

Cine y Diferencia Sexual. Apuntes feministas

EVA PARRONDO COPPEL

Liberar a la mujer es negarse a encerrarla en las relaciones que sostiene con el hombre, pero no negarlas. Aunque se plantee para sí, no dejará de existir también para él; al reconocerse mutuamente como sujeto cada cual será para el otro, sin embargo, el otro. La reciprocidad de sus relaciones no suprimirá los milagros que engendra la división de seres humanos en dos categorías separadas: el deseo, la posesión, el amor, el sueño, la aventura.

Simone de Beauvoir

En su libro de 1948 *El Segundo Sexo. Los mitos y los hechos/La experiencia vivida* la madre del feminismo moderno, la filósofa Simone de Beauvoir, se plantea “escribir un libro sobre la mujer” para investigar “de dónde proviene” su “sumisión” al hombre¹, de dónde proviene esa complacencia de la mujer en ser un mítico Otro, un mero objeto, del hombre. Si bien es un hecho histórico que las mujeres han padecido desventajas legales, sociales y económicas en el orden patriarcal, para la filósofa existencialista lo que “falta explicar” es el hecho de que las mujeres hayan sido cómplices de esa situación de sumisión durante tanto tiempo².

Podemos reivindicar *El Segundo Sexo* como “una obra filosófica sobre la diferencia sexual y sus consecuencias”³ que sigue planteándonos interrogantes cruciales para el feminismo contemporáneo, a saber: ¿cómo transformar el hecho singular de que la mujer “siendo una libertad autónoma, como todo ser humano” *se elija* como el Otro-objeto del hombre⁴ en vez de *elegirse* como sujeto, libre de “voluntades ajenas”⁵ y “de estereotipos históricos y míticos de lo que es ser mujer”⁶?, ¿cómo se puede llevar a cabo una transformación psico-social para que las mujeres dejen de “esquivar” “el riesgo metafísico de una libertad que debe inventar sus propios fines sin ayuda”⁷ y elijan proyectar el porvenir con su ser-hacer singular⁸?, ¿cómo lograr que frente a lo Real del goce, que “lejos de liberar, la encadena”, pueda la mujer encontrar una palabra verdadera que *la sujete* “sin cuestionar su mismo ser, en libertad”⁹?

1 Simone DE BEAUVOIR: *El Segundo Sexo. La experiencia vivida*, vol. 1, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1972, p. 9 y p. 14.

2 Idem, p. 18.

3 Esperanza MOLLEDA: “Del Segundo sexo al sexo 0: Más allá de Simone de Beauvoir”, en Maite BARRERA (ed.): *La Falta de las Mujeres*, Cruce ediciones, n° 7, Diciembre, 1998, pp. 73-109, p. 82.

4 Simone DE BEAUVOIR: *op.cit.*, p. 25.

5 Idem, p. 17.

6 Esperanza MOLLEDA: *op.cit.*, p. 90.

7 Simone DE BEAUVOIR: *op.cit.*, p. 17.

8 Véase Jean-Paul SARTRE: *El ser y la nada* (1943), Editorial Alianza Universidad, Madrid, 1989, p. 490 y p. 501.

9 Simone DE BEAUVOIR: *op.cit.*, p. 482 y p. 484.



10 Idem, p. 19.

11 Laura MULVEY: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, Routledge, Londres y NY, 1992, pp. 22-34, p. 22. Hay traducción al castellano por Santos ZUNZUNEGUI en *Eutopías*.

12 Mary Ann DOANE: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 166. Véase también Tania MODLESKI: "Time and Desire in the Woman's Film", en Christine GLEDHILL (ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI, Londres, 1987, pp. 326-338, p. 329. Para estas autoras si la espectadora se identifica con el activo y deseante protagonista masculino, sufre un proceso de 'masculinización' o deviene un 'travesti'. Véase, Laura MULVEY: "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*", en E. Ann KAPLAN (ed.): *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, NY y Londres, 1990, pp. 24-35, p. 35; Mary Ann DOANE: *op.cit.*, p. 19; e Idem, "The 'Woman's Film'", en Christine GLEDHILL (ed.): *op.cit.*, pp. 283-98, p. 295.

La teoría feminista del cine, cuyos orígenes podemos situar principalmente en el Festival de Cine de Edimburgo del año 1974, en los cursos de cine organizados por el British Film Institute durante esta década, en el volumen "Notes on Women's Cinema" (1973) de Claire Johnston y Pam Cook y en el artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" de Laura Mulvey publicado en la revista *Screen* en 1975, cumplió la función de convertir la cuestión de "la diferencia sexual" en objeto teórico y de análisis pertinente tanto a nivel textual como metapsicológico (que es el análisis de la relación entre la espectadora y el dispositivo económico-libidinal cinematográfico, en especial el dispositivo hollywoodiense) en el ámbito de la teoría del cine. Aunque podemos considerar positivamente el artículo de Mulvey en tanto que funcionó como detonante en la proliferación de trabajos teóricos feministas sobre el cine, no es menos cierto que este artículo sentó las bases de una teoría del cine paradójicamente "anti-feminista", si entendemos con Simone de Beauvoir que "antifeministas" son aquellos que tratan de "probar la inferioridad de la mujer"¹⁰.

En efecto, en la medida en que Mulvey "toma como punto de partida la forma en la que *el cine* refleja, revela e incluso *participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual*" así como se apropia de la teoría psicoanalítica, como "arma política", para demostrar "la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica"¹¹, el artículo no sólo asume y difunde el a-priori de que la producción cinematográfica de la diferencia sexual conlleva ineludiblemente una jerarquización, una subordinación de un término ('mujer') a otro ('hombre'), sino que además produce un discurso anti-psicoanalítico que reniega de la subjetividad de las mujeres. Por un lado, Mulvey niega que las películas de Hollywood, incluidas aquellas con protagonista femenina, construyan posiciones de deseo para 'la mujer fílmica'. Por otro lado, Mulvey niega 'un lugar deseante' para la espectadora ya que, al parecer, la mirada deseante del hombre (incluyéndose en esta categoría el personaje masculino de la película, el cameraman-director y el espectador), tiene el poder de convertir al sujeto, que la mujer es, en un objeto en sentido ontológico, en un espectáculo pasivo-narcisista que, como 'aclarará' Mary Ann Doane en 1987, no está investido por el deseo¹².

La ideología victimista de esta teoría 'feminista' del cine que desgraciadamente es la que más trasciende, ha sido rápidamente apropiada por las transnacionales Secciones Femeninas que actualmente (Octubre 2003) teje-manegan la educación audiovisual europea a través de intervenciones puritanas y represoras en el aula universitaria de las facultades de comunicación audiovisual. Por ejemplo, en el manual *ARESTE. Arrinconando Estereotipos en los medios de comunicación y la publicidad*

(2003), manual didáctico co-financiado por la Comisión Europea bajo el Programa Comunitario de Igualdad (con un presupuesto de 75 millones de pesetas), promovido por la Consejería de Trabajo y la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, dirigido por esta Dirección General (siendo la directora Doña Asunción Miura y 'la comisaria política' Doña Purificación Verdes), realizado por varios 'organismos socios' (los organismos de Igualdad de Francia, Italia y Portugal, varias Universidades públicas y privadas¹³ y el Ente Público Radio Televisión Madrid) y destinado a "estudiantes universitarios, futuros profesionales de los medios de comunicación y la publicidad, profesores universitarios, medios de comunicación"¹⁴, "se han excluido [...] todos aquellos puntos polémicos¹⁵ que presumiblemente podían centrar el debate en temas ajenos ["pertencientes a Otros"] o no esenciales [son esenciales "los temas según los cuales se dice que la realidad existe"] a la imagen de mujeres y hombres en los medios de comunicación y publicidad, tales como determinados aspectos sobre la religión, la política, el sexo"¹⁶.

'El trabajo de edición' realizado por la DGM en el cuaderno de cine del proyecto consistió en:

- borrar un párrafo del análisis de 'Bruce Willis' en *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) por hacerse en él referencia a temas como 'la homosexualidad' y 'el sadomasoquismo'¹⁷.
- borrar una frase de la conclusión del análisis de 'Julia Roberts' basada en una conexión intertextual entre *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) y *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) para "ajustar el contenido del Manual a lo requerido y aprobado por la Comisión Europea y al colectivo destinatario"¹⁸.
- no realizar "la supresión solicitada por la profesora [Eva Parrondo Coppel] del apartado titulado 'Un punto para la reflexión' sobre la película *Pretty Woman*, apartado que se ha redactado desde esta Dirección General y en el que se pretende inducir a la reflexión al alumnado sobre los estereotipos y la valoración social de los mismos".

Este apartado para la reflexión aparece *justamente en medio* del siguiente argumento: "esta comedia romántica nos cuenta una historia de amor clásica entre Vivian, una prostituta de pueblo de buen corazón (Julia Roberts), y Edward, un empresario millonario, cosmopolita, desconfiado y agresivo profesionalmente (Richard Gere). Una serie de diferencias remarcaban *la imposibilidad* de la pareja: la diferencia de clase (pobre/rico), la diferencia espacial (Hollywood Boulevard/Bervely Hills, pueblo/gran ciudad), la diferencia de educación (sin modales/con modales, sin estudios/con estudios), la diferencia emocional (con amigos/sin amigos,

13 Universidad Europea de Madrid, Università degli Studi di Roma, Université Paris 8, Università degli Studi di Firenze, Universidad de Sevilla, Universidad Complutense de Madrid y Universidade Fernando Pessoa de Oporto.

14 Documento de la tercera reunión de socios Proyecto Arete, Sevilla, 1-3 de diciembre del 2002, p. 4.

15 "polemico-a", adjetivo que proviene del griego *polemikos* < *polemos* = guerra: "dícese del tema que está sujeto a discusión", *Diccionario Anaya de la Lengua*, 1979, p. 525.

16 Así lo explica la DGM en el e-mail enviado a los representantes de sus organismos socios así como a la decana de la Universidad Europea de Madrid (Doña Matilde Eiroa), tras tener "conocimiento de la carta que la profesora Eva Parrondo ha remitido a los socios del proyecto Arete, explicando los motivos [censura, no con nuestro nombre] por los que ha solicitado a esta Dirección General que su nombre y el de Marina Díaz no aparezcan en la lista de experto/as del proyecto Arete". En el manual los autores "aparecen por orden alfabético en un listado único, sin que se atribuya el contenido de cada cuaderno a ninguna persona concreta". Podemos comprobar que basándose en *presunciones* la DGM no duda en menoscabar la integridad de la labor docente de los profesores y la defensa de valores constitucionales como la libertad de expresión, el respeto a la diferencia y el derecho a recibir una educación.

17 "Tres grupos de teatro denunciaron ayer que el Ayuntamiento de Brunete, gobernado por el Partido Popular [la concejal de Cultura es Concepción Iglesias], ha censurado las obras que iban a representar en un certamen municipal [...] Las obras en cuestión son *Terror y Miseria del Tercer Reich*, un alegato pacifista de Bertolt Brecht, *Severa Vigilancia*, de Jean Genet, que incluye una defensa de la homosexualidad, y *Ultimo invierno en Charenton*, sobre el Marqués de Sade". En *El País*, 30 de marzo del 2003, Madrid, p. 8.

18 "A finales de la década (90), la maternidad aparece como discurso que busca contener, sin éxito, el exceso sexual que implica la figura de la prostituta". Algunas referencias bibliográficas sobre la dialéctica prostituta/madre en el cine de Hollywood, son: André BAZIN: *¿Qué es el Cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990, pp. 243-274; Hilary RADNER: "Pretty is as Pretty Does. Free Enterprise and the Marriage Plot", en Jim COLLINS, Hilary RADNER y Ava PREACHER COLLINS (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, pp. 56-76; Edward BUSCOMBE: *StageCoach*, BFI, Londres, 1992; Juan Miguel COMPANYY: "Entre Penteseila y Penélope. La condición femenina en el Western", en *El Aprendizaje del Tiempo*, Colección Eutopías/Maior, Valencia, 1995, pp. 61-69.

19 Respuesta científica programada: los personajes de las películas son irreales no porque sean personajes de una película sino porque, objetivamente, no responden a cómo los hombres y las mujeres reales desearían verse reflejados. Por esta razón, los actuales estereotipos deben "ser arrinconados" y sustituidos por otros estereotipos que 'para un alto porcentaje de la sociedad' sean 'más reales' y que deberán ser 'aplicados' por los profesionales de los medios.

20 El candidato a la presencia del gobierno, Mariano Rajoy, anuncia que su política educativa sería la de "implantar [o] poner en ejecución doctrinas, instituciones o costumbres nuevas" algunos valores que son fundamentales: el valor del esfuerzo, el principio del mérito, la distinción de lo que es bueno y lo que es malo", en *El País*, 18 de octubre, 2003, p. 23.

21 "Queremos hacer constar que [...] no ha habido en ningún caso, intención de censurar los textos, ni desde luego hay que adjudicar una intención política en las modificaciones realizadas por esta Dirección General en el Cuaderno de Cine".

segura/inseguro, confiada/desconfiada, flexible/rígido). Por otro lado, sin embargo, la película también indica la posibilidad de la formación de la pareja. Esta expectativa no sólo es genérica (una comedia romántica termina con la constitución de la pareja) ni sólo está determinada por las características que comparten los personajes (los dos "joden por dinero", los dos viven en 'el último piso', los dos han sufrido varios desengaños amorosos) sino que además la formación de la pareja se anuncia formalmente al comenzar la película [...]"

En la versión publicada (p. 156), tras 'flexible'/'rígido', la DGM, (1) metió un punto y aparte, (2) eliminó el 'por otro lado, sin embargo', deshilvanando este argumento romántico "demasiado personal" y políticamente 'innecesario' "para el cumplimiento de los objetivos del Cuaderno" de cine y (3) incorporó, en su apartado 'para la reflexión', la afirmación de que "Edward responde a un modelo masculino valorado positivamente por un gran sector, en tanto que la figura de la prostituta a la que encarna Vivian, se valora con carácter negativo por un alto porcentaje de la sociedad" (el énfasis es mío) así como dos preguntas (!):

- "¿son [los personajes de la película] reales o irreales?"
- "¿responden a la expectativa de mujeres y hombres?"¹⁹.

En el ámbito de la teoría feminista del cine actual, en parte sostén ideológico de este tipo de praxis educativa moralista y represora²⁰ que se quiere despolitizada²¹, nos encontramos, a mi juicio, con dos obstáculos principales que obstruyen la aparición de interpretaciones sobre la producción y la organización de la diferencia sexual en el cine desde una perspectiva política liberadora para las mujeres.

1. El primer obstáculo reside en 'los beneficios' que se derivan de la idea de que 'la mujer' es una 'víctima oprimida universal'. A través de esta idea:

- se niega que históricamente las mujeres han ejercido un poder sobre los otros en función de los privilegios de raza, clase, educación, preferencia sexual, edad o posición social.
- se produce una representación absoluta de 'la mujer' eclipsando las diferencias y la multiplicidad de posiciones de las mujeres en la realidad social contemporánea.
- se produce una representación de 'la mujer' como sujeto 'pasivo' que renuncia por otro al propio interés, como sujeto "sacrificado" (por y para el sistema de explotación capitalista), como sujeto "sin facultades intelectivas ni volitivas" (cuando, por ejemplo, apuñala a su pareja).

- se validan reivindicaciones puritanas y/o anti-psicoanalíticas. Por ejemplo, en su introducción a la nueva edición del libro que editó en 1978, "Women in Film Noir" (las mujeres en el cine negro), E. Ann Kaplan²², justifica de forma significativa la exclusión de la perspectiva psicoanalítica en la colección de artículos de una nueva generación de teóricas feministas del cine (la que había representado Claire Johnston en la primera edición) rechazando 'educadamente' la idea de que las mujeres, como los hombres, estén afectadas por la pulsión erótica-de muerte así como la interpretación, defendida por Elizabeth Cowie en *Shades of Noir*²³, de que la mujer fatal es una fantasía, compartida por las mujeres tanto como por los hombres, acerca de la sexualidad peligrosa de una mujer²⁴.

- se desresponsabiliza a las mujeres de su propios destinos sometién-dolas a una Ley paternalista anti-constitucional que "protege" a las mujeres, buenas 'por naturaleza', de forma *especial* para que tanto 'Asuntos Sociales' como 'la Consejería de Trabajo' puedan cumplir la *función benéfica de re-habilitarlas*²⁵.

- se atribuye al Otro (el hombre) el papel menos envidiable de 'culpable', es decir, el papel de agente absoluto del mal, de la desigualdad social y de la violencia²⁶.

2. El segundo obstáculo a la interpretación personal-política de la organización de la diferencia sexual en el cine desde un punto de vista liberador para la mujer es, sin duda, el que Sigmund Freud ya vislumbrara en "las producciones literarias de las 'emancipadas'" de su tiempo: esa especie de rencor añadido a 'la hostilidad normal' que caracteriza las relaciones entre los sexos²⁷. En efecto, las teóricas del cine que actualmente se alinean dentro de los estudios culturales pos(e)modernos basan su identidad feminista en:

- la ilusión, la esperanza, de un porvenir en el que el feminismo sea un movimiento en el que sólo estarán incluidas aquellas espectadoras cuyo interés por la mujer fatal del cine de Hollywood no radique en disfrutar de "fantasías prohibidas acerca de prácticas sexuales sado-masoquistas o de jóvenes y bellas mujeres comportándose de forma sexualmente agresiva" sino en apreciar el poder que las mujeres tienen sobre los hombres en un "mundo ficcional" en el que "nadie es ético"²⁸.

- una especie de "derecho *femenino* a la venganza" que *se vende* como "progresista". Para Jacinda Read, por ejemplo, todo relato cinematográfico hollywoodiense basado en la estructura narrativa violación-venganza que sitúe finalmente a la mujer vengativa como un agente de la Ley o un sujeto a esa Ley, "articula una política retrógrada" contra el feminismo²⁹. E. Ann Kaplan también celebra que, como ocurre en *La Última Seducción*

22 En 1988 E. Ann Kaplan es catedrática de Inglés en la Universidad del Estado de Nueva York, fundadora y directora del Instituto de Humanidades y escribiendo un libro sobre "el trauma, el envejecimiento y la cultura de la belleza".

23 Elizabeth COWIE: "Film Noir and Women", en Joan COPJEC (ed.): *Shades of Noir*, Verso, Londres, 1994, pp. 121-165.

24 E. Ann KAPLAN: "Introduction to New Edition", en E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, BFI, Londres, 1998, pp. 1-14, p. 10.

25 Como ejemplifica la propuesta del señor Zaplana de crear una "Carta de Derechos de las Mujeres Maltratadas" (marzo, 2003).

26 T. TODOROV: *Memoria del mal, Tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Península, Barcelona, 2002, pp. 169-70.

27 Sigmund FREUD: "El tabú de la virginidad" (1917 [1918]), en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2444-2453, p. 2453.



28 E. Ann KAPLAN: *op.cit.*, p. 11.

29 Jacinda READ: *The New Avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester University Press, 2000, pp. 206-7.

30 E. Ann KAPLAN: *op.cit.*, pp. 11-12.

31 En E. Ann KAPLAN (ed.): *op.cit.*, pp. 151-163.

32 *Idem*, p. 160.

33 La invención de la píldora no sólo es inseparable de la histórica reivindicación feminista por la independencia entre sexualidad y reproducción (feminidad no es maternidad: el ser sexual que una mujer es no puede contenerse en su ser-madre) sino que también es inseparable de una novedosa temporalidad para la mujer y, por tanto, también para el hombre. Con la distribución masiva de la píldora, la maternidad dejó de ser para siempre la 'vocación natural' en/para la mujer para plantearse como un lugar de 'elección existencial'. Es decir que con el invento de la píldora se inventó no sólo un anticonceptivo sino también un lugar de libertad/angustia para la mujer: cada mujer elige (se relaciona negativamente con lo dado), según su situación y a *su hora*, si va a asumir la función materna o no. Nota añadida tras la conferencia de Jesús González Requena "La escritura de la diferencia sexual" y la conversación con Luisa Moreno, Ana Paula Ruiz, Amparo Garrido y Amelia López.

34 María ZAMBRANO: *España, sueño y verdad* (1965), Edhasa. Los libros de Sísifo, Barcelona, 2002, p. 20.

35 Michael HARDT y Antonio NEGRI: *Imperio* (2000), Paidós. Estado y Sociedad, Barcelona, 2002, p. 73.

36 *Idem*, p. 177.

37 María ZAMBRANO: *op.cit.*, p. 104.

38 Michael HARDT y Antonio NEGRI: *op.cit.* p. 327 y p. 329.

39 *Idem*, p. 351.

(*The Last Seduction*, John Dahl, 1993), la mujer fatal del cine de Hollywood de 1990 sea una mujer idealmente femenina que no sólo atrapa en sus fatales redes al incauto que se deja utilizar por ella, esa ¡siempre mítica! bella mujer ambiciosa, sino que además lo asesine fríamente y logre huir impunemente con millones de dólares robados³⁰.

• un sexismo 'políticamente correcto' contra el hombre. Por ejemplo, Chris Straayer, en su artículo "*Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Différance*"³¹ no sólo manipula el discurso histórico para defender que el cine negro se caracteriza por la imposibilidad del romance heterosexual (eludiendo incluso películas tan conocidas como *Laura* [Otto Preminger, 1944], *Gilda* [Charles Vidor, 1944] o *El Sueño Eterno* [*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946]) sino que además produce y difunde, por todas las universidades anglosajonas no lo olvidemos, la afirmación de que el cine negro posmoderno y posfeminista se caracteriza por dar cabida a la posibilidad de un final romántico porque, a diferencia de la pareja clásica heterosexual, "dos mujeres pueden confiar una en la otra"³².

Si me he centrado en poner de relieve estos obstáculos 'feministas' con los que se encuentra la teoría del cine, ha sido también para recordar lo que es fácil de olvidar, y con lo que concluyo. El feminismo moderno no surgió como un movimiento de hermanitas de la caridad y del buen remedio cuya misión en la vida terrenal es representar y pedir protección-administración para "la Otra mujer sometida" (las sufragistas, de hecho, lucharon por *su* derecho al voto). El feminismo moderno tampoco surgió como una secta de mujeres ambiciosas que buscaban saciar su sed de venganza (las hippies, de hecho, lucharon por la liberación de la sexualidad de las mujeres y por otra concepción de la maternidad³³). El feminismo moderno, más bien y como he apuntado al principio, surgió como un movimiento filosófico-político cuyo objetivo principal sería que una multitud de mujeres, a través del 'conocimiento amoroso' del que nos habla María Zambrano³⁴, elijan ser sujetos libres *cosmopolíticos*³⁵, es decir, sujetos con "el poder de afrontar la realidad e ir más allá de las condiciones de existencia dadas"³⁶ cambiando su propio destino con "una energía propiamente creadora que transforme la desdicha haciéndola punto de partida de una resurrección"³⁷.

Cualquier discurso "que obstruya este poder de actuar" de las mujeres "es meramente un obstáculo [decadente] que hay que superar"³⁸ pues las mujeres, *junto con* los hombres, pueden llegar a tejer, con "el hilo de la productividad fundamental del ser"³⁹, nuevos modos de vida que sí son posibles *en* la realidad.