

El largo y arrebatado travelling que sutura la condición femenina en el cine: de “Cielo negro” a “A Wong Foo, ¡gracias por todo!, Julie Newmar”

Francisco Javier Gómez Tarín
Departamento de Teoría de los Lenguajes
Universitat de València

No es casual el largo y enrevesado título que etiqueta el presente trabajo; tampoco es la consecuencia de un formalismo retórico gratuito e innecesario, y, desde luego, no es un cómodo contenedor. Si revisamos mentalmente los modos de representación en el cine, a lo largo de su corta pero intensa historia, llegaremos a la conclusión de que esa “historia” (*story*) ha sido - como siempre - interesada, que ha callado elementos esenciales y ha privilegiado otros que contribuyen a la obtención de su linealidad teleológica. En ese camino se ha ido construyendo un imaginario social y, en su seno, el de la mujer (lo genéricamente femenino) y su representación.

En España se ha sufrido la doble imposición 1) de la *colonización cultural* del triunfante Hollywood clásico, de sus modos y concepciones, y 2) de la *negación de la alteridad* que supuso siempre el fascismo de la era franquista, con sus modelos morales y sociales dignos de una tardía inquisición. Y la herencia (doble), pervive, es tan longeva como ese *travelling* final de *Cielo negro* (MANUEL MUR OTI, 1951) en que la protagonista renuncia al suicidio para “refugiarse” en la Iglesia, bajo la aplastante (castrante) bóveda de la religión. Ahora bien, esa renuncia es también una interpelación al espectador que enuncia aquello que la censura impedía narrar; a través del exceso, deconstruye el acto.

Nuestro título toma ese *travelling* como metáfora del tiempo, hasta el fin y comienzo de siglo, y del espacio: un camino recorrido que hoy nos muestra a una mujer muy distinta a la de los años 50, aparentemente. Pero lo que aquí nos interesa, no es el hecho en sí de los innegables avances sociales de la mujer sino su representación en el terreno cinematográfico a lo largo de este periodo; lo que aquí nos interesa es desvelar qué uso han hecho de ella los mecanismos discursivos; lo que aquí nos interesa es revisar qué hay detrás de los cambios.

El *travelling* de *Cielo negro* es asimismo *arrebatado*, en el sentido de colérico, violento, lleno de ira y furor, pero también en el de raptó religioso, admite ambas lecturas (¿también las dos lecturas de *Arrebato* (IVÁN ZULUETA, 1979) y de la muerte del cine “independiente” y/o marginal de los 70?). Con él, la ambigüedad y la contradicción más irrenunciables; sin él, la legitimación de un estatus social. Con él, la certeza de un camino (¿una continuidad?).

En su contribución a la construcción del imaginario colectivo, el cine ha (re)presentado a la mujer como una entidad de *condición femenina*, equiparando sexo a género. Si buscamos sinónimos para estas expresiones, veremos cuán explícitos son: *condición* (calidad, carácter, estado, naturaleza...) *femenina* (delicada, fina, blanda,

débil, suave...), por oposición a lo masculino. Tampoco aquí el recurso es retórico: la condición femenina, activada como estado natural de la mujer, se manifiesta en los discursos fílmicos y retroalimenta un modelo preexistente absolutamente funcional para nuestra sociedad; las asperezas, que raramente se dan, son limadas (suturadas) por los mecanismos espectatoriales. De esta forma, hay un *travelling* simbólico que ha venido recorriendo el flujo de los textos cinematográficos, simulando su adaptación a los cambios sociales pero, en realidad, reproduciendo la hegemonía sistémica y su ejercicio del poder sobre los planos cultural e ideológico: un *travelling* oculto sobre el que se desliza un mecanismo de dominación hacia la consecución de otro de sumisión; sólo es virtual en la medida de su intangibilidad, aunque, con toda seguridad, es *más que real*.

Intentaremos reflexionar sobre esos modelos representacionales y su evolución, anclando nuestro texto en unos pocos títulos y autores, cuyo primer paradigma será *Cielo negro*, hasta llegar a *A Wong Foo, ¡gracias por todo!, Julie Newmar* (BEEBAN KIDRON, 1995). El recorrido no es, pues, ni ortodoxo ni exhaustivo.

CIELO NEGRO: La mujer en la España bajo el franquismo.

En los primeros años 50, herederos de las miserias de la postguerra, el cine español intentaba desarrollar otros caminos. La nueva generación (BERLANGA, BARDEM, FERNÁN GÓMEZ, FERRERI) irrumpe como un torbellino, mientras MUR OTI queda en un rango intermedio, olvidado, y sólo será reivindicado a partir de los ochenta, tras el hallazgo que supone el pase televisivo de *Cielo negro* y la retrospectiva de su obra en 1992 gracias a las Filmotecas en Madrid y Lisboa (ZUNZUNEGUI, 1999: 18-19).

Para JAIME J. PENA,

“*Cielo negro* (1951) es un film sobre la ceguera. Sobre la ceguera física y sentimental, pero también, o quizás por ello, sobre las apariencias, sobre las falsas ilusiones y sobre el engaño” (PENA, 1999: 50).

Esta correcta apreciación sobre la motivación del filme no transgrede el plano de lo individual que, a nuestro entender, conviene expandir: la apertura de la película sobre el *punto de los suicidas*, el famoso viaducto madrileño, y su posterior panorámica hasta la jaula con el pájaro y la vivienda de Emilia, nos permite hablar de un Madrid que aprisiona a sus habitantes y les sume en la oscuridad de la carencia, a la par que enmarca la única vía de escape para la desesperación final de la protagonista; un Madrid del que apenas se ve el cielo a través de las miserias cotidianas; la ceguera en incremento de Emilia le permite imaginar, y esas visiones son fruto de sus sueños y estados de ánimo, nunca de la realidad.

Emilia, la mujer de *Cielo negro*, responde a un imaginario social fruto de un fuerte aparato ideológico, en el sentido althusseriano. Su mundo está limitado a la vivienda que comparte con su madre y a su trabajo en una casa de modas (enmascarada como *chic* sin ser otra cosa que una agrupación de modistillas y chismosas): un mundo, pues, cerrado y enfermizo. En una vida tal, la máxima aspiración se cifra en el amor y el matrimonio. Trabajar por las noches haciendo traducciones para Fortún no es ni más ni menos que trabajar para la construcción de un hipotético hogar futuro con el hombre de sus sueños, que puede deslumbrarla con sólo mirar y hablar. Ese deslumbramiento se transforma en sublimación: la palabra de Fortún es a su vez traducida interiormente como presagio, el mundo cambia (sublimación del contexto) y los proyectos podrán

hacerse realidad. La fuerza del objetivo es tan imponente que Emilia no ve sino aquello que *desea ver*: las imágenes que le embargan son fruto de una doble sublimación institucional, el amor y el matrimonio; por eso no puede entender que haya otra clase de amor que el que se dirige al altar, el que es ciego a todo cuanto le rodea salvo el ser amado. Sublimación que la fuerza enunciativa del filme permite leer como sumisión.

“*Él me dijo: ponte guapa y nos vamos esta noche a la verbena*”. La belleza externa, la máscara, el continente, presupone el contenido; la mujer, embellecida, puede conquistar. La carencia de vestido (de máscara, y máscara = persona) fluye a través de la envidia hacia las otras, que ahora la envidiarán, y permite el robo y la asunción del complejo de culpa. Esa belleza externa requiere otro sacrificio: la visión; Emilia no puede presentarse ante Fortún con gafas (aquí la intervención enunciativa es esencial porque la cámara muestra a Emilia ante el espejo, en escorzo, con foco en primer término - el de la posición espectral - y desenfoque en la imagen reflejada - lo que Emilia ve -).

La segunda gran sublimación es la epistolar. “*Cuando un hombre escribe así no se puede dudar de su honradez*”, dice la madre. El engaño, urdido por Lola, ancla su efectividad en el autoengaño de Emilia; una vez más, sólo *lee* lo que *desea leer*, pero las palabras de la madre vuelven a insistir sobre la apariiencia, la externalidad (¿la forma de la escritura implica su veracidad?). A través de la relación epistolar, Emilia construye un mundo imaginario y vive en él; el mundo real, el del trabajo que está acabando con su frágil vista, será fácilmente abandonado porque el matrimonio le permitirá ocuparse de aquello que verdaderamente desea: su hogar, su familia... de nuevo la institución.

En la España de los 50 no hay cabida para la alegría. Emilia ve desmoronarse su pirámide de ilusiones; la apreciación de la falsedad, del mundo imaginario en que se sumía a cada momento, le llevará a transponerlo hacia su madre (que al menos ella crea en la ficción para poder morir en paz). Así, el descenso a los infiernos de Emilia, sacrificada desde un principio para *sacar la casa adelante*, se convierte en otro sacrificio, en autoinmolación. No importan la dureza y fuerza demostrada frente al hombre (el poeta), porque ya no puede mantenerse al margen de la realidad y, ahora, la falsedad no va a ser interiorizada sino exteriorizada; la nueva representación intenta cubrir las necesidades de un punto de felicidad - negada siempre - para la madre. Los ritos, como el *entrar en casa* o la falsa petición de mano, responderán al imaginario social que ha impregnado su vida, y la de la mujer en la España de la época. Pero la enunciación, una vez más, dejará bien sentada la denuncia del constructo (fuera de campo a la puerta del dormitorio, cuando entra Fortún a conocer a la madre, que privilegia justo el marco, lo más aséptico; pero también fuera de campo de la madre muerta, posteriormente, que nunca veremos).

Todo esto nos aporta una valiosa información sobre la representación de la mujer española en el cine de los años 50 porque, a través de los mecanismos discursivos, podemos constatar una imagen de la mujer y su estatus social al tiempo que una gran violencia enunciativa se rebela contra esa situación. El esquema genérico del melodrama se quiebra por su desmesura, produciendo un extrañamiento esencial para introducir al espectador en un proceso reflexivo. Tenemos a una mujer en un mundo cerrado y enfermizo, cuyas aspiraciones se reducen a la “liberación” a través del matrimonio (alcanzable solamente mediante el cuidado de la apariiencia externa, de la máscara) y

cuya práctica vital responde a la sublimación y al sacrificio; mujer, pues, como débil, frágil, reducida a la privacidad, frente al supuesto hombre rudo, seguro de sí, protagonista de lo público (llama la atención que no es ese el hombre que aparece en el filme en ningún momento).

La antinomia entre fuera y dentro, superficie y secreto es la fuente de una serie de imágenes de la feminidad como artificio. Artificio, apariencia, cosmética, maquillaje. Esta topografía fantasmática ha perseguido a las representaciones de la feminidad a través de los tiempos, de manera no claramente manifiesta, pero persistente como una hebra intermitente en nuestras tradiciones culturales... (MULVEY, 1995: 69)

Se hace imprescindible comprender el periodo histórico en que el filme es realizado y su realidad social, el condicionamiento absoluto sobre *lo decible*. El Viaducto llama a Emilia hacia la muerte, y su decisión, al despedirse del cadáver de su madre, queda rubricada por la ventana, los cristales que se rompen, la lluvia, la música del chotis que vuelve para asegurar la amargura de la caída y la destrucción. La herida, la carencia, no es ya de *algo* (el objeto metonímico del melodrama clásico), a Emilia le falta todo, incluso la posibilidad de ver, una vez ha perdida la de imaginar: construcción de un mundo interior en que

Vivimos *por poderes* lo que no tenemos la energía de vivir por nosotros mismos. (BATAILLE, 1979: 123)

Ya no es locura, sino lucidez. El suicidio es la única vía (y así concluye el relato en que se basa el filme, *Miopita* de ANTONIO ZOZOYA), pero las campanas de la Iglesia suenan y la extrema inmolación será en la Iglesia. Durante el *travelling* acelerará siempre su andadura puesto que ya habrá asumido su condición y estará dispuesta para el martirio. Esta será otra de las características de la mujer de la época: no sólo el sacrificio sino su ascensión. MUR OTI se distancia - y nos distancia - de Emilia y subraya con ese *travelling* lo absurdo de la redención de su supuesto pecado de soberbia (en el otro extremo, la sumisión total). Dentro de la Iglesia, serán los planos casi zenitales los que comprimirán la imagen de la desdichada.

Emilia se dice pecadora, piensa que sólo Dios puede disponer de la vida y pide la paz; pero, ¿cuál es esa paz?, ¿qué paz es posible cuando vivir es un infierno, tanto en el interior como en el exterior de su cuerpo?. Denunciando la esterilidad del sacrificio, el filme interpela al espectador sobre esa supuesta *condición femenina* basada en la sumisión y la entrega. Este mismo planteamiento se repetirá unos años más tarde en *Calle Mayor* (JUAN ANTONIO BARDEM, 1956) cuando el personaje de la prostituta le diga a Isabel, la protagonista - también engañada -, que *las mujeres no podemos hacer otra cosa que esperar*, reaccione con una negación ante el *¡tiene que vivir!*, y en cuyo fin (también a través de la ventana y la lluvia) asuma el supremo sacrificio de esa espera, ya de nada.

Lo que está en juego es todo un sentido de la moral, suministrado desde la hegemonía ideológica del sistema, cuya mayor eficacia reside precisamente en la ascensión por parte de sus destinatarios. Emilia sufre el peso de haber hecho suyo el imaginario colectivo que ha venido propiciando un cierto modelo de mujer; ese peso le

aleja de cualquier ruptura o rebelión: al decidir el suicidio, actúa de nuevo la imposición ideológica que le impide considerar como propio el cuerpo, *su* cuerpo; el rechazo de tanto dolor producirá un nuevo dolor porque es el rechazo de Dios.

UN TRAVELLING SIMBÓLICO

Haber tomado *Cielo negro* como ejemplo, nos ha permitido fijar un perfil de la mujer española que se representaba en el cine de la postguerra, pero, al mismo tiempo, hemos podido constatar que los mecanismos enunciativos, en este caso, se distanciaban tremendamente de esa supuesta visión; burlar la censura provocaba contradicciones y, probablemente, los mejores productos cinematográficos de aquellos días. Ahora bien, mientras el sistema intentaba imponer unos códigos y vigilaba por la implantación de un imaginario social donde éste y no otro fuera el modelo femenino (sacrificio y sumisión), la propia sociedad refrendaba mayoritariamente tal concepto y, en su seno, la mujer se identificaba con su *misión* histórica, heredada de un proceso que bebía de las fuentes religiosas y de la *doxa*.

Si Emilia, tras decidirse por la muerte, gira completamente hacia la aceptación (abnegación, renuncia) es porque en su interior hay un convencimiento de la bondad del sacrificio, la creencia en los designios divinos y, con ella, la (des)posesión del cuerpo. Lo que no ve (no puede verlo, su ceguera es física y mental) es que su *condición* - y la del resto de mujeres - ha venido construyéndose a lo largo de la historia de la humanidad por los discursos del poder. El hombre debía producir, la mujer (re)producir; y esa reproducción no era tan sólo física, para dotar a la sociedad de nuevos miembros productivos, sino ideológica: se trataba de fijar los modelos y las creencias, siempre al servicio de los sistemas hegemónicos, porque no cabe duda de que

Las formas específicas de las familias se relacionan dialécticamente con formas del capital y con sus concomitantes políticos y culturales.
(HARAWAY, 1985: 21)

El *travelling* simbólico va deslizándose a lo largo de los años. Los modos de representación se ajustan inevitablemente al paso del tiempo; la mujer de los 50 no será la misma que la de los 70, 80 o 90, pero el proceso de naturalización del género, basado en la constatación del sexo biológico, como tecnología, se mantendrá inalterable. El cine español ha sido y es productivo ideológicamente para el aparato de Estado; la representación de la mujer ha sido y es fruto de una interiorización de los esquemas duales hombre/mujer, masculino/femenino, público/privado; en definitiva, el *machismo* puede ser un mito pero está íntimamente ligado al imaginario tanto de los hombres como de las mujeres y permite que los tiempos cambien pero no tanto los individuos.

En el cine español de los 60 - pese a la novedad que supuso el llamado Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, con la llegada de otros directores y su diferente mirada - la representación de la mujer no se vio alterada de forma significativa, salvo por la aparición de mayores cotas de denuncia que reincidían en los parámetros ya antes mencionados, como es el caso de *La tía Tula* (MIGUEL PICAZO, 1964).

Si el cine clásico ya nos mostraba a la mujer como objeto de deseo pero sin posibilidad de ser a su vez deseante (tan sólo le estaba permitido desear ser deseada), la profunda sima que se abría entre un cine comercial y otro de calidad a partir de los años 70 en España aportó la confusión entre el deseo y la renuncia. Ni que decir tiene que la representación de la mujer en el cine comercial radicalizó escandalosamente la productividad para el aparato ideológico hegemónico; en muchos casos, ni siquiera se trataba ya de asimilarla a la idea de renuncia y sumisión (quizás más patente en las adaptaciones de los clásicos) sino de presentarla como un puro objeto de deseo, de *mostrarla*: tanto en los subgéneros como en la Tercera Vía, la mujer se mostraba, pero apenas participaba. Era un objeto de fruición espectral, lo que suponía al otro lado un espectador mayoritariamente masculino dispuesto a sumirse en la oscuridad de la sala para dar rienda suelta a sus fantasmas sexuales que, a través de tales productos, serían reforzados; la prohibición quedaría nuevamente impregnada en su interior precisamente por el acto de transgresión (como se puede ver, muy funcional para el sistema).

Sin embargo, *Mi querida señorita* (JAIME DE ARMIÑÁN, 1971), con sensiblería y tibieza, abordaba el tema de la indefinición sexual, de un sexo biológico encerrado en un cuerpo que no le corresponde. Revestido de un aire progresista, en realidad reforzaba la naturalización de la relación sexo/género puesto que acomodaría uno al otro de forma inalienable; es decir, ofrecía la perspectiva de ciertas "anormalidades" que son subsanables mediante la incorporación del género al sexo biológico. Con todo, el filme poseía la valentía de plasmar una excepcionalidad que en múltiples ocasiones se ha dado en la sociedad y la dificultad del acomodamiento al entorno. Similares características revestirán títulos como *Cambio de sexo* (VICENTE ARANDA, 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (PEDRO OLEA, 1978) y *Ocaña, retrat intermittent* (VENTURA PONS, 1978), películas en que se aborda el tema del travestismo y la homosexualidad desde parámetros más cercanos a la denuncia de los condicionamientos sociales que a la imposición dualista de la definición masculino/femenino.

En el grueso de la producción, como decíamos antes, la mujer va cambiando; el sexo se espectaculariza (sobre todo con la caída del régimen franquista y la llegada de la democracia), la mujer aparece abiertamente como objeto de deseo o bien, en los casos más progresistas, como capaz de disfrutar con el sexo y reivindicarlo (sin perder su condición de objeto). La fijación de los roles resulta extrema. Son muy escasos los filmes en que se pone en cuestión la relación sexo/género, dada como natural desde una premisa tácitamente refrendada por el conjunto social. Podríamos decir que no parece este un tema de interés para los realizadores y/o productores, más aplicados a mirar hacia el pasado (la guerra civil y las adaptaciones) o hacia la consolidación de una industria basada en el entretenimiento que no puede en modo alguno cuestionar el imaginario colectivo que ella misma ha contribuido a crear. El punto de vista del cine español que se acerca al fin de siglo está dañado por la unidireccionalidad, por la masculinización de su mirada - nos adentramos en un concepto tan complejo como es el de *lo verosímil fílmico* y la representación de la realidad -. Todo ello obedece a una herencia cultural que no sólo es cinematográfica sino también del mismo concepto de representación.

Cada narrativa, por aparentemente "completa" que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera; esto es así tanto con respecto de las narraciones imaginarias como de las realistas. Y esta consideración nos permite preguntarnos qué tipo de noción de la realidad autoriza la construcción

de una descripción narrativa de la realidad, la articulación de cuyo discurso está regida más por la continuidad que por la discontinuidad. (WHITE, 1992: 25)

Efectivamente, el tipo de representación heredada, está orientada hacia una imposición de sentido, un dirigismo, que se ha traducido en el cine como transparencia o borrado de las marcas enunciativas, pero que, desde el Renacimiento, ha efectuado una clara selección entre lo que es correcto y no lo es, entre lo que es deseable y no lo es, entre lo que es arte y no lo es, entre, en fin, lo que podemos / debemos ver y lo que no. Así, la impresión de realidad se ha venido entendiendo como proporcional a la calidad de la obra de arte. Sin embargo, lo que tenemos que poner en cuestión es la propia existencia de esa realidad como algo que está ahí y puede ser reproducido. Hay un proceso de mediación mecánico, desde la paleta del pintor a la cámara cinematográfica, y hay, y esto es esencial, un *punto de vista* que en sí mismo ya supone una elección. De esta forma, la obra de arte sería la representación de una representación; su referente sería ya una realidad mediada. Mostrada como tal, rompería el carácter ideológico de transmisión de un imaginario.

Si el espectador es consciente en todo momento de la irrealidad de cuanto desfila ante su mirada, no es menos cierto que los mecanismos de identificación actúan implícitamente con una potente carga que pasará directamente a un interior capaz de asimilarla o rechazarla. El tipo de cine representado por el M.R.I., hegemónico, parte de una concepción abiertamente idealista que hace uso de la ficción como mecanismo metafórico de visión de mundo, pero de mundo real. Es decir, el mundo referenciado es el nuestro, el del espectador en la sala, aunque se encuentre ante un film de ciencia-ficción e incluso si el reconocimiento de *lo real* es aparentemente nulo. Es el mundo real porque toda conexión diegética va vinculada necesariamente a él y, mientras actúe el borrado enunciativo, el proceso identificativo progresará.

Este paréntesis divagatorio nos permite aplicar a nuestra reflexión los parámetros de un mundo posible generado por la representación cinematográfica y su recepción-interpretación por el espectador mediante procesos de identificación y/o de distanciamiento (dos modelos opuestos y al tiempo convergentes). La confusión parece despejarse cuando reconocemos que la reivindicación del sexo en el más reciente cine español responde en gran parte a un machismo encubierto, cuando no totalmente explícito. Cuando hablamos de machismo, un término odioso, estamos refiriéndonos a un predominio asumido e interiorizado (consciente o no) de lo masculino en los niveles culturales y sociales, y *lo masculino* es, por supuesto, un constructo interesado.

Para llegar a *esa representación* de la mujer, la maquinaria simbólica parte de una especificidad naturalizada, que se pretende con valor absoluto, no cuestionable. Su coincidencia con la normatividad y escala de valores del espectador no es sino el reflejo del proceso general de los aparatos ideológicos de Estado y sus permanentes interpelaciones a los sujetos; no es sino el reflejo de una determinada concepción de la realidad que se manifiesta como *lo real absoluto*: el ejercicio del poder y la consiguiente dominación / sumisión.

No importa que el cine tenga o no como referente una realidad (ya hemos dicho que creemos que la realidad no puede ser accedida sino a través de una múltiple

mediación), lo cierto es que construye un mundo ficcional que va a entrar en relación con el real a través de la incorporación experiencial del espectador, modelando o reforzando su imaginario social. Como discurso, es un constructo y lo aceptamos como tal; sin embargo, está inmerso en el seno de otros discursos que también han venido haciendo uso del borrado enunciativo para aparecer como naturales y han conseguido edificar un mundo en el que no dudamos en creer ciegamente. Entre esos discursos, el de la sexualidad, con la trama sexo/género, se ha constituido en uno de los más funcionales para el del poder (discurso por excelencia).

El poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos (...) El poder, como puro límite trazado a la libertad, es, en nuestra sociedad al menos, la forma general de su aceptabilidad. (FOUCAULT, 1998b: 105)

Ha entrado en juego un modelo que es económico-social; la propiedad ya no se basa en los lazos de sangre. Este nuevo modelo implica una focalización hacia la vida, la supervivencia, la permanencia (en el poder). Lo importante es vigilar, normalizar, pero en contrapartida se está hablando de sexo y llevándolo a la obsesión. Todo ello va ligado al desarrollo del capitalismo y la productividad.

Lo importante es que el sexo no haya sido únicamente una cuestión de sensación y de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y de falsedad, que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil y peligroso, precioso o temible; en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad. (FOUCAULT, 1998b: 71)

El sujeto moderno se constituye como *subjectum* con el objetivo de perpetuarse como género humano y en el poder. Se lleva a cabo una distinción entre esfera privada y pública: la familia tiene un poder extraordinario, primera célula de la sociedad para reproducir la clase. En el siglo XIX el modelo aparecía desarrollado y podemos hablar de represión porque se producen nuevos sujetos sociales: niños, adolescentes, medicalización (histéricas), psiquiatrización (locos, homosexuales). Estos nuevos sujetos son consecuencia del discurso sobre la sexualidad al no dar una salida institucionalizada para ellos. La sexualidad no tiene pues nada de natural, no es una fuerza de la naturaleza, está determinada en función de un discurso político. Con la sociedad burguesa, la nueva lógica es la de un sujeto libre de decidir, libre de casarse, de elegir (con la aristocracia los pactos eran de tipo económico): hay un *enmascaramiento* mediante términos tan confusos como el deseo o el amor.

ALTHUSSER hablaba acertadamente del *aparato ideológico de Estado* y ya desvelaba que su actuación permeabilizaba las capas sociales. Con el instrumental mediático a su servicio, la reproducción de las concepciones y modos de vida se convierten en un hecho a escala planetaria y a un ritmo acelerado: es la *violencia simbólica*. Puede aceptarse que esa violencia simbólica no provoca muertes, pero difícilmente se podrá negar que sí esclaviza cerebros (procesos difícilmente desligables del concepto de muerte). El *enmascaramiento*, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional. Puede considerarse un microsistema de impregnación que llega a los

textos (relatos) a través del oscurantismo y esto se padece especialmente en las áreas de la cultura de élite (no popular ni masiva), de la educación, de la investigación...

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculizado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene gracias precisamente a su fuerte impresión de realidad (verdad). Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente, que ha posibilitado una tecnología capaz de enfrentarnos al género como un lógico resultado del sexo (al decir sexo lo entendemos como biológico); los instrumentos de dominación son eficientes en la medida en que los individuos creen en su bondad: si en otro tiempo fue la religión, hoy es el discurso sobre la sexualidad y la pregnancia de los medios audiovisuales.

Un imaginario colectivo que posibilite la representación de la condición femenina como inherente a la mujer, ligada a lo privado, al hogar, a la (re)producción, es tremendamente funcional para el aparato sistémico. Siguiendo a JUDITH BUTLER podemos negar la equiparación de género y cultura con la de sexo y naturaleza; el género también es el medio a través del que la "naturaleza sexuada" se establece como "prediscursiva", anterior a la cultura, una superficie políticamente neutra sobre la que la cultura actúa. La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y regula el género como una relación binaria en la que el término masculino se diferencia del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas de deseo heterosexual.

Para BUTLER el constructo de una identidad sexual coherente de acuerdo con los ejes disyuntivos de lo femenino/masculino está destinado a fracasar; los trastornos de esta coherencia por medio de la reaparición involuntaria de lo reprimido revelan no solo que "la identidad" se construye, sino que la prohibición que construye la identidad es ineficaz. La identidad, basada en la constante fijación de un *otro*, acompaña todas las fases del desarrollo humano y es reforzada por los discursos de los aparatos ideológicos. El cine, el audiovisual, proporciona mecanismos de identificación que permiten ver en el otro la imagen de sí mismo y generar un proceso imitativo que, generalmente, no es sino refuerzo del constructo discursivo previo.

Quizás por la permeabilidad del discurso machista en la sociedad española, el cine más reciente no ha generado una imagen de la mujer - ni siquiera de la sexualidad - que tenga en cuenta las contradicciones y denuncie los constructos que han permitido llegar a la situación actual.

A WONG FOO, ¡GRACIAS POR TODO!, JULIE NEWMAR.

Hemos tomado un ejemplo procedente de Estados Unidos que, aunque minoritario, obedece a una apuesta comercial de un cine mostrativo del mundo de los *drag-queen's*. El simple hecho de que este tipo de filmes haya conseguido un éxito de taquilla - limitado o no - muestra bien a las claras que la imposición dual está

profundamente quebrada en nuestro entorno. *A Wong Foo...* no es sospechoso de veleidades contraculturales, intelectuales o vanguardistas, y es por eso mismo que nos resulta muy útil para establecer que el problema no está en la representación de la mujer sino en el modelo que se ha venido imponiendo.

Las tecnologías del género convergen en procesos de naturalización y esta es la palabra mágica que contribuye al anclaje cultural e ideológico de la unidireccionalidad sexo/género. Por ello, en *A Wong Foo...*, no es de extrañar que el personaje del policía (el poder, profundamente masculino) irrumpa en el pueblo pidiendo a los vecinos que denuncien a los *drag-queen's* ya que *cambian las cosas de su orden establecido y no creo que eso sea lo que ustedes quieren... no protejan a esos degenerados... no tienen ni idea de lo peligrosas que son esas personas...* La asunción de los roles se ha roto y los habitantes del poblado reaccionarán como un *fuateovejuna* - hombres y mujeres al unísono - diciendo que todos ellos son *drag-queen's*. Y lo son, porque han comprendido, como dirá la mujer-ama-de-casa, el sentido profundo de la frase pronunciada: *Soy muy afortunada de tener una amiga que da la casualidad que tiene nuez.*

KIDRON ha aprendido la lección del discurso hegemónico naturalizador y responde con sus mismas armas: hacer natural hasta el extremo lo que la sociedad está predispuesta a rechazar. Por ello, no es de extrañar que los apuntes de denuncia en cuanto a la intolerancia queden rápidamente relegados - aunque no eludidos -: la visión de la casa familiar de la que *Vida* ha huido en el pasado, su nostalgia y sus sentimientos agolpados al ver la imagen de su madre en el porche, se quiebran mediante un gesto doblemente simbólico: *los mapas mienten*; algo similar ocurre cuando buscan alojamiento temiendo no ser aceptadas - *se pasarán con nosotras, habrá violencia, ya hemos pasado por eso* - y se encuentran con una bienvenida al ser confundidas con miembros de un equipo de baloncesto femenino. El apunte se vierte en la imagen, pero es transgredido de inmediato por el *tono* de comedia y el equívoco.

En *A Wong Foo...* el lenguaje convencional sirve a los intereses de la interpelación al espectador sobre su estatus de género; jugando con la identificación, haciendo entrañables a estos personajes, se van rompiendo las convenciones de género y su supuesta imbricación con el sexo biológico. Frente a la construcción del *drag*, indefinido sexualmente, el machismo del policía (falo y castración) que las *confunde* con mujeres e intenta aprovecharse de *Vida*; el descubrimiento del pene le enfrentará a sus propias convicciones (secuencia en el bar en que es incapaz de comprender lo que dos hombres pueden hacer juntos y evidencia su repulsión mediante una relación de actos en que enfrenta lo viril a lo sexual, de tal forma que hay una grave contradicción dialéctica entre sus palabras y su estado de enajenación y rechazo) y sacará a la luz la estrecha relación de los discursos sexista, machista, racista y político (*blancas con negratas y sudacas*).

La indefinición, como elección, queda plasmada en la relación que hace *Noxima* de las posibilidades, dentro del proceso de aprendizaje de *Chichi*: *Eres un muchacho con faldas. Cuando un hombre hetero se viste de mujer y se pone con faldas, es un travesti. Cuando un hombre es una mujer atrapada en un cuerpo de hombre y se hace la pequeña operación, es un transexual. Cuando un hombre gay tiene demasiado sentido de la moda para un solo sexo, entonces es una drag-queen.*

Todos estos elementos van configurando un entorno que arropa el mecanismo base del filme: la presentación de un microcosmos en que la intervención de las tres protagonistas permita cuestionar las aparentes barreras naturales generadas por la sexualidad ortodoxa (la heterosexualidad). No cabe duda de que el pueblo en que deben permanecer durante dos días por avería del automóvil se constituye en metáfora.

La ruptura que se produce no solo es una máscara del exterior (las telas que adornan los cuerpos o el encuentro de la belleza allá donde no parecía haberla) sino también del interior: el tartamudo recuperará un habla normal al descubrir su prioridad sexual; la mujer blanca secretamente enamorada de un hombre negro podrá manifestar sus sentimientos; la vieja enmudecida hablará del cine, lo único que parece interesarle y que ninguno de sus vecinos compartía. El dolor del hogar de la mujer-ama-de-casa, donde la violencia impregna cada habitación, abrirá las puertas a la conciencia de nunca-más (cuando se emborracha será capaz de decir que *hay que cargarse a todos los hombres*); será *Vida* quien descubra ese dolor íntimo y le pregunte en la cocina, el lugar por excelencia de su rol social, *¿alguna vez no ha llorado en esta habitación?*.

Confundidas inicialmente como *chicas de carrera*, serán finalmente reivindicadas como *drag-queen's* por el conjunto de la población; sólo quedarán fuera el policía y el marido, símbolos del poder y la violencia. La fiesta se dará como fruto de la imaginación y no de la imposición: *Para que las cosas ocurran, hay que imaginar... imagina cosas buenas y harás que sucedan...* Frase repetida cuya reiteración no es ociosa porque es precisamente la puesta en escena de un modelo indefinido lo que hace dudar de la solidez del modelo genérico reconocido.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El cine forma parte del conjunto de los *aparatos ideológicos de Estado* (ALTHUSSER) y como tal cumple su función de reproducción ideológica a través de la construcción y consolidación de determinados imaginarios colectivos. La sexualidad, como naturalización del sexo, como discurso sobre la imbricación de lo biológico con lo experiencial, siempre ha estado presente en el cine con una mirada esencialmente masculinizada; la representación de la mujer ha venido siendo funcional para el orden normativo de *lo femenino*. Si bien algunos títulos aislados comienzan a plantear dudas sobre la concepción naturalista del género, el cine español está hoy por hoy lejos de abordar esta problemática y sigue presentando a hombre y mujer como dualidad de lo masculino / lo femenino, independientemente de algunas obras significativas en que, al menos, se defienden con valentía las opciones homosexuales (que no implican en sí romper el constructo masculino / femenino como discursos de poder / sumisión).

No es suficiente hablar de diferencia en términos de sexo (hombres vs mujeres); la diferencia sexual no explica otras diferencias mucho más importantes que están en la propia complejidad de la sociedad: los discursos que construyen el imaginario social tienden a constituir sujetos funcionales; limitándonos al sexo, se pierden de vista muchas implicaciones ideológicas. El Sujeto no es ya el Sujeto, como centro de acción y decisión, es un *Subjectum* (ALTHUSSER), que elige libremente su propia sujeción, reforzada mediante los aparatos ideológicos de Estado.

Hay una realidad pero para comunicarla es necesaria una representación (un lenguaje). El género es esa representación. Esto implica que el género es en sí mismo una tecnología y al mismo tiempo los aparatos ideológicos son tecnología del género; produce comportamientos (produce, construye) y al tiempo es el efecto de otras tecnologías. La posición social de los seres humanos no depende del factor biológico, sino de elementos de poder. El sexo no es natural, ni objetivamente medible. La biología no es otra cosa sino discurso; la diferencia no tuvo nunca por qué ser significativa, fueron los discursos quienes aplicaron esa significación. El pensamiento occidental nos ha empujado a pensar que hay una substancia en las cosas (una objetividad), cuando no hay sino construcciones a través del lenguaje que separan los seres humanos en categorías según roles sociales (el sexo es un invento funcional a esa jerarquía): función productiva + función reproductiva. Eso es lo fundamental, el cuerpo es secundario.

Visto así, hemos de reivindicar el concepto de contradicción (y también el de *resistencia*). La sociedad es intrínsecamente conflictiva, está escindida; cada sujeto tiene en su seno un poder y un valor, víctima o verdugo, según la relación en que se encuentre con el resto; no es posible la identidad, no hay tal conjunto homogéneo definible por una experiencia de subordinación. Hoy en día, la complejidad de las relaciones de clase y la división del trabajo han generado una nueva escala de valores, también funcional para el sistema, capaz de retroalimentarle, que mitifica la competitividad y rebaja el trabajo a la categoría de la subsistencia (de la necesidad), empobreciendo toda dinámica social.

Gordon llama "economía del trabajo casero" a la reestructuración del trabajo que, en general, posee las características que antes tenían los empleos de las mujeres, empleos que sólo eran ocupados por éstas. El trabajo, independientemente de que lo lleven a cabo hombres o mujeres, está siendo redefinido como femenino y feminizado. El término "feminizado" significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales que son una burla de la jornada laboral limitada, llevar una existencia que está siempre en los límites de lo obsceno, fuera de lugar y reducible al sexo. (...)

La economía del trabajo casero, en tanto que estructura organizativa capitalista mundial, es la consecuencia y no la causa de las nuevas tecnologías. (HARAWAY, 1985: 20)

La penetración de los discursos es un elemento esencial para la consolidación de ese imaginario que precisa el poder; la espectacularización desdibuja la percepción, proponiendo lo virtual como real. Debemos dar un paso más en nuestra reflexión y cuestionar lo que nos vinculaba al presente trabajo: la representación de la mujer en el cine; es el propio hecho de una representación de la mujer lo que lleva en sí mismo la aceptación de una dualidad hombre / mujer; al decir *mujer*, estamos aceptando su oposición a hombre y desvinculando el término de otras posibles acepciones que no conlleven el sexo biológico como exponente de su identidad: persona, ser humano, ciudadano. Mujer no puede ni debe ser una categoría, pues, si lo es, entrará en el juego de dominación / sumisión y resultará funcional para reproducir la hegemonía ideológica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979
- BAUDRILLARD, JEAN (1994): *Olvidar a Foucault*. Valencia. Pre-Textos.
- BUTLER, JUDITH, “Subjects of Sex / Gender / Desire”, en *Gender trouble, Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.
- CASETTI, FRANCESCO, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- COLAIZZI, GIULIA, “El “camp”: travestimento e identità”, en PATRIZIA CALEFATO (ED.), *Moda e cinema*, Costa & Nolan.
- COLAIZZI, GIULIA, “Introducción: Feminismo y teoría fílmica”, en COLAIZZI, GIULIA, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- COLAIZZI, GIULIA, “Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo”, en *Revista de Occidente*, núm. 191, Marzo 1997.
- CHOMSKY, N., RAMONET, I. (1995): *Cómo nos venden la moto*. Icaria. Barcelona.
- DE LAURETIS, TERESA, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, TERESA, “El sujeto de la fantasía”, en COLAIZZI, GIULIA, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1996.
- FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998a.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998b.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI, 1998c.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 1998d.
- HARAWAY, DONNA J., *Manifiesto para Cyborgs*, Valencia, Eutopías, 1985.
- LYON, DAVID (1996): *Postmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial.
- MULVEY, LAURA, “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”, en COLAIZZI, GIULIA, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- PENA, JAIME, J., “El rostro sin ojos, el cielo negro”, en CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS Y PÉREZ PERUCHA, JULIO (COORDS.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.
- RABINOWITZ, PAULA, “Soft Fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico”, en COLAIZZI, GIULIA, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- RAINER, YVONNE, “La narrativa al (mal)servicio de la identidad”, en COLAIZZI, GIULIA, *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
- RICOEUR, PAUL, “Prólogo” a GAUDREAU, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- RICOEUR, PAUL, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, en ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997.
- RICOEUR, PAUL, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- RUBIN, GAYLE, “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”, en *Nueva Antropología*, núm. 30, México, Noviembre, 1986.
- VV.AA., *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995.

WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

ZUNZUNEGUI, SANTOS, “Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español”, en CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS Y PÉREZ PERUCHA, JULIO (COORDS.), *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.