

ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LA CULTURA DE LA IMAGEN COMTEMPORÁNEA

Romà Gubern

No hay una única imagen pública de la mujer en la cultura de masas contemporánea, sino que hay una pluralidad de imágenes sociales que responden funcionalmente a las diversas necesidades sectoriales y coyunturales de los rectores y gestores de la cultura mosaico masmediática. Pero, más allá de esta diversidad, un dato estable y universal continúa estando siempre vigente, a saber, que en las industrias culturales de hoy las decisiones las siguen tomando los hombres y sus productos los conciben, diseñan o producen los hombres o algunas mujeres colonizadas o asimiladas al punto de vista masculino. No es éste un fenómeno nuevo y Gombrich ha mostrado, estudiando los problemas anatómicos con que tropezó Botticelli al pintar su famoso nacimiento de Venus, hasta qué punto la pintura del Renacimiento, en manos de hombres como lo sigue estando hoy, desconocía la estructura y proporciones del cuerpo femenino y su «imagen del cuerpo» estaba regida por una autoconciencia masculina. El resto es la excepción que no hace sino confirmar la regla. Esta situación estructural de las industrias culturales explica el neto divorcio existente entre los estereotipos femeninos conformistas y tradicionales difundidos por la cultura de consumo masivo, como la publicidad comercial o la televisión, y las propuestas atípicas y desconventionalizadoras ofrecidas en ciertos segmentos periféricos o minoritarios de la cultura de masas, como en algunos films europeos recientes, generalmente condenados al ghetto urbano de las salas de Arte y Ensayo, como ha ocurrido con los últimos films de Margarethe von Trotta.

Creo que no es ocioso recordar a estas alturas que en la cultura judeo-cristiana, de carácter marcadamente patriarcal como corresponde a sus orígenes en el seno de una cultura pastoril, y cuya matriz ideológica se halla en los mitos de la Biblia, la mujer primigenia —Eva— es 1. la Gran Tentadora del hombre; 2. la Culpable de la caída o pérdida de felicidad. Estos dos vectores éticos han conservado intacta su vigencia en la actual cultura de masas de la sociedad masmediática, pues la Gran Tentadora resurge esplendorosamente en la publicidad comercial, en su seductora incitación al consumismo del hombre (sujeto del poder económico) y en el mundo del espectáculo, sobre todo en géneros como la comedia, la revista musical, el cabaret, etc., que espectacularizan el cuerpo de la mujer. Y la Culpable sigue vigente a través de las expiaciones y de los castigos a la mujer por el melodrama, el folletín, los seriales y todos los géneros narrativos lacrimosos, y también a través de los roles laborales y sociales subalternos, inferiores o degradantes que suelen serle asignados punitivamente en la división sexual del trabajo.

Aunque el tema de la representación de la mujer en la publicidad comercial ha generado mucha literatura, permítaseme señalar a la luz de lo antedicho que la máscara de la femineidad en ese medio incitador al consumo se mueve entre dos polos fundamentales, matriciales, de los que derivan por combinación o matización los demás arquetipos. Del mito primigenio de la tentación al hombre deriva el arquetipo de la casta Susana, cuya historia es narrada en el capítulo XIII del Libro de Daniel. recordemos lo esencial de sus atributos y de su leyenda. En primer lugar, Susana es una hermosísima y casta esposa, lo que la hace especialmente deseable para los otros hombres. Y, en efecto, es deseada sexualmente por dos ancianos jueces, en una relación de asimetría de edad y de poder. Estos ancianos jueces la espían durante su baño, en una escena bíblica de *voyeurismo* o de consumismo óptico que preanuncia una de las funciones centrales del mundo del espectáculo y de la publicidad en nuestros días. Y, por último, al negarse a entregar su cuerpo a los ancianos libidinosos, Susana afronta su condena a muerte, en un final que refleja la prepotencia del macho en la cultura hebrea, y la situación de vulnerabilidad personal y jurídica de la mujer.

El otro arquetipo, su polo opuesto, lo suministra la cultura europea con el personaje perverso y prepotente de Wanda von Dunajeff, la protagonista literaria de *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher Masoch, que dio también seudónimo a su esposa. Recuérdese que en aquella singular relación entre ama y esclavo, cuyos roles se llegaron a fijar por escrito en un contrato conyugal, la mujer representó el papel de dominante sádica y de antagonista necesaria, en una exasperación de los atributos de la llamada «*femme fatale*» literaria, y que en la jerga psicoanalítica se denomina «mujer castradora».

Entre estos dos polos, entre la mujer ofrecida y deseada (Susana) y la mujer fálica y antagonica (Wanda), se mueven los sueños y ensueños de las fabulaciones fantasmáticas de la cultura de masas, generada por el universo representacional masculino, y que como puede verse jamás ofrecen relaciones democráticas o simétricas. Entiendo que estas pistas antropológicas son más productivas que el seguir insistiendo en que la publicidad ve alternativamente a la mujer como ama de casa sumisa (publicidad de neveras, detergentes, lavadoras, cocinas, alimentos, etc.), o como *gadget* sexual de consumo (cremas, bronceadores, perfumes, etc.). Respondiendo a la abrumadora profusión icónica de mujeres seductoras en las vallas publicitarias durante el verano, con razón ha podido reclamar Maruja Torres desde su heterosexualidad: *tiénteme, por favor*¹.

Es interesante observar la pervivencia de estos estereotipos tradicionales a pesar de las transformaciones radicales del estatuto sociolaboral de la mujer contemporánea, convertida desde la Primera Guerra Mundial en *femina industrialis* en el mercado laboral extradoméstico, generadora de Producto Nacional Bruto y en ocasiones emancipada económicamente. Pese a esta nueva posición de la mujer urbana en la economía de las sociedades industrializadas, para muchos centros de decisión de las industrias culturales la mujer sigue siendo prioritariamente un *gadget* sexual, alineado junto al televisor, el automóvil o el tocadiscos. Esta perspectiva resulta especialmente llamativa en la industria pornográfica que ofrece al mercado sexualidad vicarial, por imágenes o palabras interpuestas. Como escribe Erika Kaufmann: «el cine erótico es el resultado necesario de una vida de la cual somos progresivamente expropiados (...). Se consume este género de cine porque el consumo personal de sexo ha disminuido»². En este campo, la hegemonía masculina en el área de las decisiones y en el mercado consumidor es aplastante, según una herencia milenaria en las culturas indoeuropeas que hasta ha dejado su huella en el lenguaje. En efecto, al acto de tener un orgasmo se le llama popularmente *correrse* en castellano, *venir* en francés y *to come* en inglés, verbos que indican movimiento, a saber, el del flujo de la eyaculación masculina al brotar. Como demostraron cabalmente los estudios antropológicos de Sapir y Whorf, el lenguaje y la conceptualización mental son fenómenos interdependientes. Y siguiendo a Lacan sería más justo hablar de «lengua paterna» que de «lengua materna», como se hace habitualmente por una absurda rutina. Análogos reflexiones podrían hacerse explorando el vocabulario jurídico heredado del derecho romano, como los

¹ Vid. *El País*, 11 de junio de 1983.

² KAUFMANN, E., «Perché il maschio firma il corpo della donna», en *Cinema Nuovo*, 271 (1981), pág. 4.

términos «patrimonio» (que significa poder económico) y «matrimonio» (que se refiere en cambio a la maternidad legitimada).

No obstante, la evolución democrática de las costumbres y de las necesidades de diversificación del mercado cultural y la consecuente renovación de sus ofertas, así como la presión continuada de una década larga de reivindicaciones feministas han erosionado o devaluado ciertas representaciones femeninas tradicionales en la cultura de masas y han contribuido a la oferta de personajes y arquetipos de recambio, con estilos menos irreales e idealizados. Véase, como ejemplo, el sintomático cuestionamiento de la identidad sexual a través de de los travestidos masculino y femenino que protagonizan *Victor o Victoria* y *Tootsie* respectivamente, como síntoma de la confusión actual de los roles sexuales. También en esta operación de marketing cultural la muñeca de consumo erótico, tipo Brooke Shields, está hoy en baja en la industria del cine, mientras se imponen las «feas con personalidad» (Barbra Streisand, Liza Minnelli, Bette Midler). Y las estrellas democratizan sus apariencias y sus pautas de conducta pública y privada para convertirse en «antivedettes» en *blu jeans* y jerseys deportivos (Jane Fonda, Meryl Streep, Jessica Lange, Diane Keaton, Isabelle Hupert, Vanessa Redgrave). El fracaso comercial de una «muñeca de plástico» de amplia sonrisa dentífrica, Farrah Fawcett Majors, lanzada con gran aparato frívolo-publicitario en la teleserie *Los ángeles de Charlie*, contrapunteado por el ascenso de Meryl Streep sin ningún aparato publicitario frívolo, es un signo elocuente de los nuevos tiempos. Y, simultánea a esta mutación de criterios, Hollywood inició un ciclo de «películas de mujeres», como *Julia*, *Norma Rae*, *La rosa*, *Paso decisivo*, *Frances* y *Ricas y famosas*. Aunque algunas de estas películas de mujeres, como *Ricas y famosas*, del anciano George Cukor que ya en 1939 había rodado *Mujeres (The Women)*, nada tenían de renovadoras, pues su tesis seguía siendo la que las mujeres no pueden vivir sin hombres a su lado.

Pero, sea como fuere, y no únicamente de la mano de realizadoras, los grandes temas del feminismo han penetrado en los segmentos más cultos e ilustrados de la producción cinematográfica, que son también los más minoritarios. Véase, por ejemplo, el caso de Fellini, que en 1980 realiza *La città delle donne (La ciudad de las mujeres)*. En la primera escena del film, Marcello Mastroianni baja de un tren siguiendo a una mujer que le atrae y atraviesa un paisaje inquietante y misterioso, para llegar a un más allá, al «continente femenino» (Freud) representado por un hotel en el que se celebra un bullicioso congreso feminista. Allí suegen en Mastroianni-Fellini los fantasmas misóginos que habitan en el machista maduro de las culturas católico-latinas, y sobre todo el fantasma de la «mujer castradora». Mastroianni huye y encuentra refugio en el castillo de Katzone (*Cazzo* en italiano significa «polla»), en una transparente autoconfesión acerca de la

«condición masculina». Pero si a Mastroianni le asustan las reivindicaciones feministas, a la joven Sabina de *Le Beau Mariage* (1982), de Eric Rohmer, le obsesiona la idea de casarse, como se hacía antes, y además con un hombre elegido por ella. A su manera, las propuestas de Fellini y de Rohmer constituyen dos manifiestos complementarios de la posmodernidad sexual.

De todas maneras, los puntos de vista tradicionales en torno a la mujer han sido relanzados con especial fuerza y eficacia, en el cine moderno, a través de dos modalidades muy exitosas del melodrama, a saber, el melodrama neorromántico de amores imposibles y el melodrama doméstico de exaltación de la familia.

Las piezas más ejemplares del melodrama neorromántico de amores imposibles han sido *La mujer del teniente francés* (1981), de Karel Reisz, y *La mujer de al lado* (1982), de François Truffaut, dos títulos significativamente anclados en *La mujer de...*, que indica dependencia en un caso y referencia espacial en el otro, pero como metáfora de otra dependencia. En *La mujer de al lado*, que me parece más interesante, se asiste a una sublimación del melodrama que conduce a la crónica de sucesos, con el tema de la muerte elegida como rebelión, ya que al final Mathilde (interpretada por la fascinante Fanny Ardant) mata a su amante (casado, que pertenece por tanto a otra mujer y a su hijo) y se suicida. Detrás del tema del «amor imposible» subyace otro no menos grave: el de la negación de la autosuficiencia afectiva.

Más significativo que este brote neorromántico, muy propio de los tiempos de crisis y de inseguridad existencial, me parece el melodrama doméstico de exaltación familiar, género especular de la América conservadora de Ronald Reagan. Este filón millonario fue iniciado por *Kramer contra Kramer* (1979) y seguido por *Gente corriente* (*Ordinary People*, 1980), dos filmes que recibieron no por casualidad una lluvia de óscars, que incluían en ambos casos al propio film y a su director, delatando así su eficaz acomodo a las necesidades ideológicas de la industria de Hollywood. Este filón no era más que una prolongación sobre la pantalla grande del género televisivo llamado en Estados Unidos *soap opera*, cuyo equivalente español serían los seriales radiofónicos de contenido más sensiblero que sentimental y cuyo público es mayoritariamente femenino. Para un público educado en los códigos de los lacrimosos teledramas familiares de cada tarde, *Kramer contra Kramer*, de Robert Benton, proponía un alegato subliminalmente antidivorcista, mostrando a los hijos como víctimas inocentes de las desavenencias de sus padres. El desenlace del film contiene implícita toda una declaración de principios, pues aunque la madre ha ganado ante los tribunales el derecho a la custodia del niño, renuncia a él por entender que será más feliz con su padre. En este ambiguo gesto se mezclan, confusamente, la generosidad altruista y la última sumisión al

varón al que ha abandonado. Turbia ambigüedad que estuvo tal vez en la base del enorme éxito lacrimógeno del film, sobre todo entre el público femenino. Curiosamente, también la crisis familiar con hijo-víctima de *Gente corriente*, dirigida por Robert Redford, culmina con un desenlace en el que se evacúa a la esposa —cargada de prejuicios y de connotaciones negativas—, quien desaparece, como en el film anterior, dejando al padre y a su conflictivo hijo juntos. Este ciclo en torno a las crisis familiares de la burguesía norteamericana tuvo su apoteosis en *En el estanque dorado* (1981), film de Mark Rydell que a instancias de Jane Fonda actuó ésta junto a su padre anciano y enfermo por primera y última vez. El tema de la «familia unida» estuvo reforzado en esta ocasión por las analogías concomitantes entre la ficción y la realidad de las desavenencias paterno-filiales entre los Fonda. La posterior muerte del padre en la vida real añadió un plus de veracidad al sermón en dorados otoñales propuesto por esta exhortación a la sumisión filial de las hijas díscolas, rebeldes o demasiado independientes.

El contrapunto a estas propuestas conservadoras de la América de Reagan ha estado ofrecido en los últimos años por algunas películas de realizadoras europeas, que siguen formando exigua minoría en los censos profesionales de todos los países. Quiero recordar aquí que la primera mujer que dirigió películas, a inicios de este siglo, fue Alice Guy, secretaria del productor francés Léon Gaumont. Y lo quiero recordar porque este hecho no habla de la generosidad feminista de Gaumont, sino que es un involuntario testimonio del nulo estatuto cultural atribuido al cine en sus primeros años, pues Gaumont confió por ello a su secretaria esta secundaria tarea, con el mismo espíritu con que le hacía archivar su correspondencia. Sería precisamente cuando el cine adquiriese mayor jerarquía cultural e industrial cuando más difícil le resultaría a la mujer acceder a las tareas de realizadora.

En el panorama del cine feminista contemporáneo brilla con especial relieve la alemana Margarethe von Trotta, justamente premiada en la Mostra de Venecia por *Las hermanas alemanas* (1981), film inspirado en el caso real de Gudrun Ensslin, que murió de un supuesto suicidio en la cárcel. No por casualidad son ambas hermanas hijas de un severo pastor protestante, que encarna la represión religiosa y la represión masculina en la Alemania conformista del llamado «milagro económico». La dialéctica entre el feminismo reformista y el terrorismo de vocación revolucionaria jamás estuvo tan bien expresada —sin abstracciones conceptuales— en un drama cinematográfico. También en su siguiente *Locura de mujer* (1982) se apoya von Trotta en dos mujeres y su contraste psicológico nos hace pensar lejanamente en el mundo bipolar de *Una canta, la otra no* (1976), de Agnès Varda, construida también en el contrapunto de dos personalidades femeninas muy diversas y en la historia de su amistad. En esta ocasión Von

Trotta nos propone un caso trágico, el de una intelectual enfrentada a su Yo y a un mundo hecho a la medida de los hombres, y a la opción de la locura como forma de lucidez y de independencia total.

También el cine español se ha ocupado de la condición de la mujer urbana inserta en tareas profesionales en la sociedad industrial. Estoy pensando en la protagonista de *Gary Cooper que estás en los cielos*, film de Pilar Miró con resonancias autobiográficas, y en *Mater amatísima*, de José Antonio Salgot, que expone la frustración emocional de una mujer profesionalizada y socialmente autónoma, madre soltera de un hijo autista al que al final da muerte.

Un tema recurrente en los debates en torno al cine hecho por mujeres es el de la hipotética existencia de una «estética feminista», netamente diferenciada de la masculina. Entendemos que este debate debería extenderse y comprender el campo de la creación literaria, pictórica, etc. Lo específicamente femenino que existe indudablemente en las obras de Emily Brontë o de Virginia Woolf no puede negar la aparente indiferenciación o estandarización hollywoodiana de los filmes realizados por Ida Lupino, o la especialización de Liliana Cavani en temas crudos y tratamientos tremendistas, tradicionalmente asociados (con razón o sin ella) a la masculinidad, como los que exhibe en *Más allá del bien y del mal* (1977) y en su versión de *La piel* (1981), de Curzio Malaparte. Pero el complejo tema de la «estética feminista», o siquiera de la «estética femenina», escapa ya al ámbito de esta disertación acerca de los estereotipos culturales y de la espectacularización de la mujer en la actual cultura de masas.

