

## LA MUJER EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE LA HISTORIA

Existen como se sabe , distintas maneras de entender y de relacionarse con el fenómeno cinematográfico, maneras que van desde la simple posición de espectador/a al análisis más complejo del estudio de las estructuras de la propia narración cinematográfica.

En cualquier caso, sea cual sea la posición de quien especta el fenómeno, el cine es en si mismo un medio de comunicación de masas cuya especificidad industrial y artistica condiciona su recepción. Introducir aquí la polémica de los formatos es casi inevitable.

Seguimos considerando insustituible la sala oscura para hacer un buen "VIAJE" cinematográfico, que nos permita apreciar en su original forma un film (proyección, pantalla plana y blanca, colectivamente, sonoridad adecuada, sin posibilidad de intervención por nuestra parte ni de interrupción por parte de nadie etc. etc.) No hace falta hablar del color, la polémica está servida en la prensa y su resolución teórica se pasea entre el pragmatismo más postmoderno y la más recalcitante de las ortodoxias apocalípticas. Para nosotras wes una cuestión de mal gusto simplemente, y que está al mismo nivel de horterez que la impresión en un plato con bordes dorados del Angelus de Millet.

Pero el cine hoy es ya, un patrimonio televisivo y videográfico sobrepasando los límites de como fue concebido o planificado en sus inicios. La industria llega a todos los rincones con sus productos y se alcanzan niveles de penetración en diversos mercados no directamente vinculados al mundo del audiovisual si no que también el mundo editorial, el de cosméticos, sector alimentario, juguetes, gadgets, etcétera, forman parte del negocio de las productoras.

Este baño que la sociedad recibe de cualquier producto audiovisual competitivo acentúa indudablemente el nivel de

influencia que se ejerce sobre quien consume o sobre quien simplemente convive con las campañas publicitarias que difunden los productos.

Pero este fenómeno, quizás más evidente últimamente por la inevitable ofensiva que la industria tuvo que plantearse para salir de la crisis iniciada a principios de los años ochenta, no es en absoluto un fenómeno nuevo. En efecto con una forma u otra de presión, siempre el cine (y los audiovisuales en general después) ha sido un fenómeno de amplia resonancia e influencia. La conciencia de que esto es así también viene de antiguo por parte de quien ha controlado económicamente los productos y por parte de quien ha querido ejercer un control político (censura, priorización, temática etc.) sobre este tipo de producciones. Y la lucha por este control, o la obsesión por dotarse de elementos que posibiliten su ejercicio, no viene de otro interés que el derivado de reconocer su influencia sobre la población, que vive de forma casi hipnótica y con poco control sobre si, cualquier experiencia cinematográfica.

El film es uno de los lugares, quizás el más privilegiado, para intervenir en el imaginario colectivo (conjunto de deseos y temores compartidos por una colectividad y reflejados en los sistemas de representación con los que se identifica) y por derivación, en el plano consciente de las personas que lo consumen.

En cualquier proyección que se viva, siempre se produce el fenómeno de transferencia mediante el cual se anula la distancia entre el deseo y la realidad que se está contemplando. De ahí que podamos ver el cine como algo asociado al sueño y vivido, pues, con similar grado de realismo (emoción, dolor, disgusto, alegría, etc ) o verosimilitud, al de una experiencia vivida fuera de la sala.

Parte de nuestro imaginario social está configurado por lo que el

discurso audiovisual ha emitido y más concretamente por el cine que ha ido lanzando imágenes desde el mismo momento en que se consiguió reproducir el movimiento con un alto grado de realidad. Esto fue en 1895. Casi cien años.

LAS ELIPSEIS

En su avance como relato y espectáculo, el cine, deudor según todos los historiadores cinematográficos de las tradiciones anteriores como el teatro, el folletín o novela por entregas, del musi-hall y del mismo circo, fue elaborando una particular manera de comunicar, asentándose en unos códigos precisos que permiten reconocernos en un espacio y en un tiempo determinado, y que nos permiten, por tanto, entender evolutivamente el relato según las convenciones tanto del mundo del espectáculo como del hábito receptivo originado por este tipo de mensajes. Un hábito que indudablemente es fruto de una educación.

Esta codificación ha ido priorizando unas cosas sobre otras, ha ido seleccionando a lo largo de su historia y como derivación de estas prioridades, unos modos de representación que tienden a presentarse como el referente real mismo al que aluden en lo real. Se han creado unas realidades propias, diríamos que casi exclusivamente cinematográficas, que por el carácter cerrado de toda obra, adquieren una relevancia de tono universal, y emblemático. El film fluye sin control, emite contenidos sin parar y la reflexión in situ sobre los mismos, es prácticamente imposible de realizar. Esta característica de contundencia al discurso ya que la réplica es generalmente elaborada en otro medio y posterior a su emisión (salvo honrosos abucheos, in situ cada vez menos frecuentes por otra parte). Contando con esta indefensión se han emitido una serie de contenidos que por su complicidad con una realidad exterior determinada han cimentado

con aparente inocuidad, una mentalidad que responde totalmente a los parámetros establecidos por una sociedad de capitalismo avanzado, en donde cada cual tiene su lugar y no debe moverse a no ser que tenga permiso de la autoridad competente. El cine comercial, el cine de la gran industria jamás trasgrede esta ley y no hace de esquirol respecto a sus propios intereses. esto es de sobres conocido y lo que hay que ver es donde coloca, donde situa su propio conflicto.

El montaje cinematográfico, esta ordenación del material de rodaje para darle forma final al film, es donde finalizan las prioridades diseñadas en el guión, en las que se establece lo que debe destacar o lo que es o no productivo para la narración, allí se decide como será definitivamente el espacio filmico prioritario y se decidirá sobre el tiempo. Todos estos elementos en su conjunto, elaboran un sentido u otro, cuentan unas cosas y no otras.

Toda selección ; por más involuntaria que se pretenda que es, siempre es voluntaria; consciente o inconscientemente, da igual. En esta selección, siempre hay unos momentos, temas o situaciones, que no acaban de nombrarse, que se ocultan, que permanecen en esta elipsis cinematográfica que contiene tanto las noches largas de un relato de aventuras, los contraplanos de un desplante amoroso o las imagenes de quien limpia los despachos de los Yuppies de Working girls. Hay cosas que el cine no muestra, que el cine no trata porque son inconvenientes a la mentalidad que pretenden consolidar las industrias de producción. Una mentalidad neutra y que no se cuestione especialmente ningún esquema que pueda alterar su rentabilidad económica. Todo el conflicto, lo realmente

chirriante en nuestra sociedad se halla cinematográficamente hablando en la elipsis del discurso, en este espacio narrativo oculto entre fundido y fundido, entre corte simple y corte simple. En este espacio tanto físico como temporal ocurre todo lo

Verdaderamente vital, todo lo realmente importante, pero que por ley del relato del modo de representación institucional, no se hace visible en la pantalla. Lo que si aparece, en cambio, son unos rastros, unos datos configurados de tal forma que plantean una realidad quimérica pero eficaz. Lo que está en esta elipsis, es entre otras muchas realidades la mujer en su dimensión de ser humano y no muñeca, de persona que ha vivido en el tiempo y en el espacio una realidad tan propia y tan tangible como la que ha vivido el resto de la humanidad. Lo que aparece, también entre otras muchas cosas, es la muñeca, el arquetipo/modelo/imagen mujer que ha consolidado el imaginario masculino, mayoritariamente recreado en los films de la gran industria y en parte de la pequeña o independiente. Así, por activa, hay presencia, ciertamente, pero una presencia totalmente complice de un pensamiento androcéntrico que se subraya continuamente con nuevas aportaciones como el último producto Spielberg, Indiana Jones y la tercera cruzada por remitirnos a lo más recientemente aplaudido por toda la crítica altamente especializada. Este pensamiento que configura al HOMBRE como centro del mundo, y lo que es más grave, del acontecer vital, ha vehiculizado (a través de la narración cinematográfica) unos modelos esencialmente derivados del dualismo que el pensamiento judeo-cristiano ha establecido entorno a EVA y la VIRGEN. Estos dos modelos han sido desarrollados en sus matices más sencillos como en los más complejos y elaborados, llegándose a entremezclar (ambos puntos departida (Eva, la Virgen), hasta conseguir esta imagen terrible de superwoman que tanto está dando que hablar. De igual manera que ha habido una fusión de los arquetipos narrativos de la época del cine clásico norteamericano, se han fusionado también los elementos que distinguirían a los personajes de uno u otro género. En esta mezcla, no se ha perdido en eficacia si no que se ha

consolidado aún más una ambición de irrumpir indiscriminadamente en contra de lo que se denomina conciencia divergente.

La mujer que aparece en la pantalla es mayoritariamente una imagen masculina de mujer que solo puede entenderse positivamente si se asemeja a los parámetros establecidos por el androcentrismo, relativos a la función social de la mujer: primacía de lo doméstico sobre lo público, trato de lo público como sucedáneo de una insatisfactoria vida privada, reconocimiento explícito de lo masculino como superior. Cuando se rompe este esquema, este dibujo, los valores representados relativos a los personajes femeninos de los films, son siempre negativos.

Toda imagen de mujer que intenta escapar a la dependencia afectiva, económica o profesional es representada con tonalidades peyorativas, o que en el hombre/personaje es locura de amor bien vista, en la mujer es enfermedad; lo que en él es decisión energética, en ella es inconsciencia, lo que en él es decisión energética, en ella es histerismo autoritario. Esta diferencia en el tratamiento de actitudes similares viene determinado tanto por el guión de los films y por medio del desarrollo narrativo, como por la representación iconográfica en la que juegan un importantísimo papel la iluminación y el encuadre (fragmentación del cuerpo de la mujer y su consecuente fetichización, tratamiento prioritario de determinadas partes del cuerpo por encima de otras, angulación de la cámara), o bien el tipo de imagen de conjunto que se quiere resaltar por medio del maquillaje, vestuario, u otros adimentos.

En cualquier caso solo se narra de nuestro mundo aquello que atañe a los hombres en su dimensión universal (tanto pública como privada), el resto es silencio, el relato no es posible; está depositado en la elipsis.

Lo representado, en cambio, nos habla de las aspiraciones del

mundo masculino respecto a la mujer, de cual es el papel que de éstas se espera en su mundo, lo representado nos habla de lo que parece correcto que se desarrolle. Todo ello por que entre otras cosas, son mayoritariamente hombres y no mujeres las que dirigen la industria en sus más altos niveles.

Así si en el análisis de textos cinematográficos encontramos sombras o rastros de algo relativo al mundo de la mujer, son tan solo las aspiraciones que de ella se tiene.

Todo film puede analizarse desde esta doble óptica de lo que narra y de lo que oculta. Cuando además se trata de un producto que trata de convertirse en un referente de la memoria histórica, algo que atañe al pasado, que pretende convocarlo o evocarlo, los mecanismos en juego son múltiples.

Como dice Marc Ferro, la historia tiene un tratamiento en el cine diverso según la modalidad de film que lo trate en los distintos géneros que van desde el documental a la ficción del gran espectáculo, pasando por el film de ensayo histórico o el cine familiar. En cualquier caso convenimos con él en que todo film por el hecho mismo de existir, es dato histórico, es historia, en tanto que relato sobre un pasado. La vinculación entre historiografías al uso, y modalidades distintas de reconstrucción (de las formas) del pasado en el medio cinematográfico es de sobras conocida. No hay un divorcio evidente entre una y otra forma sobretodo por lo que respecta al tratamiento y desarrollo del punto de vista mayoritario relativo al pasado, en el que lo público prima sobre lo privado y en donde es relevante solo aquello que, desde el poder ejercido por los HOMBRRES, ha sido considerado como tal en la lucha que sostienen contra cualquier orden que no les permita seguir imponiendo su criterio por opción de vida.

El pasado se narra desde lo masculino desde lo que se interpreta

Como evolutivo,dejando en la cuneta del relato-otra vez en la elipsis-lo que no se considera productivo.El cine mayoritariamente recrea este mismo discurso desde distintos enclaves y es quizás en el cine doméstico y en algún tipo de documental donde encontramos elementos para plantear una investigación de orden distinto,al margen de virtuales producciones ficcionales,de un alto nivel de reflexión sobre el pasado,pensado desde posiciones cuando menos , no-androcéntricas.Tal es el caso de Alemania Palida madre de Helma Sanders Brahms ,una producción que pretende llegar a capturar un recuerdo desde una memoria distinta no aquella estructurada por la Gran Memoria que todo lo cuenta de forma global y universal, entendida como la memoria de los Hombres Públicos aquellos que han emergido y son héroes de uno u otro signo. Los héroes vencedores de quien habla el discurso histórico oficial.

El film de Helma Sanders Brahms, articula una narración donde predomina la mirada de una niña sobre el acontecimiento; y este es el relato. La cámara respetará consecuentemente su mirada,y será respetuosa con su recuerdo cotidiano,casi doméstico a pesar de la aventura, del miedo y del riesgo. Son sus recuerdos rescatados y transmitidos de forma similar en su cadencia temporal y en su ubicación espacial, a como fueron percibidos en su momento. Es, cuando menos, una mirada respetuosa sobre algo que se reconoce vivido y se le da categoría de relato sobre el pasado.

Ya hemos dicho que son las excepciones a una regla de hierro que siempre ha pretendido darle a la mujer un carácter a-histórico,imutable,basándose en aquellos atributos que la identifican (ser reproductora,peleña afectivo de la humanidad, asistenta doméstica,etc).

En el caso del tema que motivó el estudio sobre las mujeres heroínas del cine del franquismo,tratamos de entrar en su



9-

dinámica desde un doble planteamiento. Abordábamos el tema desde la consideración de que fundamentalmente se trataba de una serie de films propagandísticos de una idea fascista de la dinámica histórica. La interpretación la situamos en el terreno de ubicar estas producciones dentro de una lectura tanto del presente en que fueron realizadas, como del pasado que pretendían evocar. Se trataba de encontrar el hilo entre una realidad exterior al film que venía dictado por las proclamas de la Sección Femenina, que marcaba el ámbito de la familia como el espacio de natural desarrollo de su idea de mujer española, y un cine político que recreaba unas biografías de mujeres públicas, con un pretendido interés de ser ejemplares.

El hecho de que haya presencias de mujeres públicas en el discurso cinematográfico de la historia, por no hablar de films históricos, no era nada sorprendente. Coincidía con una tradición cinematográfica que ha sido ampliamente difundida en enciclopedias y revistas al uso. Las grandes figuras femeninas presentes en este tipo de films, son reinas, madres de reyes, amantes, santas, heroínas ejemplares, o religiosas.

Generalmente traspasan la barrera del anonimato solamente si se dan estas circunstancias. De entre estos tipos, las más ejemplares son las que evocan figuras de heroínas.

En su tratamiento se observa, sin embargo, que su cotización está íntimamente ligada a lo bien que representan en lo público su papel de hombres. Las heroínas no son mujeres en el discurso histórico, sea o no cinematográfico, son hombres de sexo femenino que es la única opción que se da a una mujer para que intervenga fuera de un esfera como la que tiene asignada. Agustina de Aragón, Juana de Arco, o Sigourney Weaver en Working Girls son exactamente el mismo papel.

El cine simboliza a sus ángeles guardianes de la S.F. en

Agustina de Aragón (que sacrifica su sexualidad y vida privada por la patria del mismo modo que Doña Pilar) o en Santa Teresade Juan de Orduña. De todas maneras tampoco van a ser ellas las que conduzcan la historia; el discurso, la justificación de su actos o el análisis de su problemática va a estar en manos de los personajes masculinos.

En realidad como <sup>el personaje de</sup> Isabel la Católica en Alba de América, no hay heroínas, no hay mujeres, en estos films. Hay representaciones fugaces, encarnadas por actrices, sobre un discurso histórico que deja siempre bien cerrada la puerta del conflicto. Ellas van y vienen en el cuadro, a lo sumo interpretan la histeria que les produce su dualidad de mujer responsable de lo privado y de lo público, ~~entre paréntesis~~, como ocurre en Juana la Loca o en Doña María la Brava. Se insiste, en estos films, en dar a entender que hay que valorar de ellas no su gestión pública si no su cualidad imperturbable de mujer. No se lanza el discurso para dar ejemplo de una gestión pública realizada por una mujer, si no que estas reinas, santas, religiosas etc, caso a parte de las heroínas, fueron y han de ser consolidadoras de una conciencia puramente doméstica.

De entre estos films resulta particularmente interesante analizar los personajes femeninos y su rol social, en el film de Saez de Heredia, El espíritu de una Raza, en donde la vida, agonía y muerte de la madre del protagonista, alter ego del dictador, se asocia perfectamente a la idea y salud de la patria en peligro por lo que entonces se denominaba, los separatismos perniciosos y por el comunismo masón.

Si se interpreta que el film es una materia de uso interdisciplinar en el aula, pensamos que es posible atender al estudio de un periodo como el indicado desde los films que se

produjeron ya que en ellos se refleja la mentalidad dominante en relación a como se pretende elaborar de nuevo una memoria sobre el pasado dirigiéndose tanto, en este caso a una población que había vivido realidades mucho más abiertas y dispares, en general, y a unas mujeres que también habían podido vivir de unos niveles de libertad que no tenían nada que ver con lo que tenían delante.

HERCE COL  
MARTA SELVA  
ANNA SOLÀ  
(DRAC MÀGIC)