

ANA LOZANO VALVERDE

El cuerpo intérprete

Comparecer singularmente ante la cámara

La relación que cada una mantiene con su presencia física en el mundo es distinta y cambiante, como lo es el propio cuerpo. Cada día nos miramos y nos miran, cada día observamos cambios, a veces imperceptibles, a veces sorprendentes, que hacen que nos tengamos que adaptar a las nuevas formas que vamos adquiriendo con el paso del tiempo y las circunstancias.

Mi experiencia de ser un cuerpo sexuado femenino, ha pasado por muchos momentos de dolor y, por supuesto, de placer, dependiendo del espejo en el que me mirara. Durante un tiempo, hace ya algunos años, veía el cuerpo de las mujeres como algo conflictivo, como si hubiese hecho mío el lema "Tu cuerpo es un campo de batalla".¹

La capacidad de ser madre me parecía más bien una desgracia, y no depilarme las piernas, un acto de rebeldía en consonancia con mi lucha contra los roles establecidos. Si bien nunca tuve el deseo de transformarme en un hombre, sí fantaseaba con la idea de una humanidad asexuada. Pensaba que la desaparición de los sexos, traería consigo la desaparición de la desigualdad.

Para mí fueron los momentos en los que empecé a sensibilizarme con la situación de las mujeres en el mundo, y a tomar conciencia del

lugar que yo ocupaba. Aprendí el significado de la palabra patriarcado y me centré en analizar qué parte de esa injusticia me tocaba. Fueron también los momentos en que empecé a relacionarme con grupos de mujeres, generalmente más mayores, y a discutir con las de mi edad, que parecían, al menos las que tenía cerca, no darse cuenta de la problemática en la que estaban inmersas.

Fueron, en definitiva, mis comienzos en el movimiento feminista.

Si cuento esto de una forma un tanto irónica, no es con la voluntad de trivializar la importancia que el pensamiento feminista ha supuesto en mi vida, ni de desvalorizar la enorme riqueza de las relaciones que entonces establecí con algunas mujeres y que todavía mantengo. Trato más bien de reírme un poco de mí misma, al recordar con cierta vergüenza la creencia que tenía de estar en posesión de una verdad absoluta, y de cómo trataba de convencer a ciertas amigas de la discriminación de la que eran víctimas, a pesar de que ellas insistían una y otra vez en que no lo sentían así.

Uno de los principales problemas que yo veía entonces como clave en la forma en la que vivía mi cuerpo, era la influencia de los ideales de belleza, y la manera en que los hombres habían difundido su particular manera de ver a las mujeres, hasta establecer patrones que me ahogaban.

La presencia de esta influencia la reconozco desde niña, como he reflejado en este texto: "Delante de mí hay un espejo y observo la imagen que me devuelve. Soy yo misma desnuda imitando las poses de las mujeres que he visto en las revistas que esconde mi padre y que yo, a mis diez años he encontrado. Así, imagino mi cuerpo como el de ellas".² Esta experiencia y otras posteriores, me han enseñado que podemos ser capaces de mirarnos atendiendo a criterios que no tienen un origen en nosotras mismas.

Como dice Silvia Bovenschen, en el libro *Estética feminista*: "Durante

te mucho tiempo (...) las mujeres contemplaron sus cuerpos en previsión de la fetichización masculina, y permitieron que ésta se convirtiera en criterio de su propia aceptabilidad".³

En el siglo que acabamos de dejar, ha tenido lugar un increíble auge de los sistemas de representación audiovisual, hasta el punto de que la mayor parte de la información que recibimos nos llega a través de imágenes. Éstas guardan un alto grado de iconicidad con lo real y producen impresiones de las que nos es difícil prescindir.

Siempre me ha hecho gracia la famosa historia que se cuenta sobre las primeras proyecciones que hicieron los hermanos Lumière con el recién creado cinematógrafo, en las que algunas de las personas asistentes a la presentación del nuevo invento echaron a correr al ver en la pantalla una enorme locomotora. En estos tiempos modernos, seguimos teniendo esa misma sensación de realidad cuando vemos una película, sólo que ya no nos hace correr sino que nos provoca distintos tipos de emociones.

La impresión de realidad constituye la base del lenguaje cinematográfico y, en general, de todos los sistemas de representación que se construyen con imágenes en movimiento. Incluso a pesar de ser conscientes de que lo que vemos es puro artificio, un producto del que podemos analizar cada parte que lo forma, nos sigue resultando verosímil y nos impresiona igual.

De hecho, el cine y la televisión poseen unos mecanismos artificiales que no ocultan. El montaje, por ejemplo, que supone una diferencia fundamental respecto a otras formas artísticas, ya que implica la manipulación del tiempo y del espacio por la asociación de planos, no provoca extrañeza ni motiva una falta de entendimiento.

Si vemos el primer plano de una mujer que mira atentamente hacia un lugar que está fuera de campo, y a continuación aparece el plano general de un parque en el que una anciana da de comer a las

palomas, haremos una asociación inmediata entre los dos, y tendremos la certeza de que la mujer está observando a la anciana. Estos mecanismos los hemos asimilado tan fácilmente que casi siempre parecen invisibles o naturales.

Las imágenes suelen ser generadas siguiendo dos tendencias: una "realista" y "objetiva", y otra "irreal" y "fantástica". Sea cual sea su pretensión, siempre suponen una recreación, esto es, una nueva creación de lo real, ya se trate de una película, un documental o un noticiario.

Los telediarios, que se supone debieran ser un fiel reflejo de lo que de verdad sucede, poseen una construcción dramática propia de las películas de ficción. Un ejemplo exagerado es el que puede ver hace unas meses. En las noticias de un canal se informaba de una persecución policial que había tenido lugar en Argentina, con tiroteo incluido. Las imágenes mostraban el caos circulatorio que en el centro de la ciudad habían causado un joven que huía en un coche robado y sus perseguidores. Antes de concluir con la noticia -todavía no habían dicho si el muchacho había sido detenido, se había escapado o si había habido heridos- el presentador dijo algo parecido a: "Les contaremos el final de esta historia después de la publicidad".

La forma en que todo esto condiciona nuestra manera de entender la realidad se hace mayor cuando lo que se muestra no es fácil de constatar por la lejanía en el tiempo o el espacio. Si lo único que conocemos de la tribu de un remoto país africano es lo que hemos visto en un documental de "la 2" o en las películas de Tarzán, nos quedaremos con esa imagen.

La mirada que se proyecta a través de la obra audiovisual es la de quien la realiza o concibe, y una parte considerable de las personas que se han dedicado a ello han sido hombres. Su manera de representar a las mujeres parte de una experiencia que les es ajena, la de

vivir en un cuerpo sexuado femenino.

Mi práctica en la escritura de guiones me dice que difícilmente se puede hablar de lo que no se conoce. No es que resulte imposible crear personajes distintos a ti, pero exige un acercamiento amoroso a la otra o el otro, una observación atenta, una fina escucha. Sin esto, lo único que se logra es simplificar las diferencias que posee la otra persona, proyectando en ella los propios miedos y fantasías que nos suscita. Pienso que es así como se crean los estereotipos.

Con respecto al cine, he tenido a lo largo de los años sentimientos encontrados. Mi gusto por él procede de la enorme cultura cinematográfica de mi madre. Gracias al puesto que ocupaba mi abuelo en la hacienda pública, de joven recibía diariamente pases gratis y veía todo lo que ponían. Para ella, supuso una fuente constante de enriquecimiento, entretenimiento y emoción. Desde que tengo uso de razón, he visto películas a su lado, mientras le escuchaba hacer alabanzas o reproches, y recitar listas completas de directores, actrices y secundarios. Le envidio la fascinación absoluta que sentía, suscitada en parte porque en su época las películas sólo se podían ver en el medio al que estaban destinadas: la sala de proyección, y no confluían con otros medios audiovisuales.

Más de mayor, cuando empecé a preocuparme de manera significativa por la forma en la que las mujeres eran presentadas en pantalla, rara era la vez en que no saliera enfadada del cine, y decidiera desacreditar una película si en ella había encontrado una falta de sensibilidad a la hora de tratar los personajes femeninos. No entendía la razón por la que se seguían reproduciendo papeles tan absurdos y dañinos.

Así, salí en busca de explicaciones y me acerqué a la crítica cinematográfica feminista. Como afirma Ann Kaplan, y estoy de acuerdo con ella, este tipo de análisis "(...) surgió de las preocupaciones cotidianas y permanentes de las mujeres que reevaluaban la cultura

en la que se habían educado y socializado"⁴.

El germen de todo parecía estar en las películas del Hollywood clásico, pues sobre todo ellas, y sigo con las reflexiones de Kaplan, ofrecen una mirada masculina del mundo que define a las mujeres según sus intereses, y ejerce una dominación que las transforma en objetos, fundamentalmente sexuales.

Es en ese país, en esta etapa, en la que el cine se consolidó como industria, se establecieron los géneros cinematográficos y se acuñaron términos como *sex symbol* o *star-system*. "Sobre todo en EE.UU (...) el cinema se convierte en una inmensa fragua de la identidad norteamericana; en él se condensan y toman cuerpo todos los mitos y leyendas fundadoras de una nación tan reciente que carecía de historia. El cine de Hollywood –épico- ocupa, en los primeros años en EE.UU, el papel que las viejas narraciones orales fundadoras tuvieron en las sociedades del Viejo Mundo; de ahí, por ejemplo, ese género autóctono y épico por excelencia que es el *western*".⁵

El interés económico de la industria cinematográfica, especialmente la americana –una de las más potentes-, hace que en sus productos se repitan fórmulas una y otra vez hasta agotarlas, tratando de dirigirse a un público lo más amplio posible, con la idea de que volverá a dar dinero lo que ya lo ha dado una vez.

Las representaciones quedan reducidas a clichés. Si, por ejemplo, se quiere mostrar en una sola escena que una chica y un chico están enamorados, y que eso sea entendible por la mayoría, se recurrirá frecuentemente a una mirada tierna y un beso. Sabemos que hay multitud de formas de expresar el amor, pero parece que un beso en una pantalla gigante siempre funciona. El problema es lo que se queda fuera, lo que existe y nunca se enseña.

La americana, más que ninguna otra cinematografía, ha sabido sacar partido, a las segundas y terceras partes, las secuelas, los

remakes. Les da igual porque venden todo lo que hacen, ya sea mejor o peor desde un punto de vista artístico. No hace falta más que echar un vistazo a la cartelera.

Como he comentado, es en Hollywood, "la fábrica de sueños", donde tuvo lugar el nacimiento de las estrellas. El protagonismo de las películas, hasta entonces en manos del personal técnico, pasó de lleno a actrices y actores, cuyos rostros e interpretaciones encandilaban al público y hacían que éste llenara las salas por su presencia en un film e hicieran cola para conseguir un autógrafo suyo.

Ellos y ellas comenzaron a funcionar como modelos de belleza a quienes imitar. Escuché una vez que tras el estreno en 1931 de *Platinum Blonde* -literalmente 'rubia platino', como se llamó a su protagonista Jean Harlow- las ventas de cosméticos de peróxido aumentaron vertiginosamente.

Este protagonismo ha llegado hasta nuestros días, y todavía se utiliza el término de *sex symbol*, que ahora parece aplicarse también a los hombres, llamados en otro tiempo galanes. A actrices de muy distintas características según la época se les atribuyó esa denominación, que ponía de manifiesto su atractivo sexual, al margen del papel que interpretaran.

Dentro de la etapa de mi vida que he ido describiendo, esto me parecía una forma de manipulación intolerable. Hacia Marilyn Monroe, en concreto, albergaba un sentimiento de "pobrecilla", de manera muy parecida a lo que me ocurría con las amigas de las que hablé antes. No quería considerarla culpable de representar un mito que ella misma no había creado, así que la veía como una víctima de la feroz mirada androcéntrica, que la había convertido en mujer-objeto y la había hecho desgraciada.

Sin darme cuenta del lugar al que me dirigía trataba de colocarme en el lado opuesto de lo que dictaban las normas masculinas. Cito de

nuevo a Silvia Bovenschen: “Ésas son las normas que han hecho intolerable nuestro envejecimiento y han causado el enfrentamiento entre nosotras. Es tiempo de desobedecerlas completamente, tiempo de abstenernos incluso de un reconocimiento negativo de ellas. Esto requiere que las mujeres eviten construir su propio conjunto de triviales normas estéticas, como: ‘se permiten los tejanos, pero las faldas son sospechosas’, ‘el pelo rojo está bien, pero las uñas rojas son inadmisibles’ (...) Fijar criterios como estos, en una reacción negativa ante las fantasías de belleza masculinas, simplemente limitaría de nuevo nuestra libertad”.⁶

Pues así me ocurría a mí, que creyendo estar obteniendo parcelas de libertad, en realidad me estaba metiendo en una especie de refugio con un espejo roto en la pared.

Continuaba yo frecuentando un grupo de mujeres, la Plataforma Autónoma Feminista, tratando de que se me pegara algo de su saber. Leyendo y creciendo con ellas, disfrutando de la relación con alguna concreta y viviendo con frustración lo que se podría llamar disparidad, con alguna otra. Estas relaciones, tanto las más como las menos conflictivas, son las que cambiaron poco a poco el rumbo de mis inquietos pensamientos.

No puedo dejar de olvidar la importancia que también tuvo para mí un regalo inesperado. El que por aquel entonces me hizo mi amiga Carmencita un día de reyes. Se trataba de un estuche con la inscripción “Rouges crescendo”, que contenía 12 tonalidades de rojo para labios, y constituía el primer producto de belleza que me regalaba una mujer.

Así fue cambiando mi medida, mi espejo, y esto permitió que restituyera relaciones abandonadas en el camino, que dejara florecer de nuevo la fascinación que habían ejercido en mí, en algún momento, mujeres a las que había simplemente apartado, como mi “pobrecilla” Marilyn.

Las reveladoras reflexiones sobre ella que hace Milagros Rivera en la introducción de *El cuerpo indispensable*⁷, me instaron a “no regalársela al patriarcado”.⁸

Volviendo a las palabras de Silvia Bovenschen, “Marilyn Monroe era una mujer concreta y, a la vez, una producción artística (...). No podemos diseccionarla póstumamente en una mujer natural y una mujer artificial, dejándole una parte de ella a Norman Mailer y devolviendo la otra parte, ataviada con tejanos, a la primera línea del movimiento de las mujeres. La mujer entera pertenece a nuestro bando”.⁹

Este cambio fundamental en mi vida no me ha llevado a una transformación absoluta de pensamiento, pero sí a hacer análisis desde otras perspectivas.

Sigo creyendo que el impacto visual es de suma importancia para la difusión de los modelos ideológicos y de comportamiento: la fuerza de una imagen y su perdurabilidad es mucho mayor que la de las palabras, y en que en una película, desde la decisión de qué es lo que se quiere contar hasta la elección de cómo hacerlo, es fruto de una mirada concreta. Sin embargo, ahora pienso que el cine por su cualidad de imagen en movimiento, de impresión de realidad y de obra coral, hace que no todo esté bajo esa forma de ver.

Pensemos en un pintor y un director de cine norteamericanos de los años 40, que quisieran representar la figura de una mujer. El pintor, como único autor, podría retratar a una modelo y el resultado sería una obra en la que veríamos la imagen que él, y sólo él, ha querido ofrecer de ella. Al observar el cuadro, difícilmente estableceríamos una relación con la modelo. El director de cine, tiene que contar con un equipo que haga posible la filmación y precisa de una actriz que encarne al personaje femenino que quiere reflejar.

Imaginemos que contrata a Rita Hayworth para hacer *Gilda*, y que

todos sus esfuerzos se centran en caracterizarla como él quiere: elige su vestuario, escribe sus diálogos, le da indicaciones precisas sobre lo que tiene que hacer. Todo está listo para rodar la escena en que Rita canta y baila quitándose sensualmente los guantes. Y, entonces, cuando dice 'Acción', queda la actriz ante la cámara, la única ante la que debe actuar, pues lo que ésta no registre será como si no existiera. Terminada la escena, el director puede querer repetir la toma una y otra vez, hacer nuevas indicaciones, elegir un vestido distinto, pero siempre será Rita Hayworth la que se quede de nuevo con su singularidad ante la cámara.

El resultado, visto desde el patio de butacas, nos permite establecer con ella una relación, por esa impresión de realidad que ofrecen las imágenes en movimiento. Al margen de lo que quisiera decir Charles Vidor con esta película, la actriz habla por sí misma. No es casual que la palabra 'interpretar' quiera decir 'atribuir significado'. Significado que, como ya he dicho, cada persona entiende según su experiencia.

Dice Milagros Rivera que "lo que Marilyn Monroe quiso decirle al mundo es algo que nadie acaba de saber decir con soltura qué es lo que fue".¹⁰ Leyendo dos declaraciones, una de Monroe y otra de Hayworth, yo he tenido la sensación de que la recepción de lo que ellas eran, estaba alejada de lo que querían representar.

Dice Marilyn: "¿Por qué si todos me admiran nadie me ama?".¹¹ A su vez, Rita afirma, en una frase que ya se ha hecho famosa: "Los hombres se acuesta con Gilda y se levantan conmigo". Ambas muestran un punto de perplejidad. Como si hubieran pronunciado un discurso que no se ha entendido, como, tal vez, si no se reconociera su diferencia sexual.

En otra ocasión, un periodista le preguntó a Marilyn, tratando de burlarse de sus pretensiones como actriz: "¿Quiere interpretar *Los hermanos Karamazov?*", y ella le dio una réplica memorable: "No

quiero interpretar a los hermanos. Quiero interpretar a Grushenka. Es una chica". Sin duda, hablaban de cosas distintas.

A lo mejor, no sé, lo que les faltó fue una mediación femenina que asegurara su significación.

Las películas, como ya he dicho y sabéis, se hacen entre muchas personas. Se trata de una estructura bien jerarquizada en la que todo el mundo debe saber de qué se tiene que encargar y a quién debe escuchar, sobre todo en los rodajes, y la fluidez de las relaciones es imprescindible.

Existe, sin embargo, en el mundillo cinematográfico una tradición que fija rivalidades entre distintos equipos: dirección artística con foto, dirección con producción, etc. A mí, nada más entrar en la escuela de cine, ya me advirtieron de quién era mi principal enemigo: el director.

Esto, que se muestra como rivalidad, es en realidad una relación de dependencia. Un guión no posee valor artístico en sí mismo, no se puede leer como una novela, por lo que tu trabajo depende de que alguien quiera rodarlo.

Cuando hay un director o una directora dispuesta a llevar a cabo lo que has escrito, tienes que asumir que el resultado final estará en función de la imagen mental que se haya hecho esa persona de tu historia, y puede acabar siendo algo que no tenga nada que ver contigo, con lo que querías decir.

Por eso es muy importante buscar la mediación adecuada, alguien con quien exista el suficiente terreno común como para que haya entendimiento, y en quien puedas depositar tu confianza.

Yo he encontrado a una directora así, con la que he llevado a cabo un proyecto que se rodará a finales de marzo. Con ella siento la

notas:

1. Este lema se puede leer en un cartel de Barbara Kruger, tal como señala Asun Bernárdez en su artículo *El cuerpo obsoleto. Mujer y Cibercultura*, en Laura Borràs Castanyer (edición y prólogo), *Escenografías del cuerpo*, Madrid, Fundación Autor, 2000, p.129.

2. Este fragmento pertenece a mi artículo *Representar el mundo*, que forma parte de los textos recogidos en el calendario de Plataforma Autónoma Feminista, *Una revolución para la vida*, Madrid, 2000.

3. Silvia Bovenschen, *¿Existe una estética feminista?*, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 45.

4. E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

5. Javier Maqua, *El estado de la ficción: ¿Nuevas ficciones audiovisuales?*, en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine*, Vol. XII, *El cine en la era audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1995, p.201.

6. Silvia Bovenschen, *¿Existe una estética feminista?*, en Gisela Ecker (ed.), *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 46.

7. María-Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable*, Madrid, horas y HORAS, 1996.

8. "No regalemos ninguna mujer al patriarcado" es una frase que le escuché a Lia Cigarini en el seminario *La política del deseo*, coordinado por Ana Vargas Martínez y organizado por la Plataforma Autónoma Feminista, que tuvo lugar en Madrid en 1996. Es posible que esta misma idea aparezca en alguno de sus escritos, pero no tengo una referencia concreta.

9. Silvia Bovenschen, *¿Existe una estética feminista?*, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 41.

10. María-Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable*, Madrid, horas y HORAS, 1996, p.11

11. Marta Belluscio, *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*, Editorial La Máscara, Valencia, 1996, p. 276.

12. "Conozco casas densas, pesadas, / con el saber ordenado de la A a la Z / en las estanterías. / Mi casa es ligera y leve / Lo que yo sé, / Lo llevo pegado en la piel". Carmen Delgado Echeverría, *Poemas de Invierno*, "Duoda" 16 (1999), 139-144; p.142.

13. Ramón I. Correa, M^a Dolores Guzmán y J. Ignacio Aguaded, *La mujer invisible*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000, p. 23.



Amb un pedaç de nit als llavis