales más conservadores y reaccionarios, haciendo uso de un exacerbado puritanismo que por otro lado, encajaba perfectamente en la moral social de la época.

Prohibida en España por los censores del franquismo, los ciudadanos con suficiente autonomía y poder adquisitivo cruzaban la frontera francesa para poder verla. Si bien eran las escasas escenas de “destape” que contenía lo que más motivaba a un público nada acostumbrado a un cine transgresor, y menos todavía a ver en la pantalla a hombres o mujeres que no cumplieran con las debidas normas que imponía el decoro..., o esa mezcla de ignorancia e intolerancia que impregnaba la mente de quienes ostentaban el poder en este país.

I.4.- Contexto histórico.

Año 1972. Nos encontramos todavía en la España del franquismo que, aunque dando sus últimos coletazos, continúa dejando su huella de oscurantismo y represión. No en vano apenas dos años después, la dictadura franquista llevaría a cabo cinco fusilamientos de presos políticos antifascistas acusados y condenados por terrorismo. En las cárceles se encuentran numerosos presos políticos, y las denuncias por torturas en comisarías están a la orden del día. La violencia de los grupos ultraderechistas se hace patente de forma habitual con asesinatos incluidos, así como los atentados perpetrados por grupos de la izquierda radical antifascista.

La educación nacional-católica está aun muy presente en las escuelas públicas, llamadas “colegios nacionales”, donde todavía se reza antes de entrar y salir de las aulas. La sombra del catolicismo más reaccionario y excluyente se cierne sobre todos los aspectos de la vida social española, al mismo tiempo los “curas obreros” organizados en torno a diferentes asociaciones, propugnan un cambio en la iglesia española y su relación con los ciudadanos abogando por el final del régimen dictatorial.

En esta España en la que al sexo se le llama “acto matrimonial” y el pecado condenatorio se cierne sobre las conciencias de las personas, donde la censura más retrograda mutila revistas, cine y literatura; resulta evidentemente impensable la proyección de una película como “*El último tango en París*”.

Sin embargo algo había empezado a cambiar desde unos años atrás en la mente de muchas personas. Ese algo era el sentimiento de sentirse engañados y el deseo de conocer, de poder retirar el telón con el que les habían vendado los ojos y vetado el acceso al arte y la cultura sin tapujos. El deseo de poder ver un poquito mas allá de las fronteras morales. Y para ver mas allá de las fronteras morales, había que superar primero las fronteras físicas y viajar a otro país.

Todavía no había llegado la *Revolución de los Claveles* a Portugal, así que por cercanía el turno le tocaba a Francia en la búsqueda de lo prohibido.....o quizás solamente lo desconocido.

Miles de españoles viajaban al país vecino para poder leer los libros que aquí estaban prohibidos y traerlos escondidos a través de la frontera si les era posible. Viajaban para ver el cine que en España seguía prohibido pero que todo el mundo conocía. De esta manera "*El último tango en París*" marco quizás un antes y un después en esta aventura de lo prohibido.

Una Francia que vivía la resaca de *mayo del 68* y su "*imaginación al poder*" era sin duda la candidata perfecta para albergar un cine atrevido y trasgresor, donde a las cosas se les llamara por su nombre por mucho que les pesara a los oscuros censores franquistas. La "*imaginación al poder*" suponía posible cualquier cosa que se pudiera imaginar, en un contexto político, económico, cultural.....pero también sexual. Adiós a los tabúes, adiós al pecado, adiós a la represión y hola a la libertad para amar y para disfrutar del sexo sin el corsé moral de la religión y el decadente pensamiento nacional-católico. Claro que, todo esto era la teoría; la práctica nunca fue lo que se había imaginado aunque con todo, bastante sorprendente a los ojos de los españoles.

Pero "*El último tango en París*" no sólo fue una película transgresora a los ojos de los españoles. El sexo era algo comedido incluso para los franceses de esa época "*mini-revolucionaria*", sobre todo cuando se tocan algunos aspectos referentes a él que nos adentran en lo más oscuro de nuestros deseos, transgrediendo lo más sagrado y puro de nuestras normas en materia de conducta sexual. Me refiero principalmente a dos aspectos: el sexo fuera de las normas establecidas y consideradas "*normales*" (sexo anal por ejemplo) y el sexo entre dos personas entre las que media una diferencia generacional importante. Aunque de estos dos aspectos hablaremos más adelante.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO.

En medio de ese contexto social se estrena "*El último tango en París*". Resulta más que probable que de haberse estrenado treinta años después, en nuestra época actual, la polémica habría sido de bastante menor envergadura. Nos encontramos en la actualidad con un público más que acostumbrado a las escenas de sexo en cine y televisión, y con unos preceptos morales en constante evolución hacia adelante, por mucho que le pese a los sectores más conservadores de la sociedad que se esfuerzan por seguir manteniéndolos.

Si el arte cinematográfico ha de surgir en los contextos adecuados, es seguro que "*El último tango en París*" surgió en el suyo ya que, de otro modo la polémica no habría estado servida y la transgresión moral que esta película sugería tampoco habría sido tal cosa. El contexto social en que se desarrollan los acontecimientos, como siempre es definitorio para el

éxito o fracaso de los mismos, o cuando menos para que su desarrollo sea menor o mayor. La adecuación de la película al contexto social del momento es perfecto, aunque en sentido inverso; es decir, se adecua al contexto pero precisamente para enfrentarse a él y ponerlo en entredicho. En lugar de seguir el hilo de los preceptos morales y sociales del momento, se pone frente a ellos para cuestionarlos.

La película nos describe la extraña a la vez que apasionada relación entre dos personas dispuestas a saltarse los convencionalismos morales del momento. El sexo es el único elemento que mantiene esa relación, donde la dominación y la sumisión así como las humillaciones forman parte activa de los encuentros entre los dos. Un submundo de relaciones que sólo son posibles en el interior de un apartamento ya que fuera de él, todo continúa igual.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS.

Personajes, escenarios y simbología:

Los personajes son *Paul*, *Jeanne* y en menor medida el novio de ésta *Tom*. Él, *Paul* un americano cincuentón que acaba de vivir la pérdida de su mujer por suicidio. Un personaje extraño, solitario y poco comunicativo. Ella, *Jeanne* una joven de 20 años alegre y mona que está a punto de casarse con su novio *Tom*, un joven entusiasta que parece tener la cabeza en las nubes y tiene a *Jeanne* como centro de atención esperando para casarse con ella.

Toda la historia se desarrolla en medio de unos escenarios sombríos. El cielo está gris, la luz es tenue, en los interiores manda la oscuridad; y tanto los escenarios propios como la manera en que los actores se desenvuelven en ellos está cargado de una extraña y repetitiva simbología.

La trama se sostiene en medio de un espacio de encuentros y desencuentros. Las vidas de los dos personajes se encuentran divididas en dos planos, en uno de ellos pueden encontrarse en el otro son desconocidos. Cada vez que cruzan el umbral para abandonar el edificio donde ambos se ven, sus caminos se dividen, él va por una calle y ella por otra. En el apartamento se encuentran, aunque la incomunicación entre ambos se mantiene. Se observa un juego de mostrarse-ocultarse en el que ambos se ven inmersos. Se ocultan entre sí sin que ninguno sepa nada del otro, y aunque *Jeanne* trata sin embargo de mostrarse ocasionalmente, *Paul* no se lo permite. Más tarde será el propio *Paul* el que se muestre pero....demasiado tarde.

Los ciclos se van sucediendo a lo largo de toda la película. La primera conversación telefónica de *Jeanne* con su madre a través de un teléfono público abre un ciclo, el de su relación con *Paul*. La segunda conversación desde la misma cabina lo cierra. Cuando *Jeanne* decide dar por terminada la relación, *Paul* le dice “Acaba y después empieza de nuevo [...] Dejamos el departamento y ahora empezamos con el amor y todo el resto”.

Estos ciclos se desarrollan en medio de una estructura circular, donde la figura del círculo se repite constantemente identificándose con el encierro que su propia geometría delimita. *Tom* le propone matrimonio a *Jeanne* e inmediatamente la rodea con un salvavidas, la atrapa. El escenario del salón de tango es todo circular: las mesas, las columnas, las lámparas, la pista de baile y hasta el propio baile. Al final de la película *Paul* persigue incansablemente a *Jeanne* y, mientras ésta sube en ascensor a casa de su madre él la va

rodeando ascendiendo por una escalera de caracol, hasta que al final la atrapa de nuevo. El matrimonio, la falta de independencia, y la dominación masculina en los encuentros representan círculos, y los círculos..... encierro.

La luz y la oscuridad también juegan un papel preponderante en la película. *Jeanne* abre las ventanas en el apartamento para que entre la luz, *Paul* se refugia en la oscuridad. La luz representa abrir, la falta de ella encierro al igual que los círculos. Una de las pocas escenas luminosas de la película en la que incluso hay sol, se da cuando la pareja ha dejado definitivamente el apartamento y se ven afuera. *Paul* le dice a *Jeanne* que se ha acabado un ciclo pero empieza otro “el del amor y todo el resto”, y por fin habla de sí mismo descubriendo su edad y otros detalles personales de su vida. La luz cálida es visible en este pasaje en el que *Paul* empieza a abrirse a *Jeanne*.

El binomio matrimonio-sexo.

El matrimonio se encuentra representado en la película por la relación entre *Jeanne* y su novio *Tom*. No encontramos ninguna escena sexual entre ambos a lo largo de toda la película. La vida sexual de *Jeanne* se da siempre fuera del matrimonio, en el plano de lo prohibido. El matrimonio supone un encierro...encierra su libertad. El sexo fuera del matrimonio supone recuperar esa libertad, recuperar para sí algo que es libre y que no puede ir necesariamente unido a la idea de pareja única y exclusiva, a la idea de fidelidad. Es una actitud transgresora con las normas sociales y convencionales en base a las cuales, el sexo va indefectiblemente unido al matrimonio.

El matrimonio concurre culturalmente como la manera exclusiva de acceder al sexo, manera única reconocida por la moral convencional. Al desvincular sexo de matrimonio y además hacer uso del primero sin el segundo y viceversa, se está conculcando la norma social y transgrediendo todo su contenido explícito.

IV.- ROLES DE GENERO.

La subordinación de la mujer.

En el principio de esta trama y a lo largo de gran parte de la misma, encontramos a la mujer subordinada a los deseos del hombre. A veces de manera verbal y en otras sin el uso del lenguaje hablado, es él quien controla y dirige la relación desde el primer momento. De sus prácticas sexuales se desprende una autoridad masculina frente a un “dejarse llevar” por parte de ella. Incluso se diría que algunas de las prácticas sexuales llevadas a cabo, están única y exclusivamente enfocadas al placer de él, siendo ella incluso reticente a ponerlas en práctica; para acabar cediendo a sus deseos expresos.

Este puede constituir un reflejo de la situación social de la mujer en toda su amplitud. La mujer se encuentra subordinada al hombre en nuestra sociedad, ocupando el lugar que la sociedad le otorga. Pero esta subordinación tiene un origen histórico y por lo tanto puede ser modificada.

Engels escribía que la desaparición de la propiedad privada conllevaría la desaparición de la subordinación de la mujer; unificando las desigualdades de género con las desigualdades sociales de clase. Así, la desigualdad de la mujer en nuestra sociedad no es más que otro

producto de la desigualdad de clase capitalista. Sin embargo es muy probable que la desigualdad de género hunda sus raíces en terreno tan profundo, que trascienda al resto de desigualdades sociales que implican un modelo social u otro.

En la película podemos interpretar una cierta ruptura de esa subordinación femenina por parte de la protagonista, en el mismo hecho del quebrantamiento de las normas sociales a que aludíamos anteriormente. Al desarrollar una sexualidad fuera del matrimonio, rompe de alguna manera con ese esquema; y si tenemos en cuenta que al producirse fuera del matrimonio, el hecho del placer es el único objetivo que se le puede presuponer, debemos entenderlo como una seria transgresión de la norma que libera en parte a la mujer de su papel subordinado, al menos en lo que al carácter sexual se refiere.

El sistema sexo-género.

El sistema sexo género otorga un papel determinado a cada uno de los géneros (masculino y femenino) en relación al sexo, estableciendo así unas pautas de conducta sexual.

La antropóloga *Gayle Rubin* determina ese sistema como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1975: 97). Pero no olvidemos que ese sistema no es más que una creación cultural, y por lo tanto establecerá unas pautas culturales distintas en cada cultura. Aceptadas o rechazadas, bien vistas o repugnantes, legales o ilegales; esas pautas diferenciadas pertenecen a la cultura en que están inscritas.

La película nos ofrece una ruptura con esas pautas a través de sus personajes. Una ruptura con toda una serie de valores morales y arquetipos sexuales.

En nuestro mundo occidental el papel asignado a la mujer en materia sexual, es el de una sexualidad fundamentalmente pasiva. Una sexualidad sin iniciativa, encaminada a la procreación y dirigida hacia el placer masculino.

La película rompe brutalmente ese esquema al mostrarnos a una mujer (casi adolescente) que practica sexo fuera de esos cauces “normales”. Practica un sexo que aunque aparentemente se muestra controlado por la figura masculina, tiene como destino buscar y descubrir su propio placer.

Pero también son otros los tabúes que rompe esta trama, como son el de la relación entre una jovencita y un hombre mayor, y el del tipo de prácticas sexuales que llevan a cabo. Aunque de esto hablaremos en otro apartado más adelante.

La película en definitiva, se adentra en la construcción sexual del placer, estableciendo la ruptura con las normas convencionales a la vez que muestra la ruptura del papel que ocupa la mujer en este binomio de placer-sexo.

V.- SEXUALIDAD.

La organización social del sexo.

La organización social del sexo construida en base a tres importantes factores a saber: las diferencias de género, la primacía de la heterosexualidad como opción y la construcción social de la sexualidad femenina; es evidente que puede verse alterada en la medida que alguno de los factores se vea alterado.

La sexualidad femenina se encuentra socialmente construida como una respuesta al deseo de otros. Es decir, no se trata de una sexualidad activa que busca su propio placer, ni el descubrir sensaciones ni el cumplir deseos, mas bien se trata de cumplir los deseos de otros (de los hombres) en una sexualidad orientada exclusivamente a la heterosexualidad y con un papel eminentemente pasivo de la mujer. Se trata de la mujer como objeto sexual del deseo masculino.

En la película, esta construcción social se va desmoronando en la medida que *Jeanne* adquiere un papel activo en las relaciones sexuales ya que, aunque en principio también pueda verse sometida a los deseos de *Paul*, se encuentra con él por decisión propia y fuera de los prerequisites matrimoniales. El sexo se ha convertido en algo libre, no condicionado ni obligado por el contrato matrimonial.

Esta ruptura de las “normas” sociales puede valorarse de distintas maneras dependiendo de los distintos contextos sociales en que aparezcan. Así en la Francia de la película podía ser visto con alegría y la esperanza de un positivo cambio en las “normas” sexuales, mientras que en España no pasaría de un escándalo para la intacta moral conservadora y católica de la oficialidad; no así para los grupos de personas que con una mayor toma de conciencia social pudieran apostar, dentro de la encorsetada vida social española, por un futuro cambio de la totalidad de las normas sociales y sexuales.

La diversidad de las conductas sexuales.

El supuesto de que la sexualidad se construye en la sociedad y en la historia resulta tan evidente para el nuevo pensamiento sobre la conducta sexual, como que continuamente se están produciendo sexualidades nuevas. Si la sexualidad no está determinada y es en definitiva una construcción cultural y social, entonces debe haber por imperativo una variedad de conductas sexuales.

Sin embargo la construcción cultural de la sexualidad no se expresa en medio de un abanico de “posibilidades sexuales”, sino siguiendo una línea determinada, una “variedad” determinada impulsada y mantenida por el pensamiento social del momento. No hace falta decir que el pensamiento social del momento no es más que el pensamiento de la clase dirigente y por tanto de quienes en sus manos tienen los designios de la sociedad.

Gayle Rubin (1989:134-137) nos habla de las cinco escuelas ideológicas con importante influencia en el pensamiento sobre el sexo, destacando entre ellas la de la *negatividad sexual* y la de la *escala extraviada*. La primera considera al sexo como una fuerza negativa, algo peligroso y destructivo en palabras de la propia autora. La segunda establece una escala de aceptación o permisividad de las diferentes conductas sexuales. Lógicamente la

relación heterosexual de parejas casadas y reproductoras ocupará el primer puesto de la escala, la homosexualidad en sus distintas variantes (parejas estables, promiscuas, etc.) ira rellenando puestos hacia el final, acabando con los transexuales, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, etc. y en ultima instancia las relaciones que transgreden las fronteras generacionales.

Si consideramos el contenido de lo que marcan estas escuelas, como la realidad del pensamiento social del momento con respecto al sexo, es evidente la profunda transgresión que la película reproduce a tal efecto. Únicamente el matrimonio, la reproducción o el amor podrían salvar una relación sexual de su negatividad, y parece evidente que ninguna de las tres unen la relación entre los protagonistas de la película.

Pero la cosa aun va mas allá. La relación entre los protagonistas se encuentra ubicada en el ultimo puesto de la escala extraviada de *Rubin*. Han transgredido el más importante tabú sexual después del incesto, la relación entre personas con una importante diferencia generacional o de edad. Los actos sexuales según *Rubin* (1989: 136) “están cargados con un exceso de importancia” y los que se refieren a esta parcela todavía más. No cabe una transgresión mayor para la moral sexual del momento, que la que acabamos de describir.

La diversidad de las conductas sexuales es un hecho y existe, pero la intolerante e hipócrita moral social las niega, y la película....las muestra y las reproduce.

VI.- CONCLUSIONES.

Después de todo lo descrito, podemos deducir que se trata de una película inmoral..., o con moralina. La cuestión es que después de resquebrajar todo ese modelo moral y social imperante, de transgredirlo y ponerlo en entredicho, de dar rienda suelta a las pasiones olvidando el buen hacer de las normas sociales, la película desemboca en una tragedia que acaba por destruir lo que se estaba creando y devolverlo todo a la normalidad social. Casi podría interpretarse como una pequeña fábula en la que nos dice que ese vehículo de desafío, al final acaba por destruir a sus ocupantes.

Si valoramos como positiva la ruptura que los personajes hacen de los convencionalismos morales, supongo que nos gustaría verles triunfar en su aventura en lugar de aceptar su derrota convertida en tragedia. De alguna manera es como si se nos viniera diciendo que....no por mucho transgredir se avanza más rápido.

A pesar de lo aventurado de esta observación es innegable que como posibilidad, se encuentra sujeta a la observación y crítica que cada espectador pueda realizar de lo que siente al ver la película. Nada más claro que la potente transgresión de algunas normas morales básicas acerca de las relaciones sexuales entre las personas, pero nada más real al mismo tiempo que la tragedia que se cierne sobre los protagonistas de las transgresiones en la película.

A cada cual le toca sacar sus propias conclusiones y hacer sus juicios de valor. A pesar de todo siempre cabe la elección entre seguir la corriente del momento y no correr riesgos, o plantear desafío a riesgo de salir malparado. Nada se cambia si no se intenta.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Engels, Friedrich (1992). *El origen de la familia la propiedad privada y el Estado*. Ed. Planeta. Barcelona.

Foucault, Michel (1980). *Historia de la sexualidad*. Ed. Siglo XXI. México.

Millet, K. (1995). *Historia del movimiento feminista*. Política sexual. Ed. Cátedra Feminismos, Madrid.

Rubin, Gayle (1975). *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*. Nueva Antropología, vol. VIII, nº 30,

Rubin, Gayle (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. Vance, C. (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución. Madrid.

D'angelo, Armando (2002). *Cautivos de amor*.
<http://www.canalok.com/cine>. Noviembre 2002.

Moore, Maria José (2002). *La estructura narrativa en "Último tango en París"*.
<http://www.otrocampo.com>. Noviembre 2002.

Sin autor. Culturalia net (2002). <http://www.culturalianet.com/art/>. Noviembre 2002.

Sin autor. Bernardo Bertolucci en *Grandes directores de cine* (2002).
<http://chicosmalos.virtualave.net>. Noviembre 2002.

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS

Edurne Carrasco Guerrero e Irene Maciá Velasco
Ldas. Antropología Social y Cultural. Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Título original de la película | Ai no corrida |
| Nacionalidad | Franco-japonesa |
| Año de producción | 1976 |
| Duración | 100 minutos |
| Director | Oshima, Nagisha |
| Intérpretes | Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda, Aoi Nakajima, Yasuko Matsui, Meika Seri, Kanae Kobayashi, Taiji Tonoyama, Kyoji Kokonoe, Naomi Shiraishi |
| Música | Minoru Miki |
| Género | Drama |
| Síntesis: Basada en una historia real, en el contexto del Japón previo a la Segunda Guerra Mundial. La película presenta la relación entre dos amantes: Kichizo, patrón de un salón de té, y Sada, sirvienta en dicho salón. | |

I.- INTRODUCCIÓN.

La representación de lo erótico en el cine japonés.

Es importante hacer un repaso al panorama cinematográfico japonés de la segunda mitad del siglo XX, ya que es el contexto en el que se inscribe la película de Oshima. Este recorrido ayuda a entender los antecedentes que la representación de lo erótico ha tenido en el cine japonés, hasta el año 76 en el que se estrena “El imperio de los sentidos”.

En los años 50 el cine japonés vive su “Edad de Oro” con el reconocimiento por parte de la crítica internacional de directores como: Imai Tadashi con su película “Hasta que nos volvamos a ver” de 1950; Kurosawa con *Rashômon* en el 1951; Kenji Mizoguchi con “Cuentos de la luna pálida” de 1953; Kinugasa Teinosuke con “La puerta del infierno” de 1954, etc...

Tras estos años de esplendor, la competencia con la televisión produjo una crisis que llevó a los grandes estudios cinematográficos a la bancarrota. La mitad de los cines del país

cerró durante los años 60. Esto llevó a los grandes estudios tradicionales (como por ejemplo Nikkatsu y Shochiku) a prestar atención al cine erótico. Nació así la producción de *pinku-eiga* (cine-rosa)⁵¹, que derivaría más tarde en el *roman-porno* (porno romántico), de los 70. Desde estas primeras producciones de los años 60, la representación del sexo se ve unida a la violencia, hecho causado en gran parte por los límites que imponía la censura. El cine erótico llegó a convertirse en algunos momentos en la producción principal del cine japonés de grandes estudios.

Al mismo tiempo, a partir de los años 60, con la llamada nueva ola del cine japonés, los directores comienzan a utilizar políticamente la representación del sexo. Lo erótico se convierte como señala Paula Félix-Didier en: "... un arma política para cuestionar los valores en los que se asentaba la cultura japonesa, la tradición, la moral, la familia y la mujer y la discriminación social" (Félix-Didier, ...: p. 1). En los años 70 el cine japonés sigue tratando la sexualidad como lugar de afirmación de la revolución política, pero esa representación se hace más explícita y directa.

"El imperio de los sentidos" se enmarca dentro de este contexto de producción filmográfica, así como otras películas de los 70, como *Mandara* de Jissoji o *Jitsuroku Abe Sada* de Tanaka (otra versión de la historia de Abe Sada, rodada un año antes que la de Oshima).

Generando la mirada furtiva.

Las miradas furtivas son constantes en la película, recordemos las múltiples escenas en las que personajes (geisha, sirvientes, ...) abren los paneles correderos y espían a la pareja de amantes, o censuran de una u otra forma lo que ven. Esta es la mirada de los que serían los representantes en la película de la "normalidad" social hegemónica, que es lo que genera la "anormalidad" y la mirada furtiva. Oshima presenta mediante estos personajes la mirada censora de la "normalidad", y al mismo tiempo genera una nueva mirada furtiva, que es la del propio espectador. Permite ver lo considerado fuera de lo normativo en la sociedad japonesa, así como en la occidental, de ahí la polémica generada por la película. Esta transgresión de la "norma" llevó al director a rodar en Francia para escabullirse de la censura de su país por la representación explícita del sexo.

Al hilo, cabe destacar en el contexto del cine japonés, la existencia de una institución : el EIRIN (Comité de Ética Cinematográfica Japonés), una junta censora cuyo objetivo era regular sobre lo que podía o no mostrarse. Se creó a raíz del juicio en 1965 al director Tetsuji Takechi, por su película *Kuroi Yuki* ("Nieve negra"), film *pinku-eiga* que generó una gran polémica en torno a la libertad de expresión en Japón. La censura del EIRIN prohibía la exhibición de vello púbico y genitales masculinos en films japoneses o extranjeros, lo que

⁵¹ "Los *pinku-eiga* son películas eróticas explícitas que combinan violencia y placer en un cocktail que suele incomodar y desconcertar al espectador occidental. Si bien este movimiento nació realmente fuera de los grandes estudios, fue rápidamente absorbido por ellos y se convirtió en la producción principal del cine mainstream japonés (...) Generalmente se considera *Hakujitsumu* (Sueño de un día de verano, 1964) como la primera película rosa importante, dirigida por Tetsuji Takechi, el padrino del "cine porno japonés" producida por los estudios Shochiku, es el primer film de la nueva ola japonesa en presentar un tema abiertamente erótico, mostrando desnudos femeninos e incluso un pantallazo de vello axilar y púbico, ambos tabúes en la cultura japonesa. Un joven, bajo los efectos de la anestesia del dentista, tiene una alucinación donde una paciente es sometida a todo tipo de vejaciones sexuales (que incluye ser colgada del techo y recibir picana). Cuando despierta, el estatuto de sus visiones se vuelve ambiguo y ya no está seguro de haber alucinado." (Félix-Didier,; p. 2)

influye decisivamente sobre el tratamiento que los directores japoneses hacen de la sexualidad: evitando las imágenes de penetración, habituales en el cine pornográfico occidental. Algunos autores piensan que esto llevó a la búsqueda de modos indirectos de lograr la excitación del espectador, volcándose en la exhibición del sexo violento, el sadomasoquismo y cualquier otro modo de alcanzar el goce sexual que no esté prohibido. En la producción de los pinku-eiga de los 60 ya aparecían escenas de bondage, tortura y violaciones, que se incrementaron paulatinamente hacia finales del siglo XX.

La existencia del tabú en relación a la aparición explícita de órganos sexuales y vello púbico se remonta a la era Meiji (1868-1912) y estaba relacionado con la campaña del estado japonés para ser aceptado por los poderes occidentales como un “moderno estado civilizado”. Antes de esta llamada Restauración Meiji, la industria de la pornografía floreció en las ciudades de Osaka y Edo (el antiguo nombre de Tokio), tanto en la literatura como en el arte. De esta manera, el puritanismo sexual estaba aliado con el imperialismo nacional. Por otra parte, los abusos/excesos del poder estatal hicieron que la nueva izquierda y los críticos sociales japoneses libertarios, artistas e intelectuales consideraran el burlar las leyes censoras como un ataque al estado, un acto político radical.

Los intelectuales utilizan la representación sexual como estrategia política frente al Estado. Este es el caso de “El imperio de los sentidos”. En la cual se transgreden las normas constitutivas del Estado japonés de la época.

Película polémica: película de culto.

La película fue diseñada para público internacional. Es una coproducción Franco-Japonesa, rodada en Japón, con actores japoneses y diálogos japoneses, pero encargada y producida por un francés y editada en Francia. “El imperio de los sentidos” estuvo envuelta en una gran polémica. En Japón fue estrenada en 1976, presentada al público con cortes efectuados por la censura, versión esta que el director no quiso avalar. En concreto, “El imperio de los sentidos” fue considerada obscena. Oshima fue a juicio y en éste ridiculizó la noción de obscenidad, concluyendo que lo obsceno es lo que no se puede ver ; una vez se ha visto, ya no es obsceno. Para él es una cuestión de leyes, no de moralidad.

De hecho, en Japón no ha sido proyectada la versión íntegra hasta diciembre de 2000. Y en esta fecha se ha proyectado sin cortes, pero cubriendo el vello púbico y los órganos sexuales en la pantalla por un procedimiento digital (desenfocado o nebuloso).

Sin embargo, en Europa fue aclamada por la crítica y se la consideró una cinta de culto de la liberación sexual de los años 70 (como “El último tango en París”, 1972). Hubo reacciones enfrentadas, como el entusiasmo que suscitó en el Festival de Cannes de 1976, frente a la posición de EEUU que la consideró obscena.

La película parte de varios estrenos “polémicos” a nivel internacional para acabar convirtiéndose en una obra valorada.

Oshima y el relato audiovisual como crítica social.

Las inquietudes ideológico-políticas de Nagisa Oshima se materializan en su producción cinematográfica. Nace en 1932 y se licencia en Historia Política por la Universidad de Kioto en 1964, donde fue líder estudiantil con una ideología de izquierdas que le lleva a chocar con los valores tradicionales de la sociedad nipona.

Se convirtió en el gran talento cinematográfico de la década de los 60. Opuesto al tradicional lirismo del cine, al naturalismo y a las convenciones del realismo del cine internacional, mostró una clara inspiración en el cine francés. En sus películas Oshima enfrenta al espectador con los dilemas psicológicos y las injusticias sociales del Japón moderno. Muchos de los protagonistas son personajes “desviados de la norma”. La crítica social es permanente en sus películas, abordando temáticas como el racismo (“La presa”, 1961), la pérdida de las raíces culturales e ideológicas en el nuevo Japón (Tokisada Shiro Amakusa, 1962), el conflicto entre Corea y Japón (“La ejecución”, 1968) o reflexiones sobre la libertad (“El imperio de los sentidos”, 1976; y “El diario de un ladrón de Shinjuku”, 1968), etc...

Aunque “El imperio de los sentidos” fue notablemente aclamada en Europa y le proporcionó el apoyo financiero de productoras europeas; obras posteriores, igualmente provocadoras como “El imperio de la pasión” (1978) o “Max, mi amor” (1986), no fueron tan bien aceptadas y paulatinamente fue perdiendo el apoyo tanto en Europa como en Japón.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO.

Lo que no se ve: exteriores de una habitación.

El mundo de Kichizo y Sada, Oshima nos lo representa en una habitación, aislada en el espacio y en el tiempo. Esta representación se inspira en el hecho real en el que se basa la película: en 1936 una geisha llamada Abe Sada fue encontrada recorriendo las calles de Kyoto con un cuchillo, una cuerda y un pene seccionado en sus manos. Este último, resultó pertenecer a su ex-amante Kichizo, el rico propietario del hotel donde ella trabajaba. Los dos habían pasado un mes juntos sin salir apenas de una habitación de hotel (el hecho causó un gran impacto en la opinión pública y fue recogido ampliamente por prensa y radio). La película escogió relatar esa fase de aislamiento y a Oshima le interesó reconstruir el proceso hasta el desenlace final.

Pero hay que tener en cuenta el contexto socio-cultural en el que se inscribe la historia. El vestuario y el peinado que muestra la película se enmarca dentro de un proceso de reivindicación de la identidad japonesa que se dio a mediados de los años 30. En los años 20 y 30, se había producido un principio de modernización en Japón, que empezó a adoptar ciertos rasgos occidentales como peinados, vestido, formas de ocio, etc... Pero hacia mediados de la década de los 30 (donde se sitúa cronológicamente la película) creció el fervor nacionalista frente a la influencia de los gustos occidentales y se reaccionó reivindicando la identidad japonesa⁵². Esto se vio reflejado, entre otras cosas, en el auge del mundo de las geishas y el uso del kimono (dos elementos constantes en la película). El kimono es un referente importante en la cultura japonesa, encierra toda una serie de significados, que indican (para

⁵² “...-La civilización japonesa debe promoverse-, decía un panfleto de 1937 de la agencia de noticias del gobierno” (Dalby, L., 2000: p. 116)

³ “...los elementos del quimono constituyen un código social” (Dalby, L., 2000: p. 275)

aquellos q conocen el código) aspectos de la persona que lo viste como: status, sexo, edad, profesión, estado civil,... en función del tejido, color, mangas, forma, etc⁵³.. Por ello, la escena en la que Kichizo y Sada intercambian sus kimonos, encierra unos aspectos identitarios añadidos. En relación a la importancia del kimono como elemento de construcción de identidades desde el periodo Meiji hasta la actualidad, Ofra Goldstein-Gidoni en su artículo “El kimono y la construcción de identidades culturales de género”, explica cómo el kimono hoy en día continúa representando un “modelo de feminidad japonesa” (Goldstein-Gidoni, O.,:p. 1).

La película se enmarca en esta época, aunque sólo hay una escena que nos remite al contexto social, a una fecha y a un hecho significativo para la comprensión de la película. Aunque más que para integrar a los protagonistas en un espacio y en un tiempo, es utilizada para aumentar la sensación en el espectador del aislamiento de los protagonistas. Esta escena es en la que Kichizo vuelve del peluquero por las calles de la ciudad, y al lado de él pasan unos soldados marchando. Esto hace referencia a un hecho concreto en la historia de Japón, el motín del 26 de febrero de 1936 en el que 1400 soldados del primer y tercer regimiento de infantería se manifestaron con uniforme por el centro de Tokyo. Aunque el motín fue sofocado, tuvo importantes repercusiones en Japón, al ser un hecho sin precedentes. A partir de ese momento la nación fue controlada por los militares. Pero el director nos presenta a un Kichizo poco interesado en este hecho, remarcando el aislamiento de este personaje de la sociedad.

La película nos muestra una realidad social de la que los personajes no participan. En una época en la que el Estado japonés intenta promover el sentimiento nacionalista (la unión de los japoneses frente a la creciente influencia occidental), la pareja enarbola la bandera de su propia nación y se interesa sólo por sus propias cuestiones de Estado. Su territorio está delimitado, coincide con el diámetro del habitáculo en el que estén los amantes, dando igual en qué espacio o tiempo. Las fronteras de los amantes son paneles corredizos, entre los que el mundo que existe más allá de ellos se asoma. Por eso predominan las escenas en interiores. Y en la mayoría de las escenas rodadas en exteriores no interactúan con nadie, ya que si aparecen “otros”, son simples figuras que no llegan a captar demasiado la atención de los amantes. Incluso, si se produce esa interacción (en exteriores, pero en interiores también) muestran una actitud agresiva, como si tuvieran que defender ese mundo íntimo creado. Un ejemplo de ello, es la escena del paseo bajo la lluvia en la que la pareja ríe mientras asusta a una viandante. Reafirman con ello su relación por oposición al mundo que les rodea. Oshima nos hace ver a través de los ojos de la pareja. La identidad de ellos se construye frente a unos “otros” con una identidad incierta, desdibujada. Unos “otros” que a los ojos de Kichizo y Sada son casi invisibles o no existen. “Otros” que recuerdan a los viandantes-sombra de esa ciudad de Los Ángeles del 2019 que aparecen en la película Blade Runner.

III.- CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Oshima se centra voluntariamente en la película en la expresión sexual de los personajes, hasta el punto que la identidad de los personajes y su sociabilidad se desarrolla en base a ésta prioritariamente. El autor construye los personajes principales y secundarios otorgándoles una serie de características en cuanto a sexualidad y relaciones de sexo-género.

Kichizo: El autocontrol.

Kichizo evidencia su poder social a través de la forma en la que se relaciona sexualmente: con su mujer, con Sada, con la sirvienta,... Ese poder viene dado por su status social y económico, en la película aparece como: amo, varón, casado, “maduro” y con experiencia, de “casa respetable” y “viril” (como se dice literalmente en la película). Este status lo muestra en su gestualidad, en su forma de expresarse pausada y serena, que contrasta con la tensión y la intranquilidad constante del gesto de Abe Sada. A Kichizo en el acto sexual se le representa como poseedor de un autocontrol y una impassibilidad proverbiales (lo que se refleja en su escasa gestualidad facial y la no emisión de sonidos), que se contraponen a la excitación descontrolada de Sada (con una mayor variedad de gestos faciales, movimientos de cuello, gemidos...).

Al predominar la representación sexual en la trama de la película, el poder de Kichizo está simbolizado en su pene, que aparece en la película de forma central. El pene llega a ser el verdadero protagonista, pues adquiere un papel predominante al ser el objeto del deseo desahogado de Sada. Ocupa muchos primeros planos, característica que comparte con las películas pornográficas occidentales: “...no sólo porque es el que más veces sale en pantalla, sino porque es aquel elemento (referencial) que define la propia película...” (Anta Félez, 1999: p.155). Vemos como Sada lo personaliza, habla de él en tercera persona, le canta canciones, le retiene, le dice que lo adora, amenaza con seccionarlo y finalmente lo secciona. La amputación final supone para Sada la obtención de su objeto de deseo, pero también resulta ser el final de ese deseo, cuya pérdida la sumerge en las aguas de la locura.

Sada: placer, deseo y peligro .

Sada aparece marcada en su status social por su edad (Kichizo destaca varias veces su juventud como virtud), su profesión (de sirvienta y recién llegada a un nuevo trabajo), su género, así como su pasado (como profesional del sexo). A través de la relación con Kichizo, se nos muestra una Sada descubriendo su placer y su poder, que van en aumento desde el principio hasta el fin de la relación. Como ejemplo de ese ejercicio de poder, pasa de ser sexualmente complacida por Kichizo a exigir a éste que la complazca. Otro ejemplo sería cuando pide a Kichizo que mantenga relaciones sexuales, incluso por la fuerza, con otras mujeres, ella ejerce su poder a través de él. Además, se nos muestra a Sada como un personaje marcado con diferentes señales de advertencia de peligro. Su adquisición de poder aparece como peligrosa. Y este juego entre poder y peligro será tratado en el epígrafe que analiza las relaciones de poder entre Kichizo y Sada, donde a través de las relaciones se completa y se vertebra la construcción de todos los personajes de la película.

La esposa de Kichizo: los cuidados al esposo.

Cumple el papel de esposa complaciente, tanto a través de los cuidados que le prodiga a Kichizo, como en las conversaciones, la gestualidad y también sexualmente. Este afán de complacer a todos los niveles al esposo, aparece desde el principio de la película; recordemos la escena en la que Sada espía el ritual matinal de sus amos en el cual la esposa le pone la ropa interior y le hace una felación. Además en otras dos ocasiones la esposa aparece cuidadosamente afeitando al marido. Es un personaje que tiene una evolución; destaca al principio de la película por su dedicación al marido, aunque a medida que avanza la relación de Kichizo con Sada también muestra sus celos, aunque nunca tan pasionalmente como Sada,

para finalmente llegar a desaparecer de la película (queda anulada del universo de los amantes).

La potencia sexual / la decadencia sexual

La película nos presenta la plenitud sexual de los protagonistas, reivindicada por contraste con la decadencia sexual que se muestra en varios personajes de avanzada edad: el vagabundo anciano del principio de la película, la geisha anciana y el maestro amante de Sada. Vemos cómo los protagonistas con los dos primeros personajes, pese a acceder a tener prácticas sexuales, manifiestan compasión y rechazo ante su sexualidad. Se construye la ancianidad, sobre todo sexual, a través de imágenes que contrastan con la plenitud de los protagonistas: el primer plano del pene flácido del vagabundo (frente a la erección permanente de Kichizo); la escena en la que ebrio, sucio, en el suelo, mostrando sus genitales es insultado por la gente; la imagen grotesca de la geisha anciana desmayada tras la actividad sexual, con la peluca descolocada, la boca entreabierta y Kichizo mirándola con asco cuando descubre que se ha orinado...

Lo que nos interesa realmente son las relaciones que se dan entre estos personajes y cómo la identidad de los mismos determina esas relaciones y viceversa. Nos hemos centrado en la relación que se da entre los dos protagonistas, que tratamos en el punto siguiente.

IV.- RUPTURA DE LA NORMA SOCIAL.

La pareja protagonista transgrede la norma social con su relación, desde dos vertientes:

- El aislamiento del contexto social.
- El cambio en las relaciones de poder.

El aislamiento del contexto social.

Se concreta al centrarse la pareja protagonista en su relación personal e ignorar los hechos sociales y políticos que están aconteciendo (por ejemplo la secuencia del desfile militar). En su relación crean su propio código, penalizado por el resto de personajes (que serían los representantes de la norma social predominante). Este código se construye en relación a un proceso de búsqueda del placer, que no respeta los límites que la sociedad circundante les propone o impone. Y esta diferencia respecto a la norma social imperante es la que hace que las miradas se dirijan hacia ellos, tanto las de los demás personajes de la película como la de los espectadores.⁵⁴

Este aislamiento de la sociedad subvierte algunos de los valores de la cultura japonesa. Los protagonistas no se comportan como correspondería si tenemos en cuenta algunos de los valores tradicionales de la ética social japonesa: como el de conciencia del deber (*gimu*), desinterés por uno mismo (y su placer en este caso) y autodisciplina (con respecto a sus

⁵⁴ “Quizás el verdadero erotismo, como nos propone el film de Oshima, nace de la diferencia. Cuando la pareja sea capaz de moldearse a su propia imaginación diferenciadora podrá hallar la libertad del rito amoroso” (Sapetti, A.,1990: p. 4).

obligaciones sociales). El aislamiento de los protagonistas adquiere mayor radicalidad ante una sociedad que da una gran importancia al grupo y a la solidaridad entre sus miembros⁵⁵.

Mientras las miradas se dirigen hacia ellos, los protagonistas se miran el uno al otro. La sensación de aislamiento de los dos personajes en interiores está remarcada en la película con la forma en la que se muestra el paso del tiempo. Si el tiempo es cambio según puntos de referencia, éste se relentiza al presentar las escenas como localizaciones teatrales o escenarios con pocos cambios de posición de cámara. Ese ritmo lento, junto a una iluminación tenue y la repetición de escenarios y situaciones (por ejemplo las múltiples escenas de estrangulamientos previas al final) crean en el espectador un ambiente opresivo.

En cuanto a la construcción de espacios, en la película podemos decir que se da una permeabilidad entre éstos, por las características de las construcciones arquitectónicas japonesas. Mientras las paredes (separaciones materiales entre espacios) en Occidente son concebidas como barreras defensivas (separando dos ambientes que se sienten como opuestos), en la arquitectura japonesa están asociadas al concepto de *ma* (que engloba diferentes significados dependiendo del contexto: “espacio”, “relación”, “intervalo”, “período”, “pausa”). Esto hace que la pared tenga un significado de relación entre espacios, ya que no es una barrera insalvable, sino que puede desplazarse para comunicar. Tiene que ver con los materiales (la madera y sus derivados) y con la evolución de la partición entre espacios (a través de paneles correderos). El sonido y la luz traspasan espacios y ello influye en lo que se puede ver y lo que se puede oír. Esto directamente lo que acontece más allá.

El aislamiento se construye por exclusión de un entorno: la norma social predominante en la película, cuyos representantes son los sirvientes, y precisamente sus miradas furtivas (ante esa “normalidad” nueva y propia, creada por los amantes) y/o, en algunos casos censoras, son las que remarcan la situación de aislamiento de los amantes. A veces este “mundo exterior” (a la pareja) de la normalidad, como decíamos antes, manifiesta su rechazo y los censura verbalmente.

Esta forma de utilización del espacio y del tiempo, que construye esa sensación de aislamiento de los protagonistas, bebería de la antigua tradición de representación gráfica denominada *Shunga* (período Edo, ss.XVII-XIX). En estos grabados en madera se representan los diferentes placeres y la variedad en las relaciones sexuales. Como en la película, aparecen observadores furtivos de los amantes. Estéticamente, los escenarios y el vestuario están contruidos de forma similar. Como señala Freda Freiberg (2001: 3) en relación a “El imperio de los sentidos”: *“The debt is evident in the close-up focus on sexual organs in states of arousal and in coition, surrounded by colourful expanses of kimono fabrics; in the staging of the sexual event as a beautiful composition; in the athletic contortions of the lovers; in the constant presence of onlookers and intruders (serving women, inn-keepers, geisha); in the encyclopaedic variety of sexual positions and acts (horizontal, vertical; him on top, her on top; vaginal sex, anal sex, oral sex; lesbian sex, group sex, sado-masochistic sex; masturbation and auto-eroticism; savouring of genital fluids; violation by penis and by*

⁵⁵ “Algunos sociólogos y antropólogos afirman que la peculiar localización geográfica de Japón y su situación económica como un país superpoblado con escasos recursos naturales, han creado un fuerte sentimiento de cooperación social enraizado en los largos siglos de actividad agrícola compartida, fundamental para su tiene unas repercusiones en la construcción del concepto de intimidad. En la película se muestra en las diferentes escenas en que sombras y sonidos de personas se intuyen a través de esas particiones, e incluso cuando esas sombras dialogan o espían a los protagonistas. Así mismo, se muestra en las escenas en las que se entreabren estas divisiones móviles para observar supervivencia.” (Ávila, J. C., 2001: p. 1)

dildo). The film cannot reproduce the fantastically inflated size of the sexual organs in the prints, but makes use of the close-up shot in its place; and the lovers' conversations are spoken instead of being decoratively added to the scene, above or below the lovers, in cursive calligraphy”.

La diversidad de prácticas y la forma en que se muestran en la película bebe de una secular tradición artística japonesa, al mismo tiempo que muestra también influencia de la industria pornográfica de la segunda mitad del siglo XX, tanto japonesa como occidental.

La etiqueta de “polémica” se forjó debido a lo explícito de sus representaciones sexuales. Pero también por la variedad de prácticas que aparecían, vemos en la película cómo hay representación de casi todas las prácticas peor consideradas dentro del sistema jerárquico de valoración sexual que Rubin trazaba para las sociedades occidentales modernas. Aparecen las más apartadas de la cúspide del sistema, de la sexualidad considerada “normal”, “buena” y “natural”. Como señala Rubin (1989: p. 140): “... la sexualidad “buena”, “normal” y “natural” sería idealmente heterosexual, marital, monógama, reproductiva y no comercial. Sería en parejas, dentro de la misma generación y se daría en los hogares. Excluye la pornografía, los objetos fetichistas, los objetos sexuales de todo tipo y cualesquiera otros papeles que no fuesen el de macho y hembra”. Cualquier sexo que viole estas reglas será conceptualizado como “malo”, “anormal” o “antinatural”. Si comparamos con ejemplos de prácticas que se dan en la película:

| | |
|---------------------|--|
| Sexualidad “normal” | Ejemplo de sexualidad “anormal” en “El imperio de los sentidos” |
| Heterosexual | Homosexual (se dan relaciones entre mujeres en la escena de sexo en grupo (pero no entre hombres)). |
| Marital | Marital, pero también extramarital (las relaciones de Kichizo y Sada entre sí y con otros personajes). |
| Monógama | Polígama (Kichizo está casado, pero “representa” una segunda ceremonia de matrimonio con Sada). |
| Reproductiva | No reproductiva (sin interés reproductivo, la reproducción pasa a formar parte de “lo que no se dice”). |
| No comercial | Comercial (se nos dice que Sada había sido profesional del sexo y en la película cobra por sus servicios con el anciano maestro). |
| Intrageneracional | Intergeneracional (Sada practica el sexo con el maestro anciano y Kichizo con la geisha anciana, entre los dos protagonistas también hay una diferencia de edad que Kichizo remarca varias veces). |
| En casa | Fuera de casa (Kichizo y Sada mantienen relaciones sexuales en el patio). |

Además tiene cabida en la película el fetichismo y la utilización de objetos sexuales, como por ejemplo el *dildo* de madera lacada en forma de pájaro que se utiliza en la escena de instrucción de la geisha más joven. Añadiendo a esto la posible interpretación de la escena final de la castración, como un acto de fetichismo *post mortem*, último y radical. La muerte de un fetiche orgánico creado por Sada y Kichizo.

En relación a lo que Rubin llama “cambio de papeles entre macho y hembra”, vemos como en relación a la sexualidad esto trataría de “lo que se supone que debe hacer un hombre” y “lo que se supone que debe hacer una mujer” en sus relaciones sexuales. Por ejemplo, vemos en Kichizo y Sada una amplia variedad de posiciones sexuales. En un momento dado,

estando Kichizo encima de Sada, le pide un cambio en la posición diciendo: “tú diriges y yo obedezco”, “ahora tú diriges”. Se desprende de esto que quien está encima “dirige” y quien está debajo “obedece”. Y en la relación de Kichizo y Sada estas posiciones se van intercambiando.

Se da un cambio en las actitudes y roles que se asumen socialmente como “masculinos” y “femeninos”, que se asocia a la evolución en las relaciones de poder entre Kichizo y Sada, y que trataremos en el siguiente epígrafe.

El cambio en las relaciones de poder.

En segundo lugar, se transgrede la norma social a través de los juegos de poder entre Kichizo (con una posición de poder predominante, como hemos visto más arriba, debido a su status económico, de edad, de género, estado civil, posición social...) y Sada (que desde una situación de subordinación social va adquiriendo poder gradualmente). A medida que evoluciona la relación, hay un trasvase (traspaso, transferencia) de poder de Kichizo a Sada.

Según Freda Freiberg (2001), en la filmografía de Oshima se puede apreciar este interés en mostrar las relaciones sexuales como juegos de poder. Kichizo y Sada tienen un status social al principio de la película que se va viendo modificado a través de la relación que se va estableciendo entre ellos. Sada consigue a través de la relación con Kichizo el poder que socialmente se le ha negado. Se muestra el incremento de poder de una mujer de status social bajo, y el cambio de rol entre amo y sirvienta. La sirvienta pasa a demandar e incluso exigir las atenciones sexuales del amo, así como el amo se transforma en el sirviente del deseo de Sada. Él va asumiendo conforme avanza la película un papel más pasivo, y ella, un papel más activo, demandante e incluso agresivo (a través tanto de lo verbal, como de lo gestual). Pero, a su vez, el objeto del deseo de Sada es el pene de Kichizo, que es el verdadero protagonista de la película, el objeto de poder que satisface el deseo no saciado de Sada. Y por lo tanto, la castración simboliza el intento de satisfacer para siempre ese deseo, un último intento desesperado de posesión del objeto de poder. Esta identificación del poder simbólico del pene tendría un referente en el Japón rural, así como en otros lugares, donde grandes falos de piedra son adorados como fetiches, en los que toman cuerpo las esperanzas y deseos de potencia y fertilidad.

En referencia a la fertilidad, y a que en todo texto o discurso, en este caso audiovisual, es tan importante lo que se dice como lo que se deja de decir, es curioso que a lo largo de la película no se haga ninguna referencia a la función procreadora de la sexualidad, lo que destaca la construcción del erotismo como un tipo de sexualidad centrada en el placer. Esta ausencia es una característica que comparte con las películas de la industria pornográfica. Al disociar la sexualidad de la función procreadora aparece un elemento más de “anormalidad” sexual. Ya que, como dice Anta Félez (1999: p. 153) “... esta “anormalidad” es producto de una clasificación rigurosa que crea en torno al sexo ideas relacionadas con la intimidad, lo familiar, lo moral o el buen gusto”.

Además, la adquisición de poder de Sada se presenta en la película como un peligro (como señalamos anteriormente). Es un poder que no le corresponde dado su status social bajo (mujer-joven-sirvienta) y esto es puesto de relieve por los personajes que rodean a la pareja y sus comentarios. Esta peligrosidad es expresada de varias maneras. Por ejemplo, una de las sirvientas advierte a Kichizo del peligro que supone Sada: “ella terminará matándolo”.

Además, la propia Sada aparece desde el principio de la película con diversos objetos cortantes, amenaza en algunos casos con ellos, en especial a Kichizo, lo que avanza el final de muerte. Asimismo, a Sada se la presenta como instigadora de agresiones (contra la mujer en la calle, contra la sirvienta de mediana edad de Kichizo,...). Y para apoyar todo ello, está marcada con un símbolo que advierte de ese peligro, que es el pequeño tatuaje en forma de escorpión negro en el lóbulo de su oreja.

Con la ruptura de la norma social, que suponen tanto el aislamiento de la pareja, como el incremento de poder de Sada frente a su posición de subordinación social, los personajes toman un camino que el espectador percibe (a través de las distintas señales) como peligroso. El final de la película es una muerte anunciada, que cumple el destino que el espectador ha ido vislumbrando. Este final podría interpretarse como una sanción para los dos transgresores (quebrantadores, infractores...) de la norma, puesto que a él le conduce a la muerte y a la castración y a ella a la locura. De esto se desprendería un cierto mensaje “quien transgrede la norma lo paga”.

Pero hay otra lectura, más acorde con la intención del director y que se dirige más hacia la crítica de esta punición. Oshima, incluso, defendía el personaje de Sada como una heroína de la liberación de la mujer, en una época de represión para las mujeres como fueron los años 30 en Japón. Recordemos que Oshima, dentro de la llamada Nueva Ola de los 70 ofrecía mensajes de crítica social a través de la representación de la sexualidad. La película nos ofrece una crítica de la sociedad de la época. Esto aparece en la modificación teatralizada de ciertos elementos muy representativos de la cultura japonesa. En primer lugar es patente en la secuencia del matrimonio de Kichizo y Sada, ya que es una boda representada, una parodia de la original, que presenta notables cambios. Por ejemplo destacaría el comentario jocoso sobre la no virginidad de la novia o que sean geishas en su mayoría las que presencian la ceremonia. En segundo lugar, la danza y la canción previa a la escena de sexo en grupo, ya que es una variación teatralizada que deriva de la tradición de *bungaku*. Y en último término, el maquillaje de las geishas es más cercano al estilo utilizado por las actrices japonesas que al usado habitualmente por las geishas (Sipat, S., ...). Oshima muestra la cultura japonesa modificada por el influjo creativo de la pareja, y esto hace que el espectador, japonés o no, que conoce la cultura japonesa y su código, la conceptualice como “ficción”, remarcando la idea de ese mundo aislado de lo social, creado por Kichizo y Sada.

La pareja aparece experimentando continuamente en su búsqueda del placer, en la que no están presentes los límites de la convención social. En esa búsqueda ponen en juego todos sus sentidos. Sada oliendo el kimono de Kichizo en el tren. Kichizo degustando comida mezclada con el flujo de Sada o el fluido menstrual o las lágrimas de Sada (“tus lágrimas son saladas”). El tacto desde la caricia hasta el estrangulamiento o la castración. Kichizo escuchando las notas que Sada toca con el shamisen, mientras practican el sexo. La vista, las miradas guían la película, la de los amantes entre sí y la de los sirvientes hacia los amantes. Esta experimentación les lleva a crear un código propio, basado en la prueba y aceptación de prácticas. En este camino se introduce el dolor como una sensación más, no relacionado con una intención de dañar a la otra persona, sino como un elemento de sus juegos de poder y placer. Los cuales acaban desembocando en la práctica del estrangulamiento, que para los protagonistas es la forma de conseguir el máximo placer. Intentando aumentar la sensación, llegan a su límite, la muerte.

V.- SEXUALIDAD Y MUERTE.

La película se apoya fundamentalmente en la relación entre dos conceptos: sexualidad y muerte. Esta relación se evidencia y se adelanta incluso para el público japonés desde el título original de la película, *Ai no corrida*, cuya traducción es “la corrida del amor”. La corrida de toros es un referente con gran poder simbólico, por ser un ritual de muerte. Acerca al espectador al exotismo de Occidente, al estereotipo de la España taurina, folclórica y apasionada. La corrida de toros pasa a ser una metáfora de la relación de los protagonistas: Sada, dentro del ritual de muerte, es el matador, Kichizo, un astado que muere en ese ritual de búsqueda del placer (psicológico y físico). Incluso Sada se lleva un trofeo-fetiché que serían los genitales de Kichizo. El final de los dos rituales (la corrida de toros y la relación entre Kichizo y Sada) es una muerte anunciada (recordemos “las señales de advertencia” que encontramos en Sada).

Existen multitud de referencias a este binomio a lo largo de la historia: en religiones (relacionado por ejemplo con Astarté, Ishtar, Kali...); en la literatura (Edipo Rey, La tragedia de Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra de Shakespeare, ...); en el cine, realizadores como Chaplin, Buñuel, Truffaut, Cronenberg, Coppola, Bertolucci o Almodóvar entre otros han sido motivados por este tema. Parece ser, como dice Adrián Sapetti (1990: 2), que: “Para amar con pasión habría que matar, morir o configurar esa muerte en un sentido aunque más no fuera simbólico y ritual”. Algo que a todas luces nos muestra la película. Hoy en día se utilizan comúnmente expresiones como: “le quiero a morir”, “matar por amor”, “morir de amor”, “morir de placer” (lo que sucede literalmente en la película), que muestran la permanencia de este binomio. Dentro del pensamiento contemporáneo es interesante la contribución de Bataille, el cual considera que la sexualidad y la muerte tienen algo en común, el gasto por encima de las posibilidades de la naturaleza contra el deseo de supervivencia de cada ser. Además, afirma que el sentido último del erotismo es la muerte. En la relación entre Kichizo y Sada se consigue este sentido último y el binomio sexualidad y muerte se recrea una vez más. La intensidad de la unión de estos dos conceptos alcanza el clímax visual y emotivo en la escena final.

VI.- BIBLIOGRAFÍA.

Anta Félez, J.L. 1999 “El cine pornográfico: género, culto y poder”, en *Antropología del género*. VIII Congreso de Antropología, Méndez, L. y Mozo C. (Coords.) Vól. 2, Santiago de Compostela, FAAEE.

Ávila, J. C. 2001 “Arte Japonés”.

http://www.gunkan.dreamers.com/jca/arte%20japones_00.htm (Texto consultado 04/05/02)

2001 “Sociedad japonesa”. <http://www.gunkan.dreamers.com/jca/sociedad.htm> (Texto consultado 04/05/02)

2001 “Historia de Japón: épocas”. http://www.gunkan.dreamers.com/jca/historia_japon.htm (Texto consultado 04/05/02)

Bembibre, C. “Erótica japonesa”, en Revista Deimos. (Texto consultado 05/04/02)

Choza, J. y Montes M.J.(eds.) 2001 *La antropología en el cine II. Construcción y reconstrucción de lo humano*. Madrid, Ediciones del Laberinto.

Félix-Didier, P. "Cine y sexo en Japón".

<http://www.filmonline.com.ar/40/dossier/40dossier3.htm> (Texto consultado 05/04/02)

Freiberg, F. 2001 "The unkindest cut of all?. Some reflections on the recent cinematic release of the uncut version of Nagisa Oshima's *Ai no corrida* (1976)", en *Senses of Cinema*, 2001. <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/12/senses.html> (Texto consultado 09/06/02)

Freixas, R. y Bassa, J. 2000 *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós Studio.

Goldstein-Gidoni, O. "El kimono y la construcción de identidades culturales de género", en Melville, R., *Ethnology. An International Journal of Cultural and Social Anthropology*. <http://www.memoria.com.mx/139/melville/> (Texto consultado 05/04/02)

Makela, L. A. 2001 "The *Kimono* Page", *About Japan*.

<http://www.csuohio.edu/history/japan/japan10.html> (Texto consultado 26/04/02)

Massachusetts Institute of Technology 1999 "JP NET Kimono Hypertext". <http://web.mit.edu/jpnet/kimono/index/html> (Texto consultado 26/04/02)

Nabal, E. "Charla S/M". <http://www.hartza.com/sm.htm> (Texto consultado 05/04/02)

Perinola, M. 1998 *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid, Trama Editorial.

Rubin, G. 1989 "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", en Vance, C. (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Ed. Revolución.

Sapetti, A. 1990 "Sexualidad y muerte", en *Revista de Sash*, Año IV, N° 1, Noviembre de 1990, Bs. As. http://www.aap.org.ar/publicaciones/forense/Vol3/9/nume9_04.htm (Texto consultado 05/04/02)

Sharp, J. 2001 "The Abe Sada Story (1975)", en *Midnight Eye Review, Japan.cult.cinema*. <http://www.midnighteye.com/reviews/abesada.shtml> (Texto consultado 09/06/02)

Sipat, S. "In the Realm of the Senses-in the Realm of Passsion", en *La Plume Noire*. <http://plume-noire.com/movies/essay/empire.html> (Texto consultado 5/04/02)

V.V. A. A. 1996 "Session 33: Configurations of Sexuality in Japanese Film of the Seventies: The Social Significance of Sexual Pleasure", en *AAS Abstracts*. <http://www.aasianst.org/absts/1996abst/japan/j33.htm> (Texto consultado 08/06/02)

KAMA SUTRA. A TALE OF LOVE.

Marcos Antonio Martínez Guirao
Ldo. Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA: | |
|---|---|
| Título original de la película: | Kama Sutra: A Tale of Love |
| Nacionalidad: | La India |
| Año de producción: | 1996 |
| Duración: | 117 minutos |
| Directora: | Mira Nair |
| Intérpretes: | Indira Varma, Sarita Choudhury, Ramar Tikaram, Naveen Andrews, Rekha. |
| Música: | Michael Danna |
| Género: | Erótico-Romance |
| Sinopsis: Historia de rivalidad y celos entre dos amigas: una destinada a ser princesa y otra de casta inferior. Enmarcada en el S.XVI, muestra el poder del sexo como equiparador de las diferencias sociales. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Mira Nair: recorrido sobre su vida y obra.

Mira Nair está considerada, hoy en día, como una de las directoras más polifacéticas de la escena internacional. Nacida en Bhubaneswar (India) en 1957 se ha convertido en pocos años en uno de los personajes más activos del cine hindú. Su dedicación al séptimo arte va mucho más allá de la dirección, no obstante, también ha desempeñado los roles de productora y guionista, lo cual, nos lleva a reflexionar sobre el control que le gusta ejercer sobre los pormenores del rodaje.

Estudió sociología en la Universidad de Delhi y continuó sus estudios en Harvard, perspectiva que en ocasiones se ve refleja en sus películas. Por otra parte, es reconocida en todo el mundo su labor documental, que comenzó a desarrollarse al hilo de su tesis doctoral. Para llevarla a cabo, la cineasta, toma como objeto de su estudio filmico, a una comunidad musulmana de los E.E.U.U. En 1985, esta directora, se interesa por la vida y costumbres de los strippers de los clubes nocturnos en Bombay lo que desemboca en el documental “India Cabaret”, que gana el premio al mejor documental en el Festival Americano de Cine.

Su carrera cinematográfica comienza en 1988 con “Salam Bombay”, donde sus experiencias como documentalista e investigadora se reflejan de manera notable y en la cual narra las peripecias y el impulso vital de dos niños indios. Su comienzo como cineasta no pudo ser mejor, ya que, obtiene un notabilísimo éxito de crítica y público, utilizando actores no profesionales. Los premios se suceden, el largometraje gana dos premios en el festival de Cannes y es nominada al Oscar como mejor película extranjera, quedándose a las puertas de obtenerlo.

En 1991, conseguido ya el reconocimiento, rueda una producción de Hollywood “Mississippi Masala” que se basa en relatos clásicos. El reparto estuvo encabezado por Denzel Washington y Sarita Choudhury, ésta última se convertiría más tarde en una de sus musas, de hecho coprotagonizará más tarde la película objeto del comentario.

Su periplo cinematográfico continua con “The Pérez Family” (1995). En 1996 dirige y coproduce “Kama Sutra (a tale of love)”. Así mismo se encarga de escribir el guión junto a Helena Kriel, demostrando una vez más su energía.

Su carrera fílmica no es óbice para que prosiga con su labor como documentalista, de este modo, en 2000 saca a escena el documental “The Laughing Club of India” que es galardonado con el premio especial del jurado en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales. En el 2001 presentó “Monsoon Wedding” traducida como “La Boda del Monzón” que vuelve a triunfar a nivel internacional, ganando el León de Oro en Venecia. Recientemente (en el 2002) ha sido la presidenta del jurado del festival de cine de Berlín.

Tradición con visos de modernidad: la idea del guión.

Mira desvela que la idea del guión, le sobrevino a raíz de la lectura del Kamasutra. Éste le inspiró la necesidad de dirigir una obra que se cimentara sobre su base. En la historia de esta gestación, también fue importante la influencia de la obra de un relato demoniaco de Waiida Tabassum: “Mano-mi’-traga”.

El tema de la igualdad sexual entre mujeres y hombres que aparece en esta obra seduce a Nair. En este tratado queda reflejada la proposición de una sexualidad no egoísta, destinada a satisfacer a ambos cónyuges, y en la que se otorga la posibilidad de reivindicar los mismos derechos con independencia del sexo⁵⁶. Por otra parte desaparece la finalidad procreativa del mismo, por eso no tiene una visión peyorativa del placer en sí, sino al contrario. De hecho el Kamasutra habla también de la práctica sexual sin enamoramiento previo.

Además, dicho texto insta a mujeres de todos los estratos sociales a su práctica y perfeccionamiento. De aquí nace una idea reconocidamente tratada por Nair en la película: la utilización del sexo como equiparador de las diferencias sociales en la India clásica. Aún cabe decir más, esta paridad, además de producirse entre mujeres de distinta condición, otorga al sexo femenino un poder tácito sobre los hombres.

Nair defiende el argumento de que aunque el Kamasutra fue escrito por hombres, las mujeres lo pusieron en práctica para conseguir sus propósitos larvadamente. Es aquí donde la cineasta dota a la película de unos fines modernos, a pesar, de su apariencia histórica. En otras

⁵⁶ Por género entendemos la construcción simbólica en torno al sexo, que utiliza los marcadores de masculino y femenino y su consideración en cuanto a posición social, en vez de otros marcadores.

palabras utiliza pulsiones universales recurriendo al pasado, de este modo aclara: “el pasado es el mejor espejo para reflejar el futuro”⁵⁷.

Nair afirma que no ha perseguido hacer una película únicamente dirigida a las mujeres, pero por otro lado, no desmiente una cierta perspectiva femenina en el tratamiento de los personajes, incluso en los masculinos. De hecho en su contrato con la distribuidora de la película, se aseguró de que hubiese sesiones únicamente para mujeres. Con este tipo de actuaciones, la directora india, pretende desmitificar la idea de que la suya, es una película erótica destinada al público masculino.

En este sentido es aclaradora la situación moralista que impera en la India actual alrededor de la sexualidad. Nair denuncia que la sexualidad se trata con una carga peyorativa en la India relacionándola con la violación, imperando la visión dicotómica, que considera a la mujer como virgen o ramera, consideraciones que, a su vez, se desarrollan como compartimentos estancos. De ahí el retroceso histórico en el que nos sumerge el film. El Kamasutra enseña a disfrutar del sexo y del placer sin sesgo moralizante.

El hecho de que el film esté rodado en inglés, es considerado por la propia directora como un “experimento cultural”, aunque sean muchos los que ven en esto una estratagema comercial, no obstante, cree que la versión reescrita en hindú gana en significaciones y matices.

En definitiva se trata de una película que pretende hacer reflexionar a la mujer sobre su propio rol.

II.- LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA.

Las críticas de esta película son de muy diversa gama y consideración, cuando no radicalmente opuestas.

Las opiniones más negativas las encontramos en lo que se refiere al estilo narrativo, donde existe una cierta unanimidad. Frecuentemente es tildado de “prosaico”, “básico” e, incluso en muchos artículos, la película es calificada de “novela rosa”. A menudo, se menosprecia el guión, poniéndolo al nivel de una película de Serie B.

Según apuntan, mucha culpa de esto lo tiene la propia estructura inherente a la película, es decir, que el relato esté desarrollado tomando a Maya (Indira Varma) como principal referencia. Así nos lo cuentan:

“ella (Indira Varma) es sensual y atractiva pero su gama dramática es inexistente...”

“el carácter más interesante es el de Tara (Sarita Choudhury)...” pero “...desaparece durante la mayor parte de la película”⁵⁸

Parece que gran parte de los críticos no perdonan la utilización del inglés como idioma vehicular, ya que en su opinión, desnaturaliza el largometraje y lo desarraiga de su lugar de procedencia, perdiendo así sus significaciones más profundas.

⁵⁷ http://www.urbancinefile.com.au/scripts/cinefile/cinematheque_feature.idc?Article_ID=188-16K-26/01/03

⁵⁸ <http://www.movie-reviews.colossus.net/movies/k/kama.html> (26/01/03)

No obstante a este respecto, aunque hayaa una cierta unanimidad en la crítica, también existen opiniones positivas como la del Chicago Sun-Times:

“Nair ha preparado el guión con gran atención a los mores de tiempo”⁵⁹

Uno de los puntos más aplaudidos por la crítica es la ambientación. Comencemos por el cuidado y muy valorado vestuario, cuyo principal responsable es Eduardo Castro. Aún así, muchos críticos no perdonan, ya que, aunque reconocen tan portentoso y dedicado trabajo, juzgan que éste hubiera adquirido un reconocimiento mucho mayor de la mano de un buen guión.

A este respecto, Nair defiende tal derroche de medios, aludiendo a la defensa de la tradición y quejándose de las interpretaciones occidentales acerca de la moda india, que le hacen perder la significación que tiene en su contexto socio-cultural originario. En efecto, la diferenciación de clases se declara, entre otros muchos factores, en la distinción vestimental.

La fotografía de Declan Quinn es objeto de alabanza entre los entendidos. Destacan su capacidad de captar la realidad de la India, con todos sus matices, y dotar a los personajes de una aureola de erotismo.

Una reseña especial se hace también a los escenarios, se considera que han sido cuidados miméticamente, utilizando espacios reales, no olvidando tampoco que hay quien los califica de innecesarios para la trama.

La música de este film, que corre a cargo de Michael Danna (afamado músico a raíz de su colaboración con Ang Lee), es aclamada mayormente por los críticos, ya que, en su opinión, consigue recrear un ambiente mágico-fenoménico muy acorde con la película. Para ello utiliza todo tipo de instrumentos regionales, lo cual siempre cala en la consideración final. En definitiva una música evocadora que no parece un producto en serie, por eso gusta tanto.

El reparto es también vilipendiado muy a menudo. Indira Varma (Maya) es la que sale peor parada, en muchas ocasiones, no se la considera a la altura del papel, se le atribuye una carencia importante de habilidad dramática para representar estados emocionales, aunque hay voces defensoras que califican su actuación impresionante en todos sus matices. En líneas generales, Tara (Sarita Choudhury) sale mejor parada, pero no obstante se suele acusar a Nair de haberlas elegido, más, por su belleza física que por su talento para la interpretación. Este último punto nos lleva a plantearnos el tema de la occidentalización del concepto de belleza en un mundo globalizado (que más tarde retomaremos), pues el cuerpo de las actrices parece sacado directamente de una pasarela milanesa o neoyorquina.

El más afamado de los actores, Naveen Andrews (El paciente inglés) no es especialmente maltratado y como mayor acusación se dice que se adapta bien al papel pero sin alardes.

Acerca del tratamiento de la cuestión sexual, produce multitud de disonancias entre los críticos. Por un lado están aquellos que muestran una actitud de complacencia sin reservas:

⁵⁹ http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1997/03/030702.html-24k (6/01/03)

“Las escenas de sexo que son numerosas...exhiben un erotismo espiritual...”⁶⁰

“Para Nair Kamasutra trata sobre el arte de hacer el amor, no su espectáculo”⁶¹

Es en ese lado espiritual de la sexualidad, es donde Nair quiere centrarse. Por ello su pretensión es reflejarla en cada baile, en cada movimiento, no simplemente en las escenas sexuales⁶² más duras, cuestión que según algunos consigue, como acabamos de ver. Esta declara que una de los logros de esta película es despertar la imaginación erótica de los espectadores. En este sentido, parte de la crítica, alaba lo cuidado que está el tema de la sensualidad en el film, ayudado por supuesto por la ambientación y la fotografía de Quinn.

La otra cara de la moneda es aquella que ataca la sensualidad de la película sin paliativos. De esta forma ven el título un gancho comercial engañoso y esperan que ésta dé más de sí en el aspecto sexual explícito, sintiendo verdadera decepción cuando la contemplan (no obstante suele confundirse con la editada por la casa Penthouse). Además, en ocasiones, se mencionan las pocas referencias, en cuanto a las posturas coitales, con respecto al texto original.

Otros aprecian un tufillo moralizante en el tratamiento de la sexualidad:

“Nair habla de lo recomendable de la recuperación de lo antiguo para liberar al moderno, no obstante (...) tiene un hilo de rosca victoriano.”⁶³

En definitiva las expectativas eróticas, originadas por un título semejante, no se ven cumplidas. A este respecto, son también de mencionar, las críticas que se encuentran en el otro extremo, es decir, aquellas que la acusan de desarrollar en extremo la sensualidad de las escenas eróticas descuidando y desaprovechando su contenido dramático.

La censura

El “tablero censor” indio planteó problemas desde un primer momento para su completo visionado. De hecho el film estuvo prohibido en la India alrededor de un año. El principal problema para ellos, lo representaba el contenido sexual de la película, en un ataque de puritanismo, erigiéndose así como defensores de lo “tradicional” y lo “moralmente correcto”.

El recorte pretendido abarcaba once minutos de metraje, es decir todas las escenas sexuales explícitas. Ante esta situación, Nair se embarca en una cruzada por la defensa de su obra. En definitiva, las expectativas eróticas, originadas por un título semejante, no se ven cumplidas. Pone el caso en manos de los tribunales, consiguiendo rebajar las pretensiones de corte a dos minutos (lo cual la deja satisfecha).

⁶⁰ <http://www.movie-reviews.colossus.net/movies/k/kama.html> (26/01/03)

⁶¹ <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review97/kamasutrahowe.htm> (26/01/03)

⁶² Cuando hablamos de “sexual” nos referimos a las relaciones coitales y anales, al sexo oral y a las prácticas masturbatorias explícitas. Por “erótico” o “sensual” entendemos todo aquello que puede llevarnos a pensar o interpretar los estímulos del entorno en términos sexuales, o aquello que provoca un deseo de la misma clase.

⁶³ <http://www.metroactive.com/papers/metro/03.06.97/kama-sutra-9710.html>

Ahí no acaban los problemas, “Kama Sutra” no es admitida a concurso en el festival indio internacional de cine que se celebra en Trivandrum (Kerala). Una vez más, Mira encuentra resistencia por parte del fundamentalismo religioso más retrogrado.

Otra censura menos explícita es aquella que es impuesta por las distribuidoras de cine. En España, la película sólo prodigó su andadura entre los círculos intelectuales, resultando su difusión y comercialización muy escasas. Actualmente el largometraje aparece descatalogada en todos sus formatos. Una vez más observamos que la dictadura de Hollywood hace estragos en las salas de cine, relegando a producciones de otros países a un segundo plano.

La respuesta del público.

Ha quedado ya expuesta, la política desmitificadora de Nair con relación al contenido sexual de la película. Recordemos que, lejos de creer que el film está destinado a satisfacer el apetito erótico masculino, la directora acuerda sesiones dedicadas únicamente a las mujeres. Aclarado este punto, importante con relación a las expectativas que genera su visionado, diremos que la aceptación del film, fue mayor en circuitos alternativos y en determinada crítica especializada.

En Occidente su difusión y publicidad han sido escasas, pero no debemos olvidar su impacto en el resto del mundo, donde ha gozado de muy buena acogida: “La comunidad intelectual en Bombay y Delhi, ha dado a la película una respuesta conmovedora”⁶⁴. Asimismo, cabe destacar el notable, éxito de “Kama Sutra” en países como la India, China, Irán y México.

III.- CRISOL DE CULTURAS.

En líneas generales podemos considerar a la India como un país donde conviven multitud de grupos étnicos y culturales. La religión con mayor número de adeptos es el hinduismo, seguido de lejos por el Islam. No obstante, también encontramos representación en religiones como el catolicismo o como los sijs. Esta mezcolanza, ha generado en los últimos años tensiones políticas y sociales, debido al fundamentalismo religioso.

El sistema de castas hindú, se resiste a desaparecer en el país. En efecto, el peso de la tradición es muy elevado y las ideologías se resisten a cambiar. A este respecto es importante decir, que la constitución india, aboga por su eliminación.

Las castas son compartimentos estamentales estancos, que impiden la movilidad social. Para sus integrantes, ha estado reservado mayoritariamente a lo largo de la historia, el acceso a las universidades y el desempeño de los puestos profesionales más jugosos.

En el último siglo personajes tan influyentes como Gandhi han tratado de promover mejoras para los más desfavorecidos en la escala social, pero, tristemente, aún queda mucho por hacer.

⁶⁴ <http://www.chico.mweb.co.za/mg/art/reviews/97march/6mar-bollywood.html> (26/01/03)

En la actualidad, las clases medias crecen en la India, así como su mirada al mundo occidental, donde la tradición se va diluyendo a favor de un comportamiento consumista y globalizado.

En Occidente se tiene un mal concepto del cine indio. En su mayor parte nacido de Bollywood (el homólogo indio de Hollywood), se le acusa, casi siempre, de repetir temáticas parecidas, de hacer películas en serie y de plagiar temas de Hollywood. Pero estas producciones, aún en parte inspiradas por las americanas, introducen siempre elementos autóctonos (referencias a los mitos y las tradiciones, fenómenos que lindan con lo mágico, leyendas ancestrales, coreografías imposibles, canciones antiguas con ritmos modernos...).

El éxito de este tipo de cine se basa en la apertura (de la cada vez más numerosa clase media india) hacia lo occidental. Esto, no siempre ha sido así. Durante la década de los cuarenta y los cincuenta, emergieron de la India, cineastas muy elogiados entre los críticos occidentales. Quizá el director más aclamado ha sido Satyajit Ray y su obra más conocida "Apur Sansar" ("El mundo de Apu", 1959).

En definitiva, se puede apreciar cómo, de tanto en tanto, aparecen producciones indias, que son premiadas en Occidente. El caso más reciente y con mayor difusión ha sido el de la última película de Mira Nair, "Monsoon Wedding", como ya se ha expuesto, galardonada con el León de Oro del festival de cine de Venecia en el 2002.

Con respecto a la moralidad emergente, se impone de forma latente la concepción dicotómica, que por una parte concibe a la mujer dentro del ámbito familiar ("la esposa", "la madre") y, por otra, como un tendente a la lujuria y al vicio. Estas categorías se aplican de forma estanca y excluyente, no hay medias tintas en su clasificación: o se es lo uno o se es lo otro.

En este contexto no es de extrañar, el hecho de que, cuando fue a estrenarse la película, grupos políticos extremos, como el B.J.P. (Barhathiya Janata Party) apostaran por el refuerzo de la censura.

IV.- ARGUMENTO Y CONTEXTUALIZACIÓN.

Al igual que el cine indio ha sido influido por las ideas occidentales, el Kamasutra ha sufrido importantes modificaciones en Occidente. De esta forma sólo debe su fama en cuanto a la recopilación de posturas coitales, el resto ni se menciona.

Es importante reseñar que esta obra, creada por Vatsyayana en el S.III de nuestra era, posee una alta esencia de espiritualidad, no centrándose únicamente en el acto sexual tangible. Al contrario, éste se enmarca dentro del ámbito de una filosofía de vida.

En este sentido también se relatan, con un propósito educativo, los principios que deben regir las interacciones entre ambos sexos, en función del contexto donde vayan a aplicarse.

Reseñable también es que, este tratado, abarca tanto las diferentes formas de penetración, como todos los matices que rodean al acto en sí. En este contexto caricias, arañazos, abrazos y besos cobran verdadera relevancia.

Desde la perspectiva antropológica se considera aculturación al “intercambio de rasgos culturales resultante de que los grupos estén en contacto directo; los patrones culturales originales de cada uno o de ambos grupos pueden verse alterados, pero los grupos se mantienen diferentes” (Kottak, 1994: 76)

Por tanto, tomando tal definición como referencia, podemos decir que este intercambio cultural entre Occidente y la India, ha generado una visión edulcorada del texto, por parte occidental, que sólo se queda en lo superficial.

Pero centrémonos en el argumento:

La película narra la historia de Maya que crece al lado de Tara. Esta última tiene un status⁶⁵ superior al de su compañera de juegos, y está destinada a casarse con el rey (Raj Singh), diferencia que genera tensiones entre las dos. Llevada por los celos, Maya, yace con el rey, antes de su boda con Tara.

Este hecho es descubierto, lo que obliga al exilio de la primera, donde se enamora de un escultor, Jai Kumar (Ramar Tikaram) que trabaja a las órdenes del rey.

Al mismo tiempo entra en contacto con una maestra del Kamasutra, cuyo nombre es Rasa Devi (Rekha), que se ofrece para instruirla en tales artes. Su relación amorosa con Kumar se deteriora y Maya decide prepararse para desempeñar el oficio de cortesana del rey. Una vez en palacio, reencuentra a Tara que siente unos celos feroces de su compañera e intenta suicidarse. Maya desprecia al rey y retoma su amor con Kumar, lo que desembocará en un fatal desenlace.

Nair utiliza algunas referencias verbales que aluden al Kamasutra directamente, con la clara intención de contextualizar la película:

“La pasión sigue siendo el espíritu de la existencia, nada puede cambiar eso. Lo que importa es como utilizamos esa pasión. Debemos escuchar lo que nos enseña el KamaSutra, que la verdadera unión entre un hombre y una mujer, nos puede llevar más allá de la lujuria animal, a la confianza total y a la fusión con el otro, en la que los dos son uno.” (Rasa Devi).

Como en la anterior, en todas estas citas, se recalca el aspecto espiritual de dicho tratado, pero, aunque estén realizadas de forma correcta, en ocasiones se antojan escasamente explicativas.

Significativa es la presencia del erotismo en toda la película, una mirada, un baile un gesto... están siempre impregnados de un halo de sensual sugerente y seductor, convirtiendo su visionado en una experiencia sensorial única; muchas veces estamos cerca de percibir un

⁶⁵ Por “status” entendemos: “Cualquier posición que determina el lugar que alguien ocupa en la sociedad; puede ser adquirido o adscrito” (Kottak,1994, 77). El “status adquirido” queda definido como: “Status social que se alcanza mediante talentos, acciones, esfuerzos, actividades y logros, más que por adscripción”. Como ejemplo de esta categoría encontramos a Maya, que consigue por sus propios medios ser cortesana. Por otra parte el “status adscrito” es considerado como: “Status social (por ejemplo, raza o género) que la gente tiene poca o ninguna capacidad de elegir”. Esta tipología la encontramos frecuentemente en la película. Como botón de muestra, diremos que la mujer tiene una consideración social más baja que la del hombre por el simple hecho de pertenecer a esa categoría, y que Maya y Tara, tienen un status social distinto por nacimiento.

perfume, o de sentir el tacto de la tersa y suave piel de la protagonista. Aún así, recalcamos: es un poco sorprendente que las escenas sexuales no sean un poco más ilustrativas del libro al que nos referimos.

V.- ESTEREOTIPIA Y SIMBOLISMO.

Desde la psicología social podemos conceptualizar el estereotipo como “ideas prefijadas -con frecuencia desfavorables- sobre la forma de ser de los individuos de un grupo” (Kottak, 1994:76). Por tanto estamos hablando de ideas que no se fundamentan en una verdad científica, ni en un estudio serio, por el contrario se alimentan de prejuicios y de ideas preconcebidas, con el objeto, no consciente, de ordenar la realidad que nos rodea.

Una vez acotado el concepto, cabe significar, que los estereotipos de género están muy presentes en el film. En el caso de las mujeres queda señalada la dicotomía entre esposa y ramera, hartamente explicada con anterioridad. Los diálogos entre los personajes así lo atestiguan: “Vete y llévate estos cascabeles para que la gente sepa que llega la ramera”, le dicen a Maya, cuando es expulsada de palacio. Esta sentencia, es muy significativa de la concepción más negativa en la que una mujer puede ser encuadrada.

En el otro extremo se encuentra el estereotipo de esposa, que aparece claramente manifiesto, en la escena en la que Tara, recibe un pañuelo para que en su noche de bodas, durante la realización del acto sexual, no manche las sábanas. Existen multitud de tradiciones, en otras partes del mundo, que reflejan prácticas análogas, a ésta que se describe en la película. Pensemos en el caso de los gitanos y la utilización que hacen del paño, para averiguar la virginidad de la novia, introduciendo éste en su vagina. Aunque como todos sabemos, la tenencia o no de himen, no guarda una correlación directa con la virginidad.

Nair, nos muestra el temperamento de Maya en clara y abierta contraposición a la actitud de Tara. Por tanto, parece que, la responsable del film, nos quiera mostrar este comportamiento bipolar encarnándolo en sus dos personajes femeninos principales (sobra decir que el rol de ramera se lo asignan a Maya y el de esposa a Tara).

Es notorio que a lo largo de la película, el hombre, está constantemente relacionado con el poder. Esto queda ilustrado en su forma de tratar a las mujeres, que en ocasiones resulta un tanto impertinente, generando así reacciones adversas por parte de las protagonistas femeninas: “... y *no me hables como si fuera tu sirvienta. No soy tu sirvienta*” responde en una escena Maya al escultor Jai Kumar.

Este poder formal (desde el punto de vista de la legalidad de la época) es ostentado únicamente por los varones, negando el acceso a las féminas a posiciones tales como la de rey o califa.

La ligazón estereotípica entre la violencia física y el género masculino se aprecia asiduamente. Kama Sutra representa este binomio mediante dos vías: las peleas entre Raj Singh y Jai Kumar y las conversaciones sobre los temas bélicos en los que se ven implicados los protagonistas.

En cuanto al vestuario, se observa, que, aunque ornamentadas en ocasiones, las ropas del hombre son ligeras, permitiendo una mayor movilidad para llevar a cabo todo tipo de

luchas y proezas físicas. Mientras, la mujer, aparece frecuentemente ataviada cuidando los pormenores de su aspecto y vestuario. De esta forma, pretende conseguir una apariencia seductora que, bajo este contexto socio-cultural, debe ofrecer al varón. Esto no es algo exclusivo de la cultura india del s. XVI: pensemos por ejemplo en España, hasta hace no mucho, la moda ha preferido a la mujer desde su infancia, con un tipo de ropa (acordémonos de la típica falda) que no permitía el desarrollo de su motricidad y sí el de su aspecto más coqueto y más pulcro. Por el contrario el varón siempre ha sido vestido con ropas más cómodas y orientado hacia la práctica deportiva, lo que nos lleva a pensar en que la diferencia de expectativas entre ambos sexos, influye notablemente en los comportamientos de los sujetos cuando llegan a la adultez.

La ropa se constituye en un símbolo de poder, no olvidemos la diferencia de vestuario entre los personajes. Nair, la utiliza siempre que puede, para recalcar la diferencia de clase, de hecho Maya, hasta que es expulsada de palacio siempre lleva la ropa usada de Tara. No obstante, esta diferencia se refleja más en el propio diálogo que visualmente, ya que la primera, siempre aparece con un aspecto espectacular, incluso durante el destierro.

En definitiva, la discriminación social a favor del sexo masculino, es latente en el largometraje, y la directora de tanto en tanto se encarga de recordárnoslo:

“Un día perteneces a tu padre y otro día perteneces a tu esposo, debe de ser difícil.”(Raj Singh a Tara).

El sistema de castas no sólo se revela como discriminatorio entre los sexos, sino que se utiliza también para la comparación escalonada desde un punto de vista intrasexual. Así Jai Kumar desempeña el papel de escultor al servicio de Raj Singh (el rey). Se le considera hijo bastardo, y no reconocido oficialmente, de la reina. Incluso en las peleas, a las que tan aficionado es el soberano, se muestra la diferencia de status: el rey pide a Kumar que luche como si él no fuera el rey, y luego, al salir mal parado, le recrimina su ímpetu.

Entre las mujeres esta diferencia intra clase se utiliza como leit-motiv del film. Este aspecto, nos remonta al origen de la rivalidad entre Tara (destinada a ser princesa) y Maya (orientada a la servidumbre). No obstante, desde el principio, se insiste en mostrar la diferencia (recordemos lo dicho con relación al vestuario). No es de extrañar que los celos y envidias entre ambas despierten en la adolescencia, pues el periodo de incubación de los mismos ha sido largo.

Significación especial, adquiere el comportamiento de Maya al rechazar las prendas de su compañera, haciéndole presente que al fin va a usar algo que ya ha sido probado por ella con antelación (es decir, la relación sexual con Raj Singh). En conclusión el sexo se muestra como un potente mecanismo de superación de la diferencia social.

Sin duda un aspecto que puede sorprender, es el aspecto físico que presentan los protagonistas del largometraje. Sus cuerpos corresponden más a la concepción de la belleza que se tiene en Occidente, que a su homóloga del s. XVI en la India.

Las dos protagonistas principales son altas y esbeltas, y en absoluto tienden a desagradar al espectador occidental, al contrario, parecen extraídas de un anuncio de lencería. Incluso la actriz principal (Maya) no parece originaria de la India.

Es revelador que los actores, aunque poseedores de rasgos exóticos, conservan un cuerpo sin apenas nada de grasa. Es más, Jai Kumar, (el escultor) aparece visiblemente musculado, lo que muestra la influencia del primer mundo en lo que se ha venido a llamar “el culto al cuerpo”.

Bajo este punto de vista, es criticable, que una ambientación tan fiel en el plano vestimental, paisajístico y musical, no se corresponda con un mayor realismo en la concepción de belleza corporal en aquel tiempo. El tirón comercial, que garantiza poseer actores atractivos desde el punto de vista físico, no le pasa desapercibido a la cineasta, mediatizando en demasía el resultado final.

En este sentido, seguro que recordamos pocas películas en la que los actores no hayan sobresalido por su belleza, creando un concepto de normalidad física que origina muchos conflictos psicológicos a muchas personas, que no pueden alcanzar estas cotas en su aspecto personal.

Por tanto, aún no siendo la pretensión de la directora hacer un documento antropológico, los actores parecen metidos en la película con calzador, son un elemento extraño que crea una sensación de irrealidad en su relación con el entorno circundante.

Esto nos lleva a la siguiente reflexión. Mira, aunque sería poseedora de una visión “emic”⁶⁶ la reemplaza por una “etic”, en ocasiones, occidentalizando de este modo factores importantes para el devenir de la película, tales como el idioma (no olvidemos que usa el inglés durante el rodaje) y el físico de los actores.

VI.- REFLEXIONES FINALES

Es ciertamente refrescante observar que en ciertos lugares del mundo alejados de la influencia de Hollywood, se siguen llevando a cabo producciones ricas en ideas y que investigan con el lenguaje cinematográfico. Desgraciadamente éste no es el caso de la India, ya que, aún manteniendo una identidad propia en su cine está fuertemente influido por las películas realizadas en los Estados Unidos. Así Bollywood se encarga con demasiada frecuencia de plagiar argumentos ya exhibidos por el cine americano.

Dentro de esta sequía de ideas de vez en cuando aparecen cineastas, que pronto son alabados por la crítica internacional. Es el caso de Mira Nair. Su filmografía, variada y diversa, se aleja por otra parte, de los postulados de la factoría de Bombay.

Los aciertos de esta película son evidentes: vestuario cuidadísimo, escenarios increíbles y tomados de la realidad, música evocadora, certera sensorialidad y una carga erótica envolvente. Lástima que el diálogo haya sido descuidado en exceso y que el aspecto de los personajes responda a mitos de belleza occidentales. La directora ha distorsionado una parte importante de su perspectiva como nativa de la India, y la ha sustituido por una visión

⁶⁶ La visión “emic”, queda referida en el campo de la antropología social y cultural como “la estrategia de investigación que se centra en las visiones y criterios de significación del nativo” (Kottak, 1994: 30). Por otro lado la visión “etic” se concibe como “la estrategia de investigación que enfatiza el punto de vista del observador más que las explicaciones categorías y criterios de significación de los nativos” (Kottak, 1994: 31)

más comercial para su difusión en Occidente, perdiendo así, la oportunidad de convertir el film en una obra de culto.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Godelier, M.

(1980) “Las relaciones hombre / mujer: el problema de la dominación masculina”, Teoría, núm.3. *Lo ideal y lo material*. Madrid, Taurus, (ed.orig.1984).

Kottak, C. P. ANTROPOLOGÍA Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana, (sexta edición), McGraw-Hill Ed.

Mead, M.

(1994) Masculino y femenino. Madrid, Minerva Ed.

En Internet:

<http://www.212.net/king/kama.htm> (26/01/03)

<http://www.abcdioses.noneto.com/archivos/textos/gita/kamaIntro.htm> (24/01/03)

<http://www.angelfire.com/movies/oc/kamasutra.html> (26/01/03)

<http://www.aunmas.com/sexo/oldsex.htm> (24/01/03)

<http://www.chico.mweb.co.za/mg/art/reviews/97march/6mar-bollywood.html> (26/01/03)

<http://www.cinecitas.com/indie/49-1.html> (23/01/03)

<http://www.cineismo.com/críticas/boda-la.htm> (23/01/03)

http://www.cinemedioevo.net/film/cind_kamasutra_1996.htm (25/01/03)

<http://www.desires.com/3.2/Performance/Reviews/Docs/nair.html> (26/01/03)

<http://www.el-mundo.es/2001/09/09/cultura/1045437.html> (23/01/03)

<http://www.goodbadugly.coldfusionvideo.com/kamasutra-html> (26/01/03)

<http://www.indiastar.com/srini1.htm> (26/01/03)

http://www.labiennaledivenezia.net/it/cinema/58mostr.../skd_rgs.cfm?languageID=IT&ID=15 (26/01/03)

<http://www.metroactive.com/papers/metro/03.06.97/kama-sutra-9710.html> (26/01/03)

<http://www.movie-reviews.colossus.net/movies/k/kama.html> (26/01/03)

<http://www.old.clarin.com.ar/diario/1997/10/16/c-01201d.htm> (23/01/03)

<http://www.primeirasedicoes.expresso.pt/ed1321/i302.asp> (25/01/03)

<http://www.puntog.net/KAMA/kama:HTM> (23/01/03)

<http://www.salon.com/march97/nair970307.html> (26/01/03)

http://suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1997/03/030702.html-24k (26/01/03)

<http://www.tvguide.com/movies/database/ShowMovie.asp?MI=38820> (26/01/03)

http://www.urbancinefile.com.au/scripts/cinefile/cinematheque_feature.idc?Article-ID=188-16K- (26/01/03)

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review97/kamasutrahowe.htm>
(26/01/03)

<http://www.zinema.com/dossier/berlin/02berlin.htm> (26/01/03)

<http://www.zinema/pelicula/2002/labodade.htm> (26/01/03)

LAS MIL Y UNA NOCHES

Edgar Mozas Fenoll

Ldo. en Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Título original de la película | <i>Il fiore delle mille e una notte</i> |
| Nacionalidad | Franco italiana |
| Año de producción | 1973-1974 |
| Duración | 129 minutos |
| Director | Pier Paolo Pasolini |
| Intérpretes | Ninetto Davoli (Aziz); Tessa Bouché (Aziza); Franco Citti (el genio); Franco Merli (Nur ad-Din), Ines Pellegrini (Zumurrud), Abadit Ghidei, Giana Idris, Alberto Argentino (Príncipe Shahzaman), Francesco Paolo Governale (Príncipe Tagi), Salvatore Sapienza (Príncipe Yunan), Fessazion Gherentiel. |
| Música | Ennio Morricone |
| Género | Aventuras |
| Sinopsis: Zumurrud es una bella esclava que sólo acepta ser vendida al joven Nur ad-Din. Viven felices disfrutando de las alegrías de la vida (la comida, el sexo y el relato de cuentos) hasta que son separados por el secuestro de Zumurrud. Ambos amantes inician un viaje que les llevará a pasar por diversas peripecias, en busca el uno del otro. En este cuento marco, se va intercalando el relato de diez historias paralelas. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Las mil y una noches es, junto con la Biblia, la obra que más veces se ha llevado al cine; no en vano, ésta es la única obra de toda la literatura árabe que ha pasado a formar parte del imaginario universal. De hecho, la primera adaptación al cine de *Las mil y una noches* es casi tan antigua como el cine: se debe al propio Georges Méliès, quien en 1900 realizó una película inspirada en la obra, dentro de sus filmes de temática fantástica. Y no es extraño que esta primera adaptación se produjera en Francia, ya que *Las mil y una noches* ha llegado hasta nosotros gracias a la traducción que realizó el célebre arabista francés Antoine Galland a finales del siglo XVII.

En realidad, *Las mil y una noches* fue una obra despreciada en el mundo árabe durante largo tiempo y fue el éxito que obtuvo en Occidente el que la revitalizó; incluso podemos afirmar, como dice el arabista Julio Samsó (1976: 7-8), que “si hoy en día se ha producido en Oriente un movimiento de revalidación de *Las mil y una noches*, ello se debe al éxito que esta colección de cuentos ha tenido en Europa desde que el orientalista francés Antoine Galland publicó su primera traducción”.

Pier Paolo Pasolini también realizó una versión cinematográfica de *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*), producida en el año 1974. El director italiano (célebre también como escritor) se caracterizó por plasmar en sus películas acciones descritas con un realismo a veces violento y desgarrador, que le llevó a menudo a estar en el ojo de la crítica y la censura de su época. En general, realizó un cine realista (*neorrealista* para los críticos) en el que buscaba analizar la sociedad siempre desde un prisma crítico. Se puede afirmar, pues, que “con su compromiso político, civil y artístico Pasolini tuvo como objetivo principal el de denunciar y contrastar la homologación cultural y el cambio antropológico de los italianos” (Ryker, 1998).

La película que nos ocupa está enmarcada en la conocida “trilogía de la vida” de Pasolini (compuesta además por *Il Decameron*, de 1971 y *Il racconti di Canterbury* de 1972). El tema común que aglutina a estas tres películas es un repaso de un pasado no contaminado por el presente, pues Pasolini rechazó desde siempre las carencias de la sociedad en la que le tocó vivir. Este tema constituye una verdadera obsesión en la obra del realizador italiano.

Las mil y una noches es una película larga, de unos 130 minutos (aunque ésta no es más que una versión comercial puesto que en el Festival de Cannes de 1974 se presentó una versión aún más larga, de 155 minutos). Sin embargo, la estructura de la película (heredada, como veremos, del relato original árabe) convierte su visionado en algo ameno y dinámico, favorecido por estar compuesta de historias entrelazadas.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

El 20 de mayo de 1974 fue estrenada en el Festival de Cannes *Il fiore delle mille e una notte* de Pier Paolo Pasolini, en donde fue nominada para la Palma de Oro y obtuvo el Premio Especial del Jurado. Esta fue su penúltima película, antes de que en 1975 fuera asesinado en la playa de Ostia en unas circunstancias no esclarecidas. La vida del realizador italiano estuvo rodeada de una constante polémica: en 1949 fue expulsado del partido comunista tras ser acusado de corrupción de menores; a partir de entonces Pasolini se centró en su obra artística, en donde plasmaba las esperanzas de un cambio político más en los campesinos y en los habitantes de los suburbios que en la clase trabajadora. En la trilogía de la vida, Pasolini no abandona este tema recurrente, retratando la vida de personajes humildes.

Para describir sus historias, Pier Paolo Pasolini abusa de los planos-secuencia que tantas veces adoptó en su cine y que lo que suscitan es un acercamiento de la historia al espectador, dotándola de rasgos que parecen reales. El propio autor aseguró: “yo coloco la cámara con un magnetófono en el mismo sitio donde podría estar un testigo de carne y hueso, míseramente naturalista, y tomo toda la escena seguida, como vista y oída por él” (Pasolini, 1970: 71).

Veamos ahora qué ocurrió en *Las mil y una noches*. La obra árabe utiliza la técnica literaria conocida como “de caja china”: dentro un cuento marco se van enlazando numerosas historias paralelas. Toma como cuento marco el de Sherezade y Shahriyar en la que la hija de un visir salva su vida por relatar al rey cada noche durante mil y una, una serie de cuentos entrelazados. Pasolini utiliza esta misma técnica para estructurar su película, pero toma como cuento marco una historia distinta a la de Sherezade. Dentro de ese relato, el director intercaló otras historias de *Las mil y una noches* árabe que no necesariamente coinciden con la disposición original.

El relato de Nur ad-Din y Zumurrud, también extraído de la obra árabe, cuenta cómo una esclava y su dueño son separados por el destino, simbolizado por el malvado cristiano de ojos azules; a partir de aquí hay un largo desvío narrativo donde se introducen el encuentro amoroso entre Nur ad-Din y unas jóvenes, la historia de Tach al-Muluk y Dunya y la de Aziz y Aziza. Prosigue la película con los relatos, elementos mágicos incluidos, de lo sucedido a los dos monjes mendicantes (o *saaluk*) que Tach al-Muluk contrata para decorar el techo de la casa de la princesa Dunya. Finalmente, Zumurrud, disfrazada de hombre, es proclamada rey; en este nuevo reino es donde vuelve a encontrar a su amado Nur ad-Din.

La decisión de Pasolini de adoptar como cuento marco el de Nur ad-Din y Zumurrud demuestra un conocimiento profundo de la obra árabe y lo hace para poder desarrollar su película utilizando una historia más dinámica que la de Sherezade, que transcurre siempre en la alcoba del palacio del rey Shahriyar. El cuento marco funciona como una historia principal a partir de la cual se generan, no simplemente se adosan, nuevos cuentos entrelazados hasta resolverse finalmente la trama abierta por la primera historia que queda pendiente a lo largo de la película haciendo notar al espectador en ciertos momentos que está viajando a través de diversos niveles de narración.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Aunque sin duda alguna la película que nos ocupa está protagonizada por los personajes de Nur ad-Din (interpretado por Franco Merli) y Zumurrud (Ines Pellegrini), hay que tener en cuenta que a partir del *cuento marco* se van generando otras muchas historias que funcionan como pequeños cortometrajes entrelazados. A través de las vivencias y la palabra de los personajes, van introduciendo al receptor en los diversos matices de unos mundos que si aceptamos la realidad de la primera historia se descubren como perfectamente reales. Estas historias conforman la película final y los personajes que en ellas aparecen son independientes.

Nur ad-Din y Zumurrud representan la felicidad, alcanzada gracias al amor que sienten el uno por el otro. Esta relación amorosa se antepone a la de Aziz y Aziza en donde él se muestra como un mero instrumento erótico incapaz de comprender las experiencias paralelas al sexo, en especial la poesía, y ella acepta con resignación, hasta su muerte (enormemente ennoblecida), la infidelidad de su amado; los poemas que le recitan a Aziz le anuncian un desgraciado final, pero éste es no logra descifrar lo que se le anuncia.

Frente a estos, los dos monjes mendicantes encarnan la resignación de quienes han buscado el amor con excesiva ligereza. Sus historias representan la inmersión del amor, de nuevo plasmado como goce físico pero también entendido como sufrimiento psicológico,

dentro de los vaivenes del Destino. La fuerza mayor que empuja a estos monjes no es sino la voz de su propio destino.

Pero no obstante, todos los personajes poseen una serie de características comunes: son ingenuos y buscan constantemente el placer de los sentidos. Tienen un aspecto rural, rostros morenos y curtidos por el sol, un aspecto oriental que Pasolini asemeja con la cultura popular que quería ensalzar.

IV.- LA CONSTRUCCIÓN DE ORIENTE SEGÚN PASOLINI

Ya hemos visto que una de las principales intenciones de Pasolini en la película era alabar un pasado alejado de un presente que él consideraba deteriorado. Dice Bernabé (1996: 83) que el director produjo esta película “en unos momentos de particular infelicidad, de desencanto y desarraigo dentro de su propia sociedad y de su propio presente consumista”. Para ello, enmarca la película en una sociedad ficticia, inspirada en unos cuantos tópicos (placer de los sentidos, risas constantes, promiscuidad sexual, etcétera) de la sociedad árabe tradicional y en la que el director plasma sus ideales. Los exteriores rodados en el Yemen, Irán, Nepal, Etiopía e India, sirven a Pasolini para generar una construcción propia de Oriente. Crea así (o mejor, “recrea”) un mundo árabe mítico, que no deja de ser irreal y que se enmarca en los *espacios imaginarios* clásicos creados por Occidente para referirse a Oriente. Dice Edward Said (2002: 52) que “la estandarización y la formación de estereotipos culturales han reforzado el mantenimiento de la demonología del «misterioso Oriente» que en el siglo XIX era dominio del mundo académico y de la imaginación”.

Pasolini recrea un mundo en el que los personajes viven despreocupados y felices, sin alejarse en exceso de la visión romántica del área cultural árabe (teniendo en cuenta la debilidad teórica de este concepto pues “los componentes de un área cultural contienen rasgos distintos de los predicados para el área cultural como un todo”, según afirma Llobera (1990: 92). Es decir, el director italiano construye su propia realidad estética, en donde introduce sus gustos e inquietudes, a partir de un material literario que posee el suyo propio.

Aunque Pasolini realiza un acercamiento más o menos fiel de la obra árabe, no hay que olvidar que su película no es más que una adaptación personal; esto le sirve al director para “ahondar en la representación de la «cultura popular» que, hallándose siempre en la base de las culturas, sería universal” (González, 1997: 64-65). Defiende un modo de vida y unas actitudes que, aunque aplicadas a una época indefinida, considera intemporales y podrían aplicarse en cualquier cultura.

El interés por la cultura popular italiana es un denominador común en la obra de Pasolini: los personajes y situaciones que plantea, que se alejan del cine comercial de consumo, puedan llegar a parecer descarnados y rudos. Estos ambientes están inmersos en un contexto cotidiano y cercano a la sociedad que el director quería exaltar. Esta forma de expresarse ha pasado a formar parte de la historia del cine mundial, pues como dice Román Gubern (1973: 89) “su poética de lo popular, en donde siguió coexistiendo la brutalidad naturalista y el sutil toque lírico ha supuesto una muy singular contribución al acervo del cine contemporáneo”.

Una constante en *Las mil y una noches* de Pasolini es la peculiar visión del erotismo que Pasolini plasma en su cine: la construcción cultural del erotismo que se presenta en la película no corresponde a la de la civilización árabe, sino a la de la sociedad ficticia creada en el guión de la película y en la que el autor pudo incluir sus inquietudes y gustos; por lo tanto, la identidad sexual que debemos analizar es la de este italiano de los setenta, no la de la sociedad árabe.

V.- EL EROTISMO EN EL CINE DE PASOLINI: EL CASO CONCRETO DE LAS MIL Y UNA NOCHES

Gayle Rubin definió en 1977 el sistema sexo-género como “la serie de disposiciones por las cuales una sociedad transforma la mera sexualidad biológica en un producto de la actividad humana”; según esta definición básica, es evidente que la manera de entender la sexualidad se ha ido construyendo históricamente y, en definitiva, culturalmente. En su película, Pasolini plasma unas relaciones (no ya de género sino sexuales) de un modo muy concreto: son personajes jóvenes, morenos y alegres que reflejan perfectamente los códigos de lo que el director consideraba erótico, exhibiendo una estética personal. Dice María Jesús Rubiera (1996: 93), gran conocedora de la obra árabe, que posiblemente, esta película de Pasolini sea, de entre las numerosas adaptaciones que se han hecho al cine, “la que refleje más profundamente el erotismo de *Las mil y una noches*”; aún así, es evidente que el director italiano interpreta de forma inevitablemente subjetiva lo que se cuenta en el original árabe.

Alguna de las historias que Pasolini relata en su película, presentan escenas de sexo explícito. No en vano, el cine de Pasolini ha sido definido en algunas clasificaciones como cine erótico, más aún si tenemos en cuenta el cine que se estrenaba en España en la década de los setenta: en estos años, dice Pedro Calleja (1987: 262-263) al analizar el cine erótico que se estrenó en la época que, “en España, (...) a lo más que llegamos a suspirar –y viajar- fue por la «Trilogía de la vida» de Pasolini” puesto que, como dice el mismo autor más adelante, en estos años, “el erotismo con excusa intelectual se pone de moda”. Estas escenas tienen como denominador común la particular visión del autor italiano.

El carácter erótico de la película se presenta desde el principio, en que Zumurrud, la protagonista femenina, relata la historia de un hombre y una mujer de una tribu que incorporan a su caravana a dos jóvenes y disputan entorno a la belleza de cada uno. En estas escenas, lo erótico queda plasmado en la belleza exclusivamente física de los jóvenes. Pero si en esta primera ocasión lo erótico se centra exclusivamente en el cuerpo, más adelante Pasolini nos mostrará otro aspecto de su perspectiva del erotismo: el director vuelve a interrumpir el relato central para relatar la larga historia de Aziz y Aziza, en la que una joven contempla y acepta, según códigos que se acercan al amor cortés árabe, cómo su prometido se enamora de diferentes mujeres sin ninguna firmeza. Estas mujeres le recitan versos en los que le anuncian un final desgraciado, pero que él no alcanza a comprender. En estas secuencias sexuales, Pasolini convierte a Aziz, que deambula de mujer en mujer, en un mero instrumento erótico, simbolizado en una enorme flecha con forma fálica que el joven lanza con un arco. La escena de la castración final de Aziz, filmada con una asombrosa objetividad, representa el castigo que el director considera que merece quien se enfrenta al amor con excesiva ligereza.

Esta corriente de sufrimiento psicológico provocado por el sexo se profundiza con las dos historias siguientes insertadas en la película: son las que relatan dos monjes mendicantes que son contratados para decorar el techo de la casa de la princesa Dunya. Ambos monjes han

decidido mendigar por todo el mundo debido a las desgracias que les provocaron sus relaciones amorosas: uno que ve cómo un genio celoso descuartiza a la joven con la que había mantenido relaciones; el otro, que asesina con sus propias manos a un joven príncipe que conoció en una cueva. Ambas historias suceden, simbólicamente, bajo tierra y vuelven a representar el castigo que merece quien mantiene relaciones amorosas de manera ligera. Sin embargo, estas muertes de los jóvenes amantes no pueden ser totalmente atribuidas a los protagonistas, sino al destino que les ha conducido allí. La historia demuestra que este destino que es ineluctable sólo puede ser conjurado a través de la huida y la autorreflexión (en la que se encierran los dos *saaluk*) y Pasolini la utiliza como un aviso acerca de la fugacidad del gozo y sus peligros.

Pero Pasolini también concibe el sexo como mero disfrute, sin segundas intenciones psicológicas. Esto queda plasmado en las dos pequeñas historias que le ocurren a Nur ad-Din en la casa de unas jóvenes que le acogen: una en la que se disputan su miembro y la otra en la que juegan en un estanque.

Y así llegamos a la secuencia final de la película: Zumurrud llega disfrazada de soldado a las puertas de una ciudad cuyos habitantes, sin percatarse de su sexo, la nombran rey. Aprovechándose de su posición, va castigando uno a uno a quienes la separaron de su amado Nur ad-Din; finalmente éste llega a la ciudad y ella ordena que lo lleven a sus habitaciones. Una vez allí, Zumurrud nos depara la última broma: aún disfrazada de hombre, ordena a Nur ad-Din que se tienda boca abajo en la cama con la intención de gozar de él; éste accede de mala gana y Zumurrud permite que descubra la realidad acariciando su cuerpo. El final, nos remite al principio de la película: en ambas escenas aparecen gozosos y sonrientes los dos jóvenes enamorados. Dice el arabista Luis Bernabé (1996: 88) que esta escena constituye, “como colofón final y abarcador de toda la película, el descubrimiento de la dicha por los sentidos y por el cuerpo”.

VI.- CONCLUSIONES

Como conclusión, podemos decir que en general la obra de Pasolini está marcada por dos utopías: una política, representada en su personal visión del marxismo, y otra sexual, representada en los rostros morenos de jóvenes obreros y campesinos de origen meridional. En esta película (como en otras obras), Pasolini muestra como punto de reunión de ambas utopías el cuerpo desnudo de los muchachos (y en algún que otro caso de muchachas) moreno y curtido por el sol. En este sentido, Pasolini ha transformado su homosexualidad en un arma para la lucha política.

Pero además de esa estética popular que protagonizó las escenas eróticas de *Las mil y una noches*, en muchas de estas escenas se puede advertir el carácter fetichista del director. Consideremos “fetichismo” en el sentido freudiano del término, que está definido en el diccionario de Piéron (1990: 224) como la “perversión en que la satisfacción sexual está condicionada por la vista o el contacto con un objeto determinado”. Un ejemplo concreto de esto es el momento antes de la castración de Aziz, cuando éste apunta al sexo de su amante con una flecha en cuya punta hay un pene dorado, que constituye un objeto fetiche; pero además, E. Ann Kaplan (1998: 36) asegura que “el temor a la castración es la base del fetichismo, porque hace que sea imposible la excitación sexual con una criatura que carece de pene o de algo que lo sustituya”. Esto nos hace comprender la frialdad con la que el director italiano muestra la castración de Aziz.

En definitiva, la particular visión del sexo de *Las mil y una Noches* de Pasolini, que en algunos casos nos puede parecer algo ingenua, es en cierto modo primaria y tiene dos perspectivas: una cargada de peligros, principalmente psicológicos de los que el director nos quiere advertir, y otra en la que defiende el acceso al placer a través de los sentidos. Todo ello está situado en un ambiente mítico que permite al director alejarse de aquellos referentes cercanos que tanto repulsó.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Ardevol, E. y Pérez Tolón, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Diputación provincial.

Bernabé Pons, L. F. (1996) “La narración y el cine como vida: Pier Paolo Pasolini y *Las mil y una noches*” en Ríos Carratalá J. A. y Sanderson J. D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad, pp. 81-90.

Berlanga, J. (1987) “Libros para mirar” en *Historia del cine*, Madrid, Diario 16.

Calleja, P. (1987) “Cine erótico. Del beso al infinito” en *Historia del cine*, Madrid, Diario 16.

Foucault, M. (1973) *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI.

Freire, H. J. (2002) “Cine gay” en *Topía*. <http://www.topia.com.ar/articulos/21gay.htm>. (Texto consultado en junio, 2002).

Gerard, F. S. (1981) *Ou le mythe de la barbarie*, Bruselas, Université.

González, F. (1997) *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, Universidad.

Kaplan, E. A. (1998) *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra – Universidad de Valencia – Instituto de la Mujer.

Llobera, J. R. (1990) *La identidad de la antropología*, Barcelona, Anagrama.

Metz, C. (1973) *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

Matín-Peñasco de Merlo, L. E. (2001) *Introducción a la historia de la sexualidad*, Madrid, Instituto de sexología-Universidad de Alcalá.

Martinello, S. (1999), *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra.

Pasolini, P. P. (1970) “Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad” en Della Volpe y otros, *Problemas del nuevo cine* Madrid, Alianza, pp. 61-76.

Pieron, H. (ed.) (1990) “Fetichismo” en *Vocabulario de psicología*, Madrid, Akal, pág. 224.

Rubiera Mata, M. J. (1996) “Las mil y una noches y el cine en Ríos Carratalá, J. A. y

Sanderson, J. D. (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad, pp. 91-94.

Rubin, G. (1975) “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política del sexo”, en *Nueva Antropología*, nº 30, 1986, pp. 95-146.

Ryker, A. (1998) “Pier Paolo Pasolini. La vida” en *Pier Paolo Pasolini. Pagine Corsare*. http://www.pasolini.net/espanol_biogr01.htm. (Texto consultado en abril, 2002).

Ryker, A. (1998) “Para que un gran italiano quede vivo en la memoria” en *Pier Paolo Pasolini. Pagine Corsare*. <http://www.pasolini.net/espanol>. (Texto consultado en abril, 2002).

Sadoul, G. (1967^{8ªed.}) *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI.

Said, E. W. (2002) *Orientalismo*, Madrid, Debate.

Samsó, J. (1976) “Introducción” en Anónimo, *Las mil y una noches*, Madrid, Alianza, pp. 7-20.

Tardonato Faliere, H. (2002) “Pier Paolo Pasolini. Biografía” en *Elena Tardonato Faliere. Página oficial*. <http://www.tardonato.com.ar/pasolini.htm> (Texto consultado en abril, 2002).

VV. AA. (1995) *Historia general del cine*, vol. XI, Madrid, Cátedra.

VV. AA. (1998) “Pier Paolo Pasolini (1922-1975)” en *El poder de la palabra*. <http://www.epdlp.com/pasolini.html> (Texto consultado en abril, 2002).

EYES WIDE SHUT

M^a Josep Murrillo Monzó
Lda. en Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández



“Cuando entregamos nuestro dinero para ver una película de Kubrick, estamos comprando sus ojos” (John Baxter, biógrafo de Kubrick)

“Esta película no tiene nada que ver con el sexo y mucho que ver con los miedos” Cristiane Kubrick, (viuda de Stanley antes del estreno)

| FICHA TÉCNICA | |
|--------------------------------|---|
| Titulo original de la película | EYES WIDE SHUT |
| Año de producción | 1999 |
| Duración | 159 minutos |
| Nacionalidad | USA |
| Director | Stanley Kubrick |
| Guión | Stanley Kubrick y Frederic Raphael, según la novela de Arthur Schnitzler |
| Fotografía | Larry Smith, en color DeLuxe |
| Música | Jocelyn Pock |
| Montaje | Nigel Galt |
| Género | Drama/triller |
| Intérpretes | Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Marie Richardson, Rade Sherbedgia, Todd Field, Vanessa Shaw, Sky Dumont, Alan Cumming, Fay Masterson, Leelee Sobieski, Thomas Gibson, Madison Eginton. |

Sinopsis: William (Bill) Harford y Alice Harford, son una pareja felizmente casada. El es médico de la alta sociedad de Manhattan, mientras que su esposa se dedica al cuidado de su hija. Su relación parece ser satisfactoria. Pero los flirteos de Bill con unas *Lolitas* y de Alice con un *seductor maduro* durante una fiesta, celebrada por uno de sus adinerados pacientes, les llevará a analizar su matrimonio. La confesión de no sentirse celoso por parte de Bill, al estar seguro de la fidelidad de su esposa, desencadena la revelación de un secreto por parte de Alice, quien estuvo a punto de dejarlo todo por un militar con el que coincidieron ese verano. Esta confesión hará que Bill empiece a imaginar las infidelidades de su esposa, provocando su deseo de venganza deslizándose por una espiral que le llevará a relacionarse con prostitutas, llegando a introducirse en una orgía ceremonial de una sociedad secreta, en la que está a punto de ser asesinado.

I.- INTRODUCCIÓN

Stanley Kubrick es un director polémico, controvertido y alabado por la crítica. En su producción artística cuenta con trece películas, que conforman un abanico de géneros: de época, bélicas, ciencia ficción, terror, suspense, tragedia, eróticas,... Él repudia las dos primeras *Fear and Desire* (1953) y *El beso del asesino* (1955). *Ataco perfecto* (1957) es la película con la que empieza a conseguir éxito (además de beneficios económicos). *Senderos de gloria* (1957) estuvo prohibida en Francia hasta 1976, también el Departamento Americano de Defensa la prohibió en todas sus bases. *Espartaco* (1960) tocada por la censura, obtuvo cuatro Oscars de seis nominaciones, ninguna a la dirección. Con *Lolita* (1962) desafió a la censura, siendo un éxito de público y de crítica. Algunos críticos la consideran su mejor película y un clásico. *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1963) fue criticada por antiamericana, consiguiendo otro éxito de taquilla y cuatro nominaciones a los Oscar, entre ellas a la dirección.

El estreno de *2001: Una odisea del espacio* (1968) se convirtió en un gran acontecimiento, volviendo a ser nominado como mejor director y obteniendo el Oscar a los efectos especiales. *La naranja mecánica* (1971) provocó gran escándalo en su época en todo el mundo, al mostrar escenas de sexo y violencia de forma explícita; fue clasificada como X y nominada para cuatro Oscars, entre ellos como mejor película y mejor director. Consiguió un gran éxito de público. *Barry Lyndón* (1974) fue un gran fracaso comercial, aunque recibió siete nominaciones a los Oscar. *El resplandor* (1980) a pesar de las críticas negativas que recibió, fue un gran éxito de taquilla. En 1999 fue elegida como la película más terrorífica de la historia por una revista británica⁶⁷. En esta película utiliza por primera vez el *Steadycam* que se trata de un mecanismo hidráulico atado al cuerpo del cámara, proporcionando estabilidad a la cámara cuando el cámara se desplaza. Martín Scorsese lo usará posteriormente como firma en todas sus películas.

La chaqueta metálica (1987) estaba ambientada en Vietnam y su rodaje se realizó a las afueras de Londres, el cuál duró 36 semanas, aunque no se estrenó hasta dos años después. En los dos primeros meses de exhibición recaudó 38 millones de dólares.

Eyes Wide Shut (1999) fue una película que levantó expectación desde el momento que la noticia salió en los medios de comunicación. Producida por la *Warner Bros* empresa con la que Stanley Kubrick estaba ligado contractualmente (el director el que tenía el control total sobre la película) llegó hasta el punto de no enseñarla a los productores hasta que estaba terminada.

La película está basada en la novela de *Traumnovelle* (1923) del escritor y médico vienés Arthur Schnitzer, autor especialista en decadentes historias sexuales. Esta novela estaba entre los proyectos del director, desde que en 1968 se la dio a leer su mujer, Christiane Kubrick. Entre 1994 y 1995 Kubrick, junto al guionista Frederic Raphael, adaptan la novela ambientada en los finales del siglo XIX a los finales del siglo XX, concretamente a la Navidad de 1999 en la ciudad de Nueva York, aunque se rueda íntegramente en Londres, recreándose en los estudios ingleses hasta la anchura de las aceras de Manhattan.

⁶⁷ www.cinemazine.com

El secretismo con el que Stanley llevaba sus rodajes alimentaba los rumores y cotilleos alrededor de la película; sobre todo al conocerse el tema erótico de la película y el matrimonio protagonista: Tom Cruise y Nicole Kidman, con los que estuvo más de dos años rodando. Los diarios sensacionalistas británicos no les dejaban en paz y empiezan a difundir rumores: Cruise aparece vestido de “drag queen”, se dice que la pareja ha visitado a sexólogos para indagar mejor en su sexualidad, que Kubrick acompañó a la pareja a clubs eróticos nocturnos para que observaran cómo se mueven sus chicas y cómo se muestran, etc.

Como consecuencia de la prolongación del rodaje los protagonistas tuvieron que renunciar a otros proyectos durante más de dos años. Cruise estuvo tres sin rodar otra película. El hecho de que Stanley Kubrick muriera días después de montar la película y exhibirla a la pareja y los productores, aumentó la expectación creada por la película, que recibirá la calificación como la mejor película del año por la crítica, aunque muchos no la ven como su mejor obra.

Para el público en general fue una decepción, pues la gente acudía esperando auténticas escenas eróticas entre la pareja protagonista, a pesar de que cuenta con escenas eróticas que la pudieran clasificar NC-17 en EEUU. Mediante retoques digitales fueron velados los 65 segundos de imágenes explícitas donde aparecen genitales. En España se pudo ver íntegra. Esta vez no hubo éxito de taquilla como en sus anteriores películas, a pesar de que en los primeros días el público acudió masivamente a verla.

No deja de ser sugerente que la pareja protagonista que llevaba nueve años casados, como los personajes que interpretan, acaben divorciándose.

Estilo del director y la película

Alfonso Asúa, crítico de cine, nos resume la producción de Kubrick:

“Su obra se compone de 13 películas, tratando diferentes géneros, diferentes entre sí pero con un punto común: en ellas habla de la estupidez humana con un humor muy negro y corrosivo, de hombres obsesionados que cometen errores y luchan contra sus propios demonios” (Cinerama, nº 83)

“Kubrick está intentando todo lo que puede por decir algo... Lo conseguirá cuando aprenda a decirlo de una forma sencilla” (Frank Kapra)

Stanley Kubrick es un director que gusta de la semiótica, todo lo que aparece en sus películas, no es por azar y tiene un significado. Sus películas no se pueden ver una sola vez, pues siempre se encuentran detalles no descubiertos en anteriores visionados.

En sus cintas el rojo tiene un papel predominante, siendo en esta película en especial color dominante un rojo oscuro⁶⁸ que asoma en todas las escenas que vemos en mayor o menor medida: en la casa de los protagonistas, el dormitorio, el salón, en la Mansión en la ceremonia, en las cafeterías y bares, el portal de la casa de las chicas que se prostituyen, etc.

⁶⁸ Rojo fuerte, hace alusión a la pasión sexual o a la muerte, por el color rojo de la sangre.

Para el exterior utiliza la luz azul como para enmarcar la escena o contrastar con el rojo que nos sugiere pasión, calor, confortabilidad... frente a esa luz que viene del exterior, es una luz excesivamente azul, un azul artificial, que sugiere frialdad. Es como si tuviera la intención de mostrar un mundo exterior excesivamente artificial y frío.

Las luces es lo único que nos recuerda que está ambientada en Navidad, además de los regalos, pues en ningún momento hay alusión directa al “espíritu navideño”.

La música de la película tiene un sesgo clásico, siguiendo la trayectoria de sus anteriores películas en las que sí utiliza música clásica, *Danubio Azul* en *Odisea 2001*, o en *La naranja mecánica* donde acude a una nota repetitiva de piano para crear tensión, dándonos a entender con este sonido reiterativo que algo podría pasar.

Los protagonistas

Al protagonista Bill nos lo presenta como un médico servicial, cabeza de familia, el responsable de conseguir los recursos económicos para la familia; en cambio a ella, nos la representa como ama de casa, apareciendo en varias imágenes con bata o albornoz, dando la comida a la niña y ayudándole en los deberes escolares. Mendez y Mozo (1999)⁶⁹ nos dicen:

“En Occidente la construcción social de la diferencia y de la jerarquía entre hombres y mujeres, entre heterosexuales y otras opciones sexuales, se ha ido asentando sobre la naturalización de los sexos (macho, hembra), de los géneros, (femenino, masculino) y de la heterosexualidad.... la apariencia del cuerpo se convierte en fuente de evidencias sociales relacionadas con la identidad de las personas (racial, étnica, de sexo/género, de clase social, sexual). Desde la ideología sexual dominante nos dicen que como hombres y mujeres somos diferentes biológicamente, que como a las mujeres nos corresponde la gestación y el parto, ese hecho tendrá efectos determinantes en lo social que no son producto de la cultura, sino de la biología ...lo que oculta dicha ideología sexual es que esa evidencia física – el sexo biológico- sería culturalmente irrelevante si de ella no se hubiesen extraído una serie de supuestas esencias y verdades sobre la diversas identidades sociales de las personas que encarnan esos cuerpos sexuados...”

A lo largo de la película a la mujer la presenta bajo un rol de sometimiento frente al hombre, que es el que ostenta el poder, con diferentes dicotomías del poder y sometimiento: hombre sobre la mujer, padres sobre hijos... Así vemos al dueño de la tienda de disfraces sobre su hija en la primera escena que sale; o a la pederasta sobre la prostituta cuando devuelve el disfraz. El padre ha llegado a un trato con los orientales y además le ofrece su hija a Bill . Vemos al cliente sobre la prostituta, a los poderosos sobre los servidores. Así, los miembros de la secta tienen el poder hasta de matar saliendo incluso impunes, como le ocurre al pianista y a la chica de la ceremonia que estaban a su servicio.

La mujer es utilizada como objeto sexual resaltando los rasgos físicos, mostrando su cuerpo desnudo en numerosas escenas, priorizándolo frente al masculino. A Alice la muestra varias veces desnuda. El protagonista no aparece en ningún momento totalmente desnudo, sólo el torso en la famosa escena en que se ven frente al espejo. También en la ceremonia de la secta las mujeres nos las muestra desnudas y sólo con los máscaras.

⁶⁹ MÉNDEZ, Lourdes y MOZO, Carmen, 1999 “Cuerpos, Géneros y Sexualidades” Simposio II Antropología del Género, Actas del VIII Congreso de Antropología. pp 85-86

Kubrick, siendo fiel a la construcción social en Occidente de los géneros, define un espacio público y otro privado, uno para cada miembro de la pareja protagonista. El espacio público es para el marido, médico de familia (además sin horario fijo pero que siempre puede tener una urgencia en cualquier momento del día o de la noche). Cuidador (salud) de extraños a la familia y situado en un plano de observador de la dinámica familiar; lo podemos comprobar en la escena en la que están junto a la niña en la cama leyendo, su madre sentada a su lado es la que corrige, su padre sólo observa.

Para la mujer reserva el espacio privado, la atención de la casa, con horarios fijos (llevar y recoger la niña del colegio, comidas) con la monotonía del día a día. Con dedicación exclusiva a la familia, es la impulsora de la dinámica familiar; educadora, cuidadora de la familia. Ella ostenta el “poder” en el espacio privado. Es responsable de la niña, de sus horarios. La niña le pregunta a ella si puede acostarse más tarde en la escena en que han contratado una niñera para ir a la fiesta del millonario. En contrapunto a su rol de perfecta madre y ama de casa, nos la presenta como fumadora empedernida, transgrediendo las normas morales sociales imperantes en la sociedad americana de hoy, donde está muy mal visto que la gente fume. Es más, donde suele estar prohibido el fumar en público y en privado pues hay empresas que prohíben a sus empleados fumar haciéndoles controles médicos. Así es un desprestigio social el ser fumadora/or.

El espacio público nos lo adscribe al género masculino, mientras que al femenino le asigna el espacio privado, la casa. En la película ella siempre sale acompañada al espacio público por el marido: por ejemplo al principio de la película cuando van a la fiesta de Navidad del cliente millonario de Bill y al final de la película cuando van hacer las compras de Navidad con su hija.

El matrimonio protagonista, Bill y Alice transgreden las normas sociales y legales al fumar marihuana, siendo por otro lado éste el desencadenante de toda la trama. Ella tiene el papel inductor, pues es la que decide fumar, en la escena que va al baño y saca del armario una bolsita, poniendo un gesto travieso “como a ver que pasa” para crear un clima diferente, como algo extraordinario. Nos la presenta como “una Eva” que induce a “Adán a pecar”.

El matrimonio es invitado a la fiesta por el multimillonario. Como médico de cabecera, sin ninguna especialización pero que posee conocimiento de los mejores especialistas tiene cierto poder. En la escena de bienvenida a la fiesta, el magnate le da las gracias por aconsejarle un especialista (aunque dice que es caro). Parece que ha triunfado por su actitud de servicialidad frente al poder económico ostentado por sus pacientes, todos ellos poderosos en mayor o menor nivel (nos introduce en las casas lujosas de sus pacientes). Alice le pregunta por qué cada año les invita a la fiesta y él responde que eso es algo que se consigue haciendo visitas a domicilio. Alice la pregunta a su marido si conoce a alguien en la fiesta y éste dice que no.

El director nos presenta la noche como misteriosa y peligrosa y transgresora de toda norma moral y social; en la tienda, los ruidos extraños, la Lolita con los hombres maduros, en la mansión las escenas sexuales, las máscaras que ocultan, la música parecida a un cántico de ritual satánico, la muerte del pianista, la de la modelo...

II.- EL EROTISMO

La película clasificada X, nos presenta el sexo de todas las formas posibles en el cine, aunque con una característica: las relaciones sexuales son realizadas en un espacio privado, espacio íntimo donde sólo se encuentra la pareja. Podríamos decir que la escena no llega a ser erótica, no hay tensión sexual... y por otro lado nos muestra parejas que no se conocen (llevan máscaras) realizando sexo. Aunque las escenas son eróticas no son pornográficas propiamente al no mostrar en primer plano los genitales (la censura Americana hizo que digitalmente se cubrieran). Los protagonistas actúan ante un público restringido a los miembros de la asociación, con un rol de voyeuristas (vuoayerismo en que también estamos incluidos nosotros como espectadores).

Por otro lado, tenemos unas imágenes eróticas que están en la mente del Bill imaginándose a su mujer con el oficial. Quizás el director nos quiere transmitir así que el erotismo es algo mental, está en nuestra fantasía, son elementos que teóricamente despiertan nuestra sensualidad. Además nos muestra los discursos reprimidos (la anormalidad sexual) se exhiben descontextualizados, exagerados y mitificados.

III.- LAS DIFERENTES FORMAS EN QUE SE EXPRESA EL PODER

En la fiesta sólo Bill conoce al pianista, Nick. A los dos, tanto al médico como al pianista nos lo presenta con un rol de sirvientes de la clase social alta, aunque el médico estaría en un nivel más alto de status (vive en Central Park). Nos lo muestra en las escenas en la que los dos amigos están hablando animadamente tomando una copa en el bar, en el descanso de la fiesta como cualquier invitado más, alguien llama la atención al pianista requiriéndole, como recordándole que él no es un invitado. Más tarde también son requeridos los servicios del médico, para ayudar al millonario, (cuando tiene problemas con la chica que ha tomado una sobredosis) cuando Bill se encontraba en una situación agradable; recibiendo insinuaciones de las dos *Lolitas*.

El poder exhibido por Bill se aprecia en su correduría nocturna, cuando consigue que le abran la puerta de la tienda de disfraces, y hace que el taxista le lleve a la mansión y le espere, para obtener información. Y en la cafetería, en el hotel, en el hospital, para que su cliente le salve de una muerte segura, al mediar con la asociación secreta, etc. Este poder lo encontramos adscrito a la profesión de médico, “hombre con poderes para sanar”, este status lo podemos trasladar a otras culturas personificándose en el brujo o chaman de la comunidad.

La escena de la ceremonia mitad religiosa, mitad sexual de la mansión, nos presenta a las mujeres sumisas a los intereses del hombre. Acompañado por los golpes del bastón sobre el suelo, (demostrando la autoridad) las mujeres hacen gestos de sumisión, dejando al descubierto bajo la capa su desnudez, desprotegidas. Frente al poder de lo masculino, remarca la sumisión de lo femenino: las mujeres obedecen a la orden transmitida a través de los gestos y golpes de bastón, acompañados de cánticos rituales que parecen satánicos (sodomasochistas) aunque al final son ellas las que eligen a “sus acompañantes” .

IV.- RECIPROCIDAD

También vemos una reciprocidad, al dar y recibir servicios. Él salva la vida de una mujer por sobredosis, a la que recomienda ponerse en tratamiento. Y más tarde él es salvado por ella, que muere por no seguir sus recomendaciones y apartarse de ese mundo. También ayuda al magnate cuando la chica sufre la sobredosis en la fiesta guardando el secreto. Por ello recibe como contraprestación la ayuda del magnate al hacer de intermediario con la secta, advirtiéndole para que se olvide de todo y no siga investigando las muertes de la ex-modelo y el pianista. En otras palabras le devuelve el favor salvándole la vida.

V.- LO QUE ESCONDEN LAS MÁSCARAS

La máscara alude al misterio, pues no sabemos lo que se esconde detrás, el otro, lo desconocido, a quien tememos...La máscara nos produce un sentimiento de miedo. Esta extraña secta utiliza las máscaras para esconder su vouyerismo, quizás se avergüenzan de sus deseos sexuales, o esconden sus miedos al sexo, como dice Anta Félez, la sexualidad es como un fantasma algo que parece no formar parte de nuestra vida, que sólo se muestra en la intimidad de la alcoba. Espectadores de un espectáculo ajeno participando como observadores de la acción de otros.

En la fiesta la máscara convierte a Bill en un ser anónimo, sólo reconocido por desconocer el código del grupo, sus normas, al no actuar como los demás miembros. Su máscara es de estilo diferente a la de los miembros de la secta. Quien se sale de la norma recibe su castigo. Cuando es descubierto, lo primero que le piden es que se desnude, siendo humillante realizar la acción delante de todo el público. También alude al carnaval, al imperio de lo carnal, las pasiones o los placeres carnales.

VI.- LOS OTROS

Los otros son los que transgreden las normas sociales y morales. En la escena de la tienda, la *Lolita* es hija de un extranjero. Mith es el “padre extranjero” que se convierte en pederasta. Nick, el pianista tiene apellido extranjero, no es buen padre al no estar con su familia en Navidad y además de tener una amante, por lo que se supone desciende de extranjeros. Máscaras de carnaval de tradición europea y liturgia católica.

La territorialidad es expresada cuando el grupo de chicos se mete con Bill por la calle y le dice que se vaya a su barrio, quien pasea tranquilamente y es casi agredido. Bill es el extraño en el barrio, es el “otro”.

En la mansión la escenografía nos recuerda la liturgia católica, por la indumentaria de lo que parece un obispo o un cardenal representando la jerarquía eclesiástica católica, utilizada por el que suponemos el director de escena.

VII.- LA SEXUALIDAD EL MOTOR DE LA VIDA

Anta Félez nos dice que el sexo lo relacionamos con ideas de intimidad, lo familiar, lo moral o el buen gusto. Estos valores son heredados de la ideología burguesa decimonónica del

siglo XIX. Por lo que la normalidad de interacción sexual viene definida por la analogía propuesta en la trilogía amor-sexo-matrimonio, en la medida en que tiene un sentido procreador y una función reproductora de los valores sociales. Alice se salta todas estas normas, al ser capaz de perderlo todo por una noche de placer. Bill, su marido en una noche está a punto de perderlo todo también, incluso la vida, buscando por revancha el placer.

Sigue diciendo Anta Félez que nosotros sabemos que esto es parte de una construcción social occidental que no tiene porqué ser siempre así. Nos lo muestra Kubrick en la película rompiendo este esquema, presentándonos la supuesta “anormalidad sexual”; prostitución, pedofilia, homosexualidad, pederastia, infidelidad, como inserta en la vida cotidiana, a la que se puede tener acceso, aunque nos lo oculta en la nocturnidad. Al día siguiente parece que nada haya ocurrido, la luz del día parece que diluye todos los peligros de la noche, el conflicto de la tienda solucionado, y la mansión no parece tan misteriosa por fuera.

VIII.- LOS CELOS

Alice habla de sus celos. Para Bill, a los hombres sólo les atrae de las mujeres el deseo de poseerlas como objetos sexuales, aunque él confiesa que no es así porque está casado. Y dice no tener celos de su mujer porque cree que ésta no le fallará. Alice enfadada le cuenta su secreto de las vacaciones pasadas, cuando con sólo cruzar una mirada con un oficial lo hubiera dejado todo, aunque sólo fuera por una noche de pasión: la familia, la pareja, la hija, el status social, su futuro.... Éste será el punto de inflexión que desencadenará todo lo sucedido después. La obsesión de Bill con el hecho de que su mujer pudiera haberle dejado por otro hombre hace que desee vengarse de ella y tomarse una revancha le lleva a pasar toda la película buscando sexo.

De este modo, los celos son los desencadenantes de toda la trama de la película. Para David Buss psicólogo que se autoproclama evolucionista, en su libro *Las Pasiones Peligrosas*, nos dice:

“Los celos pueden ser buenos o malos (violentos), sanos o insanos (patológicos), dependiendo de las circunstancias. Es una emoción normal que la mayoría de las personas sienten en algún momento de su vida. Es un mecanismo de defensa diseñado para proteger nuestras relaciones de amenazas reales. Por ejemplo, amenazas de un rival que intenta atraer a nuestra pareja, amenazas de que nuestra pareja pueda ser infiel o que quiera dejar la relación”

Los hombres y mujeres reaccionan de diferente forma a los celos “los hombres se ponen más celosos ante la infidelidad sexual, en cambio las mujeres se ponen más celosas frente a la infidelidad emocional, o cuando se dedica más atención, tiempo y recursos en otra mujer”. En el estudio que Davis Buss realizó en 37 países, demostró que hombres y mujeres sienten los celos de la misma intensidad y frecuencia, pero que se diferencian en la forma de manifestarlo. La cultura condiciona la forma de exteriorizarlos, por ejemplo, en países muy conservadores se favorece la expresión de los celos masculinos, en cambio las mujeres deben reprimirlos, esto no significa que no los sientan. Las mujeres ante los celos suelen reaccionar gastando más esfuerzos en resultar más atractiva, en cambio el hombre reacciona con violencia generalmente. Aunque esto sea general los celos son tan necesarios para el hombre y la mujer, como el amor y el sexo. De hecho la mayor parte de los celos no son patológicos,

sino una figura muy adaptable de nuestra psicología que está diseñada para mandar señales y mantener a la pareja fiel. Para Buss no sólo son normales sino que son necesarios para mantener una relación amorosa y fortalecer el compromiso recíproco. Esto es algo que parece que ocurre en la película a partir de los acontecimientos sucedidos al marido por las declaraciones de su esposa, sentenciando Alice con la última frase del film: *Follar es lo que tenemos que hacer, con pasión... nada es para siempre, el siempre nos acomoda...*

IX.- REFLEXIÓN

Retomemos la frase dicha por Cristeane Kubrick “*esta película no tiene nada que ver con el sexo y mucho que ver con los miedos*”. Miedo a perder a la pareja (celos), miedo a la muerte, (relaciones sexuales promiscuas, sida,) miedo al sexo, miedo a transgredir límites socialmente permitidos (pederastia, pedofilia, prostitución callejera, homosexualidad, infidelidad dentro de una pareja que no tiene conflictos en su relación, por lo que no tiene justificación...).

En la película se analiza la relación de pareja estable, y aunque con el tiempo la pasión de los primeros días se va convirtiendo en un amor más sereno, nos sugiere los posibles peligros que la cotidianidad puede acarrear en una relación larga convirtiéndola en monótona. El director nos propone que busquemos en nosotros mismos, en lo más profundo de nuestra mente para reencontrar la pasión de los primeros años de la convivencia. Nos sugiere que reflexionemos sobre la relación para ir reinventándola día a día, a partir de la comunicación. Así debemos contemplar la relación como algo dinámico que cambia y que hay que cuidar y minar para que no desaparezca como ocurre con muchas parejas. Parejas que en demasiadas ocasiones siguen unidas por los hijos, hasta que se cruza en el camino de alguno de sus miembros alguien que les recuerda que están vivos con sólo una mirada, y por quien lo dejarían todo en un arrebato pasional, como le ocurrió a Alice, la protagonista de la película. En esta cinta, al igual que en la vida real es la mujer la que habla de “problemas” a nivel de sentimental: los celos, la falta de pasión y la que analiza la situación.

X.- BIBLIOGRAFÍA

BUSS, David M., 1996, *La evolución del deseo*, Alianza Editorial, Madrid.

MÉNDEZ, L., MOZO, C., (Coords.) 1999, *Antropología del Género*, II Parte “Cuerpos, Géneros y Sexualidades”, FAAEE, y AGA, Santiago de Compostela.

TIEFER, Leonore, 1996, *El sexo no es un acto natural*, Talasa Ediciones SL. Madrid

USIA, ALFONSO, 1999, *Stanley Kubrick*, Cinerama, Nº 83

WEEKS, Jeffrey, 1993, *El malestar de la sexualidad, Significado, mitos y sexualidades modernas*, Talasa Ediciones SL, Madrid.

www.cinemagazine.com. www.factoria.net

www.granavenida.com www.cinenganos.com

www.sala1.com/criticas www.terra.com.pe/entretenimientos

MORENA CLARA

Remedios de la Hoz Soria y Angel Ezcurra Mendaro

Ldos. en Antropología Social y Cultural. Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|----------------------------------|
| Título original de la película | MORENA CLARA |
| Nacionalidad. | Española. |
| Año de producción | 1936 |
| Duración | 83 m |
| Director | Florián Rey |
| Intérpretes | Imperio Argentina, Miguel Ligeró |
| Música | Ángel del Río |
| Género | Comedia |
| Sinopsis: Dos gitanos roban en una venta, al ser sorprendidos son enviados al juez, el enamoramiento sirve de pretexto para que la gitana se sumerja en el mundo del fiscal. | |

I.- MORENA CLARA: UNA VISIÓN ANTROPOLÓGICA

La película pretende ser una especie de cuento moralizante que mediante el humor y un aparente aspecto de inocuidad transmita al espectador una muy particular visión de la sociedad. El mensaje moral de fondo es de rechazo a los estereotipos de “raza” sobre los gitanos. Para esto se elabora una historia en la que una gitana a través de sus acciones gana la confianza y el amor de una familia paya.

Florián Rey adapta y enriquece esta obra popularizándola al extremo de dejar algunas canciones asentadas en el imaginario de la posguerra.

Con respecto al tratamiento del género se observa cómo caminan paralelas dos circunstancias, por un lado el autor ofrece un tratamiento positivo del género femenino, es decir, las figuras femeninas de la película van a encarnar mayoritariamente valores positivos, en oposición a los varones; ahora bien, los parámetros de comportamiento, las cualidades, y las relaciones con el hombre van siempre a estar enmarcadas dentro de lo que se entiende como “tradicional” en la sociedad española. La bondad, la supeditación, la comprensividad y el sacrificio construyen la figura materna de la película. La propia protagonista es constantemente elogiada por su belleza, su gracia, e incluso los mejores elogios hechos a la

abogada defensora se corresponden a su aspecto físico. La astucia, la habilidad, la capacidad para engañar y usar trucos se asocia a la mujer frente a la integridad, profesionalidad, seriedad, propios del varón (figura del fiscal).

A pesar de esto, en nuestra opinión, en la voluntad del autor se puede rastrear cierta querencia por redimir a la mujer, es decir, también se lanza la idea, implícita en la historia, del valor positivo que encarna la feminidad, así, son las mujeres las que en todo momento van a representar la solución a los problemas, las que con su actitud compensan los desafueros masculinos (extorsión, engaño, irresponsabilidad, frialdad.). La madre del fiscal y Trini son presentadas, en dos esferas distintas, como víctimas de una sociedad machista y racista, sin embargo ellas, mediante los valores femeninos arquetípicos, luchan y vencen, por supuesto la victoria también se mide en valores arquetípicos: la una logra mantener la estabilidad de su hogar y salvar a sus hijos, la otra logra el reconocimiento a través del amor del fiscal.

La trama de la película se fundamenta en mostrar un conflicto de status entre los gitanos, encarnados por Trini y Regalito, y los payos encarnados por el fiscal y su familia; en un principio nos encontramos frente a dos mundos completamente dispares. En esta fase todos los tópicos son usados para caracterizar cada parte del binomio, así los gitanos son errantes y pícaros, cantan, bailan, denotan despreocupación y viven al día. La comparecencia en un juicio en la que payos juzgan a gitanos provoca la confluencia con el mundo del fiscal y su familia, que representan el orden establecido, el poder económico y social, siendo, además, el fiscal brazo del poder coactivo del Estado.

A medida que transcurre la historia vemos cómo del lado payo comienzan a brotar problemas, conflictos, inmoralidades etc. mientras que la acción de Trini se orienta hacia la ayuda desinteresada para solventar estos desmanes, eso sí, con todo el repertorio arquetípico de recursos gitanos y femeninos, usa el ingenio para representar magia, ayuda bajo manga, es ocurrente y hábil, etc.

La redención de los gitanos es representada por las buenas acciones de Trini y por la nobleza de sus sentimientos, paralelamente a lo ocurrido con el tratamiento del género la etnia gitana es reflejada con toda la carga tópica usual pero es ensalzada y asociada con buenas acciones frente al racismo, la hipocresía y la turbiedad del elemento payo. Se trata de un enfoque donde el paternalismo y una moralina suave dan un carácter de parábola propio de una película de entretenimiento popular que ofrece evasión. Sin embargo, a pesar de esto, ciertos pasajes cuentan con una mayor fuerza “reivindicativa,” las reflexiones de Trini en soledad, así como su arenga en el juicio, verbalizan la cuestión del conflicto de status y del racismo con insistencia buscando la complicidad del espectador.

Comparecen otros elementos destacables por ejemplo el empleo de la canción y la música como vehículo de expresión, las canciones expresan la condición social y el estado anímico de la protagonista durante el desarrollo de la trama. Por último nos atrevemos a aventurar cómo el uso de la popular melodía de “El Vito”, a tenor de los conocimientos de Florián Rey, podría entenderse como anuncio de una futura relación desigual, la de Trini con el fiscal.

II.- CONTEXTO HISTÓRICO

En el año 1936 se inicia la fase histórica más crítica del siglo veinte español: la Guerra Civil; este fenómeno no es más que la solución arcaica que dos grupos sociales encuentran vista la incapacidad resolutoria ante los múltiples conflictos que la sociedad arrastraba de algunas décadas antes. El conflicto era anterior al advenimiento de la República, pero este régimen era un paso más en su desarrollo.

El programa reformista Republicano se dirigía hacia la destrucción del marco económico, político y social de la Restauración; en el caso de que las reformas agrarias, eclesiásticas, militares, hacendísticas, comerciales, etc., hubieran triunfado, el cambio en las relaciones sociales habría sido más que notable.

El año 1936 supuso la condensación más dramática de todas las tensiones y invertebraciones que aquejaban a la sociedad, en efecto, cuando la tarde del 17 de julio se levanta la guarnición de Melilla estalló algo largamente barruntado, se cruza un umbral que cada vez con más fuerza planeaba en el radicalizado ambiente político español: el enfrentamiento armado a gran escala. Desde luego los generales rebeldes a la República lo que organizan es simplemente una asonada cuartelera más, que colapsará al estado y logrará la adhesión de todos los mandos. Pero la fidelidad de gran parte del ejército a la República, así como el fenómeno de la militarización de grupos populares en uno y otro bando, dan como resultado una contienda civil de dimensiones sin precedentes en nuestra historia.

La situación política de este año viene marcada por el triunfo electoral de la coalición Republicano-izquierdista del Frente Popular. Si bien la izquierda ganó, la derecha conservó sus apoyos y su capacidad de movilización. A grandes rasgos los planes del gobierno frentista se pueden resumir en la aplicación y desarrollo del paquete reformista del gobierno de 1931 (ampliación de la Reforma Agraria, concesión de estatutos, reestructuración del ejército, laicización de la vida social etc..) Este programa era identificado por la CEDA sencillamente con la revolución bolchevique.

La agitación social, los enfrentamientos políticos violentos o no dentro y fuera de las Cortes fueron duros, situación que escapó de largo al control de Azaña. Sabotajes, incendios, atentados y asesinatos jalonan el día a día hasta el alzamiento de julio. Así el gobierno tuvo que hacer frente a una doble presión: por un lado las huelgas, conflictos laborales, ocupaciones de fincas, y diversos tipos de acciones incontroladas, promovidos por partidos izquierdistas, anarquistas y sindicatos; las derechas por su parte también sacan el conflicto político a la calle. La propia desunión en el seno de la coalición gobernante favoreció las medidas erróneas como la destitución de Alcalá Zamora, aupando a la presidencia a Azaña, que queda alejado de la gestión ejecutiva.

Desde febrero mismo se conocen ya contactos entre algunos militares antiRepublicanos. Surgen diversas iniciativas conspiradoras paralelas, algunas de grupos políticos (CT), otras militares, de civiles monárquicos, de la UME, etc. Al poco tiempo las diversas vías convergen en torno a la militar, así tras el fracaso del golpe dispuesto para fines de Abril liderado por Sanjurjo la conspiración bascula sobre Mola, comandante militar de Pamplona, corazón del carlismo, factor que le sitúa en una posición privilegiada que se suma a sus dotes organizativas. Las otras figuras clave serán Franco y Goded.

El alzamiento del 18 fracasó por la división en el ejército y porque Madrid y Barcelona permanecen en la legalidad Republicana, se abre así la primera fase de la guerra, cuya finalidad se centra en la toma de Madrid; desde Navarra Mola envía a sus guarniciones y

a los voluntarios requetés que pronto estabilizan un frente en el Guadarrama y Segovia; por el sur Queipo controla Andalucía occidental y Franco comienza a cruzar con las fuerzas africanas que también deben caer sobre la capital. Geográfica y políticamente España se divide. En Cataluña los triunfantes anarquistas se aprestan a la conquista de Zaragoza. En Valencia el triunfo de las milicias y la soldadesca revolucionaria es total. Las luchas más relevantes tienen estos momentos lugar en Andalucía y Extremadura, donde el ejército de Marruecos choca con las milicias que se van replegando por la precariedad de equipamientos y por la combatividad de los africanos. Para éstos la caída de Badajoz resultaba vital para unir la rebelión del Norte y del Sur. Mallorca y Málaga caen con ayuda de tropas italianas. En el bando Republicano comienza a llegar material soviético. En noviembre unos 25.000 nacionales llegan a la madrileña casa de Campo a la vez que el gobierno de largo Caballero se dirige a Valencia.

En este tiempo el entusiasmo en las milicias armadas es enorme y el grado de implicación en el conflicto alcanza cotas no vistas nunca, toda la sociedad se tiñe de activismo político logrando las agrupaciones sindicales y políticas un poder de convocatoria extraordinario, para unos era el momento de acabar con el capitalismo y lograr una sociedad igualitaria y socialista, para otros por fin llega la hora de aniquilar el ateísmo y reinstaurar la fe y las tradiciones de sus mayores. Por encima de estos ideales las oligarquías se mueven por salvar sus privilegios y el control de la tierra y de las industrias.

Es ahora cuando la politización de las masas obreras, de los jornaleros del sur y de las bajas burguesías urbanas por un lado, frente a la de sectores conservadores propietarios y oligárquicos, una pequeña burguesía acomodada y de los labradores más tradicionalistas del norte, dan como resultado una bipolarización extrema de la sociedad que cristaliza en una lucha aniquiladora movida por el temor al contrario cuyas consecuencias marcarán el devenir español del siglo XX.

III.- EL CINE COMO EXPRESIÓN SOCIAL

El cine y sus producciones, son elementos de fuerte componente y repercusión social, es la comunicación con alto grado de personalización, fruto de la experiencia particular que se vivencia en todas y cada una de las obras; de amplia trascendencia por el tipo de comunicación que se realiza y los medios de percepción social que suponen.

Como producto dedicado a su difusión con intereses crematísticos, que le son necesarios para su mantenimiento y creación, el componente social que proponga necesariamente precisará en sus objetivos de ser una respuesta a la búsqueda social que plantea el momento.

En España concurre el momento del paso del cine mudo al sonoro, que se inició poco tiempo atrás conmocionando a grupos sociales con una forma de expresión personal vertida de manera más real y más natural. Y ocurre, que encuentra este paso al sonoro un cine español sin bases para el cambio, por lo que entre el momento político y la falta de previsión frente a los cambios, reduce la producción y la que se produce adolece de un cuerpo de guión y supone más un acto propagandístico o de información, más o menos sesgada según procedencia, más documentalista que propiamente cinematográfica.

Esta expresión más real, el cine sonoro está en el inicio en España y en el momento del cambio político sucedido con la instauración de la República como forma de gobierno, se conforma un tipo de cine, que en la utilización del medio, se sirve de él, para consolidarse y llegar a la conciencia popular con sus proclamas y cambio social, ya que en este momento es un medio útil para alcanzar con mayor amplitud a los sectores y lugares más diversos.

Producción cinematográfica Republicana

La convulsión de la guerra civil produjo una lógica parálisis en las inversiones privadas en el sector cinematográfico, a pesar de los llamamientos a la tranquilidad realizados por organizaciones políticas y la elevada asistencia de público a este tipo de espectáculos.

La Compañía Industrial Film Español S.A, Cifesa, la más importante del periodo Republicano, liderada por Vicente Casanova se hallaba en Valencia cuando se produjo la sublevación militar y con la salida del país de éste, se dividió en dos sedes que servían a uno y otro bando, una radicada en Valencia al servicio de la causa Republicana y otra en Sevilla.

IV.- EL DIRECTOR DEL FILM “MORENA CLARA”: APUNTES BIOGRÁFICOS. FLORIÁN REY.

(La Almunia de Dña.Godina.Zaragoza.1894--Benidorm. Alicante 1962)

Etnográfica, es la conclusión del modo de visionar su mundo y transmitirlo en su producción de Antonio Martínez del Castillo, o lo que es lo mismo, Florián Rey. En su sentir profesional es de su gusto, reflejar en sus obras, hechos y costumbres la vida y el mundo en el que vive y utilizarlo para abordar temas que están en la cotidianidad del grupo social que mira, que ve, que le rodea.

Su trayectoria es desigual en cuanto a la respuesta social a sus obras, siendo su momento de mayor aceptación social el que comprende los años de relación profesional con la actriz Imperio Argentina, protagonista de sus proyectos de mayor éxito.

Florián Rey dispone para sí de una formación amplia, licenciado en Derecho, que deriva hacia el periodismo y la literatura, dedicándose a la cinematografía y el teatro como actor hacia 1920.

Es en 1924 cuando comienza su expresión cinematográfica como director, “La Revoltosa”, a la que sigue “Gigantes y Cabezudos” sobre su tierra, en la que comienza a mostrar su talento narrador y clara expresión de su conocimiento de la iconografía popular y tradición rural.

En 1927 en la versión primera de “La Hermana de San Sulpicio” descubre para la pantalla, a Imperio Argentina, que convertirá en su esposa y principal colaboradora artística, una vez separado de su primera esposa la actriz Pilar González López. En este momento y con la aparición del cine sonoro, logra con “La Aldea Maldita” (1930), no sólo una de las obras más importantes del cine Español en su momento sino además reconocimiento y valoración internacional. Esta película aun cuando se ha celebrado a menudo como la obra maestra del cine mudo español, en realidad su comercialización fue sonora y puede ser considerada como

el punto de arranque de un cine social y crítico más acorde con el régimen Republicano que se avecindaba.

Se desplaza a París en 1930 para adecuarse a los modos del cine sonoro y permanece hasta 1933, familiarizándose con las nuevas técnicas supervisando diálogos para las versiones en español de los filmes de la Paramount de Imperio Argentina, a la que dirige en un corto, último de su etapa en Joinville, además ayuda en reconversiones sonoras a otros como el cómico Pedro Elviro Pitouto.

Hasta aquí se marca una época en su vida, y desde aquí su época fecunda en inicio, que coincide con la aparición de Imperio Argentina y la productora Cifesa en la misma y la realización de “La Hermana de San Sulpicio” versión 1934.

Instaurada su relación con Imperio Argentina con la que está casado, en colaboración con sus hermanos Guadalupe y Rafael, como colaboradores y bajo el sello de la productora Cifesa, nacen dos obras más, de notable éxito nacional y trascendencia fuera de nuestras fronteras, “Nobleza Baturra” y “Morena Clara”. Exitosas hasta el punto de ser objeto de imitación durante la guerra civil de las producciones realizadas en la Alemania nazi, en busca de la fórmula de empatizar con el público como las producciones de Florián Rey.

V.- “MORENA CLARA”. SU MOMENTO. IMPACTO SOCIAL.

Morena Clara entra en acción en un momento social, un mundo, un espacio y un tiempo muy específicos; y sabe atendiendo a esta especificidad ser una respuesta plural, es transparente en sus intenciones y un reflejo perfecto de las necesidades resueltas, en la relación que se establece entre un autor, su obra y el público a los que va destinada.

El director es sensible al momento y el producto lo constata. En la respuesta que él procure radicará el éxito de su trabajo, respondiendo al grupo social y obteniendo la respuesta esperada de él, algo que se imbrica en el tejido social generando un uso y una costumbre siendo un instrumento de comunicación consensual de la época. En este momento de división social, esta película consigue ser un lecho común de empatía, entre bandos tan agresivamente enfrentados que concluirán con una contienda bélica, su aceptación es amplísima en los dos sectores en que se ha dividido el país. ¿Qué podemos pensar ante este fenómeno?. Tal vez que lo que pretende es divertir y llegar al espectador con lo más arraigado de su propio mundo, valiéndose de inicio en un grupo social sobre el que pesa un reconocimiento aceptado por una inmensa mayoría, un grupo ancestralmente marginado, no crear afrontamientos inicialmente, sino utilizar su faceta más cómica, menos desestabilizante para el grupo social.

Trini, la “morena clara”, ya en sí marca un cruce, una trasgresión, hija de gitana y payo, conjuraba muchos fantasmas intestinos de la sociedad española sin nombrarlos directamente y con la expresión, color y calor populista más próxima al cine Republicano. Tiene un estreno en la mejor fecha, sábado de Gloria 11 de Abril de 1936 y se presenta simultáneamente en la mayoría de las capitales de provincia con un éxito culminante que siguió proyectándose incluso durante la Guerra Civil.

VI.- ASPECTOS DE MENCIÓN

“... Soy gitana cruzá, morena clara.....”

Trini símbolo de reconciliación:

Es el elemento principal y a su vez conciliador social, pasa de la marginalidad de su grupo, por sus características personales y con cierta ayuda de género, a dar la vuelta a la tortilla. De ella se vale en la película, por la cabal actuación de Imperio Argentina, para cambiar arquetipos los buenos, los malos, orientaciones espacio estructurales culturales; dogmas sociales, moralinas sobre género con relación a su expresión cotidiana.

“...Acójame cumpliendo su palabra que no quiero delinquir..”. (Trini al fiscal).

Crítica a los tópicos.

Fundamentados en la inversión sucedida a los elementos participantes en comparativa clara ente el inicio y el fin de la película.

“... bendito sea el sentimiento cabellos blancos.....” (Trini a la madre del fiscal)

Gregarismo de género

Entre mujeres (madre y Trini) y de relaciones de poder gregario de género entre hombres (secretos entre padre e hijo, visión diferenciada de los delincuentes Regalito - Trini).

“... Con tu fe me santiguo y la tormenta apaciguo..” (Trini a la madre del fiscal)

Resolución de conflicto con saber popular.

Habla la gente llana y utiliza los medios de la misma como apoyo en la resolución de temas cotidianos, lo que permite al espectador asentir y empatizar con la trama.

“... soy como la falsa monea, que de mano en mano va y ninguno se la queda...”
(Reflexión de Trini)

Utilización de la música en la expresión de sentimientos y resolución de situaciones.

Las canciones expresan condición situación y status y son el vehículo subliminal de expresión social, trascendiendo en el tiempo, se adecuan al refranero a la sabiduría popular “quien canta su mal espanta.....”.

“... desde el primero al último te estamos agradecidos...” (padre del fiscal a Trini)

La resolución y el cambio de arquetipos.

Viene de la manera paternalista de contemplación social del momento, de la mujer y por ella con sorna y gracia para que no resulten lesivos al espectador, ni lo hagan situarse en posición defensiva

“...¿trabaja con la caló?, tú trabaja yo te administro...” (Regalito a Trini)

La consideración del género

Siempre igual, a pesar de la cualificación, la defensora en el juicio, – una mujer – es piropeada, pero por elementos de bajo status, cuando ocurre con estratos superiores la expresión cambia y el halago es prácticamente plano muy opuesto a la musicalidad plebeya. Motejan con nominaciones vulgares que muestran el gusto o no con la situación, el fiscal avinagrado.

“... A mi madre que le ha dado por coleccionar bichos raros...” (Fiscal a un amigo refiriéndose a Trini antes de enamorarse)

“Así te quería yo ver, no te quedan de gitana más, que los volantes del vestido...” (Confesión amorosa del Fiscal rendido a Trini)

Estructura social racista

Marcada en todos los ámbitos hasta los legales, gitanos ladrones gente de vida alegre y sin responsabilidad.

Abanico dentro de la propia familia tratada de elementos negativos, hermano sevillano, padre vivales con hija natural, señora bien con hija extramatrimonial, que engaña a su amiga, que extorsiona y aprovecha la situación.....

Marcaje sobre el tejido social

Vestimenta, gestualidad, uso de argot, todo en la película es una mostración constante de diferencias entre los grupos presentes, marcando su situación dentro del tejido social y sus posibilidades de acción.

Con las letras de las canciones, se plantea la confesión de sentimientos que no afloran en circunstancias normales y establecen mediante este tipo de comunicación lo oculto del sentimiento de grupo, eso que duele, lo que motiva la lucha, el desentendimiento, “falsa monea, que de mano en mano va... y ninguno se la queda” no se considera valorada ni entendida; e incluso con el baile, ¿por qué el vito? Tal vez entendiendo una posible relación, quiera marcarla el grupo como “matrimonio desigual”.

VII.- OPINIÓN PERSONAL DE LA PELÍCULA

La película es un producto óptimo en el momento, desestima los hechos que están generando tensión social (luchas políticas entre dos bandos) y dirige el público hacia elementos de consensual marcaje social (gitanos, señoritos); plantea un mundo en tono de humor, amenizado por una música cercana a todos (copla); y en un jocoso recorrido bandea arquetipos consolidando el refrán popular, “...en todos sitios cuecen habas... “lo bueno y lo malo está en todos los lugares, sólo es cuestión de mirar bien; “gitanos sinvergüenzas, payos también”; “mujeres débiles buenas....fuertestraicioneras .. en su casa o..... buscándose la vida..”.

En resumen un aparentemente intrascendente guión que resulta doctrinal para el que lo quiera ver, denuncia de formas usos y actitudes sociales en clave de sano humor

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

ARÓSTEGUI J. *Cuadernos de Historia 16*.

BORAU, J.L. *Diccionario del Cine Español*. Ed. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

MOIX, TERCENCI. “*Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*”. Ed. Plaza y Janés. 1993.

RUBIO, LUIS. “*Enciclopedia del Cine español*”. ED. Ediciones del Serbal. 1996

TORRES, AUGUSTO M. *Diccionario Espasa del Cine Español*. Ed. Espasa D. L. 1999.

TALLER DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE.

EDUCACIÓN Y BIBLIOTECA. Dossier 100 años cine español. Madrid, diciembre 1995.

CINE & TELE INFORME. Madrid, febrero 1996.

CATÁLOGO DE BASES DE DATOS EN CD-ROM 1996. Barcelona, DOC 6, 1996.

CATÁLOGO DE BASES DE DATOS EN CD-ROM 1996. Madrid, Micronet, 1996.

ACTORES. REVISTA DE LA UNIÓN DE ACTORES DE MADRID. Madrid, febrero-marzo 1996.

CUADERNOS DE DOCUMENTACIÓN MULTIMEDIA. Madrid, Servicio de Documentación Multimedia. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense. Madrid, junio 1995.

CUADERNOS CINEMATOGRAFÍCOS Valladolid, Cátedra de Cinematografía. Universidad de Valladolid, 1995.

III FESTIVAL DE CINE INÉDITO EN ESPAÑOL. CATALOGO. Salamanca, Multicines Salamanca, 1995.

MANUAL DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN. Madrid, Ed. Síntesis, 1996.

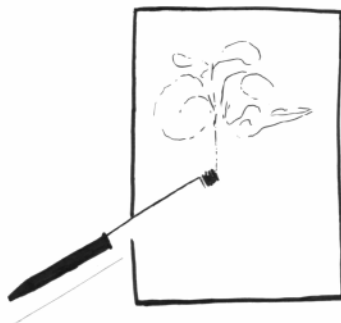
IV FESTIVAL DE CINE INÉDITO EN ESPAÑOL. CATALOGO. Salamanca, Multicines Salamanca, 1996.

INTERNET.

28/05/02.<http://www.ucm.es/info/multidoc/revista/num9/cine/guerra-civil/República.html>

EL ÚLTIMO CUPLÉ

M^a Concepción Marco de la Calle y Jerónimo de la Rica Bernal.
Ldos. en Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández.



| FICHA TÉCNICA | |
|---|---|
| Título de la película. | “El último cuplé” |
| Nacionalidad | Española |
| Año de producción | 1957 |
| Duración | 110 minutos |
| Director | Juan de Ortuña. |
| Intérpretes | Sara Montiel, Armando Calvo, Enrique Vera, Julia Martínez, y Alfredo Mayo |
| Música | Adaptación y dirección musical: Solano, Juan ⁷⁰ |
| Género | Musical-Drama |
| <p>Sinopsis: Drama musical que desgrana la historia de una mujer que alcanza el éxito profesional en el campo artístico, sin llegar jamás a consolidar una relación afectiva satisfactoria. El encuentro con el amor y la pasión, llevará a la protagonista a la tragedia y como consecuencia a “la degradación física y moral”. El arrepentimiento, logra redimirla para lanzarla en los brazos de la muerte.</p> | |

I.- INTRODUCCIÓN

⁷⁰ Adaptación y dirección musical: Solano, Juan. Canciones: interpretadas por Sara Montiel: “Sus pícaros ojos” de Eduardo Montesinos, Quirós y F. Alonso. “Balancé” de Ernesto Tecglen y Yust. “Ven y ven” de Alvaro Retana y R. Gómez. “Clavelitos” de José Juan Cadenas y Joaquín Valverde. “La Madelon” de Robert y Bousquet. “La nieta de Carmen” de Eduardo Montesinos y Manuel Font de Anta. “Fumando espero” de F. Garzo y Viladomat. “Y tú no eres eso” de Vicente Romero y Modesto Romero. “El relicario” de José Padilla, Armando Oliveros y José María Castellví. “Nena” de Puche y Zamacois. “Valencia” de José Padilla y de la Prada. Interpretadas por Carmen Flores, Dúo Sefi Villeta, Angel Seral, Antoñita Romero, Carmen González, Paquita Romero y Carlos Moreno: Chotis de “Cuadros Disolventes” de Perrín, Palacios Nieto. “Cruz de mayo” de Joaquín Valverde y Manuel Font de Anta. “Rumba” de Alvaro Retana y Joaquín Valverde. “Chulapona” de Raffles y Cándido Larruga. “Tápame” de F. Yust. y Ricardo Yust. “Oh, Mary” de Ernesto Tecglen, Di Capua y Russo. “La sandunga” de Alvaro Retana y Luis Barta. “Machicha de Don Procopio” de López Silva, Delgado y Estellés. “Marcha de Cádiz” de Javier de Burgos, Federico Chueca y Joaquín Valverde. “Marineritos” (de “Los sobrinos del capitán Grant”) de Miguel Ramos Carrión y Caballero. “Alma andaluza” de Alvaro Retana y R. Gómez. “La hora del té” de Alvaro Retana y Yust. “S.M. el Chotis” de Eduardo Montesinos y Manuel Font de Anta.

Nos proponemos realizar un estudio de género de la película *El Último Cuplé* interpretada por Sara Montiel y dirigida por Juan de Orduña en 1957. Para ello estableceremos el modelo teórico del sistema de género de la época y lo compararemos con las representaciones ideológicas de género que aparecen en la película a través de sus personajes y actitudes. Pondremos de relieve la construcción que se hace de la representación ideológica de lo femenino, para lo que analizaremos los sujetos y los estereotipos de hombres y mujeres típicos de la época.

El último cuplé es una película que causó un gran impacto y revuelo en el final de la década de 1950. Desde el punto de vista económico hay que decir que es una de las producciones más taquilleras del cine español. Ha sido considerada como uno de los éxitos del cine franquista y catapultó a su protagonista convirtiéndola en un *sex symbol* del momento, marcando un antes y un después en su vida.

Juan de Orduña nacido en Madrid (1900-1974) comienza su andadura como actor teatral (1923); en 1941 Cifesa le proporciona una oportunidad para empezar su carrera como director con la película “Porque te vi llorar”. Aborda gran variedad de géneros adaptando al cine obras de diversos autores españoles; dirige numerosas películas siendo “*el más prolífico director del momento y seguramente uno de sus artesanos más eficaces*”⁷¹. Dos de las películas de más éxito serían, “Locura de Amor” y “El último cuplé”. Terenci Moix achaca el éxito de sus películas a su virtud de ser un gran creador de emociones. Además de estos éxitos realiza dos buenas adaptaciones literarias, “Cañas y Barro (1953)” y “Zalacaín el aventurero” (1954).

En *El último cuplé*, Orduña, desarrolla la historia de una joven de clase baja, que gracias a sus condiciones naturales de belleza, juventud y aptitudes artísticas, triunfa, a costa de la pérdida de su primer amor. A continuación disfruta de un periodo de tranquilidad, y un segundo amor sosegado, que dará paso a una relación apasionada con un joven al que ayuda en su carrera. Esta última relación es desafortunada, morirán ambos, primero el amado, lo que conllevará a la decadencia personal y la muerte de ella a la puerta de un nuevo triunfo.

Para enriquecer la trama, Orduña añade la renuncia y el sacrificio de los intereses personales. El altruismo de los integrantes de la pareja que da paso a una nueva vida. Abre una ventana a un mundo de lujo, prohibido y exótico, en definitiva al mundo de los “artistas”, del cabaret, mostrando roles que se alejan de los estándares tradicionales de la época.

Por otra parte es una película musical, en la que el uso que se hace de las canciones es múltiple, contribuyen a narrar la historia, a la “exaltación del espíritu nacional” y de tradiciones, apoyado por el vestuario, uso de ornamentos folclóricos (mantillas, peinetas). Se aprecia en toda la proyección una exacerbación de la asimetría de las relaciones intergénero y de la pasividad femenina.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO.

⁷¹ Moix, Terenci (1979). *Lo viejo y lo nuevo*. Blanco y Negro, 3, 1946, 1947, 1948.

Es una película que se realiza cuando desde el poder se ejerce una fuerte censura, que pretende el control político e ideológico. Desde la perspectiva actual resulta difícil entender la aureola que la rodeó, pero desde las representaciones ideológicas de la época es comprensible que fuera impactante, pues desprende un gran erotismo a pesar de que las escenas “escabrosas” debían ser aportadas por la imaginación del espectador. Los acontecimientos se insinuaban y narraban a través de canciones en las que la protagonista utilizaba un lenguaje gestual altamente sensual generando una atmósfera que aportaba un erotismo desconocido hasta ese momento.

“Cuando a la mitad de la película una María Lujan ataviada con una ligera *negligé* se tendía voluptuosamente en una *chaise longue* para cantar “Fumando espero”, cuándo besaba a su torero a boca abierta, en un beso sin precedentes en la historia del cine español, la leyenda erótica quedaba definitivamente establecida”.

Comentaremos algunos acontecimientos para situar la película en el contexto temporal de su estreno. Para entender los acontecimientos debemos partir de la etapa histórica anterior, la época de la República, que permitió que durante un breve periodo de tiempo, las mujeres se beneficiarán de una legislación de las más avanzada dentro de una democracia parlamentaria, pues fue durante la segunda República cuando aparece en los espacios públicos un deseo manifiesto y clamoroso a favor de la emancipación femenina. Leyes promulgadas en esta época se referían:

- A la equiparación legal con los hombres a todos los efectos (artículo 43 de la Constitución).
- La posibilidad de ejercer cargos políticos (artículo 40 de la Constitución).
- El derecho a sufragio (artículo 36 de la Constitución).
- El matrimonio civil con igualdad entre los cónyuges (artículo 41 de la Constitución).
- Aprobación de la ley del divorcio (2/3/1932).

Esta etapa dio paso a una época en la que todas estas leyes fueron derogadas, volviéndose a situaciones muy anteriores, la emancipación de las mujeres sufre una regresión bajo el peso del régimen del Nacional Catolicismo (1939-1975).

Para situarnos en el contexto sociopolítico nos encontramos en el año 1957, y alguno de los acontecimientos significativos son:

Políticamente:

- Estalla una revuelta en Ifni que obliga a intervenir a las tropas españolas.
- Los tecnócratas del Opus Dei entran en el gobierno.
- El Ministerio de Gobernación recuerda las disposiciones vigentes sobre los trajes de baño: “prohibido el uso de dos piezas para las mujeres y slips para los hombres. Ellas deben llevar el pecho y la espalda cubiertos y usar falditas, y ellos pantalones de deporte”.

En otros contextos:

- Éxito del primer lanzamiento de misil intercontinental estadounidense.
- Se firma el tratado de la Comunidad Económica Europea.
- Circulan los billetes de 100 con la imagen de Julio Romero y los de 1000 de los Reyes Católicos
- La perrita Laika es enviada al espacio en la nave Sputnik 2.
- En el mundo del cómic además de clásicos como el Guerrero del Antifaz y Hazañas Bélicas, hace su aparición este año Mortadelo y Filemón de Francisco Ibáñez
- Impera la famosa Enciclopedia Alvarez.
- Es puesto a la venta el primer Seiscientos.
- Se estrena el Último cuplé.

Nos encontramos en plena dictadura de Franco, con una natalidad contenida como consecuencia de la pobreza y opresión social de la población. El régimen franquista intenta elaborar un plan que tiende a aumentar la demografía del país, ya que un incremento de la población colocaría a España en un plano superior a otros países. Dado que la familia era el fundamento de la población, se adoptan medidas tendentes a aumentar la nupcialidad en edades tempranas, se lucha contra la anticoncepción voluntaria y sobre todo contra el aborto.

Se establecen planes que reconocían la protección a la familia numerosa, aparecen leyes, como la del subsidio familiar de 1938 que aportan una recompensa económica a las mujeres que permanezcan en el hogar. Otra ley es la de ayuda familiar de 1946 que penaliza el trabajo de la madre fuera de casa excluyendo a la mujer del derecho al plus familiar.

Europa comienza su desarrollo económico mientras España permanece aislada del mundo, sumida en el ostracismo, debido a la dictadura y a la no presencia en la II Guerra Mundial.

No existen ideologías políticas disidentes, ya que sus protagonistas se encuentran desterrados e incomunicados de los demás españoles.

En este contexto sociopolítico se establece en España una fuerte censura y se implanta una rígida política oficial proteccionista e ideológicamente dirigista del cine español. Se realizan películas de exaltación franquista y de los ideales aportados por el nacional catolicismo, se controlan las películas de importación y se subvencionan únicamente las películas “estimables”. De esta forma, hay directores que medran a la sombra de un gran proteccionismo.

III.- REPRESENTACIÓN IDEOLÓGICA DE LA MUJER IMPULSADA DESDE EL NACIONAL CATOLICISMO.

En la década de los cincuenta, el régimen franquista refuerza los esquemas patriarcales, elimina cualquier viso de igualdad entre sexos. Todos los derechos igualitarios conseguidos durante la República han sido abolidos. Se restablece y acentúa la subordinación y dominación vigente antes de la Segunda República, de la mujer que es considerada como la clave para mantener la familia. Dentro de esta unidad desempeña el rol de *mujer, esposa y madre*. Todo este sistema es impulsado por la Iglesia Católica que refuerza esta representación ideológica de la familia y el rol asignado a la mujer en ella.

La mujer a través de la Sección Femenina era socializada en tres aspectos fundamentales. La ideología Nacional-Sindicalista, la formación religiosa y como “ama de casa”.

Este adoctrinamiento se abordaba inicialmente en la Enseñanza Media, en la que se cursaban dos asignaturas “*formación del espíritu nacional*” asignatura común para ambos sexos y “*hogar*” específica para las mujeres. Posteriormente era reforzada por medio de la realización del Servicio Social, que si bien no era de realización obligatoria, era imprescindible para la obtención de cualquier título universitario, acceso a trabajos oficiales, fuera de la empresa privada, y obtención de documentos como el Permiso de Conducir. Estas enseñanzas que alejan a la mujer de los centros de decisión y poder del Estado tienen como objetivo formar mujeres “obedientes y sacrificadas”.

El nacionalcatolicismo impone un férreo control sexual con una doble moral: los pecadillos del marido y el adulterio de la mujer, ya que la infidelidad masculina lejos de infamar al hombre, acrecentaba la supuesta hombría del infiel frente a otros hombres, es una marca de virilidad, mientras que en la mujer la pérdida de la virginidad la deshonra y desacredita socialmente sufriendo una quiebra en su reconocimiento social irreparable⁷². Se decía que “las manifestaciones extramatrimoniales de la sexualidad femenina amenazan a la vergüenza de su propia familia”.

Desde niña la mujer, socializada mediante un estricto aprendizaje⁷³, (...con frecuencia se identifica la división sexual del trabajo con una división por la cual las mujeres se quedan en la unidad doméstica y los hombres trabajan fuera de la esfera doméstica; la mujer es identificada con unidad y ésta con la mujer. Dicho de otra forma lo que los hombres hacen es producción mientras que lo que las mujeres hacen es “la esfera de la reproducción”, es decir las tareas domésticas...) es la responsable del cuidado de los suyos, rol que asume gustosamente ya que la engrandece y acrecienta su prestigio social, por ser la propia esencia de la condición femenina. Durante la juventud, la mujer se somete a la voluntad del padre hasta que consigue casarse, objetivo prioritario para el que ha estado preparándose desde la infancia a través de juegos que reproducen la maternidad (juegos con muñecos), las tareas domésticas (cocinitas, planchas, juegos de té), y además “ayudando” desde muy niña en el cuidado de la casa y la familia, la quintaesencia femenina. Más tarde una vez casada pasa a depender por completo del marido que se convierte en su tutor e incluso en propietario y administrador de sus bienes.

Consecuentemente la mujer está alejada de la educación, la preparación científica y profesional se ve como algo superfluo y extraño a la condición femenina. Existen excepciones que acceden a determinadas enseñanzas como el Magisterio y la Enfermería, no universitarias en la época. En la década de los 50 el Magisterio dejó de ser “un trabajo de hombres para convertirse en una profesión de mujeres por razones económicas, sociales, religiosas y políticas”, (San Román Gago, 2001). El Nacional Catolicismo a través del sistema de género propugna una estratificación en la división del trabajo y espacios en función del sexo. “El modelo de la división sexual del trabajo como una división por la cual las mujeres se quedan en la esfera doméstica mientras los hombres salen de ella para hacer lo que se llama trabajo productivo, está profundamente arraigado en la literatura” (Harris, 1986). De este modo la

⁷² RIVERS, Pitt (1971) pág. 144. *Graza lema un pueblo de la sierra*. Madrid. Alianza Editorial.

⁷³ HARRIS, Olivia. (1986) “La unidad doméstica como una unidad natural” en *Rev. Nueva Antropología*, Vol. 8, N° 30. México.

mujer maestra extrapola, los roles que realiza como mujer en el espacio privado al espacio público, donde reproduce el ambiente familiar y adopta el rol de madre contribuyendo a la formación de un sistema de género asimétrico y de dependencia.

A la mujer se le asigna el espacio privado, el de la casa, y cuando debe dejarlo, y abordar los espacios públicos, siempre es por motivos socialmente justificados tales como: reponer víveres, ir a misa, recoger a los niños, asistir a reuniones sociales etc.. Se procuraba siempre la compañía de una persona que salvaguardara de alguna forma el honor de la familia, que recaía en la mujer. Para estos menesteres siempre se acudía a la tía solterona o viuda, a las primas, o a grupos de amigas. Las salidas lúdicas eran escasas así como las actividades que se podían realizar, ir al cine, pasear los chicos en un sentido y las chicas en el contrario hasta que se establecía el noviazgo, asistir a un concierto, etc. En ocasiones se acudía a bailar, siempre en lugares muy acotados y en fiestas señaladas como las Fiestas Patronales.

El cumplimiento de los preceptos de la “Santa Madre Iglesia” es observado con rigurosidad por toda familia de clase media que no desee ser excluída socialmente: “el qué dirán” es la norma que condiciona todas las actitudes, manifestaciones y acciones que se realizan en los espacios públicos y en los privados que pueden llegar al dominio público.

La gestualidad de la mujer era contenida, sus miradas jamás podían ser insinuantes, los ojos nunca miraban directamente, los gestos sobrios, suaves y moderados y sin aspavientos, San Román Gago (2001) nos aporta una descripción y un análisis de los gestos recogidos en una fotografía (1954-1955) “ Patio de recreo”: “es curioso el semblante serio de los futuros alumnos, alzados en pie al fondo de la fotografía y entrelazando sus brazos en señal de camaradería comparado con los rostros sonrientes de sus compañeras sentadas debajo de ellos en las escaleras del patio con las manos cruzadas sobre sus faldas (símbolo de moralidad), que posan mirando a la cámara y sin rozarse entre ellas”.

La emotividad y sus manifestaciones era una cualidad que se esperaba de las mujeres pero no de los hombres. Recordemos la frase “los hombres no lloran”. Así el control emocional y corporal no se espera de la mujer, y mucho menos en situaciones de miedo o peligro en las que corra riesgo su integridad física. Igualmente la docilidad y la dependencia son consideradas en nuestra cultura como cualidades que deben acompañar a la feminidad.

De esta manera podemos afirmar que los hombres se reservan el desempeño de aquellas tareas más importantes para el funcionamiento social, especialmente cuando implican control sobre los demás aspectos de la dinámica social. Así, son campos típicamente masculinos la política, religión, legislación,; y campo femenino por excelencia, el ámbito doméstico.

Los hombres, en esta época de nuestra película, están interesados en valores teóricos, económicos y políticos y las mujeres en valores estéticos, sociales y religiosos.

Los rasgos de la personalidad masculina eran independencia, dominación, motivación por el éxito, inexpresividad, sexualidad activa y poderosa y los rasgos de la personalidad femenina se centraban en dependencia, afectividad, expresividad y sexualidad poco desarrollada y pasiva. (Molla Morales, 1984)

En cuanto a la forma de vestir, se propugnan colores discretos durante la juventud y la madurez, aunque cuando se produce el fallecimiento de un familiar como un padre se imponía el luto riguroso durante cuatro años, seguido de seis meses de medio luto en el que podían aparecer grises y colores oscuros en general. Esta situación daba lugar a que durante la mayor parte de su vida muchas mujeres hubieran de vestir de negro que junto a colores oscuros era lo habitual para las personas de más de cuarenta años. Hay colores exclusivos de las mujeres los rosas y rojos. En general los colores vivos y llamativos o no se utilizaban o eran considerados inapropiados o de mal gusto.

Las ropas debían a su vez ser recatadas, sin escotes pronunciados ni cortes en las faldas, no se debían ceñir ni marcar las formas, para lo que se utilizaban enaguas almidonadas que disimulaban las caderas, el largo de las faldas debía cubrir sobradamente las rodillas. La sobriedad se hace extensiva al uso de joyas y maquillajes que debe ser discreto y de “buen gusto”.

IV. IMAGEN DEL PERSONAJE FEMENINO

Aunque teóricamente la feminidad es una construcción cultural que se ajusta a unos valores y tiene asignados unos rasgos distintos según edades, clase social etc., el nacionalcatolicismo propone un modelo homogeneizador que hemos esbozado anteriormente.

El personaje que nos presenta Orduña en *El Ultimo Cuplé* aparentemente se aleja de los rasgos descritos para la feminidad ortodoxa, ya que es una mujer que trabaja y desarrolla su actividad en un espacio público, perteneciente a un sector marginal, el mundo del cabaret, de las artistas, etc. Su grupo familiar aparece desdibujado ya que no encontramos la estructura familiar tradicional que la llevaría a compartir los rasgos predominantes de la época. Por otra parte, el personaje mantiene los roles de género, y asume los rasgos que se le han asignado a la mujer, aunque estos roles femeninos quedan velados tras una capa de lo que hoy en día llamaríamos “glamour”.

Dentro del mundo que rodea a nuestra cupletista, se mantienen el código del “honor y la vergüenza” como parte del sistema de valores de la mujer española, se pone de manifiesto cuando la protagonista renuncia a la promoción en su carrera artística por suponer que esto implicaría establecer una relación sexual con el promotor y la pérdida de su honra. Este código se utiliza como sistema de control social. Se reafirma la importancia concedida al valor del honor, que recae en la mujer, en las secuencias del incidente que provoca el duelo, produciéndose la asignación de roles masculinos en el personaje del defensor, paladín ¿del honor de la ofendida?, y del villano, el ofensor.

La ausencia de la figura del padre, el hombre de la casa ha de ser suplida para mantener la idea de supeditación femenina al varón, y en sustitución de esta figura paterna se asume la dependencia de esta mujer hacia el representante; de este modo un hombre ajeno a la familia, adopta un rol paternalista que le lleva a un exagerado proteccionismo, y contribuye a la construcción de la masculinidad de la época, haciéndose de esta forma de nuevo patente, la supeditación de la mujer al varón.

Esta mujer es una “artista”, y como tal se debe desenvolver fuera del espacio privado, en el espacio público perteneciente a los hombres, requiriendo la permanente protección y

acompañamiento de alguien que salvaguarde el honor de la familia, en este caso el rol está representado por la figura de la tía.

El aspecto religioso, o la religiosidad de la mujer aparece desdibujado, aunque se pone de relieve en determinadas manifestaciones gestuales que aparecen con motivo de los momentos trágicos como, la angustia ante el presentimiento de la “cogida” del novillero en la plaza de toros.

La gestualidad de la protagonista es exagerada, fuma en público, sus miradas son cálidas e insinuantes, sus movimientos suaves y deliberados y sus labios se mueven premeditadamente con intención provocadora, su forma de hablar es afectada, e intencionadamente insinuante, promete sin comprometerse, esto es algo que viola los cánones morales de la época, ya que estas actitudes están en franca oposición a lo que se espera de la mujer ideada por el nacionalcatolicismo.

La ropa que viste es “atrevida” para los estándares de década de los cincuenta, de colores llamativos, lujosos vestidos que se ciñen marcando la figura femenina, realizados en telas que se encuentran fuera del alcance de una economía media de la época, dejando al descubierto parte de la anatomía que hasta la fecha había permanecido oculta tras telas y cortes de traje sobrios y poco ceñidos, incluso cuando utiliza el color negro, éste tiene un tono brillante que resulta atractivo muy lejano del mate que utiliza la mujer española habitualmente.

V.- ESTEREOTIPOS

A lo largo de la película los personajes describen estereotipos propios de la época y tópicos que aún hoy en día conservamos. Analizaremos algunos de ellos.

Dentro de los personajes femeninos, la tía, mujer, de cierta edad, normalmente “soltera” o viuda, sin familia propia, que “cuida” de forma abnegada y entregada a otra familia.

Entre de las características que definen el personaje, es básica la ausencia de unidad doméstica natural y de descendencia propia; esta característica la convierte en incompleta, con un vacío, “lo que la obliga a volcar su amor, y sus energías en la protección y cuidado de otras personas”. También se ocupa de custodiar el honor y buen nombre de la familia, en especial de las jovencitas, a su cargo.

Este personaje puede ser un familiar directo, o bien una joven que perteneciente a una familia sin recursos es entregada a otra familia con más medios que necesita mano de obra, y a lo largo del tiempo, a medida que va adquiriendo experiencia y prestigio, pierde o se desarraiga de la familia de origen, siendo adoptada por la familia de destino, dentro de esta familia adoptiva, cobra gran relevancia, ejerciendo una autoridad moral.

Un estereotipo apenas esbozado, es el de la cabaretera libertina, “mujer de vida fácil”, en relación con uno de los personajes masculinos, “el crápula”, noble rico o adinerado, normalmente casado, que a través de dádivas, flores y joyas, pretende obtener los favores de las mujeres del cabaret. En esta situación la aplicación de la doble moral es automática, la

culpable siempre es la mujer, a la que se condena, y que en la literatura siempre es la responsable de la “caída” del hombre, al que se le disculpan sus “debilidades”.

Un estereotipo, tratado con mucho cuidado, es el de la joven “decente”, aparece en relación con el primer amor, al que se entrega, y por el que lucha, lo que no es de extrañar, pues después para ella no hay otra oportunidad. Es en este personaje donde se pueden apreciar las cualidades que deben adornar a la mujer. Este papel lo representa al principio de la narración la protagonista y más tarde, la novia del novillero.

Otro de los personajes estereotipados que nos presenta Orduña, es el del caballero: persona cabal, fiel, leal, honesta y defensora del honor de su dama, independiente del ámbito, incluso en el mundo del cabaret, sabrá estar a la altura, de lo que se espera, representa los valores que deben caracterizar la masculinidad.

VI.- INTERACCIONES ENTRE LOS PERSONAJES

Vamos a exponer las relaciones entre la protagonista y los principales personajes de la trama argumental, indicando el orden cronológico en que suceden estas interacciones.

En un primer caso consideramos una relación entre mujeres, la de la protagonista con su “tía”, que adopta una posición paternalista, ejerce una autoridad moral, su justificación es la defensa de la honra de una mujer que debe desenvolverse en el espacio público, de los hombres, y que en otro caso sería “fácil presa” para los mismos. Esta relación asimétrica, basada en un presunto altruismo, será compartida más tarde por el representante, cuya figura consigue eclipsar el rol desarrollado por la tía.

La segunda interacción, (protagonista/novio) es una relación de noviazgo, con todos los aditamentos, promesa de futura boda, amor platónico, las características de los personajes están cuidadosamente marcadas, amor puro y casto, doncella respetuosa con su enamorado, estableciendo el hombre, el rol de y paladín de su dama. En la resolución de un falso conflicto planeado por la tía, se prefiere el riesgo de que el varón vaya a la cárcel por robo, a la posibilidad de la deshonra de la mujer, en el desenlace de la trama se adopta esta última posibilidad para resolver el conflicto, no se ve mal la pérdida de la honra si conlleva salvar a “su hombre” y esta solución hace que la protagonista comience una vida que rompe con el patrón familiar de la época. Se establece una gradación de transgresiones a la norma.

La tercera y cuarta interacción, dirime el conflicto entre protagonista, representante y noble, esta situación, es presentada con una gran ambigüedad, se presenta el “hombre” como protector y defensor de la honra de la “mujer”, llega a batirse en duelo, en un lance que se origina en la única ocasión en la que la protagonista aparece en un lugar público, sin justificación, no está trabajando. Se refuerzan la representación ideológica del rol masculino de protector, y el de la mujer como subordinada, dócil, cuidadora de la familia y abnegada. Resalta en esta situación, el que no se plantee un futuro enlace matrimonial, lo que equivale a negar la posibilidad de formar familia.

Consideraremos conjuntamente las interacciones entre la protagonista, el novillero y la novia del novillero, el nudo de la trama es planteado utilizando varios elementos: la infidelidad, en este caso doble, novillero y protagonista; mitos como el de la pareja tonadillera/matador; se transgreden normas sociales ya que la mujer ocupa una posición

preponderante y ayuda al hombre a mejorar, la mujer es poseedora de un status superior, tiene más edad, manifiesta la pasión, al entrar en competencia con la novia, inicia una disputa y no renuncia. De esta forma establece una relación tempestuosa, en la que la protagonista padece. En la resolución del nudo, muere el novillero y nos es mostrado lo que no se espera de una mujer. Una serie de ráfagas de imágenes en las que se presenta desaprobadoramente a la protagonista jugando en diversos ambientes, casinos, bares, etc., invadiendo espacios públicos, realizando actividades como beber, fumar, alternar, que unido a los padecimientos por la pérdida de su amor, la conducirán a la degradación y por fin a la muerte. En las escenas finales se sublima la muerte de la mujer cuando falta el amor.

VII.- CONCLUSIONES

En la película se representa a una mujer que está en todo momento supervisada, por uno o varios tutores. y cuando aparece sola tomando sus decisiones es castigada. Se intenta sublimar la idea de que una vez muerto el hombre amado, la mujer debe morir; -la protagonista muere en el escenario cantando el relicario-. Refuerza la representación ideológica sostenida de que la mujer debe estar en la casa, y de que su papel está relacionado con la familia y que fuera de la misma la mujer es un ser carente de objetivos, y se niega que pueda llevar una vida propia lejos del hombre y de la familia. De todo esto parece desprenderse la idea de que la trasgresión de la norma conlleva la marginación social, el aislamiento, la degradación personal y la muerte.

A pesar de que desde una perspectiva actual parece difícil que tamaña insensatez haya gozado de algún tipo de apoyo, justificación o predicamento, y es dudoso que objetivamente alguien pueda apoyar estas representaciones ideológicas, basta buscar antecedentes para casi inmediatamente recordar a *Romeo y Julieta*, *Los Amantes de Teruel*, etc. Concluimos sugiriendo que quizás existe un anclaje profundo de estas tesis en alguna parte de la identidad, dotadas de un carácter emotivo mítico que las hace impermeables a la racionalidad.

Podríamos preguntarnos porqué el director no hace envejecer a la mujer, mantiene la belleza femenina de la protagonista ¿potencia de este modo estereotipo de la mujer? ¿Qué se espera de la mujer? Es evidente: juventud y belleza para agradar.

El análisis del impacto de la película en la sociedad masculina española de la época se puede entender por el ambiente erótico que crea la protagonista, pero el impacto que causó en la mujer de los años cincuenta, sólo se puede comprender porque muestra un mundo de lujo, donde se presentan posibilidades de actuación lejanas a las de la mujer española del momento. Esta mujer atraviesa las barreras establecidas, rompe las cadenas de una vida prediseñada, se autofinancia, es sexualmente activa; en definitiva aporta una perspectiva de vida sin las ataduras familiares tradicionales y una aparente ruptura con los roles de género de la época.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BAZTAN, A. (Ed.). (1993). *Diccionario temático de Antropología*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria.

GARVÍA, Roberto (2001). *Conceptos fundamentales de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial S.A..

JOCILES RUBIO, M^a Isabel (2001). “El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general”. *Gazeta de Antropología* n° 17. Consultado en 02/15/02 en www.ugr.es/.

KOTTAK, Conrad Phillip, et al. (1999). *Antropología. una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España, S.A.U..

LOPEZ MÉNDEZ, Irene (2000). “El nuevo marco comunitario para la igualdad de género”. *Cuadernos mujer y cooperativismo*. (2/15/2002).
<http://212.4.103.6/coceta/publicaciones/cuadernosmujer/textos/articulo20.htm>.

MIGUEL, Jesús M de (1998). *Estructura y cambio social en España*. Madrid: Alianza Editorial S.A..

MONTECINO, Sonia (1996). “De la Mujer al Género: Implicancias Académicas y Teóricas”. en *Excerpta* n°2. Consultado en 10/19/2002 en www.uchile.cl/.

MOYA MORALES, Miguel (1984). “Los Roles Sexuales”, en Revista *Gazeta de Antropología*, n° 3, 1984. Consultado en 02/19/02 en www.urg.es/.

QUISPE LÁZARO Arturo. “Estereotipos masculinos en la publicidad”. Consultado en 10/19/2002 en <http://www.europrofem.org>.

SAENZ María Eva (2001). “Aprendizaje social del rol de género. La unión digital”. Consultado en 2/15/2002 en www.launion.com.ar/.

SAN ROMAN GAGO Sonsoles (2001). “Género y construcción de identidad profesional: el caso de la maestra en vías de profesionalización (de los años 50 a los 60 en el franquismo intermedio)”. Consultado en 22/9/02 en www.aa.asu.edu/epaa/v9n19.html.

SOLANA RUIZ, J. L. (2002). “Cuestionando estereotipos sobre las mujeres prostitutas”, en Revista *Gazeta de Antropología*, n° 18, 2002. Consultado en 08/18/02 en www.ugr.es/.

THYZNAU PALOMINO Roger. “Rol de género masculino y femenino en el cine”. Consultado en 19/10/2002 en <http://pcazau.galeon.com>.

VAUGHAN Ana Claudia (1995). “La mujer eficaz. Estereotipos femeninos en las sociedades de control”. Consultado en 10/10/2002 en <http://ar.geocities.com/redmujeresnuevomilenio>.

VEGA SOLIS, Cristina (2000). “Miradas sobre la otra mujer en el cine etnogáfico”, en *Revista Gazeta de Antropología*, n° 16, 2000. Consultado en 10/19/02 en www.urg.es/.

LOS BINGUEROS

Edgar Mozas Fenoll

Ldo. en Antropología Social y Cultural
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Título original de la película | <i>Los Bingueros</i> |
| Nacionalidad | Española |
| Año de producción | 1979 |
| Duración | 90 minutos |
| Director | Mariano Ozores |
| Intérpretes | Andrés Pajares, Fernando Esteso, Antonio Ozores, África Prat, Isabel Luque, Roxana Dipré, Norma Duval, Florinda Chico, Rafael Alonso, Adrián Ortega, Luis Barbero, Pilar Muñoz, Francisco Jarque, Jaime Mir. |
| Música | Phonorecord |
| Género | Comedia |
| Sinopsis: El bingo ha llegado a España, y con él la fiebre del juego. Dos personajes (Esteso y Pajares), de vidas distintas pero con el mismo sino, se conocen en la entrada de uno de los bingos. A partir de ahí, ambos idearán varias situaciones para ganar en el bingo y para pagar posteriormente sus deudas económicas. | |

I.- INTRODUCCIÓN

La idea de incluir una película de Mariano Ozores en el cineforum “Cine y Antropología de las relaciones de sexo género” surgió casi como una broma. De hecho sorprende que en el ámbito universitario se programe la proyección de una película como la que nos ocupa para su posterior análisis. Pero al organizarse, dentro del cineforum, un ciclo bajo el título “La representación de la mujer en el cine español” comprendimos el acierto de la proyección de *Los bingueros*. Las de Ozores son películas coyunturales, sin más pretensión que alcanzar una importante cuota de pantalla: en sus casi cien películas, el director presentaba el mismo modelo de mujer, personajes planos, sin profundidad que, dejando de lado el relativo éxito de público que atrajeron, siempre han estado fuertemente criticados.

Transcurría el año 1979 y la situación política y social de España era especial: con la muerte de Franco aún reciente, en el mes de marzo se celebraron las segundas Elecciones

Generales, que ganó Adolfo Suárez y en abril se celebraron las primeras Elecciones Municipales después de la Guerra Civil. Además, en noviembre de este mismo año se pusieron en marcha las autonomías de Cataluña y el País Vasco tras aprobarse en referéndum. Ante esta situación política, la sociedad española se mostraba insegura y expectante: el historiador Raymond Carr (1979: 153) destaca, dentro de esta sociedad, una cultura de masas que él llama “cultura de evasión” y que, desde el franquismo, se caracterizó por mostrarse como “un medio de alienación de masas y como válvula de escape de tensiones sociales y económicas”. El cine de Ozores es heredero directo de este modelo de subcultura.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

Mariano Ozores es uno de los directores más prolíficos del cine español pues realizó 98 películas, casi todas ellas comedias, entre los años 1959 y 1994. El propio director se pregunta en su autobiografía cómo es posible que haya podido realizar casi cien películas, “teniendo en contra a casi toda la crítica cinematográfica y a un nutrido grupo de los llamados estudiosos del séptimo arte a los que se han unido a su desprecio todas las administraciones públicas” (2002: 10). Por lo general sus películas son oportunistas pues aprovechando un tema de actualidad, explota una serie de chistes fáciles sin un hilo argumental muy sólido. Como se asegura en el diccionario dirigido por José Luis Borau, las de Ozores eran unas películas “cada vez más descaradamente orientadas a una comercialidad primaria, explotando lugares comunes, temas de actualidad y los complejos sexuales del español medio, siempre en el filo de la censura moral” (1998: 200).

En el caso de la película que nos ha ocupado, el tema escogido como principal es el del juego y, concretamente el bingo: acababa de legalizarse en el Estado Español, asunto que es aprovechado por los productores y director de la película para realizar un guión con este tema como trasfondo principal. Se trata de dos personajes principales (la pareja formada por los humoristas Pajares y Esteso) que, empujados por distintas causas, se ven obligados a visitar un bingo; a partir de ahí ambos desencadenan varias situaciones, que rozan la ludopatía, para ganar en el bingo y para pagar posteriormente sus deudas monetarias. Si bien al principio ganan algo de dinero, coincidiendo con la aparición en el salón de juegos de un misterioso personaje que gana siempre (el interpretado por Antonio Ozores), cambia su suerte y empiezan a engrosar sus deudas. Tras varias anécdotas, la pareja protagonista descubre que el extraño personaje era el párroco del barrio y su suerte se debía a que siempre llevaba consigo una ridícula reliquia (el dedo de San Nepomuceno), que es la que le hacía ganar.

Es, por lo tanto, una película coyuntural, sin ninguna pretensión de analizar un problema social como puede llegar a ser el juego. Sin embargo, la trama central de la película, con una estructura bastante simple, está cuajada de comentarios y chistes reaccionarios casi siempre referidos a tópicos que, por lo general, no se cuestionan. Es decir, no se discute la importancia del dinero, por el que los protagonistas justifican cualquier acción; tampoco la influencia de la Iglesia, representada en la película por el papel de Antonio Ozores y la reliquia del dedo de San Nepomuceno que siempre lleva consigo, que en la película se presenta como superior a cualquier otro estamento; ni la heterosexualidad de los protagonistas, quienes consideran una ofensa irreparable que un homosexual intente cortejarlos.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Dentro de los tópicos que hemos visto, que resultan incuestionables, destacamos la diferencia de tratamiento que hace el director entre los personajes masculinos y los femeninos. Ya hemos visto que los personajes masculinos son, irremediamente, homófobos y reaccionarios. Frente a ellos, encontramos algunos personajes femeninos en los cuales vamos a centrar nuestro análisis. El tratamiento que se hace de la mujer en la película es, por lo general, muy superficial: las mujeres (especialmente las chicas jóvenes) son vistas como un elemento tan atractivo como exótico. Analizaremos los seis personajes femeninos que aparecen en la película.

La suegra: frente a otras mujeres que aparecen en la película, más jóvenes y con un carácter más erótico, aparece la suegra del personaje interpretado por Andrés Pajares. Evidentemente, la suegra se aleja de esta apariencia atractiva y no deja de ser un tópico más: es una persona despreciable por naturaleza aunque en el fondo se le reconoce cierto cariño por formar parte de la familia nuclear (“oiga, es mi suegra pero la compadezco” le dice Pajares a Esteso); pero es odiada ante todo y sin ningún tipo de recelo; hay varias anécdotas que así lo demuestran: como consejo para que se relajara, Esteso le dice a su compañero “mata a tu suegra”; más adelante y como consejo para alargar el acto sexual, le vuelve a recomendar “acuérdate de tu suegra, que eso sí que relaja”.

Las esposas: las mujeres de los personajes interpretados por Pajares y Esteso tienen una serie de características comunes. Se trata de nuevos rasgos que se generalizan: una es ama de casa y la otra es enfermera, pero ambas son sufridoras y se dedican exclusivamente a la familia nuclear; además, son ingenuas pues en ningún momento cuestionan la dominación que sus maridos ejercen sobre ellas.

La prestamista: el personaje interpretado por Florinda Chico (que paradójicamente es llamado en la película Raquel Welsh, y que es una versión españolizada de todo lo opuesto a la actriz americana) es un elemento cómico. Es poco atractiva y descarada y quizás simbólicamente siempre aparece en el submundo que supone el sótano de la sala de bingo.

Las azafatas: los personajes interpretados por África Prats y Roxana Dipré son dos jóvenes que se presentan como unas descerebradas, interesadas sólo en la diversión. Las vías para conseguir esta diversión podemos considerarlas como una crítica a la juventud, que el director considera obsesionada por el sexo y las drogas. Estas azafatas intentan conquistar a los protagonistas para llevarlos engañados a la casa de un amigo homosexual y convertirlos en su presa. Para ello no tienen ningún pudor en desnudarse rápidamente y abalanzarse sobre ellos. En este punto se puede advertir el claro desconocimiento que, acerca de las drogas, tenían los guionistas y director de la película pues el personaje interpretado por Andrés Pajares le dice a las chicas, para hacerse pasar por moderno, que se podrían tomar “un pinchacito o bien unos porros”, confundiendo por un lado, los efectos de las drogas y, por otro, otorgándole a la juventud de la época una adicción general que le sirve como crítica.

IV.- RELACIONES ENTRE LOS PERSONAJES

Es interesante analizar los vínculos que se crean entre los diversos personajes de la película. Cabe destacar, por un lado, la amistad que se crea entre los protagonistas que, comenzando de la nada, alcanza un alto grado de compañerismo; por otro, los modelos de familia que se presentan resultan superficiales.

a) Pajares y Estesos: Aunque al principio de la película estos dos personajes no se conocen de nada, poco a poco van alcanzando una amistad más o menos intensa. Los protagonistas se sienten unidos ante ciertas necesidades que, como hemos visto más arriba, se presentan como incuestionables. Así, ante los aprietos económicos, se alían para apostar en el bingo; y más adelante, cuando son acosados por las azafatas, no dudan en aconsejarse el uno al otro. Sin embargo, cada personaje es consciente de que esa amistad que se crea al principio de la película no es más que de conveniencia, una “amistad instrumental”, definida por Eric R. Wolf (1966: 29) como aquella que “satisfaga un déficit de algún tipo en cada una de las partes”. En el desenlace de la película, ambos personajes consideran que ya han hecho todo lo posible por obtener dinero para saldar sus deudas y sin la más mínima duda se separan, sin ningún drama, y entendiendo ambos que ya han hecho juntos todo lo que debían.

b) Sus familias: En el caso de la familia del personaje de Fernando Estesos se incluye como elemento cómico el hecho de que tras varios años de relación no se han casado. Ante esta circunstancia, la mujer se muestra siempre dispuesta a celebrar un matrimonio, cosa que el hombre rechaza en todo momento. Incluso funciona como chiste el hecho de que tengan hijos y Estesos busque excusas ante la petición de su mujer de casarse; son dos situaciones (la de tener hijos y no estar casados) que el director considera tan incompatibles como grotescas. Por otra parte, cabe señalar que la mujer de Estesos trabaja como enfermera (es una “esposa trabajadora” según terminología de Goody, 2000: 165). Hay que tener en cuenta que en la época en que se produjo la película, la mujer comenzaba a luchar por sus derechos y a abrirse caminos en la sociedad. El director quiere reflejar esta situación social con este personaje, que no queda exento de crítica al mostrar una personalidad tan ingenua y siempre obediente a su marido.

En la casa del personaje de Pajares vive al completo su familia troncal (es decir, el “grupo doméstico que reúne a tres generaciones, la del padre y la madre, uno de los hijos casados y su mujer y sus hijos”, Segalen, 1981: 40). Ya hemos visto que la relación entre el personaje protagonista y su suegra es distante. La esposa, por otra parte, es ingenua y acepta resignada y sin preguntar demasiado cualquier acto que realice su marido. Esta pareja también insinúa mantener relaciones sexuales, que ella reclama considerándolas “naturales” y él acepta comprendiendo su papel de marido, después de haber mantenido otras extramatrimoniales.

En ambos casos hay una gran separación entre el marido y la mujer en su rol relacional: la mujer se debe ocupar siempre de las tareas domésticas (aún en el caso de la familia del personaje de Fernando Estesos, cuya mujer trabaja además fuera de casa); la mujer ejerce un papel de sensatez mientras el marido no piensa en las consecuencias de sus actos aunque en el fondo es el encargado de aportar el dinero al grupo doméstico; no obstante, es la mujer quien administra el dinero lo cual justifica que Estesos le diga a Pajares frases como “a ver cómo le saco mil duros a la parienta”. Este tipo de familias con una separación importante en los roles relacionales de cada uno de los cónyuges queda definido por Elisabeth Bott

(1971: 92) como aquellos grupos en los que “marido y mujer mantienen una diferenciación clara de tareas y una gran cantidad de aficiones y de actividades separadas”. Mientras la enfermera se ocupa de ahorrar el dinero necesario para sufragar los gastos de su codiciada boda, su pareja se dedica a gastar alegremente el dinero apostando; mientras el papel interpretado por Norma Duval se ocupa de las tareas domésticas, el de su marido, interpretado por Pajares, trabaja en una oficina y va al bingo. Son tareas no sólo independientes sino también cargadas de los tópicos que el director supone que debe diferenciar al hombre de la mujer.

V.- EL DESTAPE COMO MODELO DE EROTISMO

Uno de los elementos más destacables del cine de Mariano Ozores es el “destape”. Con el objetivo de atraer la mayor cantidad de público posible y amparándose en supuestas presiones de la productora, el director mostraba en sus películas a jóvenes (siempre mujeres) desnudas, sin una justificación muy sólida en el argumento. Este tipo de comedias se sirvieron de los avances en materia censora para ir haciéndose más y más explícitas sexualmente.

Dice Casimiro Torreiro (1995: 364) que en esta época, “la comedia sexy hispánica siguió explotando sin pudor y con zafias maneras el imaginario sexual del macho ibérico”. Así, el director aprovecha la aparición de cualquier personaje femenino y joven para mostrarlo desnudo al espectador; contrasta, sin embargo que los personajes masculinos se muestren siempre vestidos, como mínimo con una camisa, incluso cuando se disponen a mantener relaciones sexuales.

La sexualidad que presenta Ozores en su película es primaria, buscando únicamente un erotismo rudimentario para atraer al gran público. La pareja protagonista que se ve inmersa en todas las escenas eróticas de la película, y adoptan siempre una actitud que se puede considerar como heredera del landismo (término cinematográfico derivado del nombre del actor Alfredo Landa que está definido por Casimiro Torreiro, 1995: 364, como “arquetipo del español medio más listo que inteligente perennemente acuciado por su desbordado apetito sexual y por un cierto complejo de culpa en su relación con los otros, que supera a base de una enorme caradura”). Pajares y Esteso adoptan sin ninguna duda esta personalidad cuando consideran válido cualquier medio para conseguir mantener relaciones sexuales con alguna de las mujeres con que aparecen en la película.

Las mujeres, por tanto, se muestran como un claro objeto de deseo que, paradójicamente, nunca se llega a colmar. Es decir, a pesar de las numerosas escenas en las que se presentan mujeres desnudas, en ningún momento se muestra (ni siquiera se insinúa) que los personajes culminen una relación sexual. Los protagonistas asisten (y aceptan de buen grado) a un acoso que no les reporta más provecho que el de ser espectadores de los cuerpos desnudos de las chicas.

VI.- CONCLUSIONES

En definitiva, vemos que el tratamiento que Ozores realizó en *Los Bingueros* de los personajes femeninos es frívolo. Prefiere no profundizar en aspectos sociales y aprovecha la mínima oportunidad para desnudar a las actrices delante de la cámara. En estas escenas eróticas, las mujeres se muestran como exhibicionistas: el único placer sexual que el director

muestra en su película es casi exclusivamente el de los protagonistas mirando el cuerpo desnudo de las mujeres. Dice E. Ann Kaplan (1998: 36-37) al estudiar el exhibicionismo en el cine que este término “se refiere, en el psicoanálisis, a la gratificación erótica derivada de mostrar el propio cuerpo –o parte de él- a otra persona, como en la complacencia de ser visto o verse a uno mismo en la pantalla”.

Pero el exhibicionismo suele ser complementario del *voyeurismo*: dice la misma autora más adelante que “el *voyeurismo* es una perversión activa practicada, sobre todo por los hombres, con el cuerpo femenino como objeto de la mirada, mientras que el exhibicionismo es su equivalente pasivo”. Por lo tanto, podemos decir que mientras las actrices muestran sus cuerpos desnudos, el director los encuadra en la imagen como si fuera un *voyeur*; este papel de mirón pasa a adoptarlo, directamente y por extensión, el espectador, que contempla cómo se desnudan sin ningún peso en el hilo argumental de la película.

Por otra parte, cabe destacar con respecto a estas escenas eróticas que Mariano Ozores ha asegurado en diversas ocasiones que los desnudos de sus películas eran exigencias de la producción; dice que “es casi imposible encontrar una película actual en la que no haya, por lo menos, una escena de cama” (Ozores, 2002: 226). Pero está equivocado: en ese mismo año se produjeron películas como *Alien*, *Superman* o *Manhatan* de Woody Allen, o *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró y en ninguna de ellas hay escenas de *destape* y mucho menos obligadas por nadie.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, C. y Genoves, J. (1992) “Andrés Pajares” en *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, pp. 287-288.

Aguilar, C. y Genoves, J. (1992) “Fernando Esteso” en *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, pág. 130.

Amezúa, E. (2000) *El ars amandi de los sexos. La letra pequeña de la sex therapy*, Madrid, Instituto de Sexología.

Bott, E. (1971) “Roles conyugales y redes sociales” en *Familia y red social*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 91-36.

Carmona, R.(1993) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

Carr, R. y Fusi, J. P. (1979) *España, de la dictadura a la democracia*, Planeta, Barcelona.

Beck, U., y Beck-Gernsheim, E. (1990), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Paidós, 2001.

Goody, J. (2001) “La familia contemporánea en la práctica” en *La familia europea. Ensayo histórico-antropológico*, Barcelona, Crítica, pp. 165-180.

Ozores, M. (2002) *Respetable público*, Planeta, Barcelona.

Torreiro Gómez, C. (1998) “Mariano Ozores” en José Luis BORAU, *Diccionario del cine español*, Alianza-Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

Torreiro Gómez, C. (1995) “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)” en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

Izaro Films (2002) “Los Bingueros” en *La web de Izaro Films*. <http://es.geocities.com/marquesxxx2000/izaro/bingueros.htm> (Texto consultado en septiembre de 2002).

Izaro Films (2002) “Homenaje a Mariano Ozores” en *La web de Izaro Films*. <http://es.geocities.com/marquesxxx2000/izaro/homenajemariano.htm>. (Texto consultado en septiembre de 2002).

Kaplan, E. A. (1998) *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra – Universidad de Valencia – Instituto de la Mujer.

Pieron, H. (ed.) (1990) “Exhibicionismo” en *Vocabulario de psicología*, Madrid, Akal, pág. 214.

Pieron, H. (ed.) (1990) “Voyeurisme (escoptofilia)” en *Vocabulario de psicología*, Madrid, Akal, pág. 194.

Prego, V. (1995) *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza & Janés

Segalen, M. (1981) “El grupo doméstico” en *Antropología de la familia*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 37-54.

Van Der Sanden, H. C. (1998) “Situación de la mujer española en el siglo XX: Un largo camino” en *Mosaico nº 1*. <http://www.sgci.mec.es/be/mosaico.htm>. (Texto consultado en septiembre de 2002).

Wolf, E. R. (1966) “Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas” en Banton, M. (comp.), *Antropología social de las sociedades complejas*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 19-39.

PEPI, LUCY Y BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN

Roberto Sánchez Garrido
Ldo. Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Titulo original | Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón. |
| Nacionalidad | Española. |
| Año de Producción | 1980. |
| Duración | 82 minutos. |
| Director | Pedro Almodóvar. |
| Intérpretes | Carmen Maura, Felix Rotaeta, Olvido Gara, Eva Siva, Concha Gregory, Kiti Manver. |
| Género | Comedia |
| Sinopsis: Pepi es una chica moderna, ingeniosa y amoral que vive cerca de la casa de Luci. Luci está casada con un policía. Se trata de la típica ama de casa cuarentona, abnegada y sumisa. Bajo esa apariencia insignificante, Luci esconde más de un secreto. Bom, canta en un grupo: “El Bomitoni”. Es violenta, perversa y muy joven. Un acontecimiento inesperado cambia el destino de las tres mujeres y del policía. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Dentro del ciclo dedicado a la representación de la mujer en el cine español, nos era inevitable proyectar y comentar una película del director Pedro Almodóvar. La elección no es casual, junto con la importancia que han adquirido sus producciones en los últimos 20 años, y la proyección internacional que han alcanzado, nos encontramos, desde el punto de vista antropológico, con un rico tapiz de los cambios ocurridos en nuestro país desde finales de los setenta hasta la actualidad. Analizar una de sus películas, y en concreto su opera prima, es como bucear en un mundo hasta cierto punto olvidado y para muchos desconocido, donde la “realidad” adquiere toda una serie de coloridos matices que muestran unas concepciones ideológicas y unas representaciones que interpretan la cotidianidad desde una perspectiva poco convencional. Tal vez sea éste el secreto del éxito del director manchego, y también el causante de provocar al mismo tiempo admiración y rechazo.

El objetivo de estas páginas no es más, y mucho parece, que el de intentar interpretar 82 minutos de creación a partir de eso que llaman la *mirada antropológica*.

Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, fue rodada entre 1978 y 1980, estrenándose este último año en el Festival de San Sebastián. La película nos relata la historia de Pepi, una rica heredera metida en el mundo de la publicidad, Luci, ama de casa reprimida, y Bom, joven cantante de un grupo de rock. La relación entre las tres amigas rompe cualquier esquema que en un principio el espectador pueda imaginarse. Pepi es una mujer creativa e ingeniosa que entra en el mundo de la publicidad accidentalmente, más como justificación ante su padre que como vocación primera. Luci, por su parte, es una masoquista que no encuentra en su marido la violencia que buscaba al casarse con un policía. Bom, la más joven de las tres, mantiene a lo largo de la película una relación sentimental con Luci donde adopta el papel de dominadora. La diferencia de edad entre las dos y la postura dominante de Bom es una metáfora de la supremacía de la juventud sobre la madurez, o de los nuevos tiempos frente a la herencia pasada. Según Sasa Markus (2001), el tema profundo de la película, más allá de las anécdotas que la recorren, sería el de la búsqueda de identidad de las protagonistas, su aprendizaje vital y su formación como personas.

Nacido en 1951 en Calzada de Calatrava, provincia de Ciudad Real, Pedro Almodóvar llegó a Madrid a finales de los sesenta después de terminar el bachillerato. Comenzó a trabajar en la empresa Telefónica, formándose como cineasta en el tiempo libre que le dejaba su trabajo. La pasión por el cine le venía de niño, cuando devoraba las pocas películas que llegaban al pequeño pueblo extremeño al que había emigrado su familia. En Madrid asistió a numerosos cursos cinematográficos y en 1972 compró su primera cámara de Súper 8. Inmerso en el ambiente más *underground* de la capital, comenzó a grabar cortometrajes donde los improvisados actores eran sus amigos. Estas primeras películas eran mudas y el propio Almodóvar era el que le ponía voz y música, siendo cada proyección una representación única del film. Estas primeras producciones le sirvieron como aprendizaje y ensayos de su particular manera de concebir el cine.

La literatura era la otra gran pasión del director manchego. Desde *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) a la más reciente, *Hable con ella* (2002), Almodóvar ha sido el guionista de sus películas, únicamente compartiendo tareas en el film *Matador* junto al escritor Jesús Ferrero y adaptando un texto literario en *La flor de mi secreto*. *Pepi, Luci y Bom* era en principio un cómic escrito por Almodóvar que decidió reconvertirlo en guión cinematográfico y hacer con él un largometraje. Esta sería su primera película y a partir de aquí comenzó una de las carreras cinematográficas más brillantes del cine español. Según Sasa Markus (2001), la trayectoria de Almodóvar se puede dividir en cuatro etapas. La primera estaría influenciada por la estética pop y el ambiente de la Movida.

Con una temática joven y provocativa el director rompió con los convencionalismos de todo signo que hasta ese momento dominaban el cine español. *Entre Tinieblas*, supuso un giro hacia el melodrama, justo en el momento en el que el ambiente que había dominado las dos primeras películas de Almodóvar estaba decayendo. Sin dejar las influencias pop de la primera etapa, que persistirán a lo largo de toda su producción, realiza un cine personal, que es considerado por algunos círculos como provocativo y subversivo por los tabúes que aborda: travestismo, homosexualidad, amores destructivos, etc. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* marca una nueva etapa, que aún siguiendo una evolución y no rompiendo con los temas y estética preferidos por el director, obtiene el beneplácito del público y el reconocimiento internacional con su nominación a los Oscars. *Átame*, *Tacones Lejanos* y

Kika, supusieron el espaldarazo definitivo al cine de Almodóvar. La última etapa se inicia con *La flor de mi secreto* y está considerada como de madurez. *Todo sobre mi madre*, puede interpretarse como un resumen de las películas realizadas hasta el momento.

El ambiente de los ochenta está presente en sus protagonistas, que se miran a sí mismos tal y cómo fueron veinte años antes. El Oscar dado a *Todo sobre mi madre* es un reconocimiento a la labor de un director que ha sabido impregnar de personalidad el cine español y que a través de sus películas nos muestra, en una lectura profunda, la evolución del país en los últimos veinticinco años. Su última película, *Hable con ella*, sigue la línea intimista y melodramática de sus últimas producciones, sin perder el resabio de su particular estética y su originalidad, incluyendo dentro de la película otra que dura siete minutos titulada “El amante menguante”.

II. CONTEXTO

La película se enmarca dentro del contexto socio-cultural de la transición española, convirtiéndose casi desde su primera proyección en una cinta de culto para parte de la juventud española, fundamentalmente para la llamada “movida madrileña”. Nos encontramos ante una película transgresora, independiente, alegre y provocativa en su momento e incluso en la actualidad. La provocación de Pepi, Luci y Bom no es gratuita ni panfletaria, al contrario, su acidez se basa en la recreación de unas actitudes desenfadadas, propias de una determinada juventud y de una ciudad como Madrid a principios de los años ochenta.

La muerte de Franco en 1975 supuso el fin de cuarenta años de dictadura. La sociedad española renacía después de décadas y el deseo de cambio recorría las calles del país. Las formas de pensar y las actitudes que hasta ese momento habían sido ensayadas en la clandestinidad se hicieron públicas, adelantándose de esta forma a los cambios políticos (F.García de Cortázar, 1994: 625). La actividad cultural y la creatividad vieron cómo sus campos de acción se ampliaban, con una libertad de expresión hasta ese momento desconocida. España estaba cambiando políticamente y se estaba destapando socialmente.

A finales de los años 70 y comienzos de los 80, apareció entre la juventud un nuevo movimiento que vino a llamarse la “movida madrileña”. Más que un movimiento o un estilo musical y creativo homogéneo, nos encontramos con una actitud libre y desenfadada que nació y vivió en la capital del país. Los más jóvenes despertaban de un doble letargo, por un lado el impuesto por los largos años de dictadura y represión, y por otro por las corrientes “progres” antifranquistas de los setenta, representadas por la canción protesta y el compromiso político. La Movida nacía con la única norma de la completa libertad, que era en el fondo lo que, si hay que buscar un denominador común, la caracterizó. La música, el arte, la sexualidad, las drogas, todo se trataba de una forma hasta ese momento desconocida. Frente al *Diguem no* de Raimon, se escuchaba *Mueve tus caderas* de Burning o *Terror en el Hipermercado* de Alaska y los Pegamoides. También, las autoridades municipales madrileñas, con el profesor Tierno Galván a la cabeza, fomentaron las actividades culturales de estos años con fiestas y conciertos.

La actitud de la juventud no era nueva sino que recogía los ecos de lo que ocurría fuera del país. La dictadura había puesto cerco a muchas de las influencias que llegaban del exterior, apareciendo éstas años después con la prisa de recuperar el tiempo perdido. Las formas que Europa y Estados Unidos adoptaron en los 60 y 70, y que en los años de la

Movida estaban ya bastante agotadas, eran las que se respiraban en Madrid. Las drogas, por ejemplo, fueron tomadas con entusiasmo por la juventud, como ocurrió en el resto de Occidente años atrás. Algo similar ocurrió con las orientaciones sexuales, con una postura más abierta hacia la homosexualidad y el travestismo en discotecas y clubs. Como señala Sasa Markus, la movida se basó espontáneamente en elementos pop, tanto en la música como en la creatividad y Madrid era un escenario similar al Nueva York de Andi Warhol (Sasa Markus, 2001: 27-28).

Las dos primeras películas de Almodóvar se mueven en este ambiente, del que se considera al director como uno de sus principales representantes. Tanto *Pepi, Luci y Bom* como *Laberinto de Pasiones*, recrean el Madrid de principios de los ochenta, con una juventud que se abría a la recién estrenada libertad y que inmersa en un ambiente pop y extravagante ponía una nota de color en la España del momento. Almodóvar quiso distanciarse desde el principio del pasado franquista, no otorgándole demasiada importancia, no pensando en el régimen anterior a la hora de realizar sus trabajos, como de hecho les ocurrió a otros directores. Algunos críticos, sin embargo, sí han visto las primeras películas de Almodóvar muy influenciadas por la dictadura, siendo la Movida una de las formas de rebelarse contra las restricciones anteriormente existentes.

III. QUÉ HACE UNA CHICA COMO TÚ EN UN SITIO COMO ÉSTE

La violación de Pepi marca el inicio de la narración de una historia donde aparecen reflejados gran cantidad de elementos que podríamos considerar interesantes desde una perspectiva antropológica. Las tres protagonistas son completamente distintas, pero tienen en común vivir un proceso de búsqueda de identidad personal. Pepi y Bom se mueven en el ambiente de la Movida Madrileña más underground y provocativo. Un elemento extraño, y en un principio hasta distorsionador, procedente de ese otro ambiente socialmente reconocido como más tradicional, es el que desencadena todo un proceso ritual donde cada personaje adquiere al final del mismo un nuevo status.

Las plantas de Pepi son la excusa de la visita de su vecino policía, quien abusa sexualmente de ella para encubrir el cultivo de Marihuana. La virginidad de Pepi es una parodia de la concepción tradicional, ya que ella no la conserva esperando un futuro matrimonio, sino que la piensa vender por 60.000 pesetas. La violación no queda impune y Pepi trama su venganza. Los nuevos tiempos no transigen con el silencio y se rebelan ante lo establecido, independientemente del sexo agraviado, lo que implica todo un componente subversivo de rebeldía de la mujer contra el hombre. La fuerza no radica únicamente en el exterior sino en el interior de la propia estructura de la sociedad tradicional. Pepi, en su afán de venganza y ante el error cometido al pegar al hermano gemelo del marido de Luci, considera a ésta como la víctima propiciatoria. Pero, irónicamente, no será Luci una víctima sino el eslabón de un nuevo camino. Su bautismo de orín es el elemento simbólico, el paso de lo profano a lo sagrado, la separación mediante el rito, que cambiará la vida de las protagonistas.

Luci representa el papel de la sumisa y abnegada ama de casa, guardiana del universo doméstico en el que está confinada, y que es considerado como el lugar natural y propio de la mujer. Detrás de su apariencia inocente, esconde una personalidad fuerte y una orientación sexual basada en la dominación y el masoquismo. Su vida cotidiana le impide desarrollar su verdadera identidad, aunque su intención al casarse con un policía fue, como ella misma dice,

el que la “trataran como a una perra”. En su esfera doméstica sólo puede representar el rol determinado e impuesto por el jefe de familia: su marido. El descubrimiento del mundo exterior, por medio de la venganza urdida por Pepi, supone asir toda una esfera llena de sensaciones hasta ese momento desconocidas. Podríamos decir que Luci da el paso de lo doméstico a lo público, siendo aquí donde descubrirá su verdadera identidad. Su marido, caricatura del prototipo de hombre del momento, con un oficio varonil y represor como el de policía, encarna la posición antagónica al mundo de la Movida. La concepción que tiene de la mujer la podríamos considerar como extremadamente misógina. Para él, la mujer es un ser inferior sometido al hombre, objeto de dominación y placer. A partir de esta visión del “otro”, se justifica la violación de Pepi y de Charito, haciéndose pasar en esta ocasión por su hermano gemelo y demostrando en ambas ocasiones su virilidad. Su misoginia sólo le hace respetar a su madre y a su esposa, aunque con esta última el respeto se convierte en odio al final de la película, algo que por otra parte era lo que buscaba Luci en su matrimonio, siendo ella la que de dominada pasa a dominadora.

“Tú calla, eso no son cosas de mujeres”. Con esta sentencia, el policía silencia la intervención de Luci en la conversación con su hermano. La posición de los sexos, los lugares que cada uno ocupa, el hombre es el que domina la esfera pública y el que trabaja, y la mujer ocupa el hogar y las tareas relacionadas con él, es algo que el policía concibe como inmutable, de ahí el nerviosismo que muestra cuando se entera de las clases de punto de Luci. No comprende la necesidad de trabajar y se burla del comentario de Luci sobre la realización de la mujer fuera del hogar, señalándole el descosido de su pantalón como un “bonito objeto de realización”. También le irritan los pantalones de Luci y se sorprende de la mancha de la camisa, preguntándole si ha estado en un bar. Esta escena sirve para determinar los lugares que el personaje le asigna a los sexos, y la dominación simbólica que esto conlleva, no transigiendo en su ambiente con la flexibilidad de estos espacios.

La ruptura de Luci con este mundo, como se ha señalado anteriormente, se produce cuando conoce a Pepi y Bom, abandonando su espacio cotidiano para entrar en el ambiente *underground* de “la movida madrileña”. La simbología de los colores marcan la diferencia entre los dos mundos. Frente a los alegres y provocativos tonos que dominan la casa de Pepi, llenos de fetiches Pop como Superman o las figuras religiosas, encontramos ese otro mundo más gris de la casa de Luci. Pese a la integración, Luci no dejará su forma de vestir habitual, lo que podemos interpretarlo en el sentido de la reincorporación a su “esfera habitual” al final de la película. El bautismo de Luci supone el inicio de una nueva etapa vital en la que descubrirá una nueva identidad sexual, integrándose en un mundo hasta ese momento desconocido. Se podría decir que Luci inicia un recorrido por el Paraíso acompañada de dos Beatrices de excepción, que le enseñarán el sexo, la música, la droga, el arte, la amistad y el amor. Nos encontramos en un mundo paralelo, sagrado, que marcará el inicio de una nueva vida. El final del viaje llega cuando, una vez iniciada en la nueva dimensión, reencuentra a su marido y éste le propina una brutal paliza, que es ni más ni menos lo que esperaba Luci de él. La reincorporación a la cotidianeidad la realiza con un nuevo status, consigue que su marido deje de tratarla como a su madre para hacerlo como ella desea, venciendo así la concepción paternalista que dominaba hasta entonces su matrimonio.

Del rito iniciático no es Luci la única protagonista, sino que Pepi y Bom también forman parte activa de él. Pepi es dentro del trío la que adopta cierto liderazgo. Su papel es característico dentro del cine de Almodóvar, representando a una mujer fuerte, inquieta, inteligente e independiente. Su violación por el policía le hace urdir una venganza que simboliza no sólo la rebelión frente al hombre, sino también ante la arbitrariedad del poder.

Frente a la naturalización que el policía hace de la mujer, adscribiéndola a la unidad doméstica y a una actividad meramente reproductora, Pepi adquiere un papel diametralmente opuesto, ocupando un puesto de responsabilidad en una agencia de publicidad, creando un mundo publicitario alternativo y personal donde es la mujer el centro de la creatividad. La figura de la mujer adquiere en los anuncios de Pepi una provocación frente a la imagen estereotipada femenina. Las bragas que tamizan los pedos, dándoles olor de caro perfume, o las que absorben la orina para los momentos de mayor necesidad, o la que se convierte en un consolador, son la antítesis de lo considerado como femenino.

Es interesante como Pepi construye e interpreta su sexualidad. La tendencia del personaje parece inclinarse hacia la heterosexualidad, aunque no podemos decir que quede completamente definida en la película. Su visión del mundo la aplica también al sexo, siendo receptiva a cualquier tipo de tendencia y no encorsetándose en un determinado rol. Esta actitud, como muchas de las que aparecen en el film, son recreadas con una cotidianeidad sorprendente, sin atisbo de propaganda ni provocación, residiendo esta última precisamente en este aspecto. A lo largo de toda la película, encontramos distintas formas de sexualidad: homosexualidad masculina y femenina, heterosexualidad, masoquismo, voyeurismo..., que conviven de tal forma que no tienen porqué entrar en conflicto. Un ejemplo de esto es la escena de “Erecciones Generales”, protagonizada por el propio director. En la fiesta el objeto de deseo es el hombre, o más bien, el pene, sin contar la tendencia homosexual o heterosexual del mismo. El pene es el centro, el *axis mundi*, sobre el que giran los personajes, pudiéndose interpretar como una ironía a la masculinidad tradicional, basada en el grosor y la longitud del miembro viril. La homosexualidad masculina está presente en todo el metraje, abarcando distintos estereotipos, desde la “loca”, representada por Roxi, hasta los tipos más discretos, como el promotor de la fiesta antes señalada.

Los marcados estereotipos que aparecen y que llegan en la mayoría de casos a lo caricaturesco, sirven para definir la división entre los dos planos antes mencionados: el tradicional y el de la Movida Madrileña. Junto a las figuras de Luci y el Policía, tenemos que hacer referencia a Charito, la vecina de Luci, que representa a un tipo de mujer completamente enajenada en su rol y que es retratada de una forma bastante cruel. El sexo lo concibe dentro del matrimonio, y la virginidad como un preciado don. Aunque sufre la violación por parte del marido de Luci, la humillación la soporta en silencio, negándola implícitamente en la conversación que mantiene con Luci en el hospital, utilizando la apariencia como una forma de sumisión por miedo a la vergüenza y a la exclusión en su ambiente social.

Retomando el análisis del trío protagonista, el personaje de Bom representa el lado más duro y violento de la Movida. Si a Pepi la podemos asociar con la creatividad, Bom es la fuerza más vehemente de una juventud rebelde y provocativa. La sexualidad de Bom es una de las características que más llama la atención, es homosexual y, como dice en un momento de la película, le gustan las mujeres maduras. Su relación con Luci fue un flechazo regado con orín, que marcó una nueva etapa de su vida. En esta relación, Bom asume el papel dominante, a pesar de su juventud, sometiendo a Luci a todos sus deseos. La metáfora de los nuevos tiempos sometiendo a los viejos está servida, explícitamente retratada en la escena en la que Bom pasea a Luci con una cadena atada al cuello. El papel de Bom en la relación se asemeja demasiado al estereotipo tradicional masculino que aparece en la película. La crisis de la pareja reside en gran medida en esta actitud. “Me tratabas como a una chacha”, le dice Luci a Bom, “No es que me queje”- continua- “pero creo que me merecía algo mucho peor”. Esta escena transcurre en el hospital, con una Luci todavía convaleciente por la paliza propinada

por su marido. Sus palabras son toda una declaración y un duro golpe para Bom, a la vez que una fina ironía del director sobre el estereotipo tradicional de pareja. Luci no quería una sumisión como a la que hasta ese momento había sido sometida, para eso tiene a su “hombre”, ella es una masoquista a la que le gusta experimentar con el dolor, algo que encuentra, después del ciclo ritual. La sexualidad de Luci viene definida por la violencia, no por el sexo que la infrinja.

La mujer es uno de los ejes centrales sobre los que giran las historias de Pedro Almodóvar. Frente a los estereotipos reproducidos en el cine español, y también a la realidad social que en muchas ocasiones impera en el momento de sus producciones, los personajes femeninos se definen por su fuerza y por ser dueñas de su propio destino, más allá de las convenciones y lugares que se les asignan en la realidad. Ellas rompen los tópicos y las costumbres que tradicionalmente se les suponen. En la película, por ejemplo, tanto Pepi como Bom aparecen como fumadoras y consumidoras de estupefacientes, algo que denota personalidad y subversión, y que es realizado también por Luci, lo que supone para ella en su rito iniciático una forma de separación del contexto social del que procedía.

En Pepi, Luci y Bom, la dominación masculina queda relegada a un segundo plano, y cuando aparece termina mal parada. Son las mujeres las que llevan el peso de la trama, y las que se desenvuelven perfectamente en su ambiente. No hay que olvidar que el contexto de la película es el Madrid de finales de los 70 y principios de los 80, y el ambiente el de la Movida Madrileña, donde las relaciones de género, según la película, son entendidas de igual a igual. Tampoco hay que dejar al margen la personalidad del propio director a la hora de valorar o enjuiciar el discurso de la película, así como tampoco los problemas que tuvo para rodarla ni la estructura de la misma, basada en la agregación de historias, un poco al estilo de muñecas rusas, con un fino hilo argumental.

IV. CONCLUSIÓN

De todo lo dicho hasta el momento, y más como reflexión que como resumen, sería interesante detenerse en la antítesis que plantea el director utilizando dos planos o dos formas de concebir el mundo diametralmente opuestas. En la concepción del Policía aparece la naturalización de la mujer, con una clara función doméstica y de supeditación al hombre en el plano simbólico y real. Frente a esto, aparece el mundo de Pepi y Bom, al que se unirá Luci, que no se pliega ante estos valores. Acceden a la esfera pública y reivindican lugares que tradicionalmente estaban destinados a los hombres. La temática de la película, a la que me he referido como la búsqueda de identidad de sus protagonistas, está relacionada con estos dos planos desde el momento en que las tres mujeres se plantean qué y cómo quieren ser, más allá del lugar que la sociedad les tiene reservado. Toda esta problemática, y aquí se puede observar una de las características del cine de Almodóvar, es tratada sin aspavientos, sino con una ingenuidad transgresora.

Las relaciones de género, así como los roles, estereotipos y la estratificación, varían según nos movamos en uno u otro de los planos señalados. El mundo de Pepi, Luci y Bom, podría interpretarse como un gran carnaval que vence a los viejos tiempos, a las prohibiciones y a las restricciones sociales. El mundo gira y la vida cambia: el policía acaba claudicando y aceptando los deseos de Luci; una amiga de Pepi se casa con un mudo, con lo que de simbólico tiene la escena, y no por la enfermedad del hombre, sino por el cambio de estereotipo: el hombre pierde la voz en favor de la mujer. La nueva norma toma como

referente a su contrario siendo en este juego de opuestos donde busca su forma de expresión y reconocimiento. Los estereotipos de género, como ya se ha señalado, forman una curiosa caricatura que se podría tildar incluso de esperpéntica, que habría que contextualizar no sólo en el momento en el que se desarrolla la película sino también dentro de la propia personalidad del director. Utilizando la afortunada metáfora de Alejandra González Canosa, la cartulina a través de la que mira Almodóvar no es azul (masculina) sino que tiende más al rojo (femenino) o tal vez busque un color intermedio y, sobre todo, personal.

Lo que parece evidente es que la caricaturización de los personajes atiende a una provocación y a una forma de concebir el mundo distinta a la tradicional del cine español de la época. El hombre pasa a un segundo plano, la mujer es la que domina la esfera pública, aún así no queda exenta de crítica, la homosexualidad gravita en el ambiente mostrando distintos tipos y actitudes, y todo aderezado con unas pinceladas propias de un director que si por algo se caracteriza es por no dejar indiferente a nadie.

Con las precauciones debidas, en su larga trayectoria aparecen retazos de los últimos 22 años de la historia de España. Como fuente etnográfica, partir de esta premisa es interesante porque nos permite un análisis cultural que de otra forma quedaría diluida en otros aspectos. El propio director reconoce la influencia que el contexto cultural y social tuvo en sus películas y como ha evolucionado con el paso del tiempo. Nada mejor para terminar que sea él mismo quien ponga la voz a este comentario:

“Mis primeras películas eran más corales y pienso que representaban más el momento que vivíamos en Madrid y en España en general. Eran momentos de ebullición, de renacimiento y de sentirse por fin libres. Ahora ya somos una democracia normal, un país europeo normal. Creo que hemos ido creciendo, pero ahora, como ya somos adultos, tanto el país como nuestra democracia, yo mismo y mis películas, pienso que me represento más a mí mismo que a la España colectiva. Pero siempre he tenido la impresión de que mis películas no las hubiera podido hacer en otro lugar que no fuera aquí. Tanto las primeras como las últimas”.

V.- BIBLIOGRAFÍA

Almodóvar, Pedro (1995) *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

Bonet Mojica, Lluís (2002) “Entrevista a Pedro Almodóvar”, en Rev. Magazine 24 de febrero de 2002, Barcelona, pp-28-35.

Eliade, Mircea (1994) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.

Eslava Galán, Juan (1997) *La España de las libertades*, Madrid, Espasa Calpe.

Fusi, Juan Pablo y Jordi Palafox (1999) *Historia de España. 14. La España de Juan Carlos I*. Madrid. Espasa Calpe.

García de Cortázar, F. Y José M. González Vesga (1994) *Breve Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial.

Gennep, Arnold Van (1986) *Ritos de paso*, Madrid, Taurus.

Harris, Olivia (1986) “La unidad doméstica como una unidad natural”, en *Rev. Nueva Antropología*, Vol. VIII, 30, México.

Nieto, J.A. (1989) *Cultura y sociedad en las prácticas sexuales*. Madrid. Ed. Fundación Universidad-empresa, pp-10-84.

Markus, Sasa (2001) *La poética de Almodóvar*, Barcelona, Littera Books.

Strauss, Frédéric (1995): *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid, El País-Aguilar.

Tusell, Javier (1997) *La transición española a la democracia*, Madrid, Historia 16.

Umbral, Francisco (1990) *Y Tierno Galván ascendió a los cielos. Memorias noveladas de la transición*, Barcelona, Seix Barral.

Vidal, Nuria (1988) *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid. Ministerio de Cultura.

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/> (Consultada Mayo 2002).

<http://www.elbardelauni.com/cinecartelera/hemeroteca/pepilucibom.htm> (Consultada Mayo 2002).

<http://www.almodovarlandia.com/almodovarlandia/movies/filmpepilucibom.htm> (Consultada Mayo 2002)

<http://www.todocine.com/mov/00172873.htm> (Consultada Mayo 2002)

SOLAS

Fernando Davó Urios e Irene Maciá Velasco

Ldos. Antropología Social y Cultural.

Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|---|
| Título original de la película | Solas |
| Nacionalidad | Española |
| Año de producción | 1999 |
| Duración | 96 minutos |
| Director | Zambrano, Benito |
| Intérpretes | Ana Fernández, María Galiana, Paco De Osca, Carlos Álvarez-Novoa, Juan Fernández, Antonia Pérez Dechent |
| Música | Antonio Meliveo |
| Género | Drama |
| Sinopsis: María vive sola en un apartamento, subsistiendo de empleos eventuales, mantiene una relación tortuosa con un hombre y se apoya en el alcohol. Su madre viene del pueblo a vivir con ella temporalmente mientras su padre está ingresado en un hospital. El vecino de María vive con Aquiles, su perro. Estos tres personajes se encuentran en un momento de sus vidas en el que se necesitan. | |

I.- INTRODUCCIÓN

La película: director y guión.

Benito Zambrano, el director de “Solas”, es originario de Lebrija (Sevilla). Se forma en el Instituto del Teatro, mientras está en *El Cortijo del Cuarto*. Posteriormente trabaja en Canal Sur en cuestiones audiovisuales, donde empieza a manejar cámaras de televisión. A principios de los 90, con sus ahorros deja Andalucía y se marcha a Cuba, donde estudia durante dos años en la Escuela de Cine de San Antonio de Baños. Durante ese tiempo participa en varios cortos y documentales. Allí rueda su primer corto, “El encanto de la luna llena”, que resultó ganador en los festivales de Friburgo y Huesca en 1995.

El guión de “Solas” fue escrito en el 1992 por Benito Zambrano. La idea le surgió a raíz de un sueño. Este primer guión fue transformándose hasta dar como resultado el guión final del que sería su primer largometraje. El rodaje se tuvo que reducir sólo a 5 semanas por cuestiones de presupuesto. El montaje también se aceleró por la intención del director de presentar la película en el *Festival Internacional de Berlín*.

La música, compuesta a contrarreloj por Antonio Meliveo fue interpretada por la Orquesta de Málaga, cedida para la película por la Junta de Andalucía; “la única ayuda que hemos recibido del gobierno autónomo”, afirmaba Zambrano en una entrevista (Roldán, 1999: pág.2). Antonio Pérez, de *Maestranza Films* se interesó por la película y decidió financiarla. Se solicitó una ayuda al Ministerio de Cultura y tras una primera denegación, fue concedida. En un principio iba a ser protagonizada por María Barranco, pero los retrasos en la producción hicieron que abandonara el proyecto, al surgirle un papel en una serie de Tele 5. Ante esta circunstancia, Zambrano escogió a la actriz Ana Fernández (a la que había conocido en Canal Sur) para el papel de María. Para los figurantes de la película escogió a actores que provenían de *Yerma* y de la serie de televisión *Plaza Alta* (Canal Sur). Los actores principales, tanto Ana Fernández como María Galiana y Carlos Álvarez, provenían del teatro y eran relativamente desconocidos para el público en general.

El cine español y andaluz. Un recorrido por el siglo XX.

La mayor parte de la industria del cine español está en Madrid, pero fue decisión del director trabajar en Andalucía y buscar actores andaluces. Es una película que ha sido relacionada con el nacimiento de un cine andaluz alejado de los tópicos y estereotipos característicos de épocas anteriores. La identidad andaluza que hemos visto desde principios de siglo en el cine español está marcada por los tópicos de la Andalucía folclórica, taurina, emigrante, feudal, religiosa y turística, poblada por personajes como el *cantaor*, la tonadillera, el *bailaor*, el torero, el bandolero, el vago redomado, el conquistador de suecas, etc... Uno de los primeros ejemplos lo podemos encontrar en “El puñado de rosas” de Segundo de Chomón, una producción del año 1910.

Son representativas en relación al título del ciclo de películas en el que se inscribe “Solas” (“La representación de la mujer en el cine español del siglo XX”) las diferentes versiones que de la mujer andaluza toman carne de celuloide en los títulos en el que aparece Carmen (nombre propio muy ligado al “andaluz”), como “Carmen o la hija del bandido”, de Ricardo de Baños (uno de los pioneros del cine español), “Carmen la de Ronda” (1913), y sus versiones posteriores: “Carmen la de Ronda” protagonizada por Sara Montiel (1959) y “Carmen” de Carlos Saura (1983). La década de los años veinte produjo una proliferación de películas en las que se hacía uso y abuso de los tópicos andaluces. Podemos citar por ejemplo “La hermana San Sulpicio” de 1927 con Imperio Argentina (y sus versiones posteriores), “Currito de la Cruz” de Fernando Delgado (1925), obra paradigmática y de referencia en cuanto a la presentación del mundo de los toros. En esta película se nos narra la historia de vida de un huérfano criado por las monjas y que para ayudar a éstas, comienza a torear como espontáneo, labrándose una gran carrera como diestro, hasta que abandona el toreo por un desengaño amoroso con una mujer llamada Rocío (otro de los nombres considerados “andaluces” por antonomasia). El enfrentamiento en los ruedos con su rival, el torero del que ella está enamorada, le hace volver al ruedo. Su contrincante muere en esas lides y ella termina correspondiéndole.

De esta trama también se hicieron posteriores interpretaciones en otras películas. La producción de este género folclórico decae en la década de los años treinta, pues sin duda en ello influyeron las circunstancias políticas que trajeron nuevos aires ideológicos. La taquilla mostró que el público ya no estaba tan interesado como en los años veinte por este tipo de producción cinematográfica.

En esta época destaca: “El gato montés” de 1935 (rodada por la primera mujer directora del cine español, Rosario Pi, más tarde exiliada), “Morena Clara” del 1936 (incluida en este ciclo), “El genio alegre” de 1936 (inspirada en la literatura de los Álvarez Quintero). Con los años 40 comienza el uso del cine como propaganda política para el régimen franquista y los aspectos folclóricos andaluces se toman como representantes de una “cultura española”. Destacan títulos como “Malvaloca” de 1942, de Benito Perojo, “Embrujo” de 1947, “La Lola se va a los puertos”, etc... En los 50 surgen directores como Berlanga o Bardem que inician en nuestro país una mirada cinematográfica crítica y social, consiguiendo sortear la censura franquista. En esta línea social encontramos la película “Surcos” de José Antonio Nieves Conde, que retrata la dureza de la emigración desde el medio rural a la gran ciudad (no se especifica que sean andaluces pero en esa situación se puede reconocer la experiencia de muchos andaluces). A partir de estos años destacan dos temas: el bandolerismo (“Lola la piconera”, “Carne de horca” (1953), “Amanecer en puerta oscura”) y los toros (“Los clarines del miedo”, “Mi tío Jacinto”, “Marcelino, pan y vino”).

Por otra parte continua el género folclórico que sigue a través de diferentes lanzamientos de figuras de la canción, como Antonio Molina, Joselito o Luis Mariano. En los sesenta comienzan los llamados “*spaguetti-western*”, las películas de Manolo Escobar (“Mi canción es para ti”, “Un beso en el puerto”, “Juicio de faldas”, “El padre Manolo”...) y las de Marisol (“Un rayo de luz”, “Tómbola”, “Búsqieme a esa chica”, “La nueva Cenicienta”, “Cabriola”, esta última con gran cantidad de tópicos “andaluces”: los toros, el baile y el cante, la gitanilla con gracia,) En la década de los setenta, hasta los noventa, comienza una época de crisis en el cine español, relacionado con la entrada de la televisión y más tarde el vídeo. La imagen estereotipada de Andalucía no encontraba público con “el destape” y el cine de alto contenido político, de ahí la poca acogida de las películas protagonizadas por Isabel Pantoja (“Yo soy esa” o “El día que nací yo”). Cabe citar también en esta época las dos partes de “Las cosas del querer” junto a las películas que continúan tratando de representar un tipo particular de humor andaluz de característica fácil, simplona y de baja calidad tales como las protagonizadas por *Los Morancos* o *Chiquito de la Calzada*.

Andalucía y España en el cine: algunas señas de identidad.

Las señas de esa identidad andaluza folclórica que encontramos en este recorrido por la producción cinematográfica del cine español son las mismas que se exportaron como identitarias a su vez de “lo español”. Esto fue potenciado por la situación política del aislacionismo de España, sobre todo durante las décadas del franquismo, que contribuyó a crear una construcción de la diferencia frente al resto de países europeos. También lo potenció el desarrollo del sector turístico, que pretendía recrear para los turistas procedentes de países con clima más frío, la imagen de una España deseable y repleta de playa, sol, misterio, pasión y duende.

Frente a esa imagen folclórica que de Andalucía había presentado el cine, esta película huye de tópicos y estereotipos, construyendo unos personajes ricos en matices y unas relaciones que se alejan de la simplicidad que establecían dichos tópicos.

La película tuvo un gran reconocimiento tanto del público como de la crítica. Fue multinominada y multipremiada en diferentes festivales, tanto nacionales como internacionales. Obtuvo en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1999 tres premios; en los Premios de la Academia de Méjico (2001), el premio a la Mejor Película Iberoamericana; en el Festival Internacional de Cine de Bruselas (2000), otros tres premios; en el Festival de Cine de La Habana (1999), el Premio Caracol y en el Festival Internacional de Cine de Tokio (1999), los premios de Mejor Actriz y Mejor Actor. En España, en los Premios Goya (2000) Benito Zambrano sorprendió como director novel, consiguiendo cinco premios en diferentes categorías: Mejor Actor Revelación, Mejor Actriz de Reparto, Mejor Actriz Revelación, Mejor Director Novel y Mejor Guión Original.

Contexto histórico

Nos encontramos ante una película muy reciente, por lo que se desarrolla dentro de un marco histórico igual al actual. La España de la democracia que ha atravesado distintas etapas sociopolíticas, y que es ahora gobernada por la derecha política. Un estado que ha conocido varias décadas de crecimiento económico y aumento del bienestar general de la población, pero que como el resto de economías de mercado mantiene grandes desigualdades sociales y económicas.

En un plano más geográfico la película se desarrolla en Andalucía, comunidad en la que las diferencias sociales y económicas son todavía más notables, y en la que el crecimiento económico general también ha sido menor. A lo largo de la película se pone en evidencia las grandes diferencias entre el campo y la ciudad, entre lo urbano y lo rural. Los distintos niveles en que se desarrolla la vida de las familias en función de su ubicación geográfica: en primer lugar por el lugar ocupado dentro del Estado (provincia o comunidad autónoma), en segundo lugar por su ubicación en la gran ciudad o en la España rural.

Aun así, la España de los años 90 es la de un país moderno, con grandes recursos de ocio para la población, con un nivel de alto consumo sostenido por el crédito bancario y un único y desmedido interés por el dinero fácil destinado al consumo. Una sociedad desideologizada e individualista que trata de no ver los problemas ajenos, siempre que estos sigan siendo ajenos. Una sociedad moderna que camina hacia la decadencia siguiendo el modelo norteamericano de opulencia, individualismo y venta de sueños.

El problema de la mujer maltratada ha sido una lacra permanente en la historia de la humanidad, pero es en el contexto social actual, en el de un país que despierta tras la larga noche de la dictadura, en el que esa lacra comienza a convertirse en denuncia. Y es esa denuncia social la que en gran parte impregna el mensaje de la película. Junto a “Solas” otras películas recientes impregnadas de denuncia y también recientemente estrenadas son “El Bola” acerca del maltrato infantil o “Barrio” sobre los problemas sociales de las familias en la gran ciudad y el no futuro de las nuevas generaciones de adolescentes. Esta denuncia actual de los problemas sociales que más directamente atacan a las personas en su ámbito familiar más íntimo, va poniendo el colofón a dos décadas de denuncia y de transformación de la conciencia social de las personas, aunque, todavía queda mucho por hacer.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

El argumento de la película se ciñe a uno de los problemas (o a varios de ellos) de mayor relevancia social en la actualidad. La soledad de las personas, la pérdida de afecto y cariño, la dificultad en las relaciones personales, el lastre de las relaciones familiares destructivas, el maltrato familiar, el machismo, las oscuras fronteras que delimitan el interior de las familias...

Este argumento, de extremada sobriedad, es puesto en escena con un realismo tal que todas las situaciones y los personajes nos parecen cercanos, y si no conocidos, al menos reales. Resulta imposible dudar de su existencia, ya que su reflejo es el de nuestra realidad más cercana. La realidad de una sociedad moderna a la vez que decadente.

Con una banda sonora definida casi exclusivamente por las notas de un piano solitario, determina momentos importantes de la película en los que la sensibilidad del espectador es la parte más esencial.

Los silencios son también un elemento importante que se va sucediendo a lo largo de toda la película. Principalmente los silencios de Rosa (la madre) convertidos en silencios de resignación, casi humillación ante las frases secas y duras de su marido. Además de un cuidadoso trabajo con los escenarios, persiste a lo largo de toda la película el lenguaje de los colores. Hay un tono azul y amarillo que predomina invariablemente en todo su recorrido. De color azul las paredes y amarillo el mantel, azul los trajes de ella y amarilla la botella sobre la mesa. El azul impregna varias escenas de profunda sensibilidad a las que unas notas de piano acompañan en medio de la soledad.

La mirada asimismo es un elemento de gran importancia. La mirada de Rosa, una persona que no sabe leer ni escribir y que compensa ese problema con su profunda y silenciosa mirada. Rosa mira, más que pidiendo explicaciones, tratando de poner orden en lo que ve. Mediante este personaje y su mirada, se nos van descubriendo elementos que son presentados a través de los ojos de Rosa. Sus ojos van siempre por delante de lo que va a decir; en la mayoría de ocasiones ni siquiera dice nada, expresándolo exclusivamente todo a través de su mirada, como cuando anuncian su muerte.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Escenarios y personajes

Los personajes principales son María y su madre (Rosa). Rosa representa a una mujer mayor de pueblo en la España profunda, sin saber leer ni escribir y viviendo bajo el dominio de un marido bebedor y tirano con la familia. Representa a la mujer resignada e incapaz de rebelarse ante su degradada situación; una mujer que conoce perfectamente la diferencia entre lo que está bien y lo que está mal dentro de su situación familiar, pero incapaz de hacer uso de ello para cambiarla, y siempre sometida a los dictados del marido. Con su abnegada resignación ante las adversidades, Rosa provoca en su hija un sentimiento ambivalente hacia ella; por un lado, es respetada como madre y como buena y entrañable persona, por otro lado,

es despreciada por no haber sido capaz de enfrentarse al marido y haber soportado humillaciones tanto ella como sus hijos.

María es la hija que desprecia al padre por su crueldad, que ha huido de esa situación al igual que el resto de los hermanos y que aunque quiere a su madre, expresa hacia ella una mezcla de amor, pena y desprecio por haber aguantado esa situación y no haber sido capaz de tomar una decisión para cambiarla. A los ojos de María, su madre es en parte cómplice de su propio maltrato y del de sus hijos por haberlo permitido, pero al mismo tiempo quiere a su madre quien no deja de ser en realidad una víctima más de la situación.

El padre, por su parte, representa a un hombre de pueblo rural. Cabeza de familia autoritario e insensible, machista donde los haya que dispone de la esposa y los hijos para su servicio, aunque en el fondo considere para sí que ha cumplido el papel de padre “sacando la familia adelante”. Refleja un pasado demasiado reciente y quizás también demasiado presente todavía en nuestro pequeño mundo. Representa todo aquello que hay que desterrar del sistema familiar tradicional pero que, por desgracia aún se encuentra bastante implantado.

Relaciones de género y estereotipos.

Las relaciones entre hombres y mujeres a lo largo de la película sugieren una continua confrontación entre ambos. Los personajes hablan para atacar y esconderse, aunque esta cuestión se observe especialmente entre los personajes principales y la relación con sus respectivos “hombres”. Los diálogos son siempre un arma en manos de los personajes, al igual que la falta de ellos. Rosa dialoga con su hija mínimamente, pero lo suficiente para expresar lo que siente por ella; en cambio no dialoga con su marido, y esta falta de diálogo intuye su miedo ante él y su humillante resignación. El diálogo de María con el camionero desentraña mucha agresividad por la dureza de las palabras y el contenido de éstas. De nuevo se observa la figura de la mujer sometida al hombre, quien se sirve de ella como objeto sexual sin aportar ni un gramo del cariño que ella va pidiendo, y amenazándola en ocasiones con pegarle.

En medio de estos hombres que representan un estereotipo concreto, aparece la figura de otro completamente distinto. Un hombre bueno, sensible y cariñoso que está dispuesto a ofrecer sus atenciones a María a cambio de nada. Es la antítesis de los otros dos, una figura masculina totalmente distinta que nos transmite una visión conceptual diferente: el problema no es el género (o los géneros) son los elementos (o algunos) que lo componen. Decía *Bender* que “no hay una razón en la naturaleza que justifique las divisiones de género, éstas tienen que crearse mediante la proscripción y el tabú, se tienen que *naturalizar* mediante la ideología y el ritual.”

Rosa y María por su parte representan una continuidad en sus historias personales. La hija sigue sin querer el mismo modelo que su madre ha sufrido y, aunque lucha por cambiarlo parece no conseguirlo. En su desesperación ahoga sus penas en el alcohol así como en una manifiesta animadversión hacia todo lo que le rodea.

Las miradas entre madre e hija son furtivas a lo largo de toda la historia. Quizás no se miran porque temen decirse a la cara cosas de las que rehuyen. A María le gustaría expresar todo su resentimiento, pero se lo calla por el respeto que siente hacia su madre; evitando mirarla a la cara evita decir con palabras lo que siente en su interior. Rosa no la mira ante el

temor de oír de la boca de su hija, lo que ella sabe pero prefiere no escuchar. En el desarrollo de esas situaciones son las miradas las que reflejan la realidad más que las palabras entre los personajes.

IV.- RELACIONES DE PODER

Las relaciones de poder son evidentes entre todos los personajes, dejando bien clara la autoridad masculina sobre los personajes femeninos. La autoridad del padre sobre su esposa se torna de una manera dura e implacable, humillante a los ojos del espectador. La del camionero sobre María, repite los mismos esquemas aunque atenuadas por las diferencias de carácter entre madre e hija, así como por las diferentes situaciones social y generacional. María no vive en el pueblo como su madre, donde todo es sórdido, conservador en las formas y con escasas posibilidades de cambio. La diferencia de edad entre una y otra también conforman una manera diferente de entender la vida.

V.- MUJER-MATRIMONIO-SUMISIÓN

La figura de Rosa (la madre) representa sin lugar a dudas el de una mujer desposeída de su identidad como tal. A través de un hecho social como el matrimonio, esta persona pasa a convertirse en una mujer objeto sometida a los dictados de su marido, maltratada, humillada y relegada al papel de madre, esposa y ama de casa. En esencia supone la pérdida como mujer del rango persona-sujeto, para convertirse en un mero objeto como esposa-madre.

En una España rural con una realidad autóctona y propia, con escasos contactos con el exterior y sin más referencias apenas que las limitadas por el espacio geográfico que determina la propia comunidad rural; las familias forman un núcleo cerrado donde el hombre como cabeza de familia manda, y el resto de la familia obedece.

A través del matrimonio la mujer pasa de ser hija a ser esposa y madre. Cuando esta relación se establece en un entorno concreto, es ese entorno y el sistema de relaciones que éste determina los que van a definir las funciones concretas de la esposa-madre. En un contexto como el de la película, esta función se limita a la que el marido le otorga con el consentimiento activo o pasivo del conjunto social de lugar. Ese papel que le niega su identidad como mujer-sujeto, la convierte en una propiedad más del marido que es quien manda en la familia.

En una escena de la película el marido le dice al médico que ha de volver a su casa para “cuidar de lo suyo”, haciendo entrever claramente que “lo suyo” no son únicamente las tierras y la casa, sino la esposa incluida en el mismo lote. En ese ámbito social y cultural cada uno cumple su papel. De este modo, el marido debe mantener económicamente a la familia; eso es lo que le da legitimidad y le permite ser dueño y señor sobre el resto de los miembros. La esposa asume que es “un hombre” que cumple “como marido y como padre” si en la casa nunca ha faltado la comida. Lo del maltrato es otra cosa. Si ha sido capaz de mantener a la familia, entonces ha cumplido; aunque les haya maltratado generosamente.

Siguiendo el mismo esquema, María va repitiendo los mismos roles que su madre y de los que paradójicamente ha huido. Desprecia al padre y se va de casa, sin embargo se

encuentra “enganchada” a un hombre que no la quiere y muestra con ella el mismo carácter bruto de su padre. María se rebela pero el estereotipo se acaba repitiendo.

Rosa encuentra a un hombre que la respeta profundamente y que podría darle todo ese cariño que siempre ha necesitado y nunca ha tenido; sin embargo es incapaz de romper ese contrato de “fidelidad” regresando con el marido, volviendo al maltrato y las humillaciones. La hija por su parte, que sí fue capaz de huir superando esa relación de hija maltratada, no parece ser capaz de superar la de esposa maltratada, uniéndose sentimentalmente a un hombre que sólo puede ofrecerle algo parecido a lo que recibió su madre.

VI.- EL MODELO FAMILIAR

Toda la historia reflejada en la película supone un serio cuestionamiento al modelo de familia tradicional. La familia tradicional no es por necesidad el centro del sistema social que asegura una protección y educación adecuada a sus miembros; la familia puede resultar, en algunos casos, enormemente destructiva para los elementos que la componen. Sin embargo, y a pesar de sus males, goza de la protección externa al ser considerada el bien más preciado. Tipo de familia tradicional ésta que además goza de una práctica inmunidad sobre lo que acontece dentro, ya que, lo que sucede en su seno, pertenece al ámbito de lo privado.

Una familia como la de la película, que ha sido enormemente destructiva para sus miembros no puede ser reclamada como modelo familiar de ninguna de las maneras. Por ello al final se nos ofrece una respuesta que viene de la mano de una solución extraña y creativa. Una madre soltera con un abuelo-padre adoptivo. En definitiva la cosa más inusual de las posibles, que viene a sustituir a la perfección y desde la imaginación a un modelo familiar exageradamente protegido de su decadencia.

Dentro de ese ámbito íntimo y familiar se nos muestra una contraposición entre lo rural y lo urbano. La madre de María, Rosa, recién llegada del ámbito rural entra en contacto con lo urbano regido por normas distintas; y esas nuevas normas están asimiladas por su propia hija que representa a lo urbano. La madre se sorprende al ver a los vagabundos durmiendo en la calle. Al principio de la película, ante la idea de su hija de entrar en el bar dice: “hay muchos hombres” y la hija le contesta “por suerte esto no es el pueblo”. La madre le dice a su hija en la casa, al ver que no ha arreglado el baño: “lo tendrías que haber hecho antes cuando saliste”. La hija casi nunca come en casa: nuevas formas de vivir.

VII.- HOMBRES Y MUJERES. AFECTO Y SEGURIDAD

La película habla de mujeres pero también de hombres. Hombres de un tiempo y una época (que es la nuestra) situados en un ámbito cultural y social concreto, en el que repiten lo que de pequeños han conocido, lo que sus mayores les han enseñado; y aunque esto no suponga justificación alguna para un comportamiento reprobable sí puede explicar en buena parte el fenómeno. Las mujeres también repiten los esquemas aprendidos, son mujeres de una época y un lugar en el que se les ha enseñado a ser “buenas esposas”, han aprendido a “obedecer al marido” y sobre todo han aprendido a no meterse en “las cosas de los hombres”.

Igualmente nos habla la película de afecto y seguridad, del hombre y de la mujer, entre lo biológico y lo social. ¿Es que la mujer busca ante todo seguridad aunque ello le suponga

soportar humillaciones? Y si es así ¿quién lo dice la biología o la cultura? Lo cierto es que la mujer está cambiando mientras poco a poco va rompiendo con ese esquema y la presión social y cultural a que ha estado sometida y, aunque algo de biológico quedara en ese inconsciente colectivo y ancestral depositado en los genes de la especie que pudiera indicar la búsqueda de seguridad por encima de otros factores (es lo que algunos opinan), la cultura será lo bastante fuerte para romperlo, del mismo modo que ha sido lo bastante fuerte para mantenerlo...o para crearlo. En este aspecto el debate sigue abierto. Lo cierto es que si la cultura ha servido de algo, ha sido para generar en nosotros la capacidad de discernir y elegir, para elaborar nuestras escalas de valores definiendo lo que es válido y lo que no, para, de esta manera, romper con lo que nos parece injusto. Ese es por cierto un trabajo colectivo, es decir, de hombre y mujeres. Ahora bien, puesto que se trata de un fenómeno eminentemente cultural no es inmanente en el tiempo y está sujeto a cambios por lo que, lo que ayer no era bueno hoy puede serlo y viceversa.

La cultura nos permitirá a hombres y mujeres romper con los tabúes, desterrar las humillaciones y aprender a ser mejores personas. Por mucho que algunos-as quieran insistir en que lo biológico está por encima de lo cultural.

VIII.- CONCLUSIONES:

Las situaciones de maltrato sobre la mujer por parte de sus parejas, es una cuestión hartamente conocida aunque poco publicitada, al menos en lo que a su vertiente histórica se refiere. Lo que sucede dentro de la casa corresponde a la intimidad familiar, y ese halo de secretismo es el que protege las bajezas y miserias de los maltratadores. El maltrato de una mujer y sus hijos-as por el marido es la base que da pie al argumento de la película. Ese ambiente destructivo marca la vida de los personajes en adelante. La mujer pasa a ser una propiedad más del marido que, hace uso de ella según sus necesidades y con grandes dosis de humillación.

Establecía Engels (1980) que la subordinación de la mujer desaparecería con la desaparición de la propiedad privada, pero ¿acaso la mujer no está preparada culturalmente para rebelarse? En la película la madre encuentra a un hombre que la respeta y que estaría dispuesta a darle todo el cariño, pero ella no es capaz de romper la relación con su marido y regresa con él. María se rebela huyendo de casa, pero acaba alcohólica y en medio de una relación deshumanizada, repitiendo estereotipos.

Evidentemente la mujer no está subordinada por la biología, sino por el lugar que la sociedad le otorga. Esta ha sido siempre básicamente la función reproductora, madre y cuidadora de los hijos, es decir, parcelas que se circunscriben en la esfera de lo doméstico y privado. Rosaldo (1979) defendía que lo público es más valorado que lo privado, por lo que al acaparar históricamente el hombre las parcelas de lo público, obtiene más autoridad relegando a la mujer a un segundo plano. Ahora bien, esta dicotomía público-privado no es más que una construcción social, y toda construcción social es cambiante y reversible siempre que se den las condiciones adecuadas.

La historia de esta película deja abierta una puerta a la esperanza, no sólo en cuanto al papel de la mujer en nuestra sociedad, sino hacia las nuevas fórmulas de familia tan reales como imaginativas puedan ser. Quizás éstas últimas sean el motor de cambio de un sistema social y familiar decadente, y sirvan para impulsar un modelo de personas que no de géneros.

X.- BIBLIOGRAFÍA

Aristófanes. (1996) *La Asamblea de las Mujeres*. Ediciones Clásicas, Madrid. Luis M. Macía Aparicio (traducción).

Engels, Friedrich. (1980) *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid, Ed. Ayuso.

Foucault, M. (1993) *Historia de la sexualidad*. Madrid. Ed. s-XXI.

González Echevarría, A. (1994). *Teorías del Parentesco*. Eudema.

Grassi, E. (1986). *Antropología y Feminismo*. Buenos Aires. Ed Humanitas.

Grau Rebollo, J. (2001). *Antropología Social y audiovisuales*. UAB, Bellaterra (Barcelona).

Millet, K. (1995). *Política Sexual*. Ed. Cátedra Feminismos, Madrid.

Rosaldo, M. (1979) “Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica” Harris y Young (eds) *Antropología y Feminismo*. Barcelona. Anagrama.

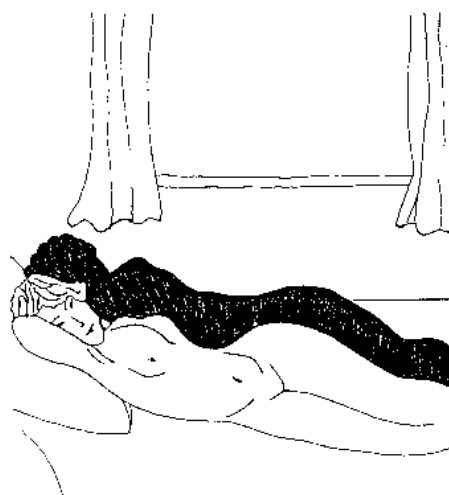
Rubin, Gayle.(1975) “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. *Nueva Antropología*, vol.VIII, nº 30.

Culturalia.net. [http:// www.culturalianel.com](http://www.culturalianel.com) (Enero-Febrero 2003).

EL SECRETO

Josep Coll Saéz

Ldo. Antropología Social y Cultural.
Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|---|
| Título original de la película | Le secret |
| Nacionalidad | Francesa |
| Año de producción | 2000 |
| Duración | 107 minutos |
| Directora | Virginie Wagon |
| Intérpretes | Anne Coesens, Michel Bompoil, Tony Todd ... |
| Fotografía | Vannick Kergoat |
| Música | Mercury Rev y Chuck Berry |
| Género | Dramático |
| Sinopsis: con este título “Le secret”, muy sugerente para el tema, la directora nos muestra una historia de pasión y deseo que analiza con minuciosidad las relaciones de pareja a partir de las vivencias de Marie, una mujer de 35 años, francesa, blanca, de buena posición e independencia económica, trabaja como vendedora de libros. Felizmente casada y enamorada de su marido, con un hijo, un presente estable y un futuro previsible, verá alterada su vida cuando conoce a un coreógrafo afroamericano con quien vivirá una apasionada relación, llena de sexo, que le hará cuestionarse su existencia rutinaria y rebelarse ante su situación actual descubriendo el lado oculto de su personalidad queriendo ser ella misma, buscar su identidad, su sexualidad, sus deseos. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Virginie Wagon, directora de esta película, nació el 26 de mayo de 1965. En 1995 dirigió el cortometraje *Grandir*, seleccionado en los festivales de Clermont Ferrand, Pantin, Villerbanne, Grenoble, Bret, Vendome, Aix en Provence, Lille, Montecatini (Italia), Locarno (Suiza), entre otros, también recibió el Premio especial del jurado del Festival de Vendome en

1995, el Gran Premio al Mejor Guión del Festival de Lille en 1996 y la Prima a la Calidad del CNC en 1996.

Ha sido colaboradora artística y coguionista de las siguientes películas dirigidas por Erick Zonca: los cortometrajes *Éternelle* (1994, Gran Premio Nacional en el Festival de Clermont-Ferrand, Premio a la Prensa en el Festival de Pantin, Premio Kodak en el Festival de Cannes, Premio France 3 en el Festival de Villeurbanne, Premio para la mejor interpretación masculina en el Festival de Brest) y *Seule* (1996, Premio del público en el Festival de cortometrajes de Pantin, Mención del Jurado Juvenil en el Festival de Clermont-Ferrand, Primer Premio en el Festival de Aix-en-Provence, Premio a la calidad del CNC), y los largometrajes *La vie revée des anges* (La vida soñada de los ángeles, 1998), y *Le petit voleur* (El pequeño ladrón, 1999).

Virginie Wagon es autora de numerosos documentales. *Le secret* es su primer largometraje. Fue proyectado en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes del año 2000 y en el Festival de Cine de Deauville. Virginie Wagon y Erick Zonca recibieron el Premio al Mejor Guión francés.

Del rodaje de la película, que duró 11 semanas, destacar el mucho trabajo que le costó a la directora encontrar un actor, con una fuerte presencia física, para interpretar el papel Bill West (el amante). Tuvo que hacer castings en París, Londres y Nueva York, hasta que lo descubrió en la ciudad de Los Ángeles.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO.

Le secret, primer largometraje de Virginie Wagon, fue realizada entre los años 2001 y 2002. Se proyectó, por primera vez, en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes del año 2000 y en el Festival de Cine de Deauville como he mencionado anteriormente.

Largometraje que en su argumento nos cuenta, en la sociedad francesa actual, la vida de Marie que tiene 35 años y ama a François, con el que lleva casada doce años. Tiene un niño pequeño, Paul. François desea tener otro hijo, pero Marie duda, sin saber muy bien por qué.

Vendedora de enciclopedias a domicilio, una mañana conoce a un cliente singular, Bill, un afroamericano de cincuenta años, que no habla francés y que vive solo en una casa de la que parece no salir nunca. El primer encuentro de ambos es difícil.

Marie, que al principio se siente ofendida y después intrigada por este personaje, poco a poco empieza a disfrutar de las conversaciones que ambos mantienen y llega a inventarse pretextos para prolongarlas y vivir una apasionada historia.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS.

La película está narrada desde la perspectiva de la protagonista, una mujer compleja y contradictoria, mantiene una lucha interna entre el llamado “instinto reproductor, maternal” y el sexual, para quien la relación con su amante supone crearse su propio mundo, su “secreto”, donde satisfacer sus deseos sexuales y así poder superar las frustraciones de su vida reglada y

monótona. Mundo, lugar de los encuentros, que en el film está representado por la casa que aparece aislada del medio en que está inmersa, rodeada de naturaleza (cancela, patio interior...),- tal vez para hacer referencia a lo natural del sexo- donde el sexo lo pueden practicar lúdicamente, como algo positivo y placentero. Se puede disfrutar a plena luz del día y con las cortinas abiertas, es un sexo con luz, libre, en contraposición al sexo realizado en el hogar, dónde es oscuro, por la noche y con la luz apagada y con una finalidad, la procreación. Mundo que, también, está lleno de sensaciones contrastadas: de olores, de color de piel, de tamaños de los cuerpos, de aspectos culturales...

El film se aparta del melodrama propio de estos temas para ofrecernos una mirada netamente femenina y sincera, alejada de todo juicio moral, sobre la irrupción y la libre satisfacción del deseo femenino en las relaciones de pareja oponiéndose al sexo social y los roles de género establecidos socialmente e intenta romper con el tópico de: lo erótico para el hombre y la maternidad con la procreación para la mujer.

Los personajes que se presentan responden a unos estereotipos que la directora buscaba intencionadamente para, precisamente, enfrentarse a ellos.

Así para la protagonista femenina, Marie, ya el nombre es indicativo, necesitaba un rostro poco conocido por el público. Con un físico con semblanzas virginales. Una mujer con fuerza interior pero con una apariencia muy normal, un poco distante y al mismo tiempo con una gran sensibilidad. Que fuera misteriosa y cercana a la vez.

Entre las sesenta y tantas actrices que valoró para el papel destacó Anne Coesens. Dicha actriz consigue gracia, encanto a lo largo de la película. Ofreciendo un aspecto de sensatez, de reserva discreta, de frialdad violenta, inesperados estallidos de risa, muy fotogénica por su rostro tan cambiante y la blancura de su piel. Anne Coesens es una persona que trabaja duro, que es muy coherente en su trabajo. La directora consigue darle confianza para que fuese lo más lejos de su papel, que se sorprendiera de sí misma y que rompiera sus restricciones.

El personaje del marido está representado por un actor con un aspecto físico un poco intemporal, para que representase a un marido tipo. Este protagonista, François, nos presenta una persona que está conforme con la vida que lleva, seguro de las bases en que se sustenta. Un tipo atractivo y con encanto que ayudase a comprender el amor que Marie sentía hacia él. Y con gran fragilidad como va apareciendo a lo largo de la proyección. Con todo ello se muestra cómo un personaje animado, cálido, agradable, humano incluso en sus errores y con un toque infantil. Así consigue, en la primera parte, un sutil equilibrio entre un enorme sufrimiento y una violencia que súbitamente lo arrasa todo. En el caso del marido la directora le da el enfoque contrario a Anne, tuvo que contenerlo, ponerle límites.

El otro protagonista, Bill, responde a un personaje con una fuerte presencia física pero sin caer, ni enseñar, en el tópico social que sugiere. De esta manera nos encontramos con una persona negra que impone por su físico: mide dos metros y tiene unas manos tan largas como los muslos de la protagonista. Es un personaje que presenta y representa mucho, de todo. Con este protagonista la directora juega con el espectador a romper el tópico del “semental negro” que en la historia, en principio, así lo presenta y después nos informa de que es coreógrafo afroamericano, trabajo que no responde socialmente “a lo masculino”.

IV.- SEXUALIDAD, ROLES DE GÉNERO. LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DEL SEXO.

Para la deconstrucción antropológica de esta película, desde la perspectiva de relaciones de sexo-género, partiré de los modelos sexuales, moralismos, sus ideologías y representaciones como producto de nuestro contexto social androcéntrico, occidental y europeo donde la sexualidad está constreñida, y de forma más acusada la femenina que para muchos, todavía, ni existe; como producto de la organización social del sexo, basada en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina.

Los modelos de sexualidad vigente se hallan definidos y reforzados básicamente por un conjunto de normas de moral social, moral religiosa, instituciones, leyes y otras coerciones positivas, establecidas más desde una perspectiva funcional del sistema social que de la posible expresión de un conjunto de necesidades sentidas individualmente y vividas socialmente.

Estos modelos de sexualidad se caracterizan por su función limitadora, y para la mujer negadora, de la función placentera, ya sea por medio de la absoluta prohibición de toda práctica o sentimiento que se escape al programa funcional asignado socialmente, ya sea por la propuesta estandarizada, dirigida y mercantilizada de aparentes fórmulas y formas de liberación.

La ignorancia con respecto a elementos constitutivos de la “naturaleza” del individuo no permite establecer un modelo de normalidad que no sea ideológico. Todas las sociedades controlan y regulan la sexualidad; en todas las culturas la sexualidad más controlada es la de las mujeres que además está más restringida por ir asociada a la procreación. Las propuestas de modelos o alternativas ideológicas generalizables son en principio restrictivas y represivas, producto de nuestra historia.

Devenir histórico que lo iniciaré con la teoría evolucionista del siglo XIX resultado de un contexto social cuya ideología es consecuencia del precedente siglo XVIII con la Ilustración que se caracteriza por el interés investigador y científico acabando con el monopolio de la Iglesia sobre el conocimiento. Centrándose en el estudio del hombre en sentido genérico ligado a la Historia Natural.

La Revolución Francesa pone en tela de juicio las relaciones entre hombre y mujer y las formas correctas de vida conyugal.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX los teóricos sociales se interesan por la familia y el papel de la mujer como socializadora de los futuros miembros de la sociedad. El papel de la mujer en la sociedad es un índice de civilización, por lo que se incide en el papel de la mujer como educadora. Desde la perspectiva de la Historia Natural las “razas” y los sexos son considerados elementos naturales y así la mujer y la familia adquieren un importante papel social.

Con la consolidación de la ideología burguesa victoriana, pensamiento dominante en la Inglaterra victoriana y en la Europa del siglo XIX, se expande la mentalidad que enfatiza la santidad del hogar, la subordinación de la mujer al esposo, considerar a la mujer como ángel del hogar; resultado de nuestra cultura judeo-cristiana que desde el mito de María que dio luz a Jesús sin tener relaciones sexuales ha estado mal visto que las mujeres estuviesen orgullosas

de ser sexuales. Así se refuerza el rol de la mujer como transmisora de relaciones sociales. El máximo valor será la procreación y como consecuencia de ello el ensalzamiento de la maternidad. El bebé será el rey de la casa y de aquí surgirá la construcción de la mujer como ama de casa y cuidadora, y del hombre como cabeza de familia.

La mujer especializada en la casa se genera desde las clases medias y se extiende como modelo social al resto de las clases. Se piensa que una mujer no tiene que trabajar mientras existan hombres en paro. El hombre como cabeza de familia y la mujer como ama de casa, por supuesto como ser asexuado.

El trabajo es considerado como eje de control de la vida de los individuos, como realización personal y a la vez se relega a las mujeres al papel de ama de casa y empieza una ofensiva ideológica contra el trabajo de las mujeres. Todo ello se desarrolla al mismo tiempo que se configura un nuevo concepto de maternidad que atribuye la carga física del cuidado de los hijos a las madres biológicas, en oposición al cuidado de los hijos en el siglo XVIII que en la clase burguesa estaban a cargo de nodrizas. Así se pasa de considerar el cuidado de los hijos como un trabajo por estar retribuido a ser una función natural, se naturaliza este rol social. Se habla de amor maternal: se trata de un sentimiento, no de elección sino de instinto.

De esta forma, con estas representaciones ideológicas, con estos constructos que niegan la capacidad de elección de los sujetos sociales se van asignando modelos a hombres y mujeres, y así se ha ido configurando nuestro pensamiento histórico. Esta adscripción, este hecho Mujer-Naturaleza va a tener una importancia fundamental en el posterior desarrollo de la teoría antropológica, porque durante mucho tiempo se adscribe a la mujer al ámbito del parentesco, donde los sistemas de parentesco dictan cierta modelación, de la sexualidad de ambos sexos, pero que según “Las estructuras elementales de parentesco” (Lévi-Strauss, 1969) a las mujeres se aplica con más constrictión. Las mujeres se intercambian, las deudas maritales se calculan en carne femenina. Una mujer tiene que convertirse en asociada sexual de algún hombre al cual es debida como compensación por algún matrimonio anterior. Según este sistema la sexualidad femenina preferible sería la que responde al deseo de otros, antes que una que desea activamente y busca una respuesta. Si cada mujer está prometida a algún hombre, ninguna tiene derecho a disponer de sí misma. Esto va a provocar que uno de los dos sexos no aparezca como sujeto social en la teoría antropológica. Donde el papel de la sexualidad controlada supone progreso evolutivo. La sexualidad se iguala a animalidad, descontrol, barbarie. Es decir hay una repulsión a toda actividad sexual que no esté regulada (moralidad victoriana respecto a la sexualidad). Esto unido con la ideología burguesa y la consolidación de la familia nuclear monógama como célula base de la organización socioeconómica.

Todo ello hace que la sexualidad sea heterosexual y atributo exclusivo de los hombres, la mujer es mero receptáculo de la sexualidad de los hombres y de la reproducción.

Frente a esta ideología burguesa a mitad del siglo XIX y a lo largo del siglo XX surgen movimientos de oposición que hacen otros planteamientos de la vida familiar, donde el papel de la mujer no es natural sino el resultado de su falta de acceso a la educación reflejo de una sociedad androcéntrica dominada por unas relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres.

G. Rubin, autora de la década de los años 1970/80 y representativa de las corrientes teóricas marxistas y feminista, en 1975 publica “Tráfico de mujeres: notas sobre la economía

política del sexo”. En esta obra pretende buscar una respuesta alternativa al problema de la opresión de las mujeres, para ello busca un marco conceptual (...) “una teoría radical del sexo debe identificar, describir, explicar y denunciar la injusticia erótica y la opresión sexual. Necesita, por tanto, instrumentos conceptuales que puedan mostrarnos el objeto a estudiar. Debe construir descripciones ricas sobre la sexualidad, tal y como ésta existe en la sociedad y en la historia, y requiere un lenguaje crítico convincente que transmita la crueldad de la persecución sexual” (...).

Desde este planteamiento parte de la crítica a las obras de Marx, Levi-Strauss, Engels y Freud, autores que no pretenden eliminar la opresión de las mujeres, así sobre estas obras se propone estudiar el concepto sexo- género, pues proporcionan las herramientas conceptuales para, partiendo de ellas, profundizar en éste aspecto de la vida social.

Su objetivo es averiguar cómo o dentro de qué relaciones una hembra de la especie humana se convierte en mujer oprimida.

Partiendo de los planteamientos conceptuales de los autores antes mencionados, Rubin, supera el dar explicaciones populares, teorías que hay hasta el momento para explicar la génesis desigual de la sexualidad, y ofrece explicaciones alternativas.

Propone un marco conceptual, producción-reproducción, público-privado. Va deconstruyendo conceptos desde las distintas corrientes y sin posicionarse. Afirma que el sistema sexo-género nos proporciona un sustento conceptual para edificar otros conceptos importantes.

Así en su publicación (1975) afirma que en todas las sociedades hay un sistema de producción y por lo tanto, también, se da un sistema de sexos. Sistema de sexos que basa la diferencias en la cultura, aparte de las claramente biológicas.

Habla de economía política del sexo refiriéndose a un sistema por el cual una serie de bienes naturales son transformados en productos de consumo humano para satisfacer las necesidades humanas. En este sentido dice que las necesidades sexuales y de reproducción deben ser satisfechas de forma natural, pero no ocurre así, sino que se satisfacen de forma cultural. Al igual que hay una actividad económica que se solventa de forma cultural, de la misma manera la sociedad tiene un sistema de sexo-género. Cuando habla de sistema económico del sexo-género se refiere a relaciones sociales de poder, la política, producción, reproducción, consumo, lo económico y las representaciones ideológicas, simbólicas, religiosas. Aplica el término de forma holística.

Las actividades sexuales y de reproducción se satisfacen de forma cultural. Sexo, género y procreación son un producto de la actividad humana y están en constante evolución. Para Rubin el sistema de parentesco, el patriarcado como sistema de relaciones económicas, sociales y políticas en el que las diferencias biológicas entre sexos se construye en desigualdad y opresión de los hombres sobre las mujeres, está formado y reproduce formas concretas de sexualidad socialmente organizadas. Lo pertinente es el vínculo entre compañeros y las leyes definidas.

Son formas empíricas y observables del sistema sexo-género, son formas de organizar la reproducción y la sexualidad. Son posiciones y categorías que no tienen nada que ver con la

mayoría de los sistemas del parentesco, como puede ser el caso de las mujeres nuer donde la mujer hace el papel social del marido.

Con todo ello G. Rubin demuestra y concluye que:

- La sociedad tiene una vida sexual y social organizada.
- Hay una jerarquía de género y una imposición de la heterosexualidad.
- Que el sistema sexo-género es opresivo, especialmente para la mujer.
- Que existe una economía política del sexo para organizar la satisfacción de las necesidades sexuales.

Por lo que piensa que el movimiento feminista y los grupos de oposición tienen que conseguir algo más que la eliminación de la opresión de las mujeres: tienen que soñar con la supresión de las sexualidades y los papeles sexuales obligatorios. Para ella el sueño más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género, aunque no sin sexo, donde la anatomía sexual no tenga ninguna importancia para lo que uno es, lo que hace y con quien lo hace.

Otro crítico de la visión tradicional del sexo es Michel Foucault, con su “Historia de la sexualidad” (1976), éste es un texto más influyente y emblemático y da una nueva visión sobre el sexo basada en la historia y la teoría. Foucault critica la visión tradicional de la sexualidad como impulso natural de la libido por liberarse de las limitaciones sociales. Argumenta que los deseos no son entidades biológicas persistentes, sino que se constituyen en el curso de prácticas sociales históricamente determinadas. Insiste en los aspectos de la organización social generadores de sexo, más que en sus elementos represivos, al señalar que se están produciendo constantemente sexualidades nuevas.

Este nuevo pensamiento le ha dado al sexo una historia y creado una alternativa constructivista al esencialismo sexual (el sexo como fuerza natural que es anterior a la vida social y que da forma a instituciones). Esta nueva visión defiende que la sexualidad se constituye en la sociedad y en la historia y que no está unívocamente determinado por la biología. Ello no significa que las capacidades biológicas no sean prerequisites de la sexualidad humana, significa simplemente que ésta no puede comprenderse en términos puramente biológicos.

La sexualidad es tan producto humano como lo son las dietas, los medios de transporte, los sistemas de etiqueta, las formas de trabajo, las diversiones, los procesos de producción y las formas de opresión. Una vez que se comprenda el sexo en términos de análisis social e histórico será posible una política sexual más realista. Podrá, entonces, pensarse sobre ella en términos de fenómenos, tales como las poblaciones, las pautas de asentamiento territorial, los conflictos urbanos, etc. Son estas categorías de pensamiento más fructíferas que las tradicionales de nuestras culturas occidentales que consideran generalmente al sexo como algo peligroso, destructivo, como una fuerza negativa (pecado, enfermedad, neurosis, patología, decadencia, polución o causa del declive y caída de los imperios). La mayor parte de la tradición cristiana, siguiendo a San Pablo, mantiene que el sexo es en sí pecaminoso. Puede redimirse si se realiza dentro del matrimonio para propósitos de procreación, y siempre que los aspectos más placenteros no se disfruten demasiado. A su vez, esta idea descansa en la suposición de que los genitales son una parte intrínsecamente inferior del cuerpo, mucho menos sagrada que la mente, el “alma” o el corazón. Tales ideas han adquirido ya una vida propia y no dependen solamente de la religión para su supervivencia.

Esta cultura mira el sexo, y mucho más el de la mujer, siempre con sospechas. Juzga siempre toda práctica sexual en términos de su peor expresión posible. Prácticamente toda conducta erótica se considera mala a menos que exista una razón específica que la salve. Las excusas más aceptables son el matrimonio, la reproducción y el amor. El ejercicio de la capacidad erótica, inteligencia, curiosidad o creatividad erótica, como es el caso de la protagonista de nuestra película, requiere de pretextos que son innecesarios para otros placeres tales como el disfrute de la comida, la ficción o la astronomía.

Así afirma que la organización del sexo y el género tuvo, se deriva de otras funciones fuera de sí misma como es la organización social. Si la división sexual del trabajo distribuyera el cuidado de los niños entre adultos de ambos sexos por igual. Si la heterosexualidad no fuera obligatoria. Si el sistema de propiedad sexual se reorganizara de manera que los hombres no tuvieran derechos superiores sobre las mujeres y si no hubiera género, todas las constricciones y represiones sexuales no marcarían nuestras vidas.

Por el contrario los tipos de relaciones de sexualidad establecidos en el remoto pasado humano todavía dominan nuestras vidas sexuales, nuestras ideas sobre los hombres y las mujeres y la manera como educamos a nuestros hijos e hijas. De este modo la vida sexual humana siempre estará sujeta a la convención y la intervención humanas. Nunca será completamente “natural”. La salvaje profusión de la sexualidad infantil siempre será dominada.

En contra de todo ello Foucault (1976) defiende que la evolución cultural nos da la oportunidad de tomar el control de los medios de sexualidad, reproducción y socialización, y de hacer decisiones conscientes para liberar la vida sexual humana de las relaciones arcaicas, anteriormente nombradas, que la deforman. Por lo que hace falta una revolución feminista completa para liberar no solamente a las mujeres sino también liberaría formas de opresión sexual, y liberaría a la personalidad humana de las limitaciones que le impone el género.

El sistema de sexo-género no es inmutablemente opresivo y ha perdido buena parte de su función tradicional. Sin embargo, en ausencia de oposición no se marchitará simplemente. Todavía lleva la carga social del sexo y del género, de socializar a los y las jóvenes de proveer las proposiciones últimas acerca de la naturaleza de los propios seres humanos. Y sirve a fines económicos y políticos distintos de los que originalmente fue diseñado para cumplir. El sistema de sexo-género debe ser alterado, reorganizado a través de la acción política

Y para finalizar esta reflexión utilizaré una cita textual que Michel Foucault (1976: 47) nos ofrece en el volumen I de su “Historia de la sexualidad” y que considero muy apropiada en relación a la película y la temática comentada.

“Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como EL SECRETO”.

V.- CONCLUSIÓN.

La lucha interna que mantiene nuestra protagonista, en la película, por realizar sus deseos, sus fantasías sexuales, por intentar romper, transgredir el sexo social, los roles de género y los problemas sociales y familiares que ello le supone, son el resultado de nuestra cultura sexual, donde el sexo siempre ha sido y todavía continúa siendo, de modo más suave, un tema tabú, represor, con connotaciones negativas para todos pero de modo más acusado para todas, para la mujer, que ha desarrollado su historia, su vida en una sociedad androcéntrica dominada por unas relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres. Sociedad donde ha surgido y se ha fomentado la división del trabajo por sexos, dividiendo los sexos en dos categorías mutuamente exclusivas, que acentúa las diferencias biológicas entre hombres y mujeres y así crea el género que con la heterosexualidad obligatoria monógama y la restricción de la sexualidad femenina sirve como sustento para la organización social del sexo.

El género es una división de los sexos socialmente impuesta. Es un producto de las relaciones sociales de sexualidad. Con esta división de los sexos se consigue reprimir algunas de las características de personalidad de prácticamente todos, en las mujeres más que en los hombres por ir asociada a la maternidad.

Relaciones de poder que han distribuido roles de y para los hombres y de y para las mujeres; así se ha ido condicionando la vida sexual de unos y otras. Por lo que las necesidades sexuales y de reproducción no se satisfacen de forma natural sino que se satisfacen de forma cultural, sexo, género y procreación son un producto de la actividad humana. Y donde uno de los límites establecidos es el de la "fidelidad" que prácticamente siempre se utiliza como paradigma en la convivencia, en el funcionamiento de la pareja, cuando la vida en pareja no se limita únicamente a este aspecto, hay otros muchos e importantes, pero el sexo es el "sexo".

Y para finalizar, decir, que entre todos y todas debemos alterar para, además de eliminar la opresión de las mujeres, conseguir destruir las sexualidades y los papeles sexuales obligatorios. Donde la práctica sexual no influya en lo que uno o una es, en lo que hace y con quien lo hace.

VI.- BIBLIOGRAFÍA.

FOUCAULT, M. (1993) *Historia de la sexualidad*. Madrid. Ed. S.XIX

IZQUIERD, M.J. (1985) *Las, los, les. El sistema de sexo/género y la mujer como sujeto de transformación social*. Barcelona. Ed. LaSal.

LEVI-STRAUSS, C. (1969) *Las estructuras elementales del parentesco*. Borton: Beacon Press.

MARTÍN y VOORHIES (1975) *La mujer: un enfoque antropológico*. Barcelona. Ed. Anagrama.

MENDEZ, L. (1995) *La construcción cultural del cuerpo: una práctica social con dimensiones estéticas. Antropología de la producción artística*. Madrid. Ed. Síntesis.

MOORE,H. (1991) *Antropología y feminismo*. Madrid. Ed. Cátedra.

ROIGE, X. (1996) *Sexualitat, Història i Antropologia*. Edicions de la Universitat de Lleida.

ROSALDO, M. (1979) *Mujer, cultura sociedad: una visión teórica*. Antropología y feminismo. Barcelona. Anagrama.

RUBÍN, G. (1975) *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*. Nueva Antropología, vol. VIII, nº 30.

RUBÍN,G. (1989) *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Madrid. Ed. Revolución.

EL COLOR PÚRPURA

Nuria Gregori Flor e Inmaculada Hurtado García

Ldas. en Antropología Social y Cultural.

Universidad de Barcelona. Universidad Miguel Hernández



Albert/Sr. : “¿Quién te has creído tú que eres? No puedes maldecir a nadie. Mírate bien: eres negra, eres pobre, eres fea, eres mujer; no eres nada de nada. (...) Tenía que haberte encerrado y sacarte sólo para trabajar.”

Celie: “ Te pudrirás en la misma cárcel que tenías preparada para mí.” (El color púrpura)

“... tengo un pensamiento que no me abandona: envidia a aquellas que nacerán más tarde, cuando por fin ser mujer no sea más -espero- estar marcada con el sello de la infamia.” OLIVE SCHREINER. (*Story of an African Farm*, 1883)

FICHA TÉCNICA

| | |
|--------------------------------|---|
| Título original de la película | The color purple |
| Nacionalidad | USA |
| Año de producción | 1985 |
| Duración | 154 min. |
| Director | Steven Spielberg |
| Intérpretes | Whoopi Woldberg (<i>Celie</i>), Margaret Avery (<i>Shug Avery</i>), Oprah Winfrey (<i>Sofia</i>), Danny Glover (<i>Sr./Albert</i>), Willard E.Pugh (<i>Harpo</i>), Akosua Busia (<i>Nettie</i>) |
| Música | Quincy Jones, Lionel Richie, Rod Temperton |
| Género | Drama |

Sinopsis: La historia se sitúa en el sur de los EEUU, a principios del siglo XX, unas décadas después de la abolición de la esclavitud. A través de la vida de Celie, la protagonista, iremos conociendo los conflictos tanto raciales como de género. La vivencia como mujeres negras en un medio opresivo así como sus estrategias para sobrevivir. A través de sus experiencias, toda una diversidad de temas unen a estas mujeres con muchas de las tradiciones culturales y sociales de la comunidad afroamericana, con ellas mismas, y con una esperanza que va más allá de las mujeres y de la comunidad negra.

I.- INTRODUCCIÓN

Las mujeres tienen una historia que se ha silenciado o sólo en contadas ocasiones ha sido contada por propia voz, acentuándose más si se trata de mujeres negras, en este caso, mujeres afroamericanas. Steven Spielberg como director de la película, es quien va a amplificar la voz de una mujer, Alice Walker, escritora afroamericana perteneciente al movimiento llamado “womanist” con su novela homónima ganadora del premio Pulitzer en 1982.

Hacer un mero análisis de esta versión cinematográfica sobre conflictos raciales y de género para la gran pantalla y el gran público, supone perder mucha de la información de una novela que tuvo mucho calado entre el público y que supuso toda una particular visión desde el feminismo. Conocer los antecedentes de la película nos resultará más enriquecedor y útil para entender de dónde nace la voluntad de contar una historia de mujeres negras, diferentes pero iguales en la lucha, a lo largo de una época que marcó decisivamente la identidad afroamericana.

Alice Walker o la ecuación personal

Alice Walker comienza a escribir poesía y prosa en los años 60 explorando en la supervivencia espiritual de la comunidad negra, en concreto de las mujeres negras. Se sitúa dentro de un activismo feminista considerado como categoría general, pero singularizado en la filosofía del “womanist”, movimiento que universaliza sus preocupaciones para incluir a la humanidad en su totalidad en un intento por ensanchar el significado del feminismo⁷⁴.

La novela *El color púrpura* se considera un texto paradigmático de este movimiento. Actualmente Alice Walker está implicada en movimientos pro derechos civiles, derechos de los animales, movimientos antinucleares...

***El color púrpura* como novela**

Si la pretensión del libro fue la de curar heridas, la de redimir al pueblo afroamericano, la aceptación de la novela por parte de la comunidad afroamericana sin embargo, estuvo lejos de ese entusiasmo; *El color púrpura* se convirtió en un catalizador para la discusión y la lucha entre los críticos y los escritores afroamericanos, que acusaron a Alice Walker de atacar a los hombres negros. Esta respuesta influyó para que Alice Walker buscara el apoyo entre las audiencias blancas optando por Steven Spielberg como director para la versión en pantalla de su novela. Ahora la preocupación principal no sería tanto decir la verdad sobre las familias y las comunidades negras, sino comercializar su trabajo literario.

A pesar de la colaboración en la película, una vez realizada, Alice Walker quedó descontenta con el resultado, publicando el libro: *The same river twice* (1996), en el que narra entre otras cuestiones personales, las razones de su descontento al rebajar la mirada de Spielberg el carácter reivindicativo del libro.

⁷⁴ El feminismo de los años 70 y 80 no recogía esa inquietud en tanto que no incluía a las mujeres de clase baja, especialmente a las negras: en la tradición del womanist ha estado presente siempre el intento por ensanchar el significado del feminismo.

Steven Spielberg

El director elegido, es hoy uno de los directores más aclamados en Hollywood. Éxitos anteriores a *El color púrpura* fueron: *Tiburón* (1975), *Encuentros en la tercera fase* (1977), *E.T. el extraterrestre* (1982), o *Indiana Jones y el templo maldito* (1984). Pero entre sus múltiples películas, Steven Spielberg, tiene un grupo que podemos considerar de temática más social, aunque siempre conducidas en el tono melodramático que la gran industria requiere y el gran público reclama, destacando: *El Imperio del Sol* (1987), *La lista de Schindler* (1993), *Amistad* (1997) o la que nos ocupa.

El éxito de las películas que en Hollywood se mide por el número de estatuillas, no alcanzó en este caso a *El color púrpura*, pues fue éxito de taquilla pero no consiguió ni una sola de ellas a pesar de obtener once nominaciones⁷⁵. Curiosamente la versión cinematográfica compitió por los galardones con la finalmente triunfadora *Memorias de África* (Pollack, 1985), que en opinión de Alice Walker, se trataba de un film reaccionario y racista que recreaba con *glamour* la violación de África, haciendo que los colonos parecieran salvadores.

Desde su publicación, y especialmente después de la revisión cinematográfica de Steven Spielberg en 1985, la novela ha gozado de un éxito considerable y se ha convertido en un verdadero *bestseller*. Su éxito tanto en novela como en película, puede que radique en el atractivo que tienen las historias de carácter, la huella de esos personajes que se incorporan a la experiencia de mucha gente, los contrastes entre los opresores, un personaje central que tras ser pisoteado supera abusos y privaciones pudiendo convertirse en una persona fuerte; y un final, sobretodo, de cuento. Un fin optimista que en cierta manera cura y reconcilia con el mundo al lector/espectador de las injusticias que se han padecido. Spielberg acentúa el tono dramático recreándose en escenas lacrimógenas como la de la separación de las hermanas o el reencuentro de ellas, nutriendo el clásico estilo del cine comercial.

Doblaje

El lenguaje supone toda una organización ideológica de la cultura, independientemente de cuan remotas sean estas ideas respecto de lo que ocurre en la realidad. Venimos a señalar en este apartado el siguiente detalle extracinematográfico, en cuanto que en la versión de la película doblada al castellano sorprende el tono y acento de los personajes en el uso de la lengua. Así se le asigna a los personajes negros un rol lingüístico secundario, que podría corresponder a una posición diferencial y asimétrica del status social del negro frente al blanco. A la vez pudiera reforzar el estereotipo del negro como ser primitivo, y por lo tanto presocial, precultural y con mentalidad infantil. Algo más acentuado se hizo en la mítica *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939).

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

La historia se sitúa en el sur de los EEUU, a principios del siglo XX, unas décadas después de la abolición de la esclavitud. A través de la vida de Celie, la protagonista, iremos conociendo los conflictos tanto raciales como de género, la vivencia como mujeres negras en

⁷⁵ Entre ellas las de: mejor actriz (Whoopi Goldberg), dos a la mejor actriz de reparto (Margaret Avery y Oprah Winfrey) y al mejor guión adaptado.

un medio opresivo así como sus estrategias para sobrevivir. El recurso a la comicidad como contrapunto al clima dramático en el que transcurren sus vidas es ejemplo de ello. Tragedia y comedia conviven sin excluirse, pues en condiciones terribles de dolor y sufrimiento surge como protesta la capacidad humana de ofrecer una figura cómica y en ese sentido victoriosa.

Contexto histórico social

La película se abre con una fecha: invierno de 1909. Contextualizar dentro de un proceso histórico la historia de Celie supone partir de la génesis de la sociedad americana. Esa génesis supuso la eliminación de la población india, relegada a reservas tras una lucha dura y cruel, y el incremento de la población negra, que pasó de menos de un millón en 1800 a casi nueve millones en 1900, aunque en el total de la población el porcentaje negro no dejó de decrecer por su inferior nivel de vida y más alta mortalidad.

Entre 1861 y 1865, año en que se firma el armisticio con el que se acepta la abolición, se produce la Guerra de Secesión en la que se dirimen las posiciones de los estados del Norte y del Sur ante “el problema negro”. En el Sur, bajo el convencimiento de los sudistas de ser un pueblo superior, se arguye que la esclavitud supone una necesidad: la mano de obra para las plantaciones de algodón. En los Estados del Norte estaban en vigor leyes discriminatorias para los negros, pero la inexistencia de plantaciones algodoneras y de esclavos, y el humanitarismo que inspiraban textos programáticos de la nación, terminaron suscitando un movimiento de simpatía por los esclavos del Sur⁷⁶. Esto provocó un estado de irritación por la persecución de los del Sur de esclavos fugitivos que buscaban en el Norte liberarse de su condición.

La guerra dura cuatro años, pero la amplitud de las destrucciones y las secuelas de resentimiento y odio se alargarán incluso hasta nuestros días. Los problemas de la posguerra son graves y se vienen a complicar con la crisis internacional de 1873. El descontento del Sur aumenta produciendo un cambio de política que permite a los estados sureños seguir su propio albedrío respecto a la población negra: medidas de segregación, sociedades secretas (como el Ku-klux-klan), restricción del derecho a voto bajo el requisito de saber leer y escribir, etc. De este modo, la Constitución queda reducida a una vaga declaración de principios.

El color púrpura presenta en sí misma un cuadro socio-histórico del sur rural estadounidense a principios del siglo XX, una época y un espacio en el que el racismo conforma todos los aspectos de la vida en el sur: un rechazo a la igualdad social, la segregación, la discriminación en todas las esferas de la vida (el ocio, la Iglesia, la educación, la política, la vivienda o el empleo). Ejemplo tragicómico del tipo de racismo que crea estereotipos de “raza”, distorsión de la realidad, emotividad al ensalzarse sobre el otro..., es la escena en que la esposa del alcalde se pone nerviosa cuando los hombres negros intentan ayudarle con el coche⁷⁷. La secuencia muestra que el concepto de negro es social, no biológico: el racismo manifestado no deriva del conocimiento del otro, sino más bien de la ignorancia del mismo.

⁷⁶ La propaganda de los abolicionistas es cada vez más intensa, culminando con la publicación en 1852 de la novela: *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher- Stowe, elaborando un planteamiento sentimental, pero que contribuye de gran manera a despertar una actitud de rechazo en el Norte ante el drama humano de la esclavitud.

⁷⁷ En un estado de histeria, Millie grita frases como: “¡No me toquéis!”; “¡Esos, esos chicos han intentado atacarme!”; “No puedo ir en un coche con un negro que no conozco”; cuando le intentan ayudar en su percalce con el automóvil.

La historia se presenta a partir de una trayectoria de vida, la de Celie. No aparecen tomas de tierra, batallas, nacimientos y muertes de grandes hombres. Es una historia centrada en las vidas de mujeres que no tienen heroicidades que contar vistas desde la perspectiva de la historia más tradicional⁷⁸.

Discriminación de género en el espacio del racismo

Los efectos de una cultura dominada por un patriarcado racista y blanco, hicieron mella en las relaciones entre los negros. Un nivel de educación más bajo, una intensificación de conflictos domésticos, sexuales, étnicos, generacionales, regionales..., exacerbados por una agudización de la pobreza, pudo producir una descarga sobre las mujeres de la discriminación, la amenaza, la explotación y las frustraciones de las que ellos mismos fueron objeto en sus relaciones sociales con otros blancos. Son secuencias como la de Celie, violada por el padrastro y también por “el Sr.” a quien es ofrecida sin su consentimiento. Un padrastro que le roba sus propios hijos a su hija y la herencia que les pertenecía a su esposa e hijas. Celie personifica el nexo de todas las opresiones: sexuales, físicas, sociales y podemos agregar también, la opresión emocional e identitaria.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Unidad en la diversidad: Mujeres

A pesar de las críticas sobre la laxitud de la película con respecto a la novela, entrevemos cómo se llega a saltar algunos de los tópicos y creencias que atribuyen en el cine una identidad estereotipada a las mujeres negras.

A través de la presentación de diferentes caracteres y experiencias, Alice Walker enlaza toda una diversidad de temas que unen a estas mujeres con muchas de las tradiciones culturales y sociales de la comunidad afroamericana, con ellas mismas, y con una esperanza que va más allá de las mujeres y de la comunidad negra.

Celie

La protagonista es esclava al servicio del personaje varón principal y de otros más que ya han dejado su impronta hiriente en ella: tratada como un objeto de carácter sexual, reproductor y de trabajo para la granja. Todas las situaciones tempranas de la vida de Celie son manifestaciones de la opresión y la esclavitud: la violación por su padrastro es evocadora de la experiencia de la esclavitud como propiedad de un cuerpo, el hurto de los niños de Celie se relaciona con la venta de niños durante la esclavitud, la unión de Celie a “el Sr.” se asemeja a una escena de la subasta⁷⁹. Su trabajo duro y el abuso constante despierta las memorias de la esclavitud. Las tentativas de Celie y de Nettie por la instrucción y la libertad comunes durante

⁷⁸ Incluso tiene cierto carácter biográfico en tanto que Alice Walker basó el carácter de Celie en su bisabuela, esclava violada por su dueño cuando contaba con doce años. Sin embargo, transformando la historia de su bisabuela en otra de rescate y reconciliación, la autora se intentó liberar de su propia herencia como mujer afroamericana.

⁷⁹ Padrastro: “Celie es fea pero no le hace ascos al trabajo y aprende. Dios la ha secado, así que puedes hacer con ella lo que quieras”. Sorteando irónicamente las convenciones del género sentimental, en vez de ser un “caballero” quién la socorre de su padrastro, es “el Sr.” quien llega para abusar más de ella.

esclavitud, se verá frustrada en la persona de Celie: ella no puede escapar. Su rescate vendrá de ella misma con la ayuda de otras mujeres.

Es hija, esposa, hermana y madre, sin identidad propia. Celie carece de energía y voluntad para resistir ante la brutalidad impuesta desde su niñez. Es una esposa “perfecta”, como lo sería su propia madre, la madre de Sofía, o la mayoría de otras mujeres: nunca dice nada y tampoco sospecha que en su situación se pueda luchar. Celie es totalmente incapaz de definirse físicamente y emocionalmente, vive como en fragmentos y toda su vida es una serie de sacrificios a los deseos del padrastro, a la seguridad de Nettie, a la brutalidad de “el Sr.”, etc. Ante el aviso de su padrastro de no decir lo de la violación mas que a Dios, Celie comienza su acción epistolar: escribir cartas a Dios se convierte para Celie en un medio para estructurar su identidad.

Conforme progresa en la lectura, adquiere también mayor capacidad para expresar sus pensamientos y sensaciones, marcando la manera en que va a conquistar su independencia, su renacimiento e identidad. Su propia definición y aceptación comienza el día en que anuncia que dejará al “Sr.” para vivir con Shug en Memphis. A ojos de Celie, Shug es la mujer más bella que ha visto, pero no sólo va a representar belleza, también fuerza, independencia, sensualidad y el mundo exterior. Va a ser su amiga, su maestra, la enseña a reír, a quererse, a verse como una mujer deseable. Finalmente Celie vuelve al Sur con su negocio acertado de “Folkpants” y el logro de un hogar que representa la recuperación negra de la tierra, de una patria.

Shug

Es conocido que la mayoría de profesionales del blues fueron mujeres en un principio. La vida de Shug representa a una de esas pioneras de vida itinerante en su intento por escapar de la pobreza y la dureza de la vida rural en el Sur. Shug es el personaje que conecta *El color púrpura* con la tradición cultural del blues de los años 20. También lleva en sí los roles atribuidos al “ser mujer”, el coqueteo y la sensualidad. Aparece como una mujer independiente, moderna, sensual y bella que es deseada y admirada. Su posición es de absoluto poder ante un hombre (Albert) vulnerable a su belleza y poder, pero que a su vez es dominante y agresivo con Celie. Shug es el amor, la sexualidad, la libertad, pero por ello también, la encarnación del pecado para la comunidad religiosa rural. Así lo hace saber el predicador en su homilía cuando Shug llega al pueblo. Esta culpabilidad no es fruto de la inventiva, pues históricamente, el/la cantante de blues estaba fuera de la moral religiosa y se le creía en pacto con el diablo.

La migración es uno de los temas más populares de los blues que reflejan la historia del mítico movimiento del Sur al Norte como encarnación ideal de la libertad, y de nuevo al Sur para la reconciliación, el hogar y la consolidación de la comunidad. Shug hace este recorrido marchándose de Georgia a Memphis para luego volver a la tierra.

Sofía

Por otro lado, Sofía, robusta y enérgica, se muestra como esa perfecta matriarca dedicada por completo a sus hijos, pero también como mujer que intenta escapar a la violencia de género (huyendo de su padre) y a los discriminatorios roles de género. Atrevidamente se salta las convenciones de género trabajando en el campo mientras confía a su marido Harpo el cuidado de los hijos, tampoco va a permitir que éste le pegue. Escapar a la

humillación racista por defender su propia dignidad⁸⁰ le costará el linchamiento, años de prisión, servilismo y un considerable daño moral. Su lucha va a ser la negación a ser controlada por nadie, tanto si son hombres, como si son blancos.

Nettie

La educación permite a Nettie escapar de la suerte de su hermana Celie. Como misionera marcha a África y mantiene en la esperanza a su hermana. Entre todas ellas se va a crear una hermandad, una red que gracias a Nettie se extiende hasta África.

La película nos da la posibilidad de diferenciar a cada mujer por las características que las identifican, diferencias que se crean a partir de la clase, la etnia o experiencias de vida muy distintas. Por ello es necesario contextualizar cada personaje y abandonar la visión homogénea y en exceso estereotipada de las mujeres negras. Estas posiciones son intercambiables y mutables según contexto y tiempo, entre sexos y dentro del mismo, según la posición social o étnica dentro de cada mujer en cada comunidad. La antropología nos da la perspectiva para ver cada personaje como el fruto de una compleja combinación de relaciones de dominio basadas en factores tales como la clase, el género o la etnia.

Otro elemento interesante que podemos observar es el cambio, la huida de las esencializaciones, pues cada una de ellas desde su situación, recorrerá un camino distinto pero siempre con un horizonte común de búsqueda de libertad.

IV.- ROLES DE GÉNERO

Frente a la resistencia femenina, los personajes masculinos (el padrastro, el Sr./Albert y su padre, el sacerdote...), son presentados como opresores, siempre en posición dominante frente a la mujer. Desde su posición de género padecen la ansiedad de mostrar continuamente su poder mediante acciones impositivas, expresiones de superioridad tecno-socio-religiosa, manteniendo así, el mito del orden y de lo estructural. Evidentemente, aquél que por el orden se supone dominante y no actúa así, es reprendido u objeto de burla, como en el caso de Harpo al no pegar a Sofía. Lo que más puede desconcertar de esas secuencias que ilustran la relación de Harpo y Sofía, una relación de pareja que no cumple los roles asignados por resistencia de ella, es cuando Celie también aconseja a Harpo que Sofía sea pegada. En el cuerpo se imprimen las marcas culturales, y el cuerpo sexuado es una variable estructural que ayuda a entender porqué Celie le dice a Harpo que pegue a Sofía. Se asume una identidad y conducta social supeditada a unas reglas referidas al cuerpo. Es una secuencia que impacta y que nos puede desconcertar cuando la misma oprimida recomienda a su hijastro a que pegue. Se trata de reglas que no son expresadas racionalmente, sino que permanecen implícitas en las relaciones que mantenemos con nuestros cuerpos y con los demás. La actitud de Sofía frente a esta asunción del *status quo* de la violencia, no significa tanto para Sofía la ofensa personal, sino la claudicación en esa lucha colectiva de hermandad en la cual todas las mujeres negras han de estar inmersas.

Hay un intento de redefinición de roles de género con los cambios que acontecen en el hecho de que “el Sr.” sea capaz de amar una mujer (Shug) sin someterla, de ser ante ella Albert en lugar de “el Sr.”. La novela se extiende más en esos cambios, en su nueva relación

⁸⁰ - Millie: “¿Quieres ser mi criada?”
- Sofia: “Demonios, ¡no!”

con las mujeres y los seres humanos en general, pero aún así, en el tramo final la película nos muestra a Albert que aún en la decadencia, paga por reunir a la familia de Celie que se alegra de que Harpo y Sofía estén de nuevo juntos, y que observa con ternura resignada el reencuentro de la nueva familia extensa.

V.- ESTRATEGIAS DE GÉNERO

Las relaciones de género que aparecen las debemos ver bajo el prisma de las interconexiones entre los sistemas económicos, políticos y culturales sobre los que se construyen las desigualdades entre blancos y negros. Esto significa que las acciones estratégicas se adecuan a ese marco y que si no contextualizamos, tampoco podremos ser conscientes de todo aquello que las mujeres hacen para sobrevivir al dominio desde sus circunstancias.

Celie y las demás mujeres son conscientes de la asimetría y la resienten, pero mantienen y confirman el sistema que lo impone porque en él mismo han generado ya unos mecanismos de defensa, unas estrategias adaptativas. De este modo contienen el poder que inicialmente procede de la fuerza física, canalizando la agresividad hacia otros puntos de acción para encontrar una fórmula de participación, a la vez complementaria y opuesta con los intereses unilaterales del hombre. El mismo comportamiento de deferencia, constituye una estrategia para evitar el comportamiento agresivo del hombre. Se trata de mantener un comportamiento que pareciendo sumiso permite guardar sus emociones ante los hombres. Celie guarda la comunicación de sus estados subjetivos en sus cartas; bajar los ojos o la cabeza la hace de algún modo, como señala Buxó (1988: 75), “simbólicamente impenetrable”. Albert puede ser dueño de su cuerpo, de su tiempo, pero no de su pensamiento.

El poder de Celie es el control de la realidad desde dentro, el poder interno, indirecto⁸¹. De manera individual y con la ayuda de las demás mujeres negras, actúan como grupo de presión desafiante ante la autoridad masculina. Prueba de esta presión colectiva es la escena final entorno a la mesa en la que Celie, Shug, Sofía y Agnes, desafían la decisión del Sr./Albert y de su padre. En la mesa hay un hombre más, el marido de Shug, pero su posicionamiento en las filas de las mujeres muestra la importancia de la extracción social en las relaciones de género.

Cada personaje femenino, según su ecuación personal, va a utilizar unas estrategias distintas con respecto a los hombres. En el caso de Shug, su arma es la seducción que conduce a la persuasión; en Sofía, acompañada de un físico imponente, va a ser el carácter curtido en sus anteriores luchas y su salvaguarda de la agresión masculina bajo el techo de su hermana y marido. Las estrategias adaptativas difícilmente generan una contraideología, ahora bien, tan pronto se producen variaciones: en el momento en que Shug va a la ciudad y vuelve con otra realidad, crea un marco nuevo, el de la posibilidad de un nuevo orden. Es el paso hacia una nueva coyuntura.

⁸¹ Una de las escenas que aparentemente muestra la más absoluta sumisión de Celie, es esa en la cual ella se muestra hipersolícita con “el Sr.”. Albert nervioso ante el encuentro con Shug, torpe y descuidado, olvida todo, pero allí esta Celie, quien a fuerza de golpes, miedos y sacrificio conoce al pormenor cualquier detalle de la personalidad de “el Sr.” y, sin mediar palabra, le entrega exactamente todo lo que necesita para estar radiante ante Shug. Descubrimos un poder por parte de Celie en su absoluto control del espacio doméstico y su anticipo a lo que va a suceder dentro de él.

VI.- SEXUALIDAD

En la literatura antropológica, el concepto de tabú se refiere a individuos, cosas, palabras o actividades sociales cuyas cualidades son objeto de temor o susceptibles de ser prohibidas. En esta película hallamos dos de ellos: el incesto y la relación sexual entre mujeres.

Incesto

El tema del incesto aparece de forma reincidente. Vemos como habitual en este contexto las relaciones sexuales entre padres e hijas, uniendo sexo y parentesco. Tanto Alice Walker como Spielberg, sin embargo, salvan en parte esta situación en el desenlace final, cuando milagrosamente el que se suponía padre de Celie durante todo el film, resulta no serlo.

Relación entre Shug y Celie

Resulta interesante analizar cómo la película muestra la relación entre Shug y Celie. Vemos a dos mujeres que mantienen una relación afectiva un tanto ambigua, jugando sin rebasar los límites entre una amistad íntima o una relación amorosa. Podríamos encontrar un paralelismo con la película *Tomates verdes fritos* (Avnet, 1991) y su novela homónima, pues mientras en los libros se muestra de forma explícita y abierta la relación amorosa y sexual entre las protagonistas, en la película se omite su mención, y sólo deja ver algunos rasgos que no implican riesgo o escándalo por parte de la productora o director.

“... todo aquello que no se acomoda a los principios establecidos se presenta como inexistente o se tiende a eliminar, destruir, rechazar, ignorar o, en último término, y como mal menor ineludible, se tergiversa o colorea de manera que no haga zozobrar los principios fuertemente cimentados. Forma clara de manifestar una autoprotección colectiva que tranquiliza. Más tarde la tranquilidad se transforma en defensa y ésta en prejuicio” (Nieto, 1989: 29).

VII.- “A GOOD MAN IS HARD TO FIND”: EL BLUES.

La banda sonora de la película se fundamenta en aquellas nuevas formas que aparecieron de la mixtura de saberes musicales. En las plantaciones de algodón del Sur de Estados Unidos a orillas del Mississippi se produjo el proceso por el que varias generaciones de negros africanos esclavos se convirtieron en americanos, creando formas de expresión musical propias, aunque influidas por la música y los instrumentos musicales de la población blanca. De todas esas músicas, la menos influida por la música blanca fue el blues, que expresa como ninguna otra, la profunda melancolía creada por el desarraigo y la condición de esclavos. Después de la Guerra de Secesión, los negros huyen hacia el Norte para conquistar su libertad y se instalan en las ciudades. Nace el jazz, música de ritmo africano con todas las influencias anteriores.

Muchos de los blues expresaron las verdaderas preocupaciones de las mujeres que los cantaron y de las que los escucharon, entre ellos: “Bad Daddy”, “A Good Man Is Hard To Find”, “My Man”, etc. Había un blues para cada experiencia en la vida: sobre el sexo, el alimento y los desastres naturales, la muerte y las prisiones; blues sobre el amor y el odio,

sobre los tiempos tristes de la época y los felices; blues arrogantes, blues sumisos y blues sobre las absurdidades de la vida.

Tanto en la novela como en la película los blues comparten funciones y temas similares, la evocación de la experiencia arraigada en una realidad. No es una mera banda sonora, sino también la expresión de un mensaje, pues el blues entre los afroamericanos tenía una centralidad cultural absoluta. Tanto la vida de Celie como la de Shug podrían haber sido un blues⁸².

VIII.- AFRICANIDAD

Colocando a Nettie en África y estableciendo correspondencia entre las hermanas, se crea un diálogo interno que a la vez contrasta ambas experiencias: la clase media y la baja, la educada y la analfabeta, la herencia africana y el sentir afroamericano.

Incluyendo así la tradición africana, Alice Walker perseguía la conexión con el patrimonio cultural africano, con las raíces que entre afroamericanos habían sido renegadas. En la década de 1980 se produce un cambio de orgullo en las actitudes hacia la herencia africana entre los afroamericanos, ya que en los años anteriores, muchos preferían no ser relacionados con su pasado (lo africano era considerado como “salvaje”, “primitivo”, etc.).

Esa visión de África tristemente sigue en nuestros días a fuerza de ver fragmentos atemporales y exóticos como si se tratara de un collage insólito de animales salvajes en vías de extinción y de pueblos primitivos anclados en un pasado remoto, ajeno al tiempo y a los acontecimientos.

Por otra parte, las secuencias africanas sugieren que la opresión trasciende fronteras. Olivia, la hija de Celie, se extraña de que su amiga Tashi de la tribu “Olinca” no permita a las niñas participar en la educación proporcionada por los misioneros, pero expresa en un paralelismo⁸³ la crítica de Alice Walker.

IX.- SIMBOLOGÍA

El título refiere a un color: el púrpura. Antiguamente el color púrpura lo usaba solamente la gente poderosa o importante como los senadores romanos, emperadores y reyes⁸⁴. Alice Walker rinde homenaje al verdadero heroísmo de las vidas de las mujeres negras “corrientes” en su habilidad por sobrevivir a la opresión y a las duras condiciones.

Spielberg no quiso prescindir del poder de la imagen para reforzar el sentido que el color púrpura tiene en esta historia: el campo repleto de flores de lavanda; los vestidos de colores brillantes (rojo, amarillo, púrpura) de las mujeres, particularmente los vestidos púrpura de Shug; el guante de Celie a su vuelta de Tenesse o la escena final de la nueva familia de Nettie.

⁸² La historia de Celie podría ser considerada como la improvisación del tema de un famoso blues titulado: “A Good Man Is Hard To Find” (Bessie Smith).

⁸³ - Olivia: “Como los blancos de nuestro país, que no quieren que los negros aprendan”.

⁸⁴ Era tan preciado por su difícil obtención. El color púrpura se extraía de las glándulas de un caracol, el Murex brandaris, necesitando 12.000 caracoles para obtener 1,5 gramos del producto.

X.- CONCLUSIONES

Mirada & discurso

La mirada construye el discurso: Alice Walker expresa literariamente una vida y Steven Spielberg filma una novela. El análisis de la película que indefectiblemente nos ha llevado a la novela, nos constata que experiencias e intencionalidades distintas de escritora y director explican que la película no se enarbole principalmente como vehículo de expresión de una conciencia e identidad concreta.

Spielberg posee un “capital simbólico” (Bourdieu, 1999: 107-115) que le ha dado la consagración para contar, para hablar simplemente. Su medio de difusión es el cine, pero respaldado y condicionado por la gran industria de Hollywood, frente a Alice Walker que no alcanza el “capital simbólico” de Spielberg. Su medio de difusión, dentro de la actual cultura visual, es el libro, y su condición la de un compromiso responsable con su herencia dentro del movimiento “womanist”. Como escritora tiene que esforzarse para que su voz sea audible.

El color púrpura es metáfora de lo que suponía vivir siendo mujer y negra en el marco de una civilización masculina racista y sexista, es decir, sumando ambas opresiones. De ahí que la intención sea reclamar su historia, su voz. Representar a las mujeres que han padecido o padecen semejantes circunstancias y que se han confinado al silencio tanto en la vida como en la literatura.

XI.- BIBLIOGRAFÍA

Alice Walker. <http://www.luminarium.org> (Texto consultado 22/09/02)

Alice Walker. <http://www.utexas.edu> (Texto consultado 22/09/02)

Alonso, L. (2000) *Pensando en África. Una excursión a los tópicos del continente*. Barcelona, Icaria.

Arana, M.J. (1997) “Rescatar lo femenino para reanimar la tierra”, *Cuadernos CJ*, Barcelona, nº78-1.

Bourdieu, P. (1999) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

Buxó Rey, M. J. (1988) *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona, Anthropos.

Colección virtual. Historia del mundo (1995) (Versión 3.1) Barcelona, Zeta Multimedia. Grupo Zeta.

El color púrpura. <http://www.us.imdb.com> (Texto consultado 12/03/02)

Fernández, A. (1990) *Historia del mundo contemporáneo*. Barcelona, Vicens- Vives.

Fisas, V. (1998) *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*. Barcelona, Icaria.

Grau Rebollo, J. (2001) *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos fílmicos como materiales docentes*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

Lara Hernández, J. M. (Ed.) (1987) *Gran Enciclopedia Larousse (Vol. 3 y 19)*. Barcelona: Planeta.

Méndez, L. y Mozo, C. (1999) “Cuerpos, géneros, sexualidades: encrucijadas teóricas y políticas” en *VIII Congreso de Antropología. Vol.2*, Santiago de Compostela, FAAEE.

Mora, L. M^a y Pereyra V. (1999) *Mujeres y solidaridad. Estrategias de supervivencia en el África subsahariana*. Madrid, Los libros de la catarata..

Nieto, J. A. (1989) *Cultura y sociedad en las prácticas culturales*. Madrid, Fundación Universidad- empresa.

Ortega, M. (2002/16/29) “Steven Spielberg”, en *Rev. Magazine*, pp. 33-38.

Shakhpovtseva, E. (2000) “The Heart of Darkness” in a Multicolored World The Colour Purple by Alice Walker as a Womanist text”. *Womanist Theory and Research*. <http://www.uga.edu...> (Texto consultado 24/09/02)

Steven Spielberg <http://www.bilbocine.com/...>(Texto consultado 12/09/02)

Tomates verdes fritos. <http://www.todocine.com> (Texto consultado 12/09/02)

Torres, J., Gallego, A. y Álvarez, L. (1991) *Música y sociedad*. Madrid, Real Musical.

Walker, A. (1982) *El color púrpura*. Barcelona, Plaza & Janés.

Walker, A. (1996) *The same river twice*. London, Quartet.

Wieviorka, M. (1992) *El espacio del racismo*. Barcelona, Paidós.

Womanist. <http://www.uga.edu...> (Texto consultado 12/09/02)

Womanist. <http://www.findarticles.com/...>(Texto consultado 12/09/02)

EL CÍRCULO

Montserrat Villanueva García y Ángel Ezcurra Mendaro

Ldos. Antropología Social y Cultural.

Universidad Miguel Hernández



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Titulo original de la película | Dayereh |
| Año de producción | 2000. Estreno: 22-06-2001 |
| Duración | 90 min. |
| Director | Jafar Panahi |
| Intérpretes | Maryiam Palvin Almani, (Arezou); Nargess Mamizadeh, (Nargess);Fereshteh Sadr Orafai/Orfani (Pari);Monir Arab, (Monir)(vendedora de tickets);Elham Saboktakin, (Elham)(enfermera);Fatemeh Naghavi, Nayereh (madre);Mojgan Faramarzi(prostituta) |
| Sonido: | Mehdí Dejbodi |
| Género | Drama |
| Sinopsis: El desarrollo de la película tiene lugar en las calles de Teherán, Irán. Todo gira en torno a un círculo simbólico en el que unas mujeres cobran protagonismo para expresar la cruda realidad de su país, una sociedad en la que ellas no significan nada, donde no son nada sin un varón. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Jafar Panahi, nació en 1960 en Mianeh, Irán, estudió cine en la Universidad de Cine y Televisión de Teherán. Antes de hacer su primera película hizo algunos cortos y varios trabajos para la televisión iraní y trabajó como ayudante de dirección de Abbas Kiarostami⁸⁵ en “A través de los olivos”. Su campo de acción en el cine iraní, se ha alejado bastante del de

⁸⁵ La cabeza visible de este nuevo cine, Abbas Kiarostami, uno de los fundadores del departamento de cine del Instituto de Desarrollo Intelectual de los Niños y Jóvenes Adultos, creado en 1969, se opuso con la cámara a los preceptos cinematográficos de Jomeini.

su maestro en estos días, pero su estilo guarda pinceladas de aquel. Al inicio de los 80, Panahi, estuvo cubriendo el frente de combate entre Irán e Irak, como fotógrafo de guerra.

Su primera obra fue “El globo blanco” (1995). Entre otros premios recibió la Cámara de Oro en el Festival de Cine de Cannes y fue considerada Mejor Película Extranjera por el Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York. Esta película, se exhibió en montones de cines internacionales y festivales, pero tras ser estrenada, un miembro del parlamento de Irán, escribió un artículo en contra de la película diciendo que defendía el cristianismo, y por tanto, iba en contra del Gobierno Iraní. Eso fue un impedimento para hacer su siguiente película, “El espejo”(1997), pues le fue prohibido ir a las escuelas y hacer pruebas con los niños y niñas. Pero no por ello dejó de llevarse a cabo. Su siguiente película, cuyo guión era de Kiarostami, con la que ganó el Leopardo de oro en el Festival de Cine de Locarno, le confirmó como un joven director reconocido y de visión innovadora. Sus dos primeras obras, son crónicas infantiles, donde se ocupa preferentemente del mundo infantil, mundo que abandona cuando emprende su mejor aventura, “El círculo” (2000), donde transforma la magia en una realidad más amarga y dura para un determinado sector de la sociedad Iraní, las mujeres. Panahi usa la figura o símbolo del círculo como metáfora y elemento esencial de la puesta en escena. El círculo muestra a lo largo de aproximadamente 90 minutos, retazos de la vida de diferentes mujeres iranés, que viven presas en una sociedad donde no son nada sin un hombre. El círculo de la vida de estas mujeres se inicia con la mirilla de una puerta en un hospital y se cierra con otra mirilla, la de la cárcel, lugar a veces menos duro que la vida real.

El origen de esta película fue una noticia a la que los periódicos dedicaron poco espacio y tiempo, el suicidio de una mujer tras matar a sus dos hijas, a Panahi le impactó, que la prensa no informara nada sobre las causas del crimen y del suicidio, por ser mujeres, realmente este tema no era “relevante”.En su película este director si hizo q lo fueran, desafiando los tabúes de su sociedad. No hay mujeres que se suicidan en la película, pero sí están las causas que pueden llevar a un ser humano a tal situación, en un lugar concreto y en un momento dado de la historia, en el que el despotismo anula y rebaja a las mujeres hasta su más mínima expresión.

El nacimiento de su hija le invitó a recrear la primera escena. Y contribuyó también a que este film se llevase a cabo. El director no olvidará nunca el rostro de su madre, cuando nació su hija y su madre le informó con tristeza y decepción que había sido una niña: “Yo estaba defendiendo mi tesis en la universidad y cuando acabé me precipité hacia la clínica. Mi madre me dio la noticia llorosa: Lo siento, hijo. Ha sido una niña” .Esta experiencia, como se dijo fue el origen de la primera escena. Primero los gritos de dolor del parto q se escuchan en off junto con los créditos de la película y después el primer dolor. A través de la mirilla de un hospital de Teheran, una enfermera anuncia a una mujer q su hija acaba de tener una niña preciosa, la mujer desesperada no se lo puede creer, ya que en la casa esperaban un varón...a partir de ahí empiezan a entrecruzarse las vidas de las diferentes mujeres que protagonizaran este film mujeres que en su mayoría acabarán en la cárcel. Una muestra más de la no libertad de las mujeres iranés cuyo nacimiento representa ya una condena. Para ellas, la libertad es una utopía: “prohibido fumar en la calle, prohibido viajar sola (a menos que se pueda justificar la condición de estudiante), prohibido ir acompañada de un hombre que no sea un familiar, prohibido no parir hijos varones, prohibido abortar, prohibido vivir con un hombre sin estar casada, prohibido andar sola por la calle, y más si es de noche, prohibido ser madre soltera... Ser mujer, vivir allí e intentar ser libre no es difícil sino imposible, es imposible hacerlo sin estar pendiente segundo a segundo de una detención o una denuncia por parte de cualquier familiar o vecino. Las reglas son estrictas y los castigos severos.

Panahi huye de las fábulas existenciales o infantiles en sus películas que caracterizan a la cinematografía de su país, y propone el retrato de una sociedad vigilante y policial. Especialmente “el círculo” le aleja de ese tópico.

Principales premios que recibió la película: León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, 2000; Premio Pasinetti (al conjunto de las actrices); UNICEF Award - Venecia 2000; Premio FIPRESCI, 2001⁸⁶; Premio de la Crítica⁸⁷ - Uruguay International Film Festival 2001; Premio del Jurado⁸⁸ - Uruguay International Film Festival 2001; Primer premio de la Votación del Público - Uruguay International Film Festival 2001; OCIC⁸⁹ Award - Mención Especial - Uruguay International Film Festival 2001
Festivales: Venecia2000; Uruguay International Film Festival 2001, palmarés del XIX Festival de Cine de Uruguay (7-22 abril 2001)⁹⁰

⁸⁶ PREMIO FIPRESCI: El festival de cine de San Sebastián es el lugar elegido por la crítica internacional para entregar su prestigioso Gran Premio Fipresci al Mejor Film del Año. El festival y la Fipresci (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica) decidieron crear este galardón hace tres años para premiar y promover el cine más arriesgado, original y personal. Entonces se premió a la película de Almodóvar Todo sobre mi madre, este año la película premiada fue El círculo, del iraní Jafar Panahi. La película cuenta la historia de ocho mujeres anónimas, sin nombre ni profesión, cuyas vidas se entrelazan en el seno de una sociedad que no siente ningún respeto por ellas. Filmada de forma directa en las calles de Teheran, El círculo retrata la discriminación a la que se ven sometidas las mujeres y el valor que supone la lucha diaria para intentar escapar de esa asfixiante presión. Cintia ESCANDELL Javier GARCÍA

⁸⁷ “por su valor testimonial, humano y comprometido con la realidad social, en particular con la situación de la mujer”

⁸⁸ “Por el coraje, la calidad humana y estética y el vigor dramático de su acercamiento a una realidad social y política”

⁸⁹ OCIC → Oficina Católica Internacional del Cine

⁹⁰ Carta de Jafar Panahi a la Asociación de Críticos de los Estados Unidos de América en ocasión de recibir el Premio a la Libertad de Expresión otorgado por dicha institución a su película “El Círculo”:

“El 15 de abril pasado, salí del Festival Cinematográfico de Hong Kong rumbo a los Festivales de Montevideo y Buenos Aires en el vuelo 820 de United Airlines. Este viaje de 30 horas pasaba por el Aeropuerto JFK de Nueva York y tenía que permanecer allí por dos horas mientras cambiaba mi vuelo hacia Montevideo. De acuerdo a mis requerimientos, el personal de todos estos festivales chequeó si era necesaria una visa de tránsito y me aseguraron que no lo era y de la misma manera, la aerolínea expidió el ticket visa NY. De todas maneras, le pregunté al personal de United Airlines del aeropuerto de Hong Kong si era necesaria una visa de tránsito y me dieron la misma respuesta. Tan pronto como llegué al Aeropuerto JFK, la policía estadounidense me llevó a una oficina y me pidieron tomar mi fotografía y huellas dactilares dada mi nacionalidad. Me rehusé y les mostré mis invitaciones a los Festivales. Entonces me amenazaron con enviarme a la cárcel si no permitía que tomaran mis huellas dactilares. Pedí un intérprete y el derecho a hacer una llamada y rehusaron. Luego me encadenaron, como a los prisioneros en el Medioevo y me metieron en una patrulla para llevarme a otra zona del aeropuerto. Allí habían muchas personas de diferentes países. Me entregaron a otros policías. Encadenaron mis pies junto con otros prisioneros a un banco muy sucio y por 10 horas no hubo ni preguntas ni respuestas y me vi obligado a estar sentado en ese banco mugriento, apretado entre otros prisioneros, sin poder moverme. Me sentía enfermo, por una vieja enfermedad que padezco, pero nadie lo notó. Nuevamente pedí hacer una llamada dentro de Nueva York, pero se rehusaron. No sólo ignoraron mis pedidos sino también el de un niño de Sri Lanka, que quería llamar a su madre. Todos nos sentíamos conmovidos por el llanto de ese niño, toda esa gente de México, Perú, Europa del Este, India, Pakistán, Bangladesh y... yo pensaba que cada país tiene sus propias leyes, pero no podía entender este trato inhumano. Finalmente amaneció. Vino otro policía y me dijo que tenían que fotografiarme. Dije que no y les mostré mis propias fotos. No las quisieron y nuevamente insistieron con fotografiarme (como hacen con los criminales) y tomar mis huellas dactilares. Nuevamente me rehusé. A las dos horas vinieron otros dos oficiales y amenazaron con tomar mi foto y mis huellas por computadora y me negué de nuevo, pidiendo otra vez que me dejaran usar el teléfono. Finalmente aceptaron y pude llamar al Dr. Jamsheed Akrami, el profesor iraní de cine de la Universidad de Columbia y le expliqué la situación en que me hallaba. Le pedí que los convenciera, dado que me conoce bien, que no soy la persona que están buscando. Dos horas más tarde, un policía vino y se llevó mi foto. Me esposaron nuevamente y me llevaron a un avión que volvía a Hong Kong.(...) No podía soportar la manera en que me miraban los otros pasajeros y lo único que quería hacer era pararme y

II.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ARGUMENTO

Una mirilla gris de una cárcel, unos pasos que se alejan y el sonido de una puerta cerrándose, zanján esta historia que nos cuenta una situación concreta, desarrollada en un país concreto y con unas gentes determinadas que por nacer mujeres en esos lugares, viven en un continuo sin vivir llenas de miedo y desasosiego.

El desarrollo de la película tiene lugar en las calles de Teherán, Irán. Todo gira en *torno a un círculo simbólico* en el que unas mujeres cobran protagonismo para expresar esa cruda realidad de su país, de una sociedad en la que ellas no significan nada, simplemente por ser mujeres, están vedadas. Vemos el miedo, el desamparo y la desesperación a lo largo de una jornada circular que empieza en un hospital y termina en al oscuridad de la noche y en la oscuridad de una celda. En una prisión que está dentro de una prisión peor la de una sociedad llena de restricciones para ellas y donde no son nada sin un hombre. Donde nacer mujer es ya una desolación, como vaticina el inicio de la peli. Incluso los planos de la película parecen designar círculos. En el mercado, las escaleras, el final en la cárcel cuando la cámara dibuja un círculo sobre su mismo eje mostrando a las mujeres que están dentro.

Para Ángel Quintana⁹¹, según la filosofía, existe un eterno retorno que marca el devenir de las cosas. Esta idea puede describir tanto una determinada promesa de fracaso como de liberación. La circularidad nos puede llevar hacia un mundo cerrado, sin posibles líneas de fuga, o hacia la aceptación de la lógica de una naturaleza que en vez de avanzar linealmente, como el hipotético progreso humano, constituye sus ciclos de forma circular, desde las cuatro estaciones al ciclo de la vida. El círculo que el cineasta iraní Jafar Panahi, dibuja en su tercer largometraje, es según Quintana, una figura que cobra sentido a partir de esa doble lectura: El círculo remite a la situación de opresión que vive la mujer en Irán, pero también apunta hacia la forma como esas mujeres oprimidas pueden unir sus esfuerzos para reivindicar su propia condición femenina, más allá de las causas particulares que han marcado sus existencias.

Por otro lado Panahi denuncia la situación de unas mujeres que son prisioneras de unas estructuras religiosas y políticas, de un mundo controlado por hombres, determinados hombres. El círculo narra la historia de unas mujeres continuamente perseguidas, que se pasan su vida entrando y saliendo de la cárcel, huyendo de la policía, intentando conseguir ayuda en aquellos más comprensivos con sus situación, no sin decepciones, no sin lagrimas también ven sólo espaldas en los momentos mas duros, incluso de la gente que ha compartido el mismo sufrimiento.

Estas mujeres se tienen que enfrentar a una sociedad cerrada, viven obligadas en un entorno asfixiante, cada uno de sus instantes está impregnado de miedo, van por las calles en una huida constante. No importa quien es cada mujer, da igual que se trate de una joven que se niega a entrar en el juego de la tradición, de una muchacha que se dedica a la prostitución o de una mujer que, con un dolor insoportable, tiene que abandonar a su hija.

gritar que yo no era un ladrón, que no era un asesino ni un traficante de drogas, sino solamente un iraní, un director de cine. Pero ¿cómo podía decirles eso? ¿en qué idioma? ¿En chino, japonés u otros lenguajes de toda esa otra gente de México, Perú, Rusia, India, Pakistán, Bangladesh.... o en el lenguaje del niño de Sri Lanka? ¿Realmente en qué lengua? (...) Cerré mis ojos e intenté dormir, pero no pude. Lo único que veía era la imagen de esas otras personas que tampoco dormían y que todavía seguían encadenados”.

⁹¹ En *Dirigido*, pag.39 del número de octubre del 2000.

III.- PERSONAJES Y ESTEREOTIPOS

Hay que destacar una cosa de la película de Jafar Panahi, algo muy importante, y es que la película sólo consta con dos actrices y que el resto del reparto son mujeres que aceptaron realizar la película sin saber de que iba, y este desconocimiento era lo que permitía que, a menudo, las mujeres saltaran en algún punto el guión diciendo lo que les salía del alma dando más ternura, realidad y credibilidad a los personajes. Muchas de estas mujeres han conservado su verdadero nombre en la ficción, cuando se habla de la pasividad de estas personas⁹², deberíamos de recapacitar, ya que el hecho de que hayan mantenido el nombre es un acto de reivindicación, de que ya han empezado a moverse, la cuestión es que cada circunstancia es diferente y no todas las personas pueden o lo hacen de la misma manera.

Las principales protagonistas de la historia son: Pari (Fereshteh Sadr Orafai). Su nombre significa “ángel” pero es afectuosamente conocida como “mariposa”. Se acaba de escapar de la cárcel. A causa del trato violento de sus hermanos, se encuentra sola en las calles. Embarazada y sin marido, Pari trata en vano de abortar, con casi cuatro meses de gestación no encuentra quien lo haga, a parte de que la única que puede hacerlo por miedo a que descubran su pasado no puede hacerlo, ya que nadie sabe que estuvo en la cárcel. Se escapa mezclada entre las mujeres que tienen permiso. Debe enfrentarse a la verdad tras las duras advertencias de otras mujeres: “Sin un hombre no puedes ir a ningún sitio”. Arezou (Maryam Parvin Almani). Acaba de ser liberada con un permiso temporal junto a Nargess. Arezou está molesta porque no le permiten fumar en público y por los silbidos de los hombres en la calle. Hará lo imposible por ayudar a Nargess a regresar a la idílica ciudad de su infancia. Arezou significa “esperanza”. Nargess (Nargess Mamizadeh). Su nombre se puede traducir como “flor” y de hecho Nargess es una especie de capullo inocente que se pierde rápidamente en la realidad cuando comprueba cómo es el mundo. Las sensaciones que producen los sonidos de las calles de Teherán se pueden percibir a través de Nargess. Sus sueños de casarse no siempre pueden ocultar su reprimida sensualidad.

También sale con la idea de ir a su pueblo, ve en un cuadro de Vangoh, ese lugar al que seguramente nunca irá. Solmaz Gholami. Los resultados de las pruebas le habían asegurado que estaba esperando un niño. Pero el niño se convierte de pronto en una niña. En la sala de espera del hospital la anciana madre de Solmaz espera lo peor: la mayoría de los parientes, furiosos, insistirán en el divorcio. El futuro se presenta difícil para Solmaz, a pesar de que su nombre quiere decir “Eterno”. Aunque sea una figura a la que no llegamos a ver, el personaje de Solmaz Gholami es fundamental para llenar el círculo. Elham (Elham Saboktakin). Elham tiene un buen trabajo y un matrimonio feliz. El precio que paga es estar desligada de su familia y amigos del pasado. Vive con el temor permanente de que su marido médico descubra la verdad sobre su estancia en prisión. No se arriesgará a visitar a la familia de su marido pakistaní convencida de que su secreto será desvelado en la frontera. Monir (Monir Arab). Cuando es liberada tras una larga condena, Monir descubre que su marido se ha casado con otra mujer. A pesar de la dureza de la vida, Monir se mantiene feliz, siempre deseando ayudar y devolver favores a quienes le ayudan. Nayereh (Fateme Naghavi).

⁹² Pasividad en la forma de reacción que tienen en las diferentes situaciones o acciones en el desarrollo de la película. No se puede comparar mi situación con la de estas mujeres y por supuesto no puedo llamarlas pasivas o tontas (como ocurre en muchos casos de las mujeres violentadas y que no escapan de las garras de sus agresores) por que no hacen lo que yo haría, porque mi circunstancia es diferente, no vivo su opresión ni he interiorizado sus valores, ni todos sus temores, ni su manera de sobrevivir...incurrir en eso es o sería caer en el típico etnocentrismo y egocentrismo, que es lo que suele ocurrir en estos casos.

Nayereh ha intentado inútilmente abandonar a su hija con anterioridad. A pesar de que la quiere sinceramente, Nayereh es una madre soltera convencida de que la niña estará mejor con otras personas, una familia. Destrozada y confundida, Nayereh deambula por las calles y se arriesga a que un desconocido le lleve. Mojgan (Mojgan Faramarzi). admite ser la clase de mujer en la que se ha convertido. Es demasiado orgullosa para pedir, está muy asqueada para denunciar la corrupción y la hipocresía que percibe a su alrededor. Es la que al final se fuma el cigarro liberador mientras va hacia la cárcel por prostituirse. Sólo va maquillada ella de todas las protagonistas.

El círculo es una figura simbólica y recurrente. Se ven espacios circulares en cada momento: la escalera del hospital, el mercado en el que Arezu se prostituye, secuencias en las que la cámara gira desde alguna de las protagonistas, como observando el entorno, también circularmente, la rotonda a la que se dirige Pari cuando va a buscar a la amiga que trabaja en el cine, incluso en el tratamiento de los colores existe circularidad, en el recorrido de la historia se pasa de la claridad a la oscuridad como si de un círculo cromático de grises se tratase, a esto se le añade el final lluvioso como vaticinando el desenlace de la historia, el cierre del círculo que culminará con la escena del final dentro de la celda, donde la cámara gira completamente en su eje, visitando la figura de todas las mujeres que vuelven de nuevo a caer en el círculo de la vida que les ha tocado en suerte.

Todo es un círculo opresivo del que no pueden escapar. Todas estas mujeres podrían ser una misma. La circularidad, se establece al final por medio de dos recursos. Por un lado, escuchamos a un guardia hablar sobre una mujer presa que nunca vimos en el film pero que es la misma que dio a luz a la niña que debía ser varón al comienzo, lo que marca el recorrido circular de un relato que se inicia y concluye con un mismo personaje *off*, que pasa de la maternidad a la cárcel. Por otro, el plano final, el de la cárcel.

Otros símbolos son el chador y el cigarro, el chador es la túnica negra con la que se tienen que cubrir las mujeres iraníes para entrar en determinados sitios, independientemente de la túnica y el pañuelo que ya llevan en la cabeza, por ejemplo no pueden entrar al hospital sin él, para las protagonistas esta indumentaria, significa también anonimato, pasar desapercibidas frente a la policía. Intentar fumar es durante toda la historia una odisea, hay un intento de fumar todo el tiempo, pero no es posible, no se logran fumar un cigarro en ninguna secuencia más que en el final, camino de la prisión, es paradójico, sólo puede fumar y echar una bocanada de libertad cuando una de las mujeres va hacia la cárcel, por supuesto con el beneplácito de los hombres. Es como si el no poder encender el cigarro, les recordara en todo momento que no son libres, que están en una cárcel de la que no pueden escapar, y por el contrario, se muestra la cárcel como un pequeño espacio de libertad dentro de una prisión mayor que es su sociedad.

Otra cuestión interesante es la alteridad⁹³, los condicionantes sociales, las situaciones de la mujer que vemos en el círculo, son más visibles en el otro (sociedad islámica), frente a Occidente cristiano, donde no hay conciencia de los propios tabúes sexuales, religiosos, sociales...si bien también existen, y muy fuertes, pero ¿quién cuestiona eso?

⁹³ Alteridad: Carácter de lo que es otro. Contrario a identidad. Construcción de la identidad, en que se parte de los principios de que el otro no es semejante, por lo menos, y en un principio, es de un escalón menor, dentro de una jerarquía que realiza el otro dominante y que genera conductas tanto inconscientes o conscientes, algunas con mala intención

Otro tema importante que se da en la película es el de los espacios, hay una clara división entre lo privado y lo público, del aspecto público sólo se ven mujeres en el hospital y con chador. En los trabajos las mujeres ocupan espacios pequeños, habitaciones cerradas, pequeñas ventanas, rejas de detrás de taquillas...los hombres sin embargo lo hacen en espacios amplios, visibles y en absoluta libertad. También las calles sobre todo determinadas zonas están ocupadas por hombres mayoritariamente, las mujeres suelen ir acompañadas. Militares, músicos, policía, comerciantes...el espacio público es suyo, las mujeres son meras sombras. Las imágenes de rejas, de caminos que se cortan, callejones, de estructuras que bloquean la mirada y la libertad, se repiten a lo largo de la película.

IV.- IRÁN DESDE LA REVOLUCIÓN ISLÁMICA

Para entender las circunstancias de Jafar Panahi y de las diferentes mujeres que protagonizan el círculo, es necesario contextualizar al Iran actual que ha sucedido en esta sociedad tras el mandato y derogación del Sha en los años 70, pasemos brevemente a ello.

Se denomina Revolución Islámica al proceso revolucionario que tuvo lugar en Irán en 1978 y 79 a través del cual los integristas islámicos y sus seguidores derrocaron al Sha del Irán Reza Pahlaví. Los revolucionarios encabezados por el líder religioso exiliado Jhomeini hicieron caer la monarquía laica y proclamaron la República Islámica del Irán. El nuevo régimen ha rechazado la influencia occidental estableciendo una de las teocracias islámicas más férreas del mundo. Ha vivido un largo proceso de institucionalización no exento de tensiones internas entre tendencias reformistas y conservadoras, el acceso al poder de un u otro grupo marca la trayectoria política tras la muerte en 1989 de Jhomeini.

La victoria de Jatamí en las elecciones de mayo de 1998 con un apoyo en las urnas del 68% del electorado desvela las diferencias existentes en el seno de la sociedad iraní. Con su elevada tasa de participación, en torno al 88%, nos transmiten su interés por elegir quién debe gobernarlos y cómo, definiéndose entre las distintas tendencias imperantes, frente al hastío reflejado en la escasa participación electoral de 1989 que rondaba el 65%.

Dos elementos que influyeron en el triunfo de Jatamí fueron el apoyo que le brindan numerosos intelectuales, a través de distintos manifiestos y de las distintas publicaciones existentes en Irán, y los clérigos reformistas, que piden cada vez con más fuerza que se deje la política en manos de los seglares y que todos los ulemas vuelvan a sus piadosas labores en los seminarios, desarrollando la labor de control que la Constitución de 1907 y posteriores les otorgaba. En la actualidad una gran parte de los clérigos apoyan estas tesis, se calcula que tan sólo el 5% de éstos desempeña cargos políticos.

La aparente contradicción entre las peticiones de modernización y el deseo de mantener la pureza cultural y religiosa y entre la eficiencia económica defendida por los pragmáticos y la justicia social de los principios fundamentales de la Revolución Iraní han generado una gran tensión entre los iraníes. Las diferencias se verán acentuadas en 1988, al finalizar la guerra con Irak, ya que se tuvo que iniciar la reconstrucción de un país sangrado por ocho años de guerra y que costó a Irán más de un millón de vidas.

Estas tensiones han aflorado recientemente en la prensa occidental con la lucha entre los moderados-progresistas, representados por Jatamí y el alcalde de Teherán Gollahuseyn Karbachi, y los radicales-conservadores, representados por Jamenei y el Presidente del

Parlamento Ali Akbar Nateq Nuri. La lucha política se ha llevado a los tribunales en forma de denuncia por corrupción a quien es uno de los políticos más populares de Irán, Karbachi, y uno de los fundadores de los Servidores de la Reconstrucción en 1996. La dimensión política de este juicio supera a las cuestiones legales que lo justifican. Subyace un enfrentamiento entre moderados y radicales, modernistas y conservadores por la hegemonía política.

La condena de Karbachi por malversación y su inhabilitación política para los próximos veinte años ha supuesto un importante triunfo para los conservadores que poco después han logrado la destitución del ministro del Interior por considerarlo demasiado permisivo y liberal en el desempeño de su cargo. Pero sobre todo este juicio es un triunfo de la democracia iraní, en la que la independencia del poder judicial contribuye a estabilizar el sistema desde dentro, con sus propios recursos, sin necesidad de recurrir a otra nueva revolución o a la importación de otros modelos de gobierno. Las últimas propuestas legislativas de los ultra conservadores han llegado a plantear un control del estado de la moral islámica en la vida privada, único lugar de marginación de las férreas reglas morales establecidas. Tras las elecciones de 1997 Rafsanyani, desde el Consejo de Vigilancia, será el moderador entre las dos tendencias, conservadores y modernistas, intentando reducir las diferencias que puedan surgir entre sus dos cabezas, el presidente Jatamí y el guía supremo Ali Jamenei.

Vemos que el verdadero reto al que se enfrenta la República Islámica de Irán a finales del milenio es de carácter interno. Las tensiones intestinas que vive son las que conducirán a una nueva revolución, económica y social, que cambiará la imagen que hasta ahora nos llegaba cribada por los medios de comunicación. El continuo descenso en el precio del petróleo, el aumento de la delincuencia, la corrupción, la pérdida de importancia del bazar (clásico núcleo económico y foco de resistencia de los conservadores), el control de la natalidad, el aumento del paro, la mala gestión administrativa del estado, la represión policial o el control moral de la población son algunos de los factores que mantienen la tensión dentro de las fronteras y que claman, cada vez con más fuerza, por una reforma del sistema.

V.- EL CINE IRANÍ: MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL

El cine en Irán es un medio muy importante de transmisión de valores, es un cine usado como instrumento político y a la vez un medio de protesta y lucha contra una opresión gubernamental tremenda. Por eso es importante darle un espacio a parte, aunque sea breve, para que podamos ver su gran papel y su historia de vida desde sus orígenes.

En Irán el cine conquistó su legitimidad (a juicio de los creyentes) con la revolución de febrero de 1979. Antes de esa profunda transformación política, el clero siempre había estigmatizado el séptimo arte. El cine apareció en Irán a comienzos del siglo XX. Desde la apertura de las primeras salas en Teherán, en 1904, los religiosos manifestaron su oposición. Varios cines fueron incendiados con consecuencias a veces dramáticas: en agosto de 1978, en Abadán, 400 personas perecieron en el Rex. La sala de cine, símbolo del Occidente ateo y lugar de reunión popular que competía con la mezquita, era vista por los mollahs como una amenaza directa contra su autoridad. Además, el cine aparecía como blasfemo, pues mostraba imágenes de mujeres sin velo y, más tarde, escenas de baile con acompañamiento musical. Los creyentes fanáticos no podían admitir la representación iconográfica del ser humano: sólo Dios es el Creador y el que da forma a los seres vivos. Desde su exilio en Francia, el ayatollah

Jomeini había cobrado conciencia del papel de la imagen como instrumento eficaz de propaganda política.

Desde el primer año de la revolución, todos los órganos del Estado se pusieron al servicio de ese arte a fin de crear un “cine islámico”, que debía ir por “buen camino”. Paralelamente, nació otro cine. Debido a la censura, algunos cineastas crearon un lenguaje que eludía los tabúes y se inspiraba en la realidad cotidiana y en la poesía persa. Y lograron imponerse gracias a su frescura y enfoque inocente. La cabeza visible de este nuevo cine, Abbas Kiarostami⁹⁴, se opuso con la cámara a los preceptos cinematográficos de Jomeini. En el momento en que Irán e Irak se preparaban para una guerra (1980-1988), el nuevo régimen, se endureció. A finales del 79, en este contexto, Abbas Kiarostami rodó Alternativa 1, Alternativa 2, alegato contra la delación. En el filme, se valió de testimonios de personas de diversas clases sociales, incluidos unos religiosos que evidenciaban su incompetencia. En sus películas criticó el control de los mollahs sobre la sociedad. Fue contra el lavado de cerebro de los niños en Mashgh-e Shab (Deberes, 1990). Luego, con Ta'm e guilass (El sabor de la cereza, 1997), abordó el suicidio, contrario a la ley islámica. Y sacó a relucir la improbabilidad del Más Allá en Bad ma ra khabad bord (El viento nos llevará, 1999). Otros realizadores lucharon contra la sociedad a través del cine, Bahram Beyzai en Bashu (1987) y Mohsen Majmalbaf en Arousi-ye Khouban (La boda de los bendecidos, 1989) denunciaron las consecuencias de la guerra santa contra Irak. Amir Naderi fue el primero desde la revolución en dar papeles principales a los niños en Davandeh (El corredor, 1985). Desde entonces se convirtieron en los “actores” fetiches de este cine. 1990 marcó una nueva etapa, Occidente descubrió en los festivales, otra imagen de Irán. Su cine habla de cosas sencillas: la amistad, la tolerancia, la solidaridad. Kiarostami⁹⁵, que en 1997 obtuvo la Palma de Oro en Cannes por El sabor de la cereza.

En 2000, una vez más en Cannes, el cine iraní fue galardonado con tres recompensas: una otorgada a la hija de Majmalbaf, Samira, de 20 años, la licenciada más joven de la historia de ese festival por Takhté Siah (La Pizarra) y la Cámara de Oro a Bahman Ghobadi Zamani Barayé Masti Asbha (Estación para la embriaguez de los caballos, 2000) y a Hassan Yektapanah (Djomeh). Por primera vez en una película iraní, se aborda el tema de la prostitución: El círculo, presentada en el Festival de Venecia 2000, donde ganó el León de Oro, toca un tema tabú hasta ese momento en la República Islámica. Fue realizada sin presentar el guión a censura⁹⁶. Dicha voluntad de ir siempre más lejos existe también entre los escritores o los periodistas, algunos de los cuales fueron asesinados o encarcelados en 1999. Con dificultades, las realizadoras han conquistado también su lugar detrás de la cámara para tratar de la condición femenina: así, Rajshan Banni-Etemad, Tahminé Milani y otras diez más se afirman en esta sociedad “macho-islamista”.

⁹⁴ Uno de los fundadores del departamento de cine del Instituto de Desarrollo Intelectual de los Niños y Jóvenes Adultos, creado en 1969

⁹⁵ Kiarostami dijo: “Antes Irán explotaba petróleo, alfombras y pistachos. Ahora hay que añadir películas. Irán exporta su cultura, y eso es bueno”

⁹⁶ Hablar del tema de la prostitución o del aborto totalmente tabú en su país, junto al de la opresión de la mujer, del rol de la mujer en dicha sociedad, le adjudico la censura y que es una temática que ningún cineasta iraní había tomado hasta ese momento. “Debió guardar 10 copias en países extranjeros para proteger su película de la censura del gobierno iraní. Tuvo que soportar que el filme fuera prohibido en su patria, porque decía mover el entrecejo de algunos del Parlamento. Y aún así, regresó con gloria a las calles de Teherán después de llevarse el león de Oro en el Festival de Venecia”

Uno de los aspectos más interesantes del cine iraní es el hecho de que apela a la audiencia a responder, a participar y a implicarse de algún modo dentro de la película. La mayor parte de los cineastas iraníes se han formado en países occidentales. Cogieron estilos cinematográficos como el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa y las utilizaron para plasmar su particular visión del mundo. Estas películas, nos enseña una explosión de imágenes y relatos; sin orden alguno. Toman su experiencia occidental para criticar lo criticable de su país y de su cultura. Un país que no accede con facilidad a estas películas, ya que la mayoría de las producciones sufren de la censura y rara vez son expuestas dentro de sus fronteras. Por otra parte los y las cineastas tienen que convivir con las restricciones del Islam que afectan el cine, éstas dicen que no puede haber muestras de afecto público entre hombres y mujeres, tampoco ningún baile, menos cantantes mujeres, ninguna música sensual. Los personajes femeninos siempre deben mantener las cabezas cubiertas y esconde la forma de sus cuerpos. Los esposos y las esposas no se pueden tocar y los padres no le pueden mostrar el afecto físico a sus niños una vez que tengan, una hija 9 años y un hijo 13, etc.

VI.- LA SITUACIÓN DE LA MUJER IRANÍ: EL VACÍO

La situación de las mujeres iraníes no es muy consoladora, según Verónica Sánchez Valdehita, son consideradas seres inferiores y ciudadanos de segunda categoría, las mujeres son desposeídas de su condición de persona, perdiendo todo reconocimiento a su integridad física y psicológica. Son discriminadas y humilladas, y sistemáticamente se impide su participación en la vida política, social, económica y cultural. Los hombres se encargan de que queden desfavorecidas ante la justicia y desamparadas ante la ley; de que hereden proporcionalmente menos bienes de los que las corresponderían si fueran tratadas en condiciones de igualdad; de que ellos tengan más derechos sobre los hijos que las propias madres; de que no elijan libremente a sus cónyuges; de impedir que viajen solas, e incluso que fumen en público.

En un ámbito tan elemental como es la salud, la ley lleva a cabo una segregación radical entre hombres y mujeres. Estas sólo pueden ser atendidas por doctoras, ya que ningún hombre puede ver el cuerpo de una mujer que no sea su esposa. A la vez, se dificulta el acceso de la mujer a la educación superior, con lo cual el número de mujeres que pueden llegar a ejercer la profesión de médico es muy reducido. De esta forma, se está restringiendo el acceso de la mujer a la atención sanitaria. Estas y otras injusticias y ataques contra los derechos humanos de las mujeres constituyen un verdadero atentado contra la dignidad humana. La realidad que viven es hostil y amenazante, incluso físicamente, cualquier “comportamiento inapropiado” puede ser castigado con golpes y palizas. El futuro parece no ofrecer alternativas posibles ni esperanzas de cambio, es oscuro e incierto.

Entre los elementos que mantienen a la mujer sumisa y paralizada, se pueden contar diversos procesos relacionados y generados por el miedo (sobre el miedo también se ha discutido, se puede sentir miedo hacia lo desconocido, pero también a lo que conoces muy bien y eso nuestras protagonistas de “El círculo” lo conocen muy bien), la percepción de ausencia de vías de escape o salida y la carencia de recursos alternativos, sobretodo en el caso de mujeres con hijos, que no vislumbran un apoyo externo viable. Esto último es lo que vemos en esta película, en el debate se cuestiona la actitud de la mujer ante la situación que la persigue y por que no reacciona contra ello, nosotras y nosotros no haríamos eso, claro, nosotros y nosotras en nuestras personales circunstancias, en nuestras sociedades y nuestro entorno.

Desde luego, es difícil escapar del etnocentrismo, y muy fácil culpabilizar a la víctima de su situación, pues supuestamente, puede actuar de otra manera. ¿Qué haríamos las personas de esta sociedad occidental si viviéramos en otro contexto, es más como seríamos bajo esa represión? Es más interesante cuestionarse esto que dar una respuesta fácil e insulsa muchas veces, pero recurrimos a la segunda opción por norma, y lo hacemos en casi todos los contextos, tanto dentro como fuera de la propia sociedad. Por su parte, es muy típico hablar de la naturaleza de las personas como si esta naturaleza fuera realmente innata, lo normal en un entorno determinado se tiende a naturalizar y por extensión se tiende a aplicar a otros entes, otros entornos, otras vidas y otras sociedades y culturas. ¿Dónde están los límites entre esencialismo⁹⁷ y relativismo⁹⁸?

VII.- CONCLUSIONES

El círculo envuelve la vida de todas las mujeres haciendo que las personas espectadoras se metan también en un círculo caótico del que te será difícil escapar y del que por su puesto, quedará siempre una huella. La cámara de Jafar Panahi se detiene en los ojos de las mujeres, en sus tristes miradas y en sus rostros de dolor y miedo. Muestra con dureza y credibilidad los cruces entre algunas de esas mujeres, la creciente intensidad de sus vidas, la desigualdad a la que están sometidas.

Son mujeres que viven en un círculo del que es imposible salir. En el círculo, el director no hace alusión en ningún momento a la religión o al sistema político, sólo la policía y militares como arma de no sabemos quién, actúa implacable requisando prensa de los quioscos, deteniendo a quienes fuman en público, a indocumentados / as, a los que llevan mujeres “sospechosas” en sus coches y a las propias “sospechosas”. Sólo el hecho de ser mujer y andar sola te hace ser “sospechosa”. El Estado, respaldado por un rígido dogma religioso, posee todo un aparato policial altamente represivo a su servicio, del cual la mujer es la principal víctima.

El arranque de la película es espléndido, entre imágenes en blancos y negros, una combinación de voces, y el personaje en off de Solmaz Gholami, que abre y cierra está odisea, nos dan una idea de lo que va a ser el resto de la película, todo lo que veremos después está ya contenido en esos primeros minutos. A partir de ese momento la cámara perseguirá a las protagonistas mostrando lo que ya se nos ha dicho al inicio: nacer mujer es una lacra, la mujer sólo es persona cuando concibe varones.

⁹⁷ Desde el esencialismo, (Weeks, 1993), considera que la sexualidad es biología y que ésta es la que determina unívocamente nuestro deseo, nuestras sensaciones y nuestras prácticas. Glándulas, enzimas, hormonas y órganos serían así los responsables de una urgencia que nos obliga a cumplir sus caprichos sin que podamos impedir su aparición. Se piensa, dentro de esta corriente, que la sexualidad es una fuerza natural incontrolable que clama satisfacción sin atender a las prohibiciones y normas de la cultura, y a la cual hay que controlar de cualquier forma para que no dañe nuestra vida social. La sexualidad es, dentro de este enfoque, nuestro lado animal que se enfrenta con el lado humano que es la razón, el cual debería controlar los mandatos de la naturaleza.

⁹⁸ Relativismo, según el diccionario Akal, éste niega toda universalidad, puesto que parte del presupuesto según el cual toda expresión, toda creencia, sólo tiene significación y validez dentro de su contexto de uso: “forma de vida”, “paradigma científico” o “cultura”. Relativismo cultural: Principio que afirma que todos los sistemas culturales son intrínsecamente iguales en valor y que los rasgos característicos de cada uno tienen que ser evaluados y explicados dentro del contexto en el que aparecen.

A partir del nacimiento de una niña, su futuro está predestinado: restricciones en la vestimenta, no son nada sin un hombre, no pueden viajar sin permiso de estudiantes o sin un varón, si va sola por la calle la confunden con una prostituta, sobre todo si es de noche; no pueden pernoctar en hostales ni hoteles...si no van con un persona masculina. Se conforman con alguien que no las repudie, que no las trate a patadas; si quedan embarazadas sin un hombre, son despreciadas y encarceladas a veces; existe un rechazo de las familias cuando se salen de la norma social, son negadas, dan vergüenza...Viendo esto, nada de lo que ocurre en la película nos puede extrañar: Enfadar y empujarnos a la impotencia sí, pero extrañar no.

El “mito de la maternidad” queda reflejado en el transcurso de la historia y debe venir amparado por unas normas sociales en las que el varón es el único con poder de conceder el beneplácito y salida a dicho mito, dando a la mujer una identidad⁹⁹ como “madre de”, que culminará real y únicamente si tiene un hijo. La única salida de la mujer para alcanzar este ser “madre de”, es el camino hacia el matrimonio, a lo largo de la película, la cuestión de la boda, el casamiento sale transversalmente, cruzándose en la vida de la mayoría de las mujeres, esta es la única salida de las mujeres cuyo destino ya está delimitado por un círculo, observan los preparativos, los festejos y al final la despedida de los novios, curiosamente ataviados con ropas bastante accidentalizadas, siguiendo algún que otro ritual también occidental, pero que no permite que la rueda de la fortuna cambie para las mujeres, y las deja ancladas en una tiránica sociedad que las tortura ya desde antes de nacer. ¿Qué es lo válido de una sociedad y que no lo es?

Adquirir armas occidentales, que las personas pudientes manden a sus hijas e hijos a países occidentales, adoptar costumbres occidentales...tiene el beneplácito de las autoridades, pero dejar de lapidar a una mujer, devolverle la libertad, no encerrarla por no seguir la norma social, concederle el derecho a una herencia justa,... eso no se puede permitir, forma parte de una sociedad y cambiarlo sería terminar con la pureza de esa sociedad, de la tradición...¡que irónico!...¿Dónde están los límites? ¿Quién pone los límites? ¿Con que pretensión? ¿Cómo se marcan las fronteras, del respeto cultural, del relativismo cultural?

Otra constante en esta película, es una doble moral recurrente en la actitud del varón. Por ejemplo el padre de Pari, le dice que debería haberse quedado en la cárcel cuando van a buscarla sus amigas y cuando van sus hermanos a echarla la intenta proteger y dice “es mi hija, es mi hija”. O en una secuencia un policía le pide a Pari que llame a su amante, una mujer casada, mientras ellos persiguen el adulterio, son adúlteros. Entre los hombres existe un compadreo, al final cuando se están haciendo las redadas los hombres quedan exculpados y se les aconseja que no lo vuelvan a hacer, con ellas son especialmente duros y las encarcelan sin remisión. Mojgan, no niega que se está prostituyendo, “con algo hay que pagar las facturas dice”, el hombre que iba con ella lo iban a meter en la cárcel pero al final se va, ella es testigo de esta injusticia, observa pasiva y resignadamente.

⁹⁹ La noción de identidad, es la síntesis de un proceso por el que las personas establecen las diferencias entre el yo y la alteridad o los otros individuales, cuestión en la que la representación de la diferencia sexual será fundamental. El concepto “identidad” permite tomar conciencia de sí mismo, de nuestro lugar en el mundo y en relación a los demás (Woodward,1997). En la construcción de la identidad interviene tanto la relación que la persona establece con los otros miembros del grupo, como la relación de su grupo con otros grupos. Igualmente, la identidad debe entenderse como expresión de dinámicas de origen interno y externo al sujeto. Aunque mujeres y hombres no tengan una visión crítica sobre sus condiciones de género, sobre sus modos de vida y sus existencias, esas mujeres y esos hombres tienen (experimentan), identidad de género. Cada quien es, siente y sabe, que es mujer o que es hombre y, más allá de su voluntad y aún de su conciencia, su modo de vida está genéricamente determinado y todos los hechos de su existencia tiene la impronta de género. En “Subjetividad sexo / género, identidades y construcción de la subjetividad...”

Por otro lado y ya para finalizar, comentar que Jafar Panahi no filma interiores, esto se cuestionó también en el debate por ser curioso, y por creer que estaba ocultando una realidad, que una parte de la vida de estas gentes se nos estaba escondiendo y por tanto dando una idea sesgada de lo que allí ocurre, pero como dice el director, sus razones son otras muy diferentes, como indica el siguiente párrafo:

“Hay algunas líneas que no podemos superar en Irán. Y una de ellas es la prohibición de rodar a las mujeres descubiertas, aunque sea en su propia casa. Por eso, ruedo en la calle. Sé que muchas mujeres se destapan en el hogar, pero si yo las muestro cubiertas en su casa estoy mintiendo. No puedo mentir ni mentirme. Cuando hago una película respeto mi conciencia”.

Y así cerramos también nosotros el círculo de este análisis, dejando la puerta abierta a nuevas cuestiones y nuevas respuestas.

“Todos los hombres(¿hombres = personas?) vivimos en un círculo que nos rodea según cual sea nuestra posición política o social. La historia de estas mujeres cuenta cómo algunas de ellas luchan para alargar los límites de este círculo, por encima de unas normas y sin miedo a sobrepasar esa línea roja que delimita el círculo que nos rodea a todos. Hay otras mujeres y otros hombres que prefieren aceptar unas reglas y que tienen miedo de sobrepasar esta línea roja.” (Jafar Panahi)

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de etnografía y antropología, ediciones Akal Madrid, 1996.

García González, Carlos. Revista Pueblos, Nº 11, Publicaciones de Izquierda Unida

Martinez Benlloch, I. y Bonilla Campos, A.; “Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad” Valencia. “Servei de Publicacions, Universitat de Valencia”, 2000.

Quintana, Ángel en Dirigido por, julio-agosto, 2001.

Riambau, Esteve en Dirigido, pagina 39. Octubre del 2000.

http://www.e-leusis.net/noticia.asp?id_noticia=433

<http://www.pucp.edu.pe/fac/comunic/impresion/círculoampliado.htm>

http://www.unesco.org/courier/2000_10/sp/doss21.htm

<http://www.otrocampo.com/festivales/bsas2001/elcírculo.html>

<http://www.todocine.com/mov/00216145.htm>

<http://www.ateneolaguna.com/audiovis/films/elcírculo.htm>

<http://www.cinematca.org.uy/festival2001/panahi.htm>

<http://www.fotograma.com/notas/reviews/1276.shtml>

<http://www.cineismo.com/criticas/círculo-el.htm>

<http://www.elcorreodigital.com/servicios/cine/venecia2000/not100900b.html>

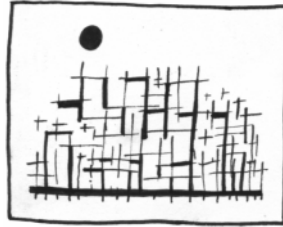
<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/artesanteriores/05110521/paginas/cultura5.htm>

<http://www.iecah.org/espanol/globaliza/derecho/mujer.html>

<http://www.letraese.org.mx/hetero.htm>

FIEBRE SALVAJE

Saleta María Alberti Pulet y Virginia Rodríguez Herrero
Ldas. en Antropología Social y Cultural



| FICHA TÉCNICA | |
|---|--|
| Título original de la película | “Jungle Fever” |
| Nacionalidad | EE.UU. |
| Año de producción | 1991 |
| Duración | 127 minutos |
| Director | Spike Lee |
| Intérpretes | Wesley Snipes, Annabella Sciorra, Samuel L. Jackson, Spike Lee, Ossie Davis, John Turturro, Ruby Dee, Lonette McKee, Halle Berry, Anthony Quinn. |
| B.S.O. | Stevie Wonder y Terence Blanchard (Coro de niños de Harlem) |
| Sinopsis: Flipper es un joven arquitecto negro de Harlem, casado y con una hija. Sus padres baptistas y su hermano Gator, componen su círculo más próximo. Todo cambia cuando llega a su despacho Angie, su nueva secretaria, una chica blanca, de origen italiano y educada en el catolicismo que vive en el barrio de Bensonhurst con su padre y sus dos hermanos. Angie quiere huir de la monotonía y la presión de una vida dedicada a cuidar de su familia y la ocasión aparece cuando Flipper y ella comienzan una relación. Las consecuencias son fatales para ambos: les echan de casa y se van a vivir juntos. Pero las cosas se irán complicando progresivamente al tiempo que toda una serie de acontecimientos paralelos van tomando forma como resultado de esa “fiebre salvaje”. | |

I.- INTRODUCCIÓN

Spike Lee nace en Atlanta (Georgia) el 20 de marzo de 1957. Estudia en el colegio de Morehouse en Brooklyn y más tarde se inscribe en la Escuela Universitaria de Artes de Nueva York. Sus comienzos están muy relacionados con la música, pues funda una compañía con la que ha dirigido videos musicales para Tracey Champman, Public Enemy o Stevie Wonder, entre otros artistas negros. Los primeros trabajos comerciales que realiza son para el mundo televisivo, concretamente para campañas publicitarias de firmas como Nike o Levi's.

En el mundo del cine es un personaje polifacético, pues no sólo ha sido director sino mucho antes actor, guionista, escritor y productor. Ha dirigido 21 películas por el momento, empezando con “She’s gotta have it” (1986), “School Daze” (1987), “Do the right thing” (1989, donde reproduce el mismo contexto que en “Jungle Fever”), “Malcolm X” (1992),..., “Los originales reyes de la comedia” (2000), “25th hour” (2002).

Con él se retoman “*las películas hechas por negros y para negros*”, una clase de cine que ya empezara el director Oscar Micheux en los años 20 hasta finales de los 50 pero cuyo trabajo fue en gran medida censurado e ignorado. Con Lee surge toda una serie de nuevos directores afroamericanos como Boaz Yakim, Carl Franklin o John Singleton, encaminados por una misma senda:

- Reflejar los problemas de la comunidad afroamericana
- Servir de espejo en la construcción de su identidad individual y colectiva, recurriendo a iconos negros del mundo de la música, del deporte, políticos, etc., que va dejando caer de forma más o menos evidente en todas sus películas
- Responder a esos estereotipos raciales que siempre se han alimentado con unos papeles menores y humillantes
- Comprometerse sin caer en escapismos sentimentales que no consiguen sino reproducir estereotipos subordinados, sino profundizar en las experiencias de los otros junto a la suya propia y reflejar prejuicios reales que trascienden a una realidad particular
- Utilizar para ello el poder que le confiere la cámara como medio de llevar a muchos su visión crítica de la realidad, por el poder de los medios de comunicación y la posibilidad de focalizarla de manera particular. A este respecto, en una ocasión en la que le preguntaron acerca de sí le gustaría que su hija se dedicara al mundo del cine, él respondió *-claro, pero que sea detrás de la cámara, que es donde está el poder-*.

II.- CONTEXTUALIZACIÓN

En cuanto a la contextualización de esta película diremos que a comienzos de los 90, que es cuando sale a la luz *Fiebre Salvaje* (1991), en EE.UU. en particular y en el mundo en general, se están produciendo una serie de acontecimientos que no podemos obviar y que son imprescindibles su análisis para comprender mejor por qué el director realiza esta película en este momento y de esta manera.

La década anterior, la de los 80, en Norteamérica está marcada por el final de la Guerra Fría y por la política conservadora de sus gobernantes. Primero Ronald Reagan (1980-1988) y después su sucesor, George Bush padre (1988-1992), llevaron hasta límites dantescos una política neoliberal dominada por los excesivos gastos militares y por la lucha por aventajar al Bloque Comunista en el dominio del Espacio (la conocida como Guerra de las Galaxias). Estos gastos se cubrieron, en parte, con lo ahorrado por la congelación de las partidas presupuestarias con fines sociales, provocando con ello, más marginación y exclusión entre los cuales se encontraban a la cabeza de este ranking los afroamericanos y los latinos.

Tras la caída del Muro de Berlín en 1989, EE.UU. se configura como única potencia mundial pero lejos de terminar con su política armamentística, continuó como hasta entonces. A partir de 1990 y debido al excesivo gasto militar y por la coyuntura global, da lugar a una crisis económica que provocará que aún se restringieran más las políticas sociales. Aumentó

el paro y como consecuencia, los marginados y excluidos. Es en este momento cuando aparecen nuevas drogas de síntesis mucho más baratas y accesibles para las clases sociales más desfavorecidas y excluidas. Entre ellas el *crack*, que además de ser más barata es mucho más segura, respecto al SIDA, que la heroína inyectada. Sin embargo el coste social fue demasiado grande ya que proporcionó el acceso a esos colectivos.

El 2 de agosto de 1990 se produce un hecho que aún hoy, doce años después, sus consecuencias no están ni resueltas ni en vías: La invasión de Kuwait por parte de Irak comandado por su gobernante, Sadam Husein. La crisis en el Golfo Pérsico produjo que EE.UU. abanderara la “liberación” de este pequeño país, pero gran productor de petróleo, al ponerse al frente de una coalición de países aliados respaldados por la O.N.U. El mayor peso lo llevó Norteamérica y por ello, aumentaron los gastos militares repercutiendo nuevamente en las políticas sociales. En 1992, accede al poder el demócrata Bill Clinton como rechazo social a la política neoliberal y conservadora de los dos anteriores presidentes.

Pero también hubo algo que se celebró a escala global y que sin duda Lee recogería: El inicio del fin del *apartheid* en Suráfrica. El presidente surafricano Frederik de Klerk anunció ante el Parlamento de su país el 1 de febrero de 1991 el “fin de la era del *apartheid*”. Un año antes había liberado al carismático Nelson Mandela.

III.- COLOQUIO Y ANÁLISIS

Para empezar nos centraremos en lo que se refiere a cinco puntos fundamentales que son: las *relaciones interétnicas*, la *construcción de la identidad de la comunidad negra*, la presencia continua de *estereotipos* y de *mitos de carácter sexual* y por último, las *relaciones de sexo-género*.

Cabe señalar que Lee combina su propia *experiencia* con la de otros para crear una tercera en la piel de sus personajes. En el caso que nos ocupa, las relaciones interétnicas, ello resulta particularmente importante puesto que su infancia transcurrió en parte en la única casa habitada por una familia negra que se encontraba ubicada en un barrio italiano, de tal manera que vivió en sus propias carnes la sensación de ser mirado y señalado en un ambiente que no le correspondía, de igual modo que empezaría a recoger por aquel entonces ya los primeros apuntes referentes a qué significaba ser italiano en EE.UU.

Esa *identidad negra* la va construyendo y reforzando de una manera subliminal a través de medios como es la *música*, además de la que constituye la propia banda sonora (hecha por artistas negros) y que suena la mayor parte de escenas, o la referencia a ella, como cuando una pareja de novios italianos discute en el coche si seguir escuchando a Public Enemy o a Madonna (casualmente un nombre italiano). Otros detalles importantes de carácter visual se dejan caer en los pósters de “The Jackson´s Five”, Mohammed Ali o aquel que dice “Black Power” en la habitación del hotel donde Flipper pasa su primera noche fuera de casa. Ha perdido a su mujer, su hija, su trabajo y su casa, pero al menos le queda el orgullo de ser negro.

Entre unos y otros (negros e italianos), se origina un efecto social de intensificación del contacto social, lo que desarrolla un efecto de nueva visibilidad social. Tiende a crearse así una conciencia entre unos y otros diferenciadora de un “nosotros” frente a un “ellos”.

La identidad es un término clasificatorio. Se compartimentaliza a las sociedades en segmentos a los cuales se pertenece en función de cómo se definan asimismo los individuos o grupos y/o de cómo son definidos por otros y este concepto, recogiendo lo que Giménez y Malgesini plantean en su obra recientemente publicada *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, comparte algunos rasgos con los de status y rol.

El color

El color aparece continuamente en la película. A veces simplificado en una forma de comportamiento (“*mi mujer y mi hija parecen negras y actúan como negras,..., son de mi raza*”) y otras precisamente defendiendo que el recorrido vital de cada uno pesa más que el simple color de la piel (“*te quedas mirándome sin saber mi experiencia y la de los míos*”), (“*el alcalde es una persona y el jefe de policía otra*”, “*¡da igual, son negros!*”).

Estereotipo

En cuanto a los estereotipos, en relación con el deporte se podría hacer referencia a otra película, “Arde Missisipi”, donde en cierta escena alguien dice “*El baseball es la única circunstancia en la que un negro puede levantarle un palo a un blanco y no ser linchado por ello*”. Además de esa justificación absurda y brutalmente racista, de nuevo en la nuestra los modelos se repiten en boca de quienes se encaran a “el otro” desde una óptica puramente prejuiciosa y puestos a desprestigiar dice “*los negros monopolizan el deporte, ¿qué nos queda?*”.

El físico

Igual ocurre con el físico, con ese agarrarse a rasgos de la apariencia para asociarlos a toda una serie de comportamientos derivados “indiscutiblemente” de ellos, como el pelo (“*esa pelo lacio*”). No está de más hacer referencia aquí a que cuando en una de las manifestaciones que los negros protagonizaron en los años 60 con tal de reivindicar que se cambiara para su beneficio el código de derechos civiles, una de las mujeres presentes describía la imagen recordando de qué manera iban todas las demás allí “con sus tetazas y su pelo destacando por encima”; y es que no es tanto evitar caer en eufemismos como utilizar las palabras dentro de un contexto adecuado y sin intenciones hirientes.

Italianos. Católicos.

Las particularidades culturales también se ven teñidas de estereotipos a la hora de ser presentadas, como el colectivo de los italianos y el de los católicos, el mismo en este caso. Ellos van exageradamente llenos de cadenas de oro mientras ellas, arregladas y muy pintadas, son conscientes de la importancia que cobra la virginidad; tienen altares en casa en honor de los muertos, a los que veneran, saben por supuesto cocinar espaguetis y lasaña y están unidos por unos vínculos de parentesco de acuerdo a los cuales los padres, renegarán de sus hijos en cuanto estos reproduzcan con sus actos un solo motivo para sentirse avergonzados de haberlos educado.

Mitos sexuales

De los estereotipos a los mitos sexuales. Continuamente se produce una mezcla entre la curiosidad como verdadero motivo de una relación falta de pasión verdadera. Es esa “fiebre salvaje” la que les mueve y es precisa y únicamente quien inventó ese término, el director, aquel encargado de hacernos saber cómo definirla en uno de los diálogos. Fiebre porque provoca una alteración del cuerpo que le lleva a hacer cosas que en circunstancias normales nunca habría hecho, que es simplemente una transformación pasajera; salvaje porque lleva al hombre y a la mujer hasta sus instintos más animales, olvidando la racionalidad de aquello que es correcto social y moralmente. El mismo lenguaje juega con referencias placenteras como es la comida, pues justo antes de que caigan en la tentación, el hecho de que se sucedan tres escenas, tres noches seguidas saboreando comida china mientras se conocen mejor, no es casual. Éste elemento gastronómico neutral en cuanto a su nacionalidad, de alguna manera anula sus diferencias y hace que olviden los motivos para no seguir adelante y continuar aproximándose metafóricamente antes del acercamiento físico final.

A propósito de esa transgresión que explica las diferentes reacciones por parte de quienes “sufren” esa “fiebre salvaje”, la antropóloga Mary Douglas nos habla en su obra *“Pureza y peligro”* acerca de las consecuencias de esa alteración de la limpieza desde una óptica muy particular. Para ella, la suciedad no es sólo el cuidado de la higiene sino que además tiene su parte simbólica y ésta hace referencia al respeto de las convenciones. Según Douglas la sociedad está estructurada de modo que se ha de mantener un orden, atenerse a un código moral que fija el lugar y el tipo de relaciones adecuadas (Harlem y Bensonhurst son lugares geográficamente separados, lo mismo que el color de piel de quienes viven allí), al tiempo que crea los mitos respecto a la curiosidad por el otro. Sólo así queda asegurado un mantenimiento del comportamiento cívico, una supuesta armonía y ésta se rompe cuando el orden es transgredido, cuando es ensuciado. Por ello el final es una vuelta al orden: todo el mundo regresa allí donde debe estar, negros, blancos y drogadictos. Las relaciones interétnicas e intersociales no son posibles.

IV.- REFLEXIONES

La antropología, como ciencia del hombre, hace una visión sobre cómo las distintas corrientes han abordado relaciones entre los sexos y sus relaciones sociales.

Partiremos de la reflexión base de que las desigualdades biológicas en los órganos reproductores, clasifican a los individuos en diferentes grupos de sexos y que adscribimos a las personas al grupo masculino o al femenino por medio de rasgos extraídos de la anatomía que en realidad, coloca a los individuos en una posición estructural dentro de la sociedad a la que pertenezcan. Por ello, se hace una construcción social basada en el sexo en el que éste es utilizado como marcador diferenciador y jerarquizador.

El género es una construcción simbólica en nuestra sociedad, es una dicotomía jerarquizada (lo femenino y lo masculino) que funciona como una división básica de la estructura social. Esto, tiene toda una serie de consecuencias en el seno de la sociedad para todo individuo. Sus órganos sexuales externos son un marcador físico que le condicionarán en la sociedad, le colocarán en una posición jerarquizada.

La concepción dualista del mundo (femenino-masculino) es una división social perceptible en todo momento en esta película, no es una división natural. Y lo mismo ocurre cuando nos adentramos en la sexualidad de las personas, ya que se tiende a confundirla con la procreación. La sexualidad está también moldeada por la cultura. Y es que aunque exista un impulso sexual, la manera de satisfacerlo no es instintiva, hay que aprenderla como parte de la cultura. El coito es la penetración con el fin de procrear y ésta, es la teoría más propagada por la tradición judeocristiana.

V.- RELACIONES DE GÉNERO. LAS PROTAGONISTAS.

Centrándonos ya más bien en las *relaciones de género*, veamos cada una de las protagonistas femeninas de la película por separado:

ANGIE. Al igual que las demás italianas, lleva la cadena de ser católica y tiene bien asumido cuales son sus roles adquiridos, pues ella misma es consciente de que en su casa sólo cocina ella porque “*les he acostumbrado a ello*”; “*tú cocina que nosotras te ayudamos*”, dice uno de sus hermanos; así se reproduce la famosa “metáfora de la ayuda” según la cual no sólo es una ayuda prescindible que la mujer trabaje fuera del hogar, sino que su naturaleza ha hecho que nazca para saber llevar a cabo todas esas tareas domésticas donde la mano masculina es una simple anécdota. También sabe y ha de ser sumisa, acatar “*los deberes de una verdadera esposa*” tal y como se le ha educado en esa cultura patriarcal y machista, tal y como le recuerda a Polly (el novio de Angie) su experimentado padre.

DRU, LA ESPOSA DE FLIPER. Se encuentra en una situación liminar por su color (mulata), de ahí que sienta una ofensa mayor al engañarla su marido con una blanca. Es una mujer moderna, elegante, que le inculca una educación abierta a su hija y colabora con su marido en el hogar, independiente económicamente (puede echar al marido sin problemas de su casa, mientras que Angie permanece atada a la suya porque no tiene dinero), motivo nuevamente engrandecedor del daño al ser la amante de clase baja y sin estudios (una pregunta que nos surge y que dejamos abierta es si ¿realmente es una problemática de identidad étnica o es por lo contrario, de clase?).

LA MADRE DE FLIPER Y GATOR. Representa la mujer-visagra, empeñada en mantener las relaciones entre los miembros de su familia, así como de la paz en el hogar. Por ese motivo ha asumido el papel de sufridora.

LAS AMIGAS DE DRU. Son mujeres que han alcanzado un status profesional importante. A este respecto, el director nos hace un guiño con una de ellas al utilizarla para hacer dos papeles secundarios muy diferentes: uno el de la mejor amiga de Dru, una mujer que no quiere tener todavía hijos porque se encuentra en un momento muy brillante de su carrera profesional; otro, el de la *yonqui* compañera de Gator, una mujer acabada y humillada. ¿El motivo?; quizá simplemente decir que la droga, en contra de lo que nuevamente los estereotipos nos venden, no es cosa sólo de colectivos marginales, sino que puede afectar a cualquiera.

Aplicando el análisis realizado a nuestra realidad más cercana, además de todo lo desarrollado existe otro punto que nos es más cotidiano de lo que tal vez nos pudiera parecer a priori. Se trata del tema del sentimiento de propiedad, ese que les lleva a las mujeres negras

en su “consejo de guerra”¹⁰⁰ (una escena destacable, con mucho de espontaneidad y por tanto de realismo) a no dejar de hacer referencia a cómo nos quieren quitar a nuestros hombres y de qué forma estos no saben valorar a sus mujeres y se cuelgan del brazo de una “blancucha” en cuanto ascienden de categoría. Lo mismo que los italianos, al comentar entre ellos que sus mujeres no nos saben respetar, sino que se van con el típico rubio y con ojos azules. Según dice el propio Spike Lee, el último estereotipo racista que se ha extendido entre los blancos es la creencia de que cada hombre negro es un raptor en potencia de mujeres blancas y que por esa ofensa imaginada está justificado el castigo (consistente en ser castrado y linchado, lo mismo que le ocurrió al chico al cual Lee dedica el film y utiliza de inspiración). ¿No oculta acaso esa actitud un miedo a la amenaza, a que se inmiscuyan en su “terreno de emparejamiento”?

A colación de este tema, recientemente el programa *Informe Semanal* (2002) ofreció un reportaje acerca de la proliferación de matrimonios mixtos que está habiendo en nuestro país como consecuencia del cambio demográfico cualitativo producto de las oleadas migratorias. Concretamente era el caso de El Ejido aquel donde se reproducía esa misma idea de propiedad cuando las mujeres españolas sienten que las polacas y las rusas están quitándoles a sus hombres, mientras éstas se defendían diciendo que lo mismo ocurre a la inversa. ¿No resulta absurdo seguir creyendo en una definición cerrada de cómo se construye la identidad cuando la propia dinámica social ya se ha adelantado a hacerlo?

El campo de los recursos más puramente cinematográficos, es decir, las técnicas a las que recurre Lee para ir dándole forma al argumento de la película, estaría encabezado sin duda por ese contenido musical al que ya hemos hecho referencia. Sólo empezar, el director ya introduce los títulos de crédito con un diseño tan original como significativo hecho a partir de señales de tráfico, indicadores y otras referencias a planos de la ciudad, donde los nombres son sustituidos por los de los actores, actrices y demás implicados en el film, y siempre con un claro tono simbólico. Así los protagonistas aparecen con sus barrios respectivos de fondo, el de Samuel L. Jackson junto a la palabra “crack” y cruzándose entre ellas, alguna que otra señal que recuerda “Nigger not”.

El tema del color vuelve a aparecer, pues junto a los naturales tonos de piel de los personajes, el del propio ambiente sufre alteraciones en función de las escenas. Así, aquellas que enmarcan la intimidad entre Flipper y Angie, aparecen envueltas de unos matices pastel que tienden a suavizar quizá los problemas y conflictos que todo ello va a implicar. Además juega con las sombras, convirtiéndoles a ambos en dos siluetas negras en ocasiones y anulando de esa forma cualquier posible diferencia entre ellos, así como cualquier identificación, para que los ojos que les miran les vean como iguales.

Y por último existe un extraño modo de encuadrar ciertas conversaciones que no resulta fácil de explicar. Se trata de dos momentos en los que sendas parejas distintas caminan

¹⁰⁰ Siguiendo a Turner, observamos que se da en esta escena lo que el denomina liminalidad. Un aspecto social muy importante de la liminalidad colectiva es el llamado “communitas”, un intenso espíritu comunitario, un sentimiento de gran solidaridad, igualdad y proximidad sociales. Las personas que experimentan la liminalidad (estas mujeres que hablan de las relaciones de sexo/género) justamente forman una comunidad de iguales. Las distinciones sociales que pudieran haber existido antes, o que vayan a darse después, se olvidan temporalmente. Las personas liminales experimentan el mismo tratamiento y las mismas condiciones y tienen que actuar de la misma manera. Puede estar marcada ritual y simbólicamente por inversiones del comportamiento ordinario. Estas características también pueden señalar la sacralidad de personas, entornos y eventos mediante su emplazamiento como extraordinarios como es el caso de este “Consejo de guerra”.

por la calle charlando. La cámara no les enfoca los pies y su movimiento se convierte en una especie de deslizamiento suave que les confiere un cierto toque extraterrenal.

VI.- BIBLIOGRAFÍA

ANUARIO EL PAÍS. 1991. Ediciones EL PAÍS, Madrid.

BAMBERGER, J. 1979: “El mito del matriarcado: ¿por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas?” en Harris y Young (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Anagrama.

BOCK, G. 1991: “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional” en *Historia Social*, nº 9.

DELPHY, C. 1985: *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. Barcelona. Editorial LaSal.

DOUGLAS, M. (19) *Pureza y peligro*.

MALGESINI, G. & GIMÉNEZ, C. 2000: *Guía de conceptos sobre Migración, Racismo e Interculturalidad*. Madrid: Catarata.

MÉNDEZ, L. y C. MAZO, 1999: “Cuerpos, géneros y sexualidades; encrucijadas teóricas y políticas” en *Antropología del Género. Actas VIII Congreso de Antropología*. FAAEE. Santiago de Compostela.

MOORE, H. 1991: *Antropología y feminismo*. Madrid. Cátedra.

NAROTZKY, S. 1995: *Mujer, mujeres y género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las ciencias sociales*. Madrid. CSIC.

NIETO, G. 1999: “Género y procesos de exclusión en los relatos históricos de la diáspora china” en *Antropología del Género. Actas VIII Congreso de Antropología*. Santiago de Compostela.

ORTNER, S. 1979: “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” en Harris y Young (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Anagrama.

ROSALDO, M. 1979: “Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica” en Harris y Young (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Anagrama.

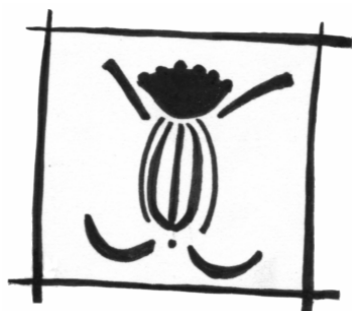
RUBIN, G. 1975: “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” en *Nueva Antropología*, vol. VIII, nº 30.

SACKS, K. 1979: “Engels revisado: las mujeres, la organización de la producción y la propiedad privada” en Harris y Young (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Anagrama.

TURNER, V. 1988 (1969) *El Proceso Ritual*, Taurus, Madrid.

ORIENTE ES ORIENTE. UN ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO.

Javier Eloy Martínez Guirao
Ldo. en Antropología Social Cultural
Universidad Miguel Hernández



Sacerdote: -“*Que Dios te bendiga*”
George: -“*Que Alá te acompañe*”
George a Ella: -“*Este tipo es un poco idiota, todos los días compra flores*”
(Escena de *Oriente es Oriente*, 1999)

| FICHA TÉCNICA | |
|--------------------------------|---|
| Título original de la película | East is East |
| Nacionalidad | Reino Unido |
| Año de producción | 1999 |
| Duración | 96 minutos |
| Director | Damien O'Donnell |
| Intérpretes | Om Puri, Linda Bassett, Jordan Routledge, Lesley Nicol, Archie Panjabi, Emil Marwa, Chris Bisson, Jimi Mistry, Raji James, Ian Aspinall |
| Música | Deborah Mollison |
| Género | Comedia |
| Sinopsis: | Nos situamos en Salford y transcurre el año 1971. La familia Khan, compuesta por un inmigrante pakistaní, casado con una mujer británica y sus seis hijos, protagonizan esta historia. En una época de cambio, y en un contexto de choque cultural, George tratará de transmitir la cultura de su grupo étnico a sus hijos, los cuales, junto a su madre, no se sienten identificados con la misma. Así pues, numerosos conflictos serán abordados por el director en una obra perteneciente al género de la comedia. |

I.- INTRODUCCIÓN

El cine, como construcción social, constituye un fiel reflejo de los valores de la sociedad en el que se produce. De ahí, que se establezca como un campo que se presta considerablemente para los estudios antropológicos.

En muchas ocasiones, sus discursos nos transmiten de forma indirecta las ideologías dominantes, pero en otras, éstas quedan explícitas en el desarrollo del argumento. Este último es el caso de *Oriente es oriente*, que presenta además, un predominante carácter activista.

Desde esta perspectiva, problemas de especial relevancia en el mundo contemporáneo, caracterizado por un sistema económico capitalista y un fenómeno globalizador que contradictoriamente difumina y al mismo tiempo resalta los rasgos étnicos, trazan la línea argumental. Así, el racismo y la xenofobia, los conflictos generacionales o de género, monopolizan una sociedad a través de una historia que dibuja un mundo hostil donde el conflicto prevalece sobre las demás relaciones sociales.

Conflictos que se ven constantemente ridiculizados, bajo un prisma cómico, y que ensalzan en numerosas ocasiones el carácter humano de los personajes mediante un ir y venir entre sus posiciones *etic* y *emic*, alejándonos de posturas etnocéntricas. Es decir, logra situar al espectador en el punto de vista de cada personaje, llegando a despertar empatía hacia cada uno de ellos. Es éste, en nuestra opinión, el mayor reto al que director se enfrentaba al realizar esta película y que ha conseguido ampliamente.

Aspectos cinematográficos

En 1999, Damien O'Donnell, director de cine de origen irlandés, se presenta en la escena cinematográfica con *Oriente es Oriente*. Aunque, anteriormente, ya había conocido el éxito con su cortometraje *Thirty Five Aside* (1995) en el que narra las desventuras de un chico inadaptado que se traslada a una nueva escuela, obteniendo más de 30 premios por todo el mundo, *Oriente es Oriente* es su primera incursión en el género del largometraje.

La idea del guión, surge de la adaptación a la gran pantalla de la obra de teatro de Ayub Khan-Din, escritor británico de cine y de televisión, que había triunfado en los teatros londinenses. Se trata de una obra autobiográfica, pues Ayub es, junto a nueve hermanos, hijo de un inmigrante pakistaní casado con una mujer británica.

La historia que comentamos está protagonizada por el veterano actor indio George Khan, con más de 140 actuaciones en el cine (en la actualidad) y Linda Bassett, que obtuvo el premio a la mejor actriz en el festival de Valladolid (1999).

A pesar de las dudas del director sobre su capacidad para realizar la película de manera acertada¹⁰¹, lo cierto es que, como podemos apreciar en el siguiente cuadro, se trata de

¹⁰¹ “En un principio leí el guión y vi que se trataba de una cultura tan distinta que entré en crisis pensando que no podía hacerlo. Mandé el fax diciendo que no podía hacerlo, me bajé al bar, me emborraché y me arrepentí de haberlo rechazado. Cuando volví el fax no había pasado así que escribí otro de veinte (páginas) aceptándolo y poniendo mis impresiones. Sin duda, si llego a tener correo electrónico me hubiera quedado sin la película”. en <http://www.terra.es/cine/actualidad/articulo.cfm?id=762>, página consultada el 26 de enero de 2003.

una obra muy laureada, que obtuvo diversos premios por todo el mundo. Destacamos la "Espiga de Oro" que recibió en el festival de Valladolid y su nominación a la mejor película en la edición de los "Goya" del año 2000.

Premios

| Año | Resultado | Galardón | Festival | Categoría | Persona |
|------|-----------|---|---|----------------------------------|---------------------------------|
| 2000 | Ganadora | Alexander Korda Award for Best British Film | British Academy Awards | | Damien O'Donnell y Leslee Udwin |
| 1999 | Ganadora | British Independent Film Award | British Independent Film Awards | Best Original Screenplay | Ayub Khan-Din |
| 2000 | Ganadora | OCIC Special Award | Buenos Aires International Festival of Independent Cinema | | Damien O'Donnell |
| 2000 | Ganadora | Evening Standard British Film Award | Evening Standard British Film Awards | Best Film | Damien O'Donnell |
| 2000 | Ganadora | Directors' Week Award | Fantasporto | Best Film | Damien O'Donnell |
| 2001 | Nominada | Goya | Premios Goya | Mejor Película Europea | Damien O'Donnell |
| 2000 | Ganadora | ALFS Award | London Film Critics Circle Awards | British Film of the Year | |
| 2000 | Ganadora | ALFS Award | London Film Critics Circle Awards | British Producer of the Year | Leslee Udwin |
| 2000 | Ganadora | ALFS Award | London Film Critics Circle Awards | British Screenwriter of the Year | Ayub Khan-Din |
| 1999 | Ganadora | Mejor actriz | Festival Internacional de Cine de Valladolid. | | Linda Bassett |
| 1999 | Ganadora | Espiga de Oro | Festival Internacional de Cine de Valladolid. | | Damien O'Donnell |

Cuadro obtenido de la página <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=7360> (26 de enero de 2003)

El contexto cultural donde se proyecta cada película influye, como intuimos de las palabras del director, tanto en el desarrollo como en la presentación de la misma. Éste explicó, de manera anecdótica, que el éxito de *Oriente es Oriente* en el Reino Unido se debe, entre otras cosas, a que "se modificó el cartel eliminando otros dos rostros paquistaníes dejando sólo a Sajid, de rasgos menos extranjeros. Entonces la gente entraba en el cine creyendo que iba a ver una película estilo *American Pie*. Engañó y sorprendió. También tuvo éxito porque fue de boca en boca"¹⁰².

Este mismo hecho podemos apreciarlo en los distintos títulos que adquiere en sus diversos lugares de proyección, que nos transmiten diferentes discursos implícitos en la historia: *Oriente es Oriente* (España), *East is East* (Reino Unido), *El casamiento* (Argentina), *Fish and Chips* (Francia), *Tradição é Tradição* (Portugal)...

¹⁰² <http://www.terra.es/cine/actualidad/articulo.cfm?id=762>, página consultada el 26 de enero de 2003.

II.- ARGUMENTO Y PERSONAJES

Trazas argumentales

Nos situamos en la Inglaterra postbeatleiana de la década de los 70's, concretamente en la ciudad de Salford, donde se narra la historia de una familia formada por un matrimonio entre un inmigrante pakistaní, propietario de una popular tienda de *fish and chips* (pescado y patatas fritas), y una mujer británica, junto a seis hijos nacidos en Inglaterra.

El padre, de religión musulmana, trata de inculcar a sus hijos los valores tradicionales de su cultura. Pero en un entorno hostil a los mismos, y en un momento en el que la acritud contra los pakistaníes es de una dureza especial en Gran Bretaña. Actuaciones racistas hacia ellos por parte de los ingleses, de los pakistaníes hacia los indios por el conflicto de Cachemira, e incluso de los hijos del protagonista que, integrados en la cultura denominan de forma peyorativa como “pakis” a los pakistaníes, se dan en la historia de una forma cómica con algunos gestos de ironía. Así, surgirán numerosos conflictos entre padre e hijos, adoptando la mujer, siempre el papel de mediadora.

La película se desarrolla fundamentalmente sobre dos ejes entrelazados, principalmente un conflicto cultural al que se suma un conflicto generacional, donde entran en juego los roles de género.

Hemos de señalar que la sociedad y la cultura, como elementos dinámicos, son conducidas por el flujo del paso del tiempo adquiriendo nuevas “identidades”. Esta evolución se puede percibir, tanto en el contexto donde se desarrolla la historia, como en la cultura de origen pakistaní del grupo o familia protagonista.

Por ello, en primer lugar advertimos la existencia de un “conflicto generacional” que se haya presente ahora más que nunca. Pues nos situamos en una época de cambio, donde los valores culturales vigentes se ven seriamente amenazados por un grupo de jóvenes rebeldes, denominados hippies, que pretendían cambiar las estructuras establecidas.

A esto, hemos de añadir el choque cultural de un padre de familia pakistaní que tiene que luchar, además de contra el exacerbado dinamismo de la sociedad, contra una cultura algunas veces antagónica a la suya, para proporcionar una educación “adecuada” a sus hijos. Elementos como la religión o el concepto de honor, que se ve amenazado continuamente por la actitud estos, se manifiestan en el argumento, a través de un prisma irónico en el que confluyen tanto momentos cómicos como dramáticos.

Este “conflicto cultural” queda especialmente reflejado en las relaciones de género, es decir, en la contraposición de valores con respecto a los roles que los miembros de la familia deben adquirir en función de su sexo biológico y el lugar que ocupan en la misma.

Los personajes

George Khan (Gengis): George es de origen pakistaní, llegó a Inglaterra en 1937, casándose posteriormente con una mujer inglesa. Es dueño de un negocio familiar de *Fish and Chips* (pescado y patatas). Padre de 6 hijos nacidos en Inglaterra, trata de inculcarles una educación basada en la tradición pakistaní y la religión musulmana.

Ella: Ella es la esposa de George, nacida en Inglaterra y de religión católica. Acepta las normas musulmanas al casarse con George, aunque realmente no las respeta, lo que a aquél no parece importarle demasiado.

Nazir: Primer hijo de la familia Khan. Su homosexualidad generará conflictos desde el principio y durante toda la película.

Tariq: Uno de los hijos de George y Ella. Integrado en la cultura anglosajona y en las nuevas ideas de los “jóvenes”. Lleva el pelo largo, bebe alcohol, come carne de cerdo...

Abdul: Plantea una postura más “diplomática” que Tariq. Aunque no se siente realmente identificado con la tradición pakistaní, trata de respetarla, hallándose en una lucha interior constante.

Meenah: Única hija del matrimonio Khan. No sigue los valores que se atribuían al género femenino.

Maneer: Es el que más profesa la tradición y religión musulmana. Pero está “entre dos aguas”: Por un lado respeta a su padre y por otro encubre a sus hermanos.

Saleem: Es estudiante de arte, hecho que oculta a su padre, quien piensa que estudia ingeniería. Su madre lo encubre.

Sajid: El más pequeño de los Khan, lleva siempre puesta una *parka* con capucha.

Mr. Moorhouse: Personaje de nacionalidad británica, con rasgos anglosajones, que manifiesta una actitud xenófoba y racista en sus escasas apariciones.

Stella Moorhouse: Nieta de Mr. Moorhouse, al que oculta su noviazgo con Tariq.

Earnest: Nieto de Mr. Moorhouse. Es un niño que se caracteriza por su ingenuidad e inocencia, amigo de Sajid y enamorado de Maneer.

III.- CONTEXTUALIZACIÓN Y ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS

El contexto sociocultural e histórico donde se desarrolla la película, nos induce a intuir y comprender el desarrollo de la misma, ya que concurren diversos sucesos que lo predisponen a ser momento idóneo para que se den este tipo de situaciones.

Conflictos interétnicos

Los movimientos migratorios, ocasionados fundamentalmente por el desigual reparto de la riqueza mundial que se da en la actualidad, junto a la intolerancia, han ocasionado conflictos culturales.

Es el encuentro, o mejor dicho desencuentro entre culturas uno de los hilos conductores del argumento de esta historia, del que el autor se servirá para ironizar en un triple discurso:

1. Actitud racista y xenófoba de los ingleses hacia los paquistaníes.

Las actitudes etnocéntricas, producidas por un sentimiento de pertenencia a un grupo cuyas pautas de comportamiento consideramos como normales y más adecuadas, en detrimento de lo diferente, del “otro”, al que en muchos casos vemos como una amenaza, es inherente en el comportamiento humano.

De esta forma, la comunidad de pakistaníes se ve constantemente sometida a la tensa situación de una discriminación basada en sus costumbres, color de piel o simplemente por su lugar de nacimiento.

Una serie de escenas desarrollan esta actitud racista. En primer lugar se nos hace explícito que una campaña electoral en favor de una política de inmigración que incluya la repatriación de los inmigrantes se está llevando a cabo. En una escena aparece Mr. Moorhouse haciendo campaña, cuando George, que pasaba por la calle es señalado por aquél, percatándose de que es víctima de xenofobia. Es Mr. Moorhouse pues, quien ya desde el principio y durante toda la historia, demuestra esta actitud con comentarios tales como:

“Los monos de feria se van de excursión”
(Mr. Moorhouse)

“Dejas venir a uno de ellos y se traen a toda su puta tribu”
(Mr. Moorhouse)

Pero también se dan otras circunstancias parecidas como en la escena de la discoteca, donde no dejan entrar a extranjeros con rasgos raciales diferentes a los anglosajones con la excusa “únicamente socios”. Otro guiño irónico por parte del director se da cuando no presentan problemas a Tariq para entrar, al que conocen como Tony, y a Abdul que dejan pasar gracias a que dice llamarse Arthur e ir con Tony. Se ven obligados a cambiar de nombre e identidad para poder integrarse en la sociedad.

2. Racismo hacia los indios: guerra entre India y Pakistán

Valiéndose del contexto histórico, la cinta hace una crítica a todo tipo de conflicto intercultural. Por ello, no sólo la sociedad anglosajona es objetivo de la misma, sino también la actitud de los pakistaníes hacia los indios, acrecentada por el conflicto entre India y Pakistán por el control de Cachemira.

Hemos de retroceder hasta 1947, fecha en la que se puso fin al colonialismo británico en la India para indagar en sus orígenes. Fue entonces cuando se produjo la escisión de este territorio en dos estados, con dos religiones diferentes y a su vez enfrentadas: India, cuya religión predominante era la hindú, y Pakistán, de religión musulmana. En este proceso, surge un conflicto de división de fronteras que perdurará hasta nuestros días. El principado de Cachemira gobernado por la dinastía Dogra, hinduista pero de población mayoritariamente musulmana, fue reclamado por ambos países. Desde entonces y hasta nuestros días se producirán cuatro enfrentamientos bélicos: el primero en 1947 (hasta 1949), el segundo en 1965, el tercero en 1971 y finalmente el que comenzó en 1998.

Es el de 1971, el que nos interesa explicitar en este texto. Éste se desarrolla en la región de Bengala, finalizando en diciembre del mismo año, con la cifra de un millón de bajas, y la independencia de Bangla Desh, que se separó de Pakistán. Así pues, India, con su apoyo a los rebeldes bengalíes, contribuyó a la pérdida por Pakistán de parte de sus territorios orientales.

Pasajes de la guerra se ven en la pantalla de la televisión a lo largo de toda la película y expresiones de “odio” hacia los indios se hacen presentes:

“Esos malditos indios”, “Indio hijo puta”
(George sobre el médico que circuncida al niño y es indio)

“Debería ir el ejército a echar a esos monos bengalíes”
(Miembro del grupo pakistaní)

“Esos indios hijos de puta, ahora quieren quedarse con Cachemira”
(Miembro del grupo pakistaní)

“Esa mujer, Indira Gandhi, una hija de puta”
(Miembro del grupo pakistaní)

3. Tolerancia y curiosidad

Como contraste a los dos discursos anteriores, un tercero, caracterizado por la inocencia, tolerancia y aceptación de los protagonistas más jóvenes deja en evidencia, a la vez que ridiculiza, en repetidas ocasiones la supuesta actitud más “madura” de sus educadores.

Así, Earnest, amigo de Sajib, se acerca constantemente manifestando curiosidad por las costumbres de los árabes, a los que saluda frecuentemente expresando “*Selám alikum*”, a pesar de los arrebatos de su abuelo. Por ejemplo, durante la recogida de votos en la campaña de Mr. Moorehouse, cuando éste estaba señalando a George que pasaba, como inmigrante, queda ridiculizado cuando su nieto se dirige a este último utilizando el saludo árabe.

A pesar del desagrado de su abuelo, Earnest va en busca de Sajib constantemente y muestra su predilección por Meenah, a la que siempre trata de acercarse y hace referencias a su belleza.

Además, Stella está “locamente” enamorada de Tariq, con quien mantiene una relación que oculta a Mr. Moorehouse.

“Tu abuelo se va a agarrar un buen cabreo cuando sepa que estás enrollada con un paki”
(Amiga de Stella)

Por último señalar, que las expresiones en el rostro de los hijos, que manifiestan su desaprobación y desagrado ante las actitudes xenófobas, se repiten en numerosas ocasiones.

La Revolución de las flores y el conflicto generacional.

Otro acontecimiento dinamizaba la sociedad “occidental” por aquel entonces y será trascendental para acrecentar, si cabe, todavía más el conflicto generacional característico de la contemporaneidad. Nos hallamos inmersos en una época donde la contracultura cuestionaba la ideología hegemónica en los denominados países occidentales.

Desde años atrás comenzaron a surgir una serie de movimientos sociales juveniles que reivindicaban unos nuevos ideales. Así pues, en la década de los 50, los denominados *beatnicks* caracterizados por sus tupés, chupas de cuero, las carreras de coches y que escuchaban una música chillona conocida como *Rock'n Roll*, se habían enfrentado, entre otras, a la figura establecida del “padre autoritario”.

Una década más tarde se expandió un nuevo movimiento social, que marcará el desarrollo del guión de *Oriente es Oriente*: el “movimiento hippie”.

No existen datos precisos, pero algunos apuntan que fue en la costa californiana donde comenzó la expansión de esta nueva filosofía. Podríamos trasladarnos a la Universidad de California de Berkeley, en la ciudad de San Francisco de 1964, donde se producía el *Free Speech Movement* (Movimiento de libre expresión), que, para algunos, anunciaba el devenir de los próximos años.

A partir de aquí una nueva ideología musicales se extendió por todo Occidente. Estaba basada en la búsqueda de una “utopía”, donde la libertad, la anarquía, el ecologismo, la paz, el feminismo, el respeto a la homosexualidad, la espiritualidad y la filosofías orientales, eran canalizados por medio de una serie de drogas psicotrópicas y promulgados a través de grandes movimientos y acontecimientos. Así la psicodelia caracterizará, tanto a la música como a los vestidos, con colores llamativos que, junto con los cabellos largos y aspecto descuidado, comenzarán a formar parte de una nueva identidad con el lema “haz el amor y no la guerra”.

Algunos autores suponen que la contracultura fue una ruptura con los valores que se atribuían entonces a cada género y la definen como “(...) un movimiento de rebelión contra el patriarcalismo cultural, contra el que se presenta el proyecto de una cultura y sociedad alternativas, en el que predominan los valores ecológicos, sensorialistas, pacifistas y autárquicos, en una palabra, los valores matriarcales”. (Aguirre, 1993: 140). Será en el movimiento hippie, cuanto estos nuevos valores alcancen su máxima difusión.

Episodios como las protestas estudiantiles en París en el denominado “Mayo del 68” o las manifestaciones contra la guerra de Vietnam constituyen algunas de sus consecuencias políticas.

Pero será la música el lenguaje universal de esta nueva contracultura. Los nuevos valores y las nuevas ideologías están recogidas en las melodías de los grandes grupos coetáneos, que exportaban sus sonidos y letras por todo el mundo, donde los festivales musicales concentraban, en torno a la música, a multitudes hasta ahora inimaginables. Woodstock (1969) y la Isla de Wight (Gran Bretaña – 1970), albergaron dos de los mayores festivales de la historia de la música. Así Bob Dylan, Janis Joplin, Jimy Hendrix, Joan Baez, Rolling Stones o The Beatles serían algunos de estos autores. Mención especial merecen los dos últimos grupos, oriundos de Liverpool, por la ubicación de la ciudad donde habitan los protagonistas, Salford, a pocos kilómetros de ésta.

Transcurre el año 1971 y nos hallamos en el cenit del movimiento hippie. Los protagonistas, como una gran mayoría de gente de sus grupos de edad, se hallan enormemente influenciados por el mismo y la desaprobación del padre se puede observar en algunas situaciones y comentarios:

“Cómo quieres encontrar trabajo de ingeniero vestido como un hippie”
(George a Saleem)

“Te dije que te cortarás el pelo” “Ninguno de mis hijos va ha tener pinta de hippie”
(George a Tariq)

Será este clima transnacional el que condicione el conflicto generacional que se produce entre los personajes. Esa rebeldía, esa lucha contra el autoritarismo, contra la tradición impuesta la que provoca multitud de discrepancias que, como vemos, George no consigue comprender:

“Yo se lo que es mejor para todos vosotros”
(George a sus hijos)

“Maneer, tú me comprendes verdad”
(George)

“Sólo pretendo ayudaros hijos, no pretendo haceros daño”
(George a sus hijos)

Por ello la historia se caracteriza por una relación tormentosa entre padre e hijos en la que estos últimos no aceptan las decisiones que aquél toma por ellos, como la prohibición de comer carne de cerdo o ingerir alcohol, la obligación de asistir a la mezquita y vestirse de acuerdo con la moral religiosa, o de la circuncisión para los varones y, especialmente, en relación a los “matrimonios concertados”. Lo podemos apreciar en algunas escenas, como cuando los hijos se esconden para no ir a la mezquita o comen tocino, chorizo y carne de cerdo, o alguno toma bebidas alcohólicas, cuando se fugan de su casa o se rebelan ante el padre para expresar su rechazo a los matrimonios concertados, o cuando Tariq y Abdul se escapan por la ventana para ir a la discoteca y el primero se emborracha.

Identidades étnicas y enculturación

Cuando dos culturas permanecen en contacto se puede producir una aculturación más o menos acusada que ejerce la cultura dominante sobre la dominada, hasta incluso llegar a la asimilación, entendiéndola ésta como el proceso por el cual una minoría adopta los patrones y normas de la cultura anfitriona, incorporándose a ella hasta tal punto de dejar de existir como unidad cultural diferenciada (Kottack, 1999: 64).

En otras coyunturas se da el fenómeno inverso. Estudios realizados por Barth sobre el fenómeno de la aculturación demuestran que en algunas ocasiones “(...) los grupos étnicos defienden su especificidad manteniendo la diferencia, por lo que es muy posible que un

contacto prolongado interétnico sea generador de particularismos en lugar de difundir aspectos genéricos” (Juliano, 1993: 4)¹⁰³

Ambos fenómenos son apreciables en nuestra historia, que diferencia entre la actitud de los hijos de la familia Khan y el resto de los miembros de la comunidad pakistaní.

En primer lugar George, junto a su comunidad étnica, han establecido una serie de procesos cuya finalidad es preservar su tradición amenazada y que trata de transmitir a sus hijos, como parte de su identidad. Así pues, elementos como la religión, los rasgos étnicos o el género como veremos en el siguiente apartado, quedarán establecidos como factores catalizadores de la misma dentro de la sociedad anglosajona.

“Es la tradición hijo, toda nuestra gente lo lleva”
(George a Nazir, sobre el gorro tradicional en su boda)

De ahí su interés porque sus hijos asistan a la mezquita, estén circuncidados, no coman carne de cerdo o vistan ropas tradicionales, es decir, sigan las normas sociales establecidas dentro de su grupo étnico. Normas y valores que se ve constantemente amenazados, como se refleja en sus propios hijos, por el incesante contacto con sujetos de la sociedad anglosajona, de lo que George es consciente e intenta continuamente acercar a sus hijos a su grupo y alejarlos de los “otros”. Por ello, para reforzar su lazo con la comunidad Pakistaní y aconsejado por el *Mullah* trata de convencer a la familia para que se traslade a Bradford, ciudad donde predominan los pakistaníes (curiosamente el cartel está tachado y pone Bradistan).

Otra estrategia de acción, y probablemente la que más conflictos crea a lo largo de la cinta, es la endogamia grupal. Los matrimonios concertados entre sus hijos y chicas musulmanas, en contra de la voluntad de los primeros, constituyen una reacción, en algunos casos “a la desesperada” por mantener esos lazos cada vez más difusos. Matrimonios que siempre resultan frustrados por las ideologías contrapuestas, que se ven amenazadas la una por la otra, y que George intenta acercar, pese a la desconfianza que produce su familia para algunos. Desconfianza ante sus costumbres que se evidencian cuando se propone la matrilocalidad¹⁰⁴ para los futuros matrimonios, viéndose obligados a romper con la tradición patrilocal¹⁰⁵ para evitar la “mala influencia” de la familia Khan en sus hijas.

El comentario peyorativo que hace la madre, pakistaní, de una de las prometidas, en la escena del conflicto del segundo matrimonio concertado, nos muestra ese sentimiento de desconfianza y negación hacia esta familia:

“Jamás se casarán con una familia de mestizos”. “Su mujer es una vergüenza”
(Le dice a George)

Con respecto al fenómeno de la asimilación, se puede observar en los hijos, que aunque en diferentes grados, no se sienten pakistaníes ni musulmanes, y se han adaptado al contexto sociocultural que reivindican como parte de su identidad. Como ya hemos dicho anteriormente, no siguen la tradición pakistaní y se oponen más o menos abiertamente a las

¹⁰³ En Aguirre, A. 1993 *Diccionario temático de antropología*. Barcelona, Marcombo-Boixareu Universitèria.

¹⁰⁴ Residencia en la casa de los padres de las hijas desposadas.

¹⁰⁵ Residencia en la casa de los padres de los hijos que han contraído matrimonio.

imposiciones de su padre, llegando a adoptar nuevas identidades que algunas veces incluyen el cambio de nombre como en la escena de la discoteca. Diversos comentarios nos ilustran sobre este hecho:

“Papá, yo no soy pakistaní, he nacido aquí, hablo el idioma de aquí”
(Tariq a George)

“No me casaré con una jodida paki”
(Tariq a George).

“Hay cientos de ellos”
(Sajid sobre los pakistaníes).

Niveles de status

Dentro del contexto sociocultural donde se desarrolla el guión, apreciamos diferentes niveles relacionados con el status social que George y su familia ocupan.

Por un lado, el status adscrito definiría una posición en principio, permanente e inalterable en la sociedad, obtenida sin elección por parte de la persona (Kottack, 1999: 248). Así el grupo étnico y los rasgos raciales condicionarían un status adscrito y, en este caso, discriminatorio en una sociedad adversa a la familia Khan.

Por otro, el status adquirido es algo variable y obtenible en función de talentos, acciones, esfuerzos, actividades y logros (Kottack, 1999: 248). Hecho que se evidencia cuando George presume de tener su propio negocio (*Fish and chips*), que ha conseguido con su esfuerzo y trabajo.

Pero como señalan algunos autores, “Las personas no sólo poseen una posición social en la sociedad, sino dentro de los grupos a los que pertenecen. También en ellos cada miembro es evaluado por los demás según sea su participación, el valor otorgado a sus aportaciones y la influencia que su actuación tiene sobre las decisiones y la marcha del grupo.” (Quijano, 1993: 238)¹⁰⁶

Por ello, debemos diferenciar entre las posiciones dentro del grupo étnico pakistaní y en la sociedad que lo engloba, hasta el grado de llegar a ser en algunos casos antagónicas. Como vemos en el diálogo entre Tariq y George, en el que éste intenta hacerle ver el trato discriminatorio al que les someten los ingleses en función de sus rasgos raciales, a diferencia de su grupo.

“No sois de aquí y los de aquí jamás os aceptarán. En el Islam todos somos iguales. No hay blancos, ni negros... todos musulmanes. Es una comunidad especial.”
(George a Tariq)

Para George el status adscrito debido a su procedencia, negará, al igual que le ha sucedido a él, la total integración de sus hijos en la sociedad, viéndose limitados a su socialización dentro de su grupo. Así, las actitudes de aquellos, que no admiten este supuesto,

¹⁰⁶ En Aguirre, A. 1993 *Diccionario temático de antropología*. Barcelona, Marcombo-Boixareu Universitèria.

e infringen continuamente las normas de la comunidad, modificarán el status adquirido de George a lo largo de la historia.

“Ese cabronazo me ha puesto en ridículo, toda la familia me pone en ridículo constantemente. Voy a esa mezquita desde hace mucho tiempo. ¿Cómo voy a mirar al mullah a la cara?” (George sobre Sajih, porque lo descubren en la mezquita sin haber sido circuncidado)

“No son malos pakistaníes, aunque hayan nacido aquí. Sé que muchos piensan eso, sé lo que dicen de mí” (George al mullah)

“¿Cómo ha podido hacerme esto, arrastrar a toda la familia al deshonor?. No lo entiendo” (Charla con el mullah)

Y es que valores diferentes en función de la cultura donde se desarrollen determinarán el prestigio en la misma, constituyendo el seguimiento de la religión y las tradiciones que esta engloba un factor determinante en el grupo musulmán, por encima de otros como la prosperidad económica, lo cual se hace patente cuando Nazir va a visitar a Ella y ésta le pide que se marche con el fin de que no lo vea su padre, a pesar de que había llegado en un *Rolls Royce*. Para George, Nazir había muerto, había perdido todo crédito, todo su reconocimiento y había sido condenado al ostracismo dentro de la comunidad musulmana:

“¿Quieres elegir como Nazir, perderlo todo?”
(George a Tariq)

El movimiento feminista

En una tesitura de cambio, como ya hemos comentado, en el que las estructuras sociales estaban siendo rediseñadas, nos hallamos en una época decisiva en la lucha por los derechos y libertades. Es ahora cuando el movimiento feminista, que había pasado relativamente desapercibido desde años atrás, se encuentra en su momento crítico, comenzando a tener consecuencias sociales. Así, los ideales que representaba, muy distantes de los valores tradicionales de la comunidad pakistaní, se hacen visibles en algunos pasajes de la película:

“Es una denuncia de la explotación de la mujer en el arte”
(Saleem sobre la obra de arte que había creado)

IV.- LOS ROLES DE GÉNERO Y LA SEXUALIDAD

A lo largo de la historia y en todas las culturas se han atribuido a los sujetos una serie de características consideradas como normales, adecuadas e intrínsecas al sexo biológico. Estas cualidades, que determinan culturalmente las pautas de actuación y están relacionadas con los roles de género, como constructo social, varían entre unas culturas y otras.

La película reproduce unos roles de género que, modificados por los entornos culturales, se hallan en permanente tensión definiéndose y redefiniéndose una y otra vez en función los mismos. Así podemos establecer una serie de aspectos destacables.

Dentro de estos roles encontramos las figuras de padre y madre, de mujer y marido y de hijos, con diferentes edades, sexos y orientaciones sexuales.

Con respecto a las funciones de padre y madre, el contexto intercultural conllevará a una contraposición entre las aplicaciones de los mecanismos de enculturación y socialización por parte de cada uno de ellos.

Entendemos que “el proceso de enculturación que realiza la educación se refiere al proceso mediante el cual toda comunidad transmite a sus miembros su propia cultura (lengua, tecnología, creencias, formas de vida, conducta, etc.), es decir, aquello que les confiere una identidad étnica grupal. Mientras que la socialización se refiere a los procesos por los cuales un individuo se integra en un grupo social” (Ferrer, 1993: 215)¹⁰⁷.

Así pues, George, se encargará de enculturar y socializar a sus hijos dentro de su grupo étnico, mientras que Ella lo hará hacia el contexto sociocultural británico, cada uno con un estilo diferente.

Por un lado, observamos la figura del padre como “cabeza de familia”, que ostenta la autoridad y toma las decisiones familiares de forma unilateral, hecho que aceptó su mujer en el momento del matrimonio. Así, George asume como suya la educación de sus hijos.

“No te metas en mis asuntos”
(George a Ella)

Por otro, Ella, desempeña el rol de madre, protectora de sus hijos, capaz de enfrentarse al marido en momentos concretos, y al mismo tiempo mediadora para acercar posturas. Podemos ilustrar este hecho con diversos comentarios:

“Tienen derecho a saberlo” (Ella)

“¿Qué es eso del derecho? Un pakistaní sabe que si su padre le pide que se case debe obedecer sin rechistar” (George)
(Discusión que mantiene con George, cuando descubre que había concertado el matrimonio de dos de los hijos)

“Quizá esté muerto para ti, pero sigue siendo mi hijo”
(Ella a George sobre Nazir)

“Mientras estés viviendo bajo este techo harás lo que te diga”
(Ella a Tariq sobre George)

“Siempre te pones de parte de papá”
(Tariq a Ella)

¹⁰⁷ En Aguirre, A. 1993 *Diccionario temático de antropología*. Barcelona, Marcombo-Boixareu Universitèria.

“No voy a quedarme quieta mientras tú los destruyes uno a uno por tu maldita ignorancia, cerdo”
(Ella a George)

Por último la madre, con su función socializadora, educa, permite e incluso encubre, en algunas ocasiones, actuaciones de sus hijos siguiendo los valores de su contexto cultural británico. Esto se pone de manifiesto desde la primera escena, cuando los hijos desfilan en una procesión cristiana con ella, que los alerta cuando se percata de la inminente presencia de George, o cuando éste descubre que había permitido que Sajid no fuera circuncidado.

“Alerta roja, alerta roja, vuestro padre ha vuelto”
(Ella a sus hijos).

“Quiero que mis hijos tengan buenos modales. La gente te señala con el dedo si ve que eres extranjero, no quiero que los míos”
(Ella al médico, demostrando que quiere enseñarles sus valores)

Con respecto a las posturas dentro del matrimonio, Ella desempeña el papel de mujer casada, que no sigue las normas culturales pakistaníes ni musulmanas, sino que está integrada en la “modernidad” de la época, demostrándolo continuamente por su manera de actuar y vestir, circunstancia que también se da como asumida por el marido. Así, se viste con ropa occidental aun en presencia de otros miembros de la comunidad musulmana (no lleva velo en la boda de su primer hijo), fuma y planta cara e insulta al marido, el cual se lo toma con sentido del humor. De esta forma, los valores que George trata de transmitir como marido con autoridad sobre su esposa, quedan frecuentemente en apariencias y palabras vacías que luego no se cumplen.

“Esta es mi casa y aquí mando yo”
(George a Ella)

“¿Sí, y a nombre de quién está?”
(Respuesta de Ella a George)

“Qué idiota eres, pedazo de imbécil”
(Ella a George)

Entre los hijos destaca la actitud de Meenah, contraria a los valores femeninos que presenta su sociedad, tanto británica como musulmana. Es descarada en sus contestaciones, provocadora, en algunas ocasiones agresiva y, a escondidas de su padre, el cual la descubre a veces desconcertado y sin tiempo para reaccionar, juega al fútbol con los chicos del barrio.

Saleem, con sus estudios de arte, infringe los valores considerados por George como deseables para un hombre, por lo que se ve obligado a ocultar este hecho con la complicidad de la madre.

El personaje de Nazir y su homosexualidad creará uno de los mayores conflictos de la película. Nazir se fuga de su boda en una de las primeras escenas, ante la sorpresa del padre y los invitados. Lo que provoca que su foto, que estaba situada en la pared junto a la de los demás hijos, sea retirada y pase a ser considerado muerto (por su padre). Pero George no llega a advertir la homosexualidad de su hijo, que suele considerarse delito dentro de los países regidos por el Islam y constituye como poco un elevado deshonor para la familia.

V.- REFLEXIONES FINALES

Por último, consideramos necesario señalar una serie de elementos que se encuentran presentes en la obra.

En relación a la elección del contexto

Como hemos visto, lejos de cualquier elección azarosa, el director de esta película se apoya en un contexto histórico idóneo para expresar y analizar los conflictos relacionadas con el cambio y la evolución cultural, pues, los movimientos sociales juveniles que caracterizaron a esta época, impulsaron la transformación de la sociedad “occidental”. Ante ello, George -el protagonista-, se aferra a su tradición, que intenta mantener por todos los medios. Al respecto queremos destacar el hecho de que los emigrantes suelen idealizar su grupo de origen y, de este modo, concederles una inamovilidad cultural que no se corresponde con el cambio que lógicamente siempre se produce en el tiempo. Y es que el vivir alejados de su cultura de origen hace de catalizador para que tomen aún más conciencia de identidad étnica. Por ello suelen mantener de forma conservadora las tradiciones del grupo étnico y seguirlas más estrictamente, si cabe, que cuando vivían en su tierra. Esto lo podemos observar en la escena del segundo matrimonio concertado, en el que se habla sobre una vestimenta que parientes de George han enviado para su hija:

“Ese no es el vestido tradicional de Pakistán (...)”
(Padre de las dos chicas casaderas)

“Incluso en Pakistán las mujeres se han vuelto demasiado modernas”
(George)

Con respecto a los puntos de vista *etic* y *emic*

El director en la película no se posiciona a favor de nadie, sino en contra de cualquier tipo de discriminación, ya sea relacionada con la etnicidad, con el sexo o la orientación sexual. Como ya hemos comentado, trata de acercarnos a la opinión y perspectiva de cada personaje, y para ello juega con sus puntos de vista *etic* (como percibimos a un grupo desde fuera) y *emic* (como lo vemos si pertenecemos a él). De este modo hace al espectador partícipe de las diversas posiciones y, acercándonos a ellos, consigue cierto enfoque de relativismo cultural y por lo tanto no etnocéntrico. Así, “la fotografía de Brian Tufano, dirigida por O'Donnell, introduce la técnica de la mirada oculta para que la cámara subjetiva permita sentirnos espectadores dentro de un docudrama. Sajid, el pequeño, es el principal protagonista de ese tipo de mirada, unas veces desde la grieta (con una forma determinada) de su escondite en el reducido almacén del patio, y otras, desde el interior de la capucha de su *parka* (...)”¹⁰⁸

¹⁰⁸ <http://www.aragob.es/san/cineysalud/descargas/orientealumno.pdf>, página consultada el 26 de enero de 2003.

Una visión optimista hacia el encuentro

Una serie de símbolos que aparecen durante la película, expresan esa tensión que nos lleva desde el conflicto al acuerdo, y viceversa, una y otra vez. Estos símbolos adquieren una significación especial al final, después de que Ella y sus hijos se hayan enfrentado abiertamente a George, quien tras haber tenido una reacción violenta descubre un nuevo camino hacia el consenso.

En primer lugar, la *parka* y la capucha que lleva puesta Sajib durante toda la historia, representa la protección del niño ante un mundo que le es hostil, al que teme pertenecer y en el que le cuesta ubicarse. Un mundo de dos etnicidades enfrentadas algunas veces y entremezcladas otras, y ambas sometidas al cambio social que acontecía. Es al final cuando en un enfrentamiento se rompe la capucha y Sajib decide no llevarla más.

En segundo lugar, Earnest siempre había saludado a George con la expresión “*Selám alíkum*”, sin obtener respuesta. Será en una de las últimas escenas, después del momento de tensión que representa el punto de inflexión final de la película, cuando éste le responda.

Por último, existen varias situaciones en las que Ella pregunta a George si quiere una taza de té, a lo que éste responde “tomaré media taza”; taza que simboliza un acercamiento entre ambos, en el que comparten además, una avenencia ante el mundo que les rodea. Esta secuencia se repite al final de la película.

Todo esto, junto a la escena divertida con la que termina la cinta, nos transmite la idea de que el camino hacia la tolerancia y el respeto hacia “el otro” es posible.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, A.(1993) *Diccionario temático de antropología*. Barcelona, Marcombo-Boixareu Universitària

Allen, Douglas (ed.) (1992) *Religion and Political Conflict in South Asia. India, Pakistan, and Sri Lanka*. Westport, Conn. & London: Greenwood Press.

Appadurai, A. (1991) “Global ethnoscaples: Notes and queries for a transnational anthropology”. En R.G. Fox, compilador, *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research Press.

Del Valle, Teresa (2000) *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Ed. Ariel Antropología

Fischer, M.M.J. (1991) "Anthropology As Cultural Critique: Inserts for the 1990s cultural studies of science, visual-virtual realities, and post-trauma polities". *Cultural Anthropology* 6,4: págs. 525-537 (Noviembre).

Kottak, Conrad Phillip (1994) *Antropología; una exploración de la diversidad humana. Con temas de la cultura hispana.*, Madrid, McGraw-Hill, 1999

Spiltunik, D. (1993) "Anthropology and mass media". *Annual Review of Anthropology*, 22: págs. 293-315.

Turner, V.(1967) *La selva de los símbolos.* Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, S.A., 1980.

<http://www.terra.es/cine/actualidad/articulo.cfm?id=762>

<http://www.aragob.es/san/cineysalud/descargas/orientealumno.pdf>.

<http://www.zinema.com/pelicula/2000/orientee.htm>

<http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=7360>

http://www.irudibiziak.com/documents/oriente_profes.pdf

<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=A179476>

http://www.colaistedhulaigh.ie/grad_odonnell.htm

<http://militar.info/web/kashmir.htm>

<http://www.un.org/spanish/docs/sc71/scres71.htm>

<http://www.analisisinternacional.com/analisis/inpak.html>

<http://www.cortovision.com/reportajes/hippy2.asp>

CINE Y ANTROPOLOGÍA DE LAS RELACIONES DE SEXO-GÉNERO

Esta publicación es el resultado de un cineforum denominado “*CINE Y ANTROPOLOGÍA DE LAS RELACIONES DE SEXO-GÉNERO*” organizado por el *Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género de la Universidad Miguel Hernández*. Tanto el cineforum como este texto que presentamos se han ideado como una actividad académica, formativa y cultural, principalmente dirigida a todos/as los/as alumnos/as y profesores/as de Antropología Social y Cultural, así como a profesionales y personas interesadas en el tema que abordamos.

Proponemos un acercamiento antropológico al cine centrándonos en las relaciones de sexo-género y la construcción cultural de la sexualidad. Para ello, analizaremos los discursos de diversas producciones cinematográficas con el fin de desvelar la construcción del sexo social, las representaciones ideológicas de género (lo “masculino” y lo “femenino”) y la diversidad de prácticas y creencias en torno a la sexualidad (regulación, normatización, mitos, transgresiones y desviaciones de la norma).

ANASTASIA TÉLLEZ INFANTES
(Coordinadora)

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

