

ANNEMARIE MEIER

Masculino-femenino en el cine ¿polos distantes?

Un plano tranquilo con rieles de tren que van de la esquina izquierda hacia el horizonte. A la derecha esperan algunos pasajeros. Los ojos se fijan en una locomotora que se acerca desde atrás, crece en tamaño hasta cubrir casi todo el plano, pasa frente a nosotros con su chimenea y su fumarola. La imagen descrita es de *La llegada de un tren*, rodada por los hermanos Lumière en 1885, una de las primeras escenas en movimiento que se exhibieron al público.

En aquel entonces nadie creía en el futuro del cine. El cine nació a partir de una curiosidad científica y como instrumento para captar la realidad y servir a la investigación. Sin embargo, el cine mostró con las primeras escenas su capacidad de expresión, su carácter de representación de la realidad y de lo imaginario. Escenas de loco-

motoras y trenes que llenan la pantalla con su presencia metálica y potente, como la captada por los Lumière, las hemos visto miles de veces, al igual que la escena del vaquero que levanta su pistola y dispara en dirección del espectador. Edwin S. Porter la agregó en forma de comentario a su *Gran robo al tren*, realizada en 1903. El cine nos ha acostumbrado y educado a este tipo de imágenes que surgen de las experiencias y las fantasías masculinas.

La representación de una visión masculina del mundo se fortaleció con el cine sonoro porque, mientras que en el cine mudo colaboraron muchas mujeres, el sonoro, que prometía convertirse en una industria de espectáculo con altas ganancias, pasó casi por completo a manos de hombres. Productores, guionistas, directores y camarógrafos crearon un producto para consumo masivo, por lo que recurrían a su visión del mundo, su propia percepción e interpretación de la realidad.

“ El cine es muy simple ” , solía comentar con mucha ironía el realizador Max Ophuls (1902-57), “ sólo se necesita una mujer bonita que haga cosas bonitas.”

Así, lo que prevalecía en el cine desde sus inicios fue la visión masculina del mundo a pesar de que una buena parte de los espectadores fueran mujeres.

El guionista que narra las historias, el productor que decide filmarlas, el director que escoge los planos y dirige a los actores, el camarógrafo que con su lente guía el ojo del espectador y el compositor que pone los acentos dramáticos, obviamente transmiten su visión polarizada de lo masculino y lo femenino que repetía los roles tradicionales como sujeto/objeto, masculino/femenino, activo/pasivo, control/complacencia, rebeldía/sumisión, voyeurismo/exhibicionismo.

El cine no sólo insistió en representar trenes, barcos, torres, caballos, pistolas y la convivencia dura y disciplinada de vaqueros, pandillas, solda-

dos y mafiosos, sino que incluso creó movimientos de cámara y planos que engrandecían a los héroes. El plano americano, por ejemplo, muestra al personaje desde las rodillas hacia arriba y lo hace crecer en estatura y acentúa su atributo masculino: la pistola. El héroe está alerta frente al enemigo, siempre listo para desenfundar y disparar.

Mientras que el personaje masculino se muestra como ser íntegro, alerta y en control de la situación, los personajes femeninos están tejidos de otra tela. La cámara enfoca a menudo en primer plano o plano detalle el brillo de su cabellera, la fragilidad de su nuca, la sensualidad de los pechos y piernas, la “ promesa ” de la mirada. El cuerpo femenino es un cuerpo partido en “ atributos ” femeninos, se vuelve objeto “ fetiche ” para las miradas masculinas. Marlene Dietrich impactó con sus medidas y ligas en *El ángel azul* (1930), Marilyn Monroe con su figura sensual en *Una eva para dos adanes* (1959) y Ava Gardner con su mirada

velada en *La noche de la iguana* (1964), mientras que Humphery Bogard, John Wayne o Gary Cooper impresionaban por su carácter e integridad.

En cuanto a la representación de la pareja, se cuidaba mucho el contraste masculino/femenino. Aun visualmente había una clara distribución de quién estaba arriba y quién abajo. En *Casa-blanca* (1942), el director Michael Curtiz se vio en problemas frente a la estatura de sus actores: Ingrid Bergman era demasiado alta para formar la pareja ideal con Humphery Bogard. La solución fue ponerle unas inmensas plataformas a los zapatos de Bogard e instruir al camarógrafo de evitar a toda costa los pies de los actores en sus planos. De esta manera se guardó la justa relación de estatura entre los amantes. Desde luego que al hombre le tocó el gesto heroico del sacrificio final. En medio de la noche y la neblina se separa de su amada para siempre.

En casi todos los géneros clásicos prevalece la estructura de dominación

contra sumisión. La mirada masculina detrás de la cámara es erotizadora, objetivadora y sadista; al género femenino le toca desviar la mirada, mostrarse como objeto erótico, ser pasiva y masoquista.

Los mismos productores y directores parecen haber reconocido que esta perspectiva masculina podía ahuyentar al público femenino puesto que en los años treinta y cuarenta crearon un género especialmente dirigido a las mujeres, los llamados *weepies* o *handkerchief-movies*, melodramas para “llorar a moco tendido”. Los filmes con protagonistas femeninas se dirigían al público femenino, mas estaban realizados casi exclusivamente por hombres.

Roles establecidos al frente, pero también detrás de la cámara, porque mientras que el quehacer del guionista, director y camarógrafo era tarea masculina, por tradición había muchas mujeres trabajando en la edición de los filmes. Muchos grandes filmes de la historia del cine fueron editados por

mujeres; un ejemplo es *La diligencia* (1939), cuyo montaje todavía es una lección de efectividad y buen ritmo. Otra tarea que solió y suele encargarse a mujeres es la de *script* o continuista.

La realizadora mexicana Matilde Landeta, quien casi se crió en los estudios de cine del Distrito Federal comenta que pidió dirigir un filme después de años de haber trabajado en distintas disciplinas de la realización, lo que le fue negado rotundamente. Cansada de insistir, un buen día apareció en el portón de los estudios vestida de hombre y exigió ya “ como hombre” la dirección de una película.

Es entonces la historia del cine exclusivamente la historia de la representación de la perspectiva y las fantasías masculinas? Una de las opiniones más radicales y aclamadas se encuentra en el artículo “ Visual Pleasure and Narrative Cinema” , de la investigadora estadounidense Laura Mulvey, publicado en los años sesenta. En su estudio, Mulvey se basó en

el psicoanálisis de Freud para interpretar el placer del espectador de cine como placer típicamente masculino. La mujer como espectadora se ve obligada a adoptar una manera masculina de placer, se ve a sí misma como la ven los hombres, erotizada y objetivada. Mulvey insta a romper con los códigos tradicionales del cine y su relación con las estructuras formales externas para abrir la posibilidad de un gozo cinematográfico diferente al masculino.

La posición de Mulvey y otras críticas feministas de los años setenta y principio de los ochenta llegaron a querer definir el carácter de una “ estética femenina” que se opondría a la “ masculina” .

Desde este único punto de vista polarizado, la historia del cine se presenta como la historia de la representación de una perspectiva masculina, y el cine reforzaría únicamente los roles tradicionales; sin embargo, el investigador alemán Paul Schilder nos recuerda que “ pensar en polaridades

es un hábito que no considera la estructura real de las cosas... y sólo se puede disculpar como paso provisional para explicar el mundo.”

Además, puesto que el cine no reproduce la realidad sino que reinventa una nueva realidad echando el vuelo hacia la imaginación o hurgando en las profundidades de la mente y los sueños, los realizadores, en complicidad con el público, han creado espacios de expresión y libertad al margen de las convenciones.

El que me abrió los ojos fue el filme *El closet de celuloide* de los investigadores estadounidenses Rob Epstein y Jeffrey Friedman. En su ensayo filmico, cautivante y divertido, los realizadores narran la historia de los homosexuales en el cine de Hollywood. Con base en un montaje de escenas, el filme muestra lo que en la historia del cine fue posible mostrar en cuanto a preferencias sexuales no convencionales. También analiza cómo funcionó y funciona la censura, de qué manera fue

y es posible sacarle la vuelta.

El filme revela una historia del cine diferente, una historia en la que, a pesar de las apariencias, la polarización masculion/femenino se rompe y surgen nuevas formas matizadas de interrelación y convivencia de los dos polos.

El filme *El closet de celuloide* demuestra claramente que el cine, como medio de comunicación popular y masivo, siempre ha sufrido el control y la censura de las autoridades que temen la libre expresión. No obstante, el cine como arte de la sugerencia ha logrado una y otra vez sacarle la vuelta a los censores, incluso ha desarrollado verdaderas estrategias de cómo insinuar y darse a entender sin ser obvio. Desde los inicios de la historia del cine los realizadores han sabido narrar historias y situaciones que cuestionan lo establecido y convencional. Así, en uno de los primeros *western*, género por excelencia de la apología a la masculinidad, podemos ver bailar alegremente a una pareja de hombres, Si sabemos leer “ en

tre planos” encontramos escenas de convivencia homosexual en la mayoría de los géneros clásicos. Un ejemplo es el filme histórico *Ben Hur* en su segunda versión de 1959, época en la que la censura estadounidense era especialmente rígida; sin embargo, se dejó engañar por una escena aparentemente ingenua que vista de cerca contiene una fuerte carga erótica homosexual. Uno de los casos más estudiados y sorprendentes son los filmes de Alfred Hitchcock. Sus tramas de suspenso esconden a menudo conflictos sexuales de los protagonistas. Si observamos con atención el filme *La soga* (1948), por ejemplo, podremos notar que muestra claramente un asesinato cometido por una pareja homosexual. *Vértigo* (1958) y *La ventana indiscreta* (1954) narran la historia de un personaje que sufre de impotencia y le tiene miedo a la mujer al mismo tiempo que la admira.

Cientos de escenas demuestran que los guionistas y realizadores conocían, desde luego, los códigos convenciona-

les de lo masculino y femenino, pero que encontraron la manera creativa de sorprenderlos al contar con la complicidad de un público más sensible y atento de lo que esperaban los censores.

Un verdadero ejemplo de espíritu rebelde y subversivo lo dieron el director Josef von Sternberg y su actriz preferida Marlene Dietrich. La colaboración de los dos creadores irreverentes dio lugar a una serie de filmes en donde la polarización masculino-femenino se rompió e incluso invirtió. En *El ángel azul* la protagonista Lola (en el cuerpo de Marlene) cautivó al profesor y al público con sus medias oscuras y sugerentes ligas; sin embargo, su papel la muestra como mujer fuerte que controla la situación.

En *Morocco* (1930), Marlene en frac avienta una flor al soldado, su “objeto del deseo”. El hombre recoge la flor y la coloca detrás de la oreja con un gesto de coquetería.

En las películas del “equipo” Sternberg-Dietrich, la mujer fatal no roba la

mirada controladora del hombre, sino que ejerce una autoridad femenina que es aceptada gozosamente por el protagonista masculino. Las espectadoras de estos filmes encontraron en Marlene a una mujer que respondía a la mirada masculina con naturalidad y autoridad.

Mae West, como personaje y actriz, tampoco se prestó para servir de objeto a la mirada masculina, ella siempre adoptó el rol activo que en México le correspondió a María Félix. Cuando al final de *Enamorada* (1946) la alta-nera mujer sigue a su revolucionario machista a pie y tropezándose en la maleza, no lo hace como mujer convertida en objeto pasivo, sino como sujeto de sus actos y elecciones.

Una escena que siempre me ha sorprendido por su contenido subversivo e irónico es el final de *Una eva para dos adanes*, de Billy Wilder (1959). Toda la película es una lección de feminidad para los personajes: dos músicos que se ven obligados a viajar vestidos de mujer con un conjunto

musical femenino. El desenlace muestra a uno de ellos, todavía vestido de mujer, que huye con un millonario locamente enamorado de la supuesta dama. Jack Lemmon en el papel del músico disfrazado de mujer, confiesa a su enamorado que no puede tener hijos. “ No importa” , le contesta el hombre, “ los adoptamos” . Después Lemmon le confiesa que no puede casarse con él porque es hombre, a lo que el millonario le contesta: “ Nobody is perfect” (nadie es perfecto). Esa frase final como una especie de mensaje del filme es profundamente subversiva, si tomamos en cuenta que por lo general el cine representaba la perspectiva masculina.

El cine realizado por mujeres a partir de los años setenta trajo una nueva perspectiva a la pantalla. De repente, los personajes femeninos trabajaban, se embarazaban, decidían sobre sus vidas y su sexualidad. Ya no estaban construidas para miradas exclusivamente masculinas: adquirieron vida

propia. La perspectiva femenina rompió con la polarización y acercó a los dos polos hasta confundirlos.

El movimiento de las mujeres realizadoras casi coincidió con el llamado cine de autor, que rechazó el tratamiento convencional del contenido y la forma, y optó por un cine más auténtico. Lo masculino y lo femenino se tematizaron —Godard realizó en 1966 un filme con el título *Masculino-femenino*—.

Hoy los polos se han acercado definitivamente, e incluso el cine comercial y de géneros pocas veces insiste en la perspectiva masculina como la única válida. Películas como *Thelma y Louise*, de Ridley Scott; *Fresa y chocolate*, del cubano Gutiérrez Alea; y *The full monty*, del inglés Peter Cattaneo, tematizan experiencias y cambios de entendimiento de lo masculino y femenino. Un actor con aspecto de robot masculino como Schwarzenegger se presta a experimentar un embarazo, mientras que la sensual Demy

Moore aprende el oficio de soldado y máquina de matar.

No comparto el gusto por tales “juegos de roles”, que quedan en lugares comunes y pueden hasta ser contraproducentes. Sin embargo, he de admitir que en cuanto al entendimiento y la representación de lo masculino algo ha cambiado fundamentalmente.

Al reforzar lo femenino y acentuarlo como sujeto en películas como *Alien* y *El quinto elemento*, se abandona esta única forma de presentar y ver el mundo. En *El quinto elemento* el “héroe”, interpretado por el “viril” Bruce Willis, corre a la casa para alimentar a su gato y llamar por teléfono a su madre. Además, en este filme, el mundo se salvará por la presencia de una mujer y el “quinto elemento”: el amor de la pareja.

Las propuestas más adelantadas, sin embargo, las encontramos en películas de realizadores jóvenes, como *Trainspotting*, en la que un personaje exclama irritado: “¿Cuándo dejaremos de hablar de hombres y mujeres para

hablar simplemente de seres humanos?”

Así, la historia del cine, que parece tener la historia masculina como única perspectiva, ha contado con realizadores y movimientos que narran puntos de vista divergentes. Actualmente hay pocos filmes que no consideran a lo masculino como matizado y acercado a lo femenino. El placer de ver cine se enriqueció con nuevos puntos de vista y experiencias. Como espectadores tendremos la suerte de observar la propuesta del cine de romper con el patriarcado. Películas como

Las memorias de Antonia, de la holandesa Marleen Gorris, y la mexicana *De noche vienes Esmeralda*, de Jaime Humberto Hermosillo, abren camino.

Nota. Para lectores interesados en el tema sugiero los textos de Laura Mulvey. “ Visual Pleasure and Narrative Cinema ” , *Screen*, núm. 6, agosto, 1975; Robin Wood. “ Venus de Marlene ” , *Film comment*, núm. 14, abril, 1978; Gaylyn Studlar. “ Schaulust und masochistische `A´sthetik ” , *Frauen und Film*, núm. 39, diciembre, 1985.

