

# Por una mirada divergente

**Mayra Vilasis**

*Cineasta y escritora. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).*

Las tendencias menos sectarias de la crítica feminista cinematográfica, en especial la realizada en los Estados Unidos, se han empeñado durante años en la consecución de tres objetivos comunes:

1. Desmontar los estereotipos en la imagen femenina del mejor cine, clásico y contemporáneo, producido por Hollywood y Europa.
2. Definir los códigos sexistas históricamente establecidos en el lenguaje cinematográfico desde una perspectiva de género.
3. Proponer nuevos contenidos narrativos y semánticos para lograr un discurso cinematográfico menos discriminatorio en la representación de la imagen femenina y, como consecuencia, un protagonismo de esa imagen en *zonas temáticas exclusivamente femeninas*, también desde una perspectiva de género.<sup>1</sup>

Con estos fines, cientos de obras desde, por ejemplo, *La dama de las camelias* (George Cukor, 1936), hasta filmes contemporáneos realizados por cineastas feministas independientes, engrosan la filmografía objeto de estudio en una extensísima relación de libros de consulta para múltiples y diversos cursos impartidos en

universidades y centros de estudios superiores de los Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Francia y Alemania, fundamentalmente.<sup>2</sup>

La metodología elaborada por la crítica feminista a principios de la década del 70, con un basamento esencialmente sociológico y político, ha ido incorporando elementos del psicoanálisis, la semiología y el estructuralismo, entre otras fuentes, para la conformación de un cuerpo teórico aplicable al estudio de la obra cinematográfica. Con frecuencia, muchos de esos presupuestos teóricos se han hecho extensivos a la crítica de otras manifestaciones artísticas, como el teatro y la pintura, así como el medio televisivo.<sup>3</sup>

Si existe algún factor aglutinador dentro de las numerosas y variadas corrientes de la crítica y la teoría cinematográficas feministas, este es reconocer como referencia obligada el ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema»,<sup>4</sup> publicado por la británica Laura Mulvey en 1975. Su autora elabora el concepto de *la mirada masculina* como elemento decisivo para una aproximación feminista al hecho cinematográfico. Esta teoría se basa en diferencias culturales (en la más amplia acepción del término *cultural*), atribuidas a los géneros,

y aceptadas por el conjunto de la sociedad donde prevalecen valores —como patrones de medida— de hegemonía patriarcal.

## El concepto de género y la sociedad patriarcal

Antes de describir en qué consiste *la mirada masculina* y cómo funciona para una aproximación a la obra cinematográfica, es imprescindible establecer algunos términos y conceptos —aunque ello pueda parecer innecesario o elemental a simple vista:

1. El *sexo* está biológicamente determinado: hembra-macho.
2. El *género* está socialmente condicionado: mujer-hombre. O sea, se nace hembra y se aprende a conducirse como mujer; nacer macho implica aprender a comportarse como hombre. En este proceso de aprendizaje —fenómeno individual socialmente determinado—, se adquieren y asumen las cualidades o atributos *precondicionados por la sociedad* sobre la base de la separación y diferencias de géneros. Algunos ejemplos ilustrativos tomados al azar pueden ser:

Cualidades	
<b>Hombre</b>	<b>Mujer</b>
valor	cobardía
audacia	indecisión
rudeza	delicadeza
fuerza	debilidad
energía	pasividad
agresividad	inhibición
no llora	llora

3. Las cualidades atribuidas a los géneros adquieren valores negativos si se intercambian entre sí:

**hombre cobarde**  
**mujer agresiva**

Los portadores de estas suelen ser objeto de censura, al no satisfacer *las expectativas inherentes a la conducta socialmente aceptada para ambos sexos*. Así, las cualidades condicionadas de los *géneros* en el conjunto social se asumen como rasgos *biológicamente determinados* por la pertenencia a uno u otro sexo.

4. Los valores positivos de las cualidades atribuibles a los géneros funcionan como patrones de medida en la sociedad occidental contemporánea, donde el poder político y social mayoritario —hegemónico— pertenece al género masculino. Por consiguiente, las cualidades genéricas en el poder ejercido y la aceptación de dichas cualidades como normas de conducta por el conjunto social conforman los valores «culturales» predominantes e históricamente condicionados que definen a la sociedad *patriarcal*.

5. La mayoría de las obras cinematográficas realizadas en la sociedad patriarcal contemporánea incorpora en sus personajes comportamientos genéricos tradicionalmente aceptados por el conjunto social; solo una voluntad artística con conciencia de la necesidad de subvertir esas desigualdades genéricas posibilita la creación de filmes que intentan cuestionar los condicionamientos sociales que se les atribuyen a las diferencias existentes entre los sexos y el desafío del discurso cultural hegemónico.

## La mirada masculina

La teoría de *la mirada masculina* debe explicarse en el contexto del proceso de comunicación cinematográfica. En ese fenómeno, *la mirada* tiene lugar en tres espacios/tiempos interrelacionados entre sí:

1. **En la historia narrada por el filme:** los personajes tal como se ven los unos a los otros, cómo y dónde se sitúan, cómo se comportan y desplazan; generalmente, *los hombres miran* a las mujeres, las convierten en objetos de su mirada.
2. **En la mirada del público:** debido a la forma en que la mujer es «situada» por la historia narrada (colocada en una posición de lectura preferencial) y por sus experiencias culturales con respecto al «mirar», el público es conducido a *identificarse* con la mirada masculina, trasmutando a las protagonistas en objetos-receptores de su mirada.
3. **En la mirada de la cámara al filmar:** los encuadres, las angulaciones, la iluminación, etc., normalmente, se estructuran a partir de criterios semejantes a los ya señalados y transforman a las protagonistas en objetos de la mirada —masculina— al acentuar su *objetivización* en la historia y, en términos generales, dentro del discurso fílmico.

Casi siempre, y como consecuencia de *la mirada masculina*, el discurso fílmico hegemónico es también masculino, y las mujeres suelen ser/estar *silenciadas, ausentes o marginadas*: activan o encarnan las cualidades genéricas que la hegemonía masculina de la sociedad patriarcal les atribuye; y, con mucha frecuencia, son *objetos* de una gratificación erótica para esa mirada.

## El cine cubano más reciente: algunos comentarios alternativos

No se trata de realizar una crítica feminista a las últimas películas cubanas. El propósito es intentar destacar otras alternativas —casi nunca asumidas por la crítica especializada— para una aproximación al fenómeno cinematográfico en el contexto cubano.

En varios filmes de la producción de *estos últimos años han resurgido imágenes femeninas convencionales y estereotipadas* que habían desaparecido muy

**El discurso fílmico hegemónico es también masculino, y las mujeres suelen ser/estar silenciadas, ausentes o marginadas: activan o encarnan las cualidades genéricas que la hegemonía masculina de la sociedad patriarcal les atribuye; y, con mucha frecuencia, son objetos de una gratificación erótica para esa mirada.**

tempranamente en la historia del cine cubano con la realización de películas como *Mannuela* y *Lucía*, ambas de Humberto Solás, en la década del 60, por mencionar solo dos de las más conocidas con protagonistas femeninas. Y este resurgimiento no ha sido considerado en toda su peligrosa dimensión por los especialistas —peligrosa por su probable doble carácter de retroceso y concesión coyunturales.

¿Por qué han resurgido esos estereotipos? Este es el momento para proponer un pesquisaje de las posibles razones y sugerir que se valoren las siguientes premisas para llevar a cabo esa investigación:

1. Durante más de treinta y cinco años el proceso revolucionario ha proporcionado a las mujeres cubanas todas las oportunidades para su desarrollo y participación en los ámbitos social y económico de la sociedad.
2. Las mujeres cubanas han sabido aprovechar esas posibilidades y han luchado abnegadamente por los objetivos revolucionarios de la sociedad en su totalidad y por el ejercicio de sus derechos como mujeres e integrantes activas del conjunto social.
3. Después de más de treinta y cinco años, la sociedad cubana no ha perdido su esencia definitoria que la caracteriza como sociedad patriarcal.
4. Los asuntos y/o problemas de la mujer han sido «circunscritos a las mujeres»; no se han asumido como síntomas inequívocos de la urgente necesidad de transformar, de manera radical, la esencia patriarcal de la sociedad cubana.
5. Dentro de la cultura hegemónica, una de las más grandes contradicciones reside en que el carácter patriarcal de la sociedad ha devenido una camisa de fuerza para los logros que el propio proceso revolucionario ha materializado en la mujer cubana de hoy.
6. ¿Hasta qué punto los cambios económicos y estructurales que tienen lugar en el país, para vencer la crítica situación en que se encuentra, ejercen una influencia importante en el reforzamiento de la esencia patriarcal de la sociedad cubana actual?

Si se caracteriza la producción cinematográfica cubana del lustro recién finalizado, pueden observarse tres líneas generales: la introspección femenina, la crítica social y la adaptación de obras literarias al cine. Estas vertientes no existen totalmente separadas y en muchos

casos se entrecruzan. A la primera línea corresponden filmes como *Mujer transparente* (dirección colectiva, 1990) y *Madagascar* (Fernando Pérez, 1995). Este último, además, se inspira en una obra literaria de Mirta Yáñez, «Beatles contra Durán-Durán». En ambas películas el tema de la mujer con sus conflictos aparece en un primer plano. La imagen femenina no es marginada, ni está silenciada ni ausente. Es decir, los personajes femeninos de estos filmes escapan de *la mirada masculina* para trasmutarse en *sujetos actuantes* y/o promotores de la acción.

El primer cuento de *Mujer transparente* (Isabel), dirigido por Héctor Veitía con guión de Tina León, resulta particularmente interesante desde una perspectiva de género. El conflicto de la protagonista, al principio de forma inconsciente, yace en su necesidad de revertir las cualidades genéricas que la han definido y limitado durante toda su vida hasta el comienzo de la película. De forma progresiva, Isabel va tomando conciencia de ese reclamo de rebeldía que la mantiene insatisfecha, aunque al final de la historia su «acto de subversión» no deje de resultar ingenuo. La mayoría de las escenas con su esposo parecen soliloquios del hombre. Isabel no solo está ausente, sino que *no existe* (el marido se sienta sobre los zapatos recién comprados por Isabel). Cuando ella emite una opinión (escena de los hombres jugando dominó en la playa), el esposo la llama a capítulo: «¿Y tú que sabes de eso, Isabel?». Es decir, la silencia abiertamente, la margina del tema en discusión porque ella *transgrede las expectativas inherentes a la conducta socialmente aceptada por su condición de mujer*. En la historia, él siempre espera de Isabel el comportamiento tradicional para el cual ha sido educada en la sociedad patriarcal, mientras que ella constantemente se cuestiona a sí misma en sus relaciones con quienes la rodean, a partir de su cambio de *status* laboral (es ascendida a un nivel de jefatura y toma de decisiones). Este hecho es determinante al desencadenar su necesidad de transformar el papel de subalterna que ha desempeñado en todas las esferas de su vida.

*Madagascar* es un filme de múltiples lecturas. Su protagonista es una madre soltera, jefa de familia y profesora universitaria supuestamente realizada. Las relaciones que mantiene con su hija están marcadas por una incomunicación que trasciende la que puede y naturalmente debe existir entre mujeres pertenecientes a diferentes generaciones. La película es una metáfora que se traduce en los conflictos de ella consigo misma y

**En varios filmes de la producción de estos últimos años han resurgido imágenes femeninas convencionales y estereotipadas que habían desaparecido muy tempranamente en la historia del cine cubano.**

con su medio. Afortunadamente, la protagonista y su hija no solo se escabullen de *la mirada masculina*, sino que es justamente mediante una *mirada diferente* que el público se identifica con ellas en sus papeles activos como *sujetos* de la historia. El proceso de identificación alterna entre la una y la otra (madre e hija) y en ambas la lucha central reside, también, en *la subversión* de los rasgos genéricos que la sociedad les ha atribuido: son adversarias aparentes. La mirada de la cámara es cómplice y partícipe de esa *otra mirada*, con bellísimos encuadres y en la búsqueda de atmósferas consecuentes con el conflicto de estas mujeres-sujetos en un medio que las asfixia y pretende forzarlas a llevar vidas mediocres.

*Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) puede inscribirse en la corriente de los filmes de crítica social. En una primera parte, el conflicto principal lo lleva una anciana que vive sola con su perro. En la segunda, los antiguos dueños de la casa donde esta reside regresan al país y pretenden llevársela con ellos a los Estados Unidos, para que continúe trabajando como la sirvienta que antaño había sido. El resultado es artísticamente sugerente, aunque la película no logra su urdimbre lingüística por su timidez o voluntad expresa de no asumir una perspectiva de género en su concepción del personaje protagónico. Reina es vista con simpatía y hasta con ternura, pero la mirada que la traslada a la pantalla no se despoja de un pesado velo patriarcal que, entre otros factores, afecta el propio discurso narrativo propuesto por el filme: en la segunda parte, el protagonismo de Reina se diluye y es suplantado por otro personaje femenino que se salva del esquematismo —aunque es un estereotipo— por la excelente interpretación de Coralita Veloz. La película es un homenaje al neorrealismo, que se hubiera enriquecido de haber asumido una perspectiva de género —en la concepción del personaje de Reina— que posibilitara establecer los nexos o conexiones entre el conflicto dramático y el medio en que este se desenvuelve. Este tratamiento habría despojado al conflicto de su carácter excepcional, sobre todo en la primera parte del filme, y hubiera creado un equilibrio más armónico entre Reina como protagonista y los otros personajes en la segunda. *Reina y Rey* es una exploración interesante de un tema muy pocas veces tratado por la cinematografía cubana, a pesar de que más de un tercio de la población pertenece a la llamada tercera edad y esta es mayoritariamente femenina. Bien merece un análisis profundo desde una perspectiva genérica.

Las películas cubanas de estos últimos años que se inspiran en obras literarias, o que son adaptaciones de estas, necesitan mucho más que breves comentarios alternativos.<sup>5</sup> Para apreciarlas desde una perspectiva de género, requieren de un análisis previo de la literatura originaria y de un estudio sincrónico entre la obra literaria y la cinematográfica que respete las características propias de cada discurso. Descubrir las esencias del comportamiento de *la mirada masculina* en esos filmes —dentro de la cultura hegemónica del período histórico que cubren tanto la obra literaria como su versión cinematográfica—, son propósitos que desbordan los objetivos de estos comentarios.

En la mayoría de las películas que asumen perspectivas de crítica social: *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991); *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991); *Vidas Paralelas* (Pastor Vega, 1992); y la exitosa *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan C. Tabío, 1993), los conflictos activados por los personajes femeninos no se relacionan con las disparidades entre los géneros. Al parecer, cuando se tratan algunas contradicciones sociales suelen excluirse aquellas que pueden ser contentivas de una esencia genérica, y aun cuando son abordadas, casi siempre se limitan a ser meras exposiciones epidérmicas de los problemas: estos filmes continúan asumiendo el carácter patriarcal de la cultura hegemónica y, por tanto, consideran esos conflictos como «locales», «pintorescos» o «secundarios». Exactamente por la carencia u omisión de una aproximación genérica en la conformación de los personajes femeninos y en el tratamiento de las desigualdades existentes, se abre una brecha por la que se reintroducen los convencionalismos, *clisés* o estereotipos discriminatorios de la imagen femenina.

### La crítica feminista y el cine cubano

Durante más de veinte años, la crítica feminista ha desarrollado un interés especial en examinar filmes dirigidos por mujeres de otras latitudes. Entre estos, *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) se ha ganado una merecida posición por ser uno de los primeros realizados por una latinoamericana y caribeña —y en un país revolucionario— durante la década del auge de la crítica feminista en los Estados Unidos. Otras películas cubanas han sido estudiadas con esmero, pero ninguna de forma tan profusa, constante e inteligente.<sup>6</sup> Desde los primeros artículos escritos por Julia Le Sage para la revista *Jump Cut* en 1979 y 1980, pasando por E. Ann Kaplan con su

libro *Women and Film (Both Sides of the Camera)*, publicado en 1983, hasta *The New Latin American Cinema (A Continental Project)*, texto dado a conocer en 1993 por Zuzana M. Pick, *De cierta manera* se ha mantenido ocupando espacios apreciables en la literatura cinematográfica feminista.

Aunque desde perspectivas diferentes, la crítica feminista concuerda en colocar el eje del conflicto dramático de la obra en el debate sobre *el género* y las relaciones hombre-mujer. Los contenidos relativos al subalterno racial, el marginalismo y las clases sociales se asumen como factores de mayor o menor envergadura, según los objetivos de los estudios.<sup>7</sup>

Otro foco de coincidencia sistemática en el análisis feminista de la película estriba en el esmerado y eficaz entretejido *conflicto central-discurso cinematográfico*, al utilizar la yuxtaposición ficción-documental. La creación de una atmósfera «ficcionalada», con la ficción en sí misma, paralela a imágenes documentales, denuncia la hegemonía patriarcal y la necesidad del cambio social. La historia de ficción, además, expone la existencia de una subcultura —dentro de la predominante— donde se exageran los valores machistas. La inserción del personaje femenino dentro de esa subcultura agudiza el conflicto personal mujer-hombre (Mario-Yolanda). Los espacios documentados que describen las transformaciones generales de la sociedad adquieren un carácter metafórico en función del tema principal: eliminar las disparidades genéricas para reconstruir las relaciones hombre-mujer es tan difícil de alcanzar y requiere de tanto esfuerzo como el necesario para destruir viejas ciudadelas y construir edificios nuevos.

El filme de Sara Gómez es una obra imperecedera que suscita múltiples y complejas lecturas. Dentro de la crítica cinematográfica feminista, coloca en primer plano de discusión la opción del lenguaje realista, muy cuestionado con el argumento de que no es suficiente representar la realidad de la opresión de que es objeto la mujer para hacer cambiar la conciencia de la sociedad. Es una película probadamente excepcional. Y lo es en tanto que la opción *De cierta manera* es irrepetible.

## Otra mirada

En reiteradas ocasiones, Humberto Solás, uno de los cineastas cubanos que más ha tratado en sus películas la complejidad de la desigualdad de la mujer, ha explicado que en la figura femenina suelen resumirse las contradicciones de cualquier época de la sociedad en que vive. Por su condición subalterna dentro de la cultura patriarcal, la mujer constituye una representación fehaciente de los conflictos dramáticos indispensables para la realización de la obra cinematográfica.

Una de las más destacadas cineastas latinoamericanas, la argentina María Luisa Bemberg, recientemente fallecida, no solo nunca separó la condición femenina

de su discurso fílmico, sino que logró el equilibrio necesario para transformarlo en obra estética, universal, de altos quilates.

La crítica y cineasta alemana Jutta Brückner, en «Mujeres tras la cámara»,<sup>8</sup> hace referencia a la existencia de una estética feminista y explica que para las mujeres es muy difícil, al principio de tomar la cámara, «funcionar como creadoras y construir lo que la sociedad les ha impedido desarrollar». Si existe o no una estética semejante, si es exclusividad de las mujeres ser las protagonistas de su elaboración, son temas a debatir. Lo que sí resulta obvio es que existe una sensibilidad distinta que trasciende los condicionamientos patriarcales para uno u otro sexo. Y de ello han surgido obras diferentes. Independientemente del sexo de la persona que esté detrás de la cámara, hay que aplaudir la presencia, casi atribulada, de esa mirada divergente.

## Notas

1. E. Ann Kaplan propone la *maternidad* como zona temática donde la mujer puede reformular su posición, al considerar que la sociedad patriarcal no la ha abordado en el plano teórico ni en la esfera social. Argumenta que *la maternidad* ha sido reprimida en función de la hegemonía cultural patriarcal y, por tanto, ha sido hipostatizada, romantizada e idealizada. Ver, en especial, el capítulo «Conclusions» en *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Londres: Routledge, 1983. Esta propuesta la desarrolla más extensamente en *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres: Routledge, 1992.

2. Estos cursos se imparten de modos diversos: asignaturas y/o especialidades dentro del plan de estudios en diferentes carreras o cursos de posgrado; en facultades de comunicación social, cine y audiovisuales, arte y literatura y estudios sociales; también se les conoce como *Women Studies Program*.

3. Véanse, por ejemplo, Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988; Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, London: Routledge, 1982.

4. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16(3), 1975: 6-18.

5. Por ejemplo, *El Siglo de las Luces* (Humberto Solás, 1992), *Derecho de asilo* (Octavio Cortázar, 1994); ambas basadas en las obras homónimas de Alejo Carpentier, y *María Antonia* (Sergio Giral, 1990), adaptación de la obra teatral del mismo nombre de Eugenio Hernández.

6. Estas son: *Lucía* (Humberto Solás, 1968); *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979), *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, 1983) y, más recientemente, *Mujer transparente* (Héctor Veitia, Mayra Segura, Mayra Vilásis, Mario Crespo y Ana Rodríguez, 1990).

7. Por ejemplo, Zuzana M. Pick titula su examen de la película «The Dialectics of Race and Class», en: *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin: University of Texas Press, 1993.

8. Jutta Brückner, «Mujeres tras la cámara», en: Gisela Ecker, ed., *Estética feminista*, Barcelona: Icaria Editorial, 1986: 155-60.