

El cine y la mujer

Aspectos sociológicos

Por ANGEL CAMIÑA

A la hora de analizar las diversas problemáticas sobre la mujer es importante estudiar el papel que los modernos medios de comunicación social juegan en ello. Dos aspectos de los medios se nos presentan particularmente atractivos para la investigación sociológica. Primero, qué mensaje y contenidos acerca de esta materia y con qué criterios han sido y son emitidos, así como quiénes tienen el poder y control de todo ello; segundo, en qué grado la mujer y sus intereses participan del poder emisor y qué posibilidades tiene actualmente o se prevén para el futuro, de manera que la propia mujer sea emisora de sus mensajes sin la mediación masculina en el uso de estos medios.

En general, podemos decir que «la mujer» es una de las «imágenes» más frecuentemente utilizadas por los códigos del lenguaje audiovisual. Esta imagen, hoy, es objeto de injusta manipulación. Pensemos en la publicidad y su implícito y constante erotismo mentiroso, en la prensa del corazón y su facilidad para alienar, o en las diversas clases de pornografía (literatura, cine, discos, etc.), siempre degradante. Por otra parte, el emisor femenino, en sus pocas ocasiones de responsabilidad en estos medios (en comparación con las que tiene el hombre), no contribuye mucho (por falta de conciencia o por relegación a un oficio que tiene el «visto bueno» masculino) a trabajar por la liberación de sus compañeras. Es el caso de muchas directoras y redactoras de publicaciones del corazón o de modas, o escritoras de novelas rosa o de seriales radiofónicos.

La mujer, tanto objeto de emisión como sujeto emisor, está siendo explotada (en el primer caso) y controlada (en el segundo) por una sociedad consumista que la necesita **absolutamente**, pero que no le concede la igualdad de oportunidades ni la dignidad que le es debida.

Estudiar la labor positiva o negativa (más bien esto último) de todos los medios de comunicación y las posibilidades de redención, a través de estos mismos medios, es un tema amplio y ambicioso, que nos sobrepasaría. El artículo se ciñe a un medio concreto: el cine, con sus ochenta años de existencia, su enorme popularidad y su alcance universal.

Ochenta años de cine que son fuente histórica de nuestro siglo XX y de cuya importancia testimonial hoy apenas caemos en la cuenta. Al abordar este tema, no lo hacemos desde el punto de vista cinéfilo; por eso se

A. CAMIÑA

evita la erudición y la mera recopilación de datos cinematográficos, que sería más propio de una revista especializada. Sólo se utilizan los datos realmente sustantivos para la reflexión sociológica.

LA MUJER ANTE LA CAMARA

¿Qué nos dice el cine acerca de la mujer? Cada vez que una mujer se ha puesto delante de una cámara de cine ha dejado un testimonio concreto para el futuro, y podemos examinar la finalidad, alienada o no, con que el responsable del filme, el director o el productor, según los casos, la hizo aparecer en ese momento. Más tarde nos detendremos en valorar aquellas imágenes que son fruto y responsabilidad de la óptica femenina.

Hay dos clases de cine: el cine documental o de reportaje, que intenta ser absolutamente fiel a la realidad y captarla sin deformarla (teóricamente imposible, pues el mero hecho de poner la cámara en un sitio y no en otro ya **selecciona** la realidad subjetivamente), y el cine de ficción, en que no interesa la realidad tal como se nos ofrece aquí y ahora, sino la **reproducción** de una historia, que quizá fue verdad en otro tiempo y espacio o que es fruto de la imaginación del guionista. El cine de ficción (no confundir de «ciencia-ficción», de lo que no tratamos en absoluto), que es el más frecuente de los dos, baraja datos en sí reales—de ahí el aspecto fuertemente realista de muchas películas—, pero estos datos pueden y suelen estar ordenados de una manera programada, con el fin de impactar de un modo concreto. Muchas película llamadas «históricas» o «políticas» tocan, aparentemente con imparcialidad, unos mismos hechos, pero transmitiendo mensajes completamente distintos. Sabiendo leer los diversos niveles de una película, no es difícil desvelar las secretas intenciones o tesis que el director (vamos a llamar así al último responsable del mensaje de un filme, a pesar de que hay otras muchas implicaciones de diverso tipo) transmite a través de un argumento, que muchas veces nos puede parecer inocuo y aséptico. Aun en el caso de los filmes aparentemente más inocentes y de pura diversión, se puede profundizar y dar, consiguientemente, con una concepción determinada del hombre y del universo.

Conviene tener en cuenta todo esto al afrontar nuestro tema. Unas veces el cine nos hablará explícitamente de la mujer; otras, muchas, implícitamente y, quizá, más elocuentemente. El cine de ficción, que, como digo, se propone **reconstruir** la realidad y de ella se nutre, es el espejo, más o menos pulido y liso, donde se van a reflejar con suficiente exactitud unos problemas reales.

El cine comercial americano

Prácticamente hasta nuestros días, después de la gran evolución que sufre el cine a partir de los primeros años sesenta, no existe un cine **feminista**, que, concienciado y activista, se proponga, aunque sea de una manera minoritaria, luchar por las reivindicaciones femeninas. Hasta 1960 será únicamente el cine «comercial» el que directa o indirectamente nos propondrá diversos modelos de heroínas. Y más en concreto, el cine norteamericano, respaldado por una potentísima organización industrial, dictará su moda y su estilo, que con frecuencia se imitará servilmente en las cinematografías

européas, exceptuando el personalísimo neorrealismo italiano. La llegada de las «nuevas olas» devolverá al cine europeo su independencia.

El cine norteamericano creó una serie de «mitos», con los que embrujó a un público que cada vez los iba a **necesitar** más, por muy falsos que fueran. El mito del **cow-boy**, caballero de la pradera; el del **gangster**, aventurero romántico del asfalto; el de Tarzán, el superhombre exótico-racista, o el de Charlot, nostalgia de la libertad y la propia individualidad. Finalmente, el mito de la mujer, como explica Jacques Siclier (1).

Al comienzo del cine, entonces era mudo, el papel de la mujer es muy simple: dar su amor y satisfacer erótica y sentimentalmente al hombre, a quien le está reservada la aventura de conquistar el éxito y la fortuna. La mujer, que debía ser bella y amorosa, era un premio complementario a los esfuerzos masculinos.

Poco a poco, la mujer americana, tal como nos la presenta el cine de su país, adopta una actitud de conquista, aspira al dominio. ¿Evoluciona a su vez la sociedad americana? Estamos ya en el sonoro, comienzo de la década de los treinta, y estalla la misoginia de Hollywood, que será especialmente explotada en el cine negro, en el que la **vamp** influye fatalmente en el **gangster**, o en la comedia, en que la americana media desencadena continuas catástrofes para el americano medio (sea el novio o el esposo). En la comedia, en concreto, siempre eran ellas las que elegían al hombre y nunca las elegidas. Y también en estas comedias es donde se pueden leer las páginas más elocuentes sobre «la guerra de los sexos», como se ve en películas al estilo de «La fiera de mi niña» (1938), de Howard Hawks, por citar una obra maestra. Guerra que continúa filmándose, como vemos en «La esposa comprada» (1974), de Jan Tröell, o en «¿Qué me pasa, doctor?» (1972), de Peter Bogdanovich, en que los protagonistas, ellos y ellas, parecen suceder en sus turbulentas relaciones a aquellos míticos Katherine Hepburn y Cary Grant.

El antifeminismo sutil del cine americano se reconoce de una manera oficial a partir de «La dama de Shangai» (1948), en que Orson Welles hace morir, por primera vez en la pantalla, a Rita Hayworth (entonces su esposa y en vísperas de divorcio) y no precisamente en brazos de un galán, sino retorciéndose en el suelo. Hasta entonces, Rita, primera estrella de la Columbia, personificaba la mujer ideal, romántica y pura; pero en el último cuarto de hora de «La dama de Shangai» se convierte (hábil venganza de Orson Welles) en la mujer maldita, peligrosa, perversa, que nadie esperaba. Apartir de ahora queda clasificada para papeles de vampiresa o de mujer fatal, o simplemente dama de pérdidas intenciones, en la línea de Barbara Stanwyck, Anne Baxter o, más tarde, Dorothy Malone. Su reaparición es significativa, personificando a Carmen, la malísima gitana de Merimée, en la undécima adaptación cinematográfica de la obra, esta vez a cargo de Charles Vidor.

Otras obras dramáticas, además de las comedias y los filmes de **gangsters** que siguen con su tradición maniquea según la cual la mujer es la encarnación del mal, siguen apareciendo tras la segunda guerra. En «Voces de muerte» (1948), de Anatole Litvak, Barbara Stanwyck es la esposa dominante, a pesar de su inferioridad física (enferma), que forja no sólo su destino, sino el de su marido, que se resiste a ser su perrito de lujo y termina en

(1) Siclier, Jacques: *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*. Ed. du Cerf. París.

ladrón y criminal por su culpa. Películas de este tipo, denunciando «un matriarcado» americano, son tan abundantes que quizá no se explican por una mera confabulación a nivel cinematográfico. Qué realidad sociológica corresponde a lo que las imágenes nos predicán sobre la mujer dominante es algo que debiera estudiarse más a fondo.

«Carta a tres esposas» (1949), de Joseph Mankiewicz, recoge toda una serie de acusaciones, excepto la de adulterio, contra la esposa americana, representada por tres mujeres. Una (Anne Sothern) es ambiciosa, calculadora, que sueña con el dinero y el éxito en su trabajo, la radio; su marido partidario de una vida sencilla, vive humillado y dominado junto a ella. Otra (Jeanne Crain) es muy afectiva, pero se controla continuamente, creyendo que, si cede a sus sentimientos, pierde la libertad. La tercera (Linda Darnell) ha maniobrado hábilmente para casarse con su jefe, un hombre rico, pero no sabe amar, sólo dar placer. Resumen acusador del filme: la esposa americana es calculadora, con mucho cerebro, e insensible, con poco corazón.

Incapaces de amar y únicas responsables del «malentendido» por el que se contrae matrimonio, las mujeres continúan siendo analizadas como el peor de los monstruos, a pesar de su belleza, en Hollywood. Susan Hayward, en «My foolish heart» (1949), de Marc Robson; Bette Davis, en «Beyond the forest» (1949), de King Vidor, o la rubita Peggy Cummings, en su papel de adolescente diabólica de «Gun Crazy» (1949), de Joseph H. Lewis, encarnan una serie de personajes infernales, que culminan en 1950 con un filme en que las propias mujeres combaten entre sí, al enfrentarse en sus propias ambiciones. Ann Baxter y Bette Davis son las dos «Evas» del filme de Mankiewicz, lleno de oscars, «Eva al desnudo», en el que los hombres asisten en silencio y segundo plano al choque entre las dos rivales por el trono de Broadway. Mankiewicz, uno de los directores más misóginos de Hollywood, explica su prevención contra el llamado «sexo débil»: «Hay que reconocer que las mujeres han llevado muy bien su batalla. Dentro de algunos años, cuando la derrota de los hombres estará consumada, éstos se preguntarán cómo ha podido suceder. Buscarán cómo han perdido una batalla cuya misma existencia ignoraban... El hombre está condenado a ser dominado por muchos años. Quizá durante siglos. Quizá se revolverá un día. Pero entonces habrá una gran diferencia. Mientras que el hombre ha concedido la igualdad a la mujer e incluso más que la igualdad, no debe esperar que la mujer haga con él lo mismo» (2).

Desconfianza parecida, aunque no tan radical, se encuentra en muchos de los grandes del cine americano: John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock y hasta en el mismo Charles Chaplin. Y no sólo a nivel de directores. Esta visión peyorativa del femenino americano gozó del visto bueno de los grandes productores e incluso de la crítica. Por ejemplo, Andrew Sarris, conocido escritor cinematográfico, a propósito de las mujeres directoras, no oculta su prevención misógina: «Los filmes dirigidos por Ida Lupino expresan mucho del sentimiento, aunque poco de la habilidad que ha proyectado tan admirablemente como actriz. Sin salirnos del tema, diremos que Lillian Gish era actriz de actrices; dirigió una vez un filme («Remodeling her husband», 1921) y después declaró que dirigir no era trabajo para una dama. Simone de Beauvoir, sin duda, sostendría lo contrario, pero, en realidad, son muy pocas las mujeres que han puesto a prueba la cuestión» (3).

(2) **Tele-Cine**, ficha núm. 179: **Eve**. Citado por Jacques Siclier en op. citada, pág. 128.

(3) Sarris, Andrew: **El cine norteamericano**. Ed. Diana, Méjico, págs. 202-3.

El machismo decepcionado americano, que tras el mito de la mujer no encuentra el del amor, sino a un ente rival capaz de dominarle, ve con gran placer la gran humillación de Blanche Dubois, en «Un tranvía llamado deseo» (1950), de Elia Kazan, en que el mito es destruido definitivamente. En el turbulento hogar del polaco Kowalski ya no hay caballeros que ponen a los pies de las damas su fortuna y su amor, sino un macho primitivo por excelencia y dominante (Marlon Brando), que las trata a golpes y se permite rechazarlas, aunque sean descendientes de una rica familia francesa y muy bien educadas. El personaje de Blanche Dubois, interpretado por Vivien Leigh, ya no es aquel ser joven, bello y orgulloso, llamada Scarlett O'Hara, que la misma actriz encarnó en 1938 en «Lo que el viento se llevó», de Victor Fleming. Han pasado los años y ha pasado también el mito. Ahora es una mujer cuarentona, marchita y fracasada, que será internada en un manicomio. La venganza del cine americano ha sido completa. Podrá haber **vamps, mujeres fatales, pin-ups, flappers, sex-symbols**, etc. Pero ya no habrá más la «mujer ideal», que comenzó con Lilian Gish y Mary Pickford, y llegó al culmen con Greta Garbo, «la divina». A partir de los primeros años del sonoro desaparecen idealismos y romanticismos y, como dice Siclier (4), **«la mujer, lentamente, comienza a descender a los infiernos».**

Entre los extremos del endiosamiento y la condenación de la mujer del maniqueísmo del cine americano en su época clásica podemos rastrear un tema que nos interesa: la emancipación de la mujer. No es muy frecuente su tratamiento directo y explícito, pero sí aparece como un elemento más de burla en algunas comedias. Ridiculizar a «independientes» y «sufragistas» funcionaba bien; el público medio lo veía con buenos ojos y se divertía. En «Trece por docena» (1949), de Walter Lang, comedia amable sobre una familia numerosa, en que una vez más tenemos a Mirna Loy en el papel de madre americana perfecta, ésta es requerida, en una breve escena, por un incauto miembro de una liga femenina para colaborar en su revista con un artículo sobre «el control de natalidad»; a una señal del paterfamilias, Clifton Webb, bajan por las escaleras los doce retoños del matrimonio y se alinean, rebosando felicidad, delante de aquella señorita tan fea; la sufragista se marcha confundida, reconociendo que alguien se burló de ella al recomendarle la señora de aquella casa.

Episodios de este tipo eran frecuentes. Cuando las «emancipadas» protagonizaban un filme, solían ser secretarias, directoras de empresa o periodistas. Naturalmente, no muy hermosas, con sobrios trajes de chaqueta. Podían ser Claudette Colbert, Jean Arthur o Rosalind Russell. En principio, secas y testarudas; como para ellas lo principal era el trabajo, no les quedaba «tiempo de amar». En esto insistían los guionistas y la propaganda de la época. Pero terminaban siempre en boda. Como ejemplo de este tipo de comedias tenemos «No hay tiempo de amar» (1943), de Mitchell Leisen, cuya propaganda rezaba en España de este modo tan significativo: **«La historia amorosa de una encantadora mujer, cuyo trabajo no la deja tiempo para amar y que, sin embargo, se enamora locamente de un hombre interesante y musculoso.»**

Erotismo y objetización

¿Cuál es ese infierno al que el cine americano hace descender a la mujer? Vamos a decir que el infierno del sexo o, mejor dicho, de la reducción al sexo. La mujer ya no tiene alma, sólo cuerpo. Ni siquiera lo que

(4) Op. cit., pág. 11.

se dijo de Ava Gardner «el animal más bello del mundo», vale hoy para sus compañeras de sexo. Para el cine comercial actual, la mujer es prácticamente un objeto, un objeto sexual, con el que se puede comerciar de cara al consumo. Es curioso que hoy ya no hay grandes protagonistas femeninas que encabezen los repartos o sostengan solas el protagonismo de un gran filme, como sucedía en los años treinta y cuarenta con Greta Garbo, Joan Crawford o Bette Davis, la mala por antonomasia. Las grandes películas espectaculares de los últimos tiempos ni siquiera están protagonizadas por una pareja de distinto sexo, sino que quienes encabezan el reparto son dos, tres, quizá más, «astros» de la pantalla. Algo así como en el reparto tradicional de las películas del «Oeste». «En el «western», la mujer suele ser un elemento decorativo o simple complemento casi accesorio. Abundan las «madres» y las «hijas», en el campo decente, y las chicas del «saloon», en el otro. Pero nunca suelen ser las protagonistas» (5). El papel femenino hoy queda reducido sensiblemente; con frecuencia se trata de cumplir con escenas eróticas, que las fórmulas actuales de hacer cine han descubierto como imprescindibles, como sucede también con la violencia.

Hoy ya no es tan importante para una actriz saber bajar elegantemente la tradicional escalera o sostener ante la cámara un largo primer plano dramático, sino saber ser *sexy* a la hora de desnudarse y manejarse bien en la cama. Los tiempos han cambiado, y el cine, fiel reflejo de situaciones sociales, también. La liberalización de las costumbres de la última década y, en concreto, la llamada «revolución sexual», se dejan traslucir en la pantalla, pero no en provecho de la mujer, que aparece más objeto que nunca. En lo erótico, entre el mito y el objeto hay poca diferencia. Por eso el macho dominante permite a la mujer que siga siendo «mito» en ese sentido. «No se trata de una gentil abdicación..., sino de una sabia explotación por parte del sexo opuesto—¿por qué «opuesto» o «contrario» y no «complementario»?—como anzuelo, anzuelo en el que, por otra parte, resulta muy difícil no picar» (6).

El papel de mito erótico es, en realidad, antiguo en el cine. Desde los comienzos del séptimo arte, aparecen las divas. Primero en Italia: Lidia Borelli, Francesca Bertini...; seguidamente, en la recién construida fábrica de sueños de Hollywood. Una larga lista de mujeres espléndidas, las más de las veces aprisionadas mortalmente en sus sensuales límites, iban a ver explotada su capacidad erótica por una industria masculina: Clara Bow, Mae West, Jean Harlow, Marlene Dietrich, Louise Brooks, Ginger Rogers, Dorothy Lamour, Betty Grable, Rita Hayworth, Jane Russell, Lana Turner, Hedy Lamarr, Ava Gardner... En Europa, Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Sofía Loren, Claudia Cardinale... La última generación americana de *sex-symbols* es especialmente agresiva: Ann Margret, Ursula Andress, Rachel Welch.

La servidumbre al mito erótico por parte de la jovencita *starlette*, que quizá al principio se sintió sumamente halagada al ser encasillada en él, es tan grande que luego es difícil liberarse de él. Motivo de reflexión para la mujer que sueña en «triunfar» a cambio de vender no sólo su cuerpo, sino su personalidad. No vale protestar, pedir otros papeles distintos o más dramáticos, para que la actriz se sienta *realizada* como tal, para que se sienta otra cosa distinta a carnaza para *voyeurs*, que entregan puntualmente sus dineros en taquilla. «La estrella es una total mercancía: no hay ni un solo

(5) Santos Fontenla, César: *Las damas de la frontera*, en *Cine en 7 días*, 23-VI-73, núm. 637, págs. 15-17.

(6) Santos Fontenla, César: *El mundo es de las mujeres*, en *Cine en 7 días*, 20-I-73, núm. 615, págs. 15-17.

centímetro de su cuerpo, ni una fibra de su alma, ni un recuerdo de su vida, que no pueda ser lanzado al mercado. Esta mercancía total tiene otras virtudes: es la mercancía tipo del gran capitalismo: las enormes inversiones, las técnicas industriales de racionalización y de estandarización del sistema, hacen, efectivamente, de la estrella una mercancía dedicada al consumo de masas. La estrella posee todas las virtudes del producto de «serie» adaptado al mercado mundial» (7). Está despersonalizada, objetizada, y con ella la imagen femenina sufre un serio detrimento ante hombres y otras mujeres, el aparecer como algo «poco serio», en comparación con la imagen masculina.

Por supuesto, también hay hombres-objeto, y muchos. Pero los medios de comunicación no lo difunden tanto, ni con tanta complacencia, quizá por el control más o menos consciente masculino. En cualquier kiosco se exhiben, como lavadoras automáticas o televisores de diversas marcas, bellos ejemplares femeninos, desde el punto de vista físico. Es una larga tradición, que arranca del cine y según la cual es el cuerpo lo único importante para la mujer de cara al triunfo.

El cine tiene, pues, mucha responsabilidad de que todavía, en el siglo XX, la mujer siga siendo vendida como esclava en un mercado. Marilyn Monroe (a propósito he dejado su nombre para este momento) estaba muy cansada de todo esto; no sólo de la falta de libertad impuesta por el **Star-system**, sino de dar continuamente una imagen falsa de sí misma, de mentir al espectador, de verse obligada, como todas «las diosas del amor», a halagarle y alienarle. Marilyn quería salir de algo donde se asfixiaba, quería ser ella misma y no lo que otros quisieran que ella fuera. Comenzó su drama. «La lucha de la Monroe por ser considerada como algo más que un cuerpo orgiástico y tentador la llevó a un esforzado empeño de demostrarse y demostrar a los demás que era un ser humano con mayúsculas, polidimensional y versátil, que su trabajo debía considerarse artísticamente y que el oficio de actriz era tan digno de respeto como el que más. En este arduo empeño —que, por otra parte, nadie tomó en serio— perdió todo el resuello, el ánimo y el espíritu de superación, prácticamente ilimitado en su caso» (8). Sumamente significativo el caso de Marilyn, sobre el que tanto se ha escrito (9). Su liberación le costó la vida. No encontró otro medio. ¿Es que entre ser «objeto» y «no ser» no hay alguna otra alternativa para las «diosas»?

La tragedia de las «diosas» del cine se ha llevado muchas veces a la pantalla, por los mismos productores de Hollywood, culpables de ellas. Hasta ahora, las dos grandes películas que reflejan la soledad y el desencanto de la **star**, así como su más o menos cariñosa y cruel desmitificación, son «El crepúsculo de los dioses» (1950), de Billy Wilder, y, más recientemente, «La leyenda de Lylah Clare» (1968), de Robert Aldrich. Dos soberbias meditaciones sobre la condición femenina en estas especiales circunstancias del mundo del cine.

Otras cinematografías de otros países presentan parecidos clichés a los del cine americano, del que estaban tan influenciados. Sólo personalidades

(7) Morin, Edgar: **Las «stars»: servidumbres y mitos**. Ed. Dopesa, Barcelona, pág. 87.

(8) Melgar, Julio R.: **Los mitos del sexo en el cine**, en **Cine en 7 días**, 30-XII-72, núm. 612, págs. 24-28.

(9) Guíles, Fred Lawrence: **Norma Jean**. Ed. Lumen, Barcelona.

Varios: **Marilyn, revisitada**. Ed. Anagrama, Barcelona.

Reiner, Silvain: **La tragedia de Marilyn Monroe**. Ed. Grijalbo, Barcelona.

Mailer, Norman: **Marilyn**. Ed. Lumen, Barcelona.

muy independientes del cine europeo enfocan la cuestión femenina con originalidad y acierto. Recordemos a un Jean Renoir con una galería de mujeres interesantes, entre las que destacan por su fino análisis psicológico las tres jovencitas de ese bello poema cinematográfico que es «El río» (1951). La filmografía del francés Robert Bresson revela una altísima concepción de la mujer como ser misterioso y redentor en medio de la vulgaridad que la rodea. El austríaco Max Ophüls siempre se caracterizó en toda su filmografía por una sensibilidad especial respecto de los personajes femeninos. El maestro danés Carl T. Dreyer, en varios de sus pocos filmes, es defensor de la mujer frente a la intolerancia y el egoísmo masculinos: su «Gertrud», última de sus obras, es un monumento a la vida interior femenina y su capacidad de amor. El neorrealismo italiano realza la dignidad de la mujer, en medio de la pobreza y las dificultades, y, en concreto, Federico Fellini, con filmes como «La strada», «Las noches de Cabiria» o «Almas sin conciencia»; en esta última nos presenta un maravilloso personaje secundario: una muchacha minusválida y pobre, pero de excepcional categoría humana y espiritual. Fellini alcanza un notable grado de poetización de la mujer, potenciado por su humanismo cristiano, y de manera parecida Vittorio de Sica, cuyos personajes femeninos son especialmente profundos, ya sea en comedias, «Hoy, ayer, mañana», «Siete veces mujer», o en dramas, «Dos mujeres». Desde el punto de vista colectivo, uno de los cánticos más logrados consagrados al genio del eterno femenino es esa obra maestra de Jacques Feyder que se titula «La kermesse heroica».

Nuevo cine y Nuevos Temas

El cine tiene su pequeña revolución de consecuencias notables. Se trata de la llegada de «las nuevas olas». Aparecen en Europa. Primero en Francia, luego en Inglaterra, Alemania, Italia, países del Este, e incluso en España, en 1965, se comenzó a hablar del «nuevo cine español».

Las nuevas olas, con su distinto planteamiento de producción cinematográfica (presupuestos más modestos y menos condicionados ideológicamente) y su corte respecto de las normas clásicas de la estética fílmica, ayudadas por la gran evolución que ya en los años sesenta se daba en la mayoría de los países de Occidente en cuestión de costumbres y de censura pública, consiguen una gran independencia del cine comercial tradicional en la forma y especialmente en el fondo. A partir de ahora, los temas se van a tocar con más libertad, sin tabúes o clichés convencionales. Y lo curioso es que este cine, aparentemente más desgarrado, va a influir decisivamente en los nuevos ejecutivos de Hollywood, encargados de mantener como sea la meca del cine y de que ese imperio no se desmorone.

Un cine más problematizado aparece, pues, a partir de 1960, y no sólo en la producción que podríamos llamar «militante», sino también en la «comercial». Así comienzan nuevos géneros temáticos: el cine **político**, el de **compromiso social**, el **pornográfico**... No es, pues, de extrañar que en los últimos quince años el tema de la mujer en el cine sea mucho más frecuente y su tratamiento más realista, sincero y rico, sin que se eludan las cuestiones más delicadas, como pudiera ser, por ejemplo, la homosexualidad (no hablo aún del cine pornográfico, en que la homosexualidad femenina es un tópico frecuente, a la vez que gratuito y superficial, como veremos); en 1969, una película comercial de Robert Aldrich, «The killing of Sister George», aborda el tema de una manera abierta y agresiva, a propósito del ocaso de una estrella de televisión. Los puntos de contacto con «El crepúsculo de los dioses» y «La leyenda de Lylah Clare» son notables y el estudio de

los personajes femeninos magnífico. Después de este filme han seguido muchos otros sobre esta cuestión. En clave estilizada y muy intelectualizada, por ejemplo, «Las amargas lágrimas de Petra von Kant», espléndida película del alemán Rainer W. Fassbinder.

Repasemos, pues, con un poco de orden los diversos campos en que el cine contemporáneo, más espejo de la realidad que fábrica de sueños, a diferencia del cine clásico, se ha introducido con vistas a captar la situación y las reivindicaciones femeninas. Nuevas generaciones de actrices, que pueden ser desde «activistas», como Jane Fonda, hasta «liberadas», como María Schneider, contribuyen a encarnar los nuevos personajes. Con sus lógicas diferencias, algo parecido sucede en España con actrices como Ana Belén, que, sin duda, representa un nuevo estilo de mujer joven española, intelectual y sin prejuicios. Su personaje de la maestra «progre» en «El amor del capitán Brando», de Jaime de Armiñán, posiblemente se repetirá con frecuencia, y Ana Belén puede quedar clasificada para ese tipo de papel. En España existe un fenómeno propio tratándose de actrices; tenemos las «convertidas»: una generación de «estrellas» del cine anterior, que no habían salido de los convencionales clichés, históricos o folklóricos, y que no dudan ahora, en plena madurez, en «destaparse» para dar vida a los nuevos caracteres, más desgarrados, de la España de la apertura.

«La «nueva ola» por antonomasia es la francesa. Y he aquí que, de una manera mucho más realista y seria en su análisis que el cine tradicional americano, también se revela misógina en grado considerable. «A bout de souffle», primera gran obra del grupo, de Jean Luc Godard, nos presenta a la protagonista, una «americana», encarnada por Jean Seberg, como inconstante e inconsciente, capaz de traicionar y de mandar estúpidamente a la muerte al compañero. Para Claude Chabrol, en todos sus filmes, la mujer es fría y amoral, incapaz de sentir escrúpulos de conciencia, a diferencia del hombre, cuando es infiel o comete un crimen: «La mujer infiel», «Al anochecer», «El carnicero». Para Eric Rohmer, la mujer es la tentación, ni más ni menos, que puede cambiar la vida de un hombre: «La collectionneuse» (con Haydée Politoff), «Ma nuit chez Maud» (con Françoise Fabian), «L'amour l'après-midi» (con Zouzou). Para François Truffaut es también, inconstante y devoradora de hombres, causa de sufrimientos físicos y morales para ellos: «Jules et Jim» y «La sirena del Mississipi», entre lo más significativo.

No sólo en Francia están localizados los modernos cineastas para quienes la mujer no es un dechado de virtudes humanas (y esto no quiere decir que por ello sean automáticamente «antifeministas»). Por ejemplo, un Joseph Losey es el último artista que ha adaptado ese estandarte del feminismo que es «Casa de muñecas», de Ibsen; sin embargo, en su filmografía existen mujeres calculadoras y temibles, como nos muestran «El tigre dormido», «Ceremonia secreta» y «El mensajero», por citar algunas. Dos ingleses, Richard Lester, con «Petulia», y Ken Russell, con «Women in love», insisten también en los intrincados manejos de la mente femenina apasionada, que determinan la destrucción del hombre. En Alemania, Rainer W. Fassbinder es el autor de una obra terriblemente pesimista, que presenta al hombre totalmente hundido física y moralmente por la cuádruple influencia de su madre, su hermana, su esposa y su amante; las cuatro contribuyen a su suicidio. En Estados Unidos, dos realizadores de gran éxito recogen la antorcha del cine tradicional y, por tanto, misógino: Roman Polanski hace a la mujer madre del demonio en «La semilla del diablo», y cúmulo de maldades, incluido el incesto, en «Chinatown», matándola al final del filme de una manera estéticamente terrible, aunque purificadora; y Peter Bogdanovich,

que en «Targets» hace culpables, además de a la sociedad en general, a la madre y a la esposa de un excombatiente del Vietnam, de que éste en su insatisfacción comience a matar gente como francotirador; ya hemos aludido más arriba a su película «¿Qué me pasa, doctor?». En realidad, a primeros de los sesenta, «Lolita» (1962), de Stanley Kubrick, anunciaba que la mujer no iba a dejar fácilmente de ser perversa en el cine americano posterior. Como contraposición, es de justicia citar la «conversión» de un gran misógino de Hollywood; se trata de John Ford, que en su última película, auténtico testamento, «Siete mujeres» (1966), rinde un importantísimo homenaje al mundo femenino y, el director que se caracterizó por su exaltación del machismo, en esta ocasión y por primera vez nos presenta una heroína maravillosa, encarnada genialmente por Anne Bancroft (¡la maligna Mrs. Robinson de «El graduado», de Mike Nichols!), que da su vida por los demás.

La joven y sus problemas

Antes de ver el tratamiento que el cine moderno presenta de la joven mujer, recordemos primeramente cómo es muy frecuente, con mayor o menor conocimiento de causa, la crítica y también la burla del sistema de educación sexual tradicional. Son muchas películas las que con un fundamento real suelen ironizar episódicamente sobre esto, sea tratándose de chicas o de chicos. Pensemos en Fellini o en Buñuel, en quienes la cosa se mezcla con la enseñanza de una religión traumatizante y falsa. Ultimamente el cine español presenta dos escenas, inteligentes y finas, cosa por desgracia bastante infrecuente, sobre las inhibiciones infantiles en esta materia, por culpa de una formación totalmente deficiente; se trata de «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice, y «El amor del capitán Brando», de Jaime de Armiñán. El análisis de la propia juventud con carácter autobiográfico por parte de directores ya adultos siempre ha tenido aceptación; hoy están de nuevo sobre el tapete, y de una manera muy nostálgica, la llamada del sexo y los primeros escauceos amorosos, con sus miedos e ilusiones, tanto de ellas como de ellos. Situando todo esto en los últimos años cincuenta, tenemos una presentación entrañable a cargo de George Lucas, en «American Graffiti», para el ambiente americano, y de Pascal Thomas, en «Les Zozos», para el europeo; ellas aparecen deseosas de aventuras y juegos eróticos, pero con ese gran temor de llegar hasta el final de ellos.

Sobre el problema de las relaciones prematrimoniales, en 1961, Kazan se adelanta en abordar una tragedia moderna: dos jóvenes quedan marcados para toda la vida por no haberse podido amar en un momento determinado en que dificultades ambientales y familiares se lo impedían; en «Esplendor en la yerba», Elia Kazan tiene la audacia de consignar el trauma con consecuencias psicósomáticas que esta frustración deja en la muchacha. En clave distinta, cariñosa y de buen humor, Milos Forman nos cuenta las primeras relaciones sexuales de una muchacha obrera y su correspondiente primera desilusión en el amor, en «Los amores de una rubia».

Ultimamente también se han llevado a la pantalla en España todos estos puntos, pero con una superficialidad y falta de buen gusto notables: «Las relaciones prematrimoniales», de Pedro Masó; «Adiós, cigüeña, adiós», de Manuel Summers; «La casa de las palomas», de Claudio Guerin; «Tocata y fuga de Lolita», de Antonio Drove, etc.

Especial interés, por el enorme impacto que ha tenido en toda Europa,

tiene «Family Life», de Ken Loach, que estudia los condicionamientos familiares, puritanos e hipócritas, que obligan a una muchacha a abortar y, finalmente y como consecuencia, a ser internada para tratamiento psiquiátrico. «Wedding in white» es otra película de ambiente británico, aunque de autor, William Fruet, y localización canadienses, y muestra en un estilo muy realista el total desamparo de una joven, que debe aceptar en silencio, pues no tiene ni voz ni voto en su familia, la violación por un amigo de la casa, primero, y el matrimonio con un viejo borrachín, después, para «salvar el honor» familiar; la boda se realiza de blanco, y todos satisfechos en aquel ambiente brutal y machista, excepto una persona que no puede decir esta boca es mía.

El matrimonio

El matrimonio siempre ha sido institución muy criticada en el cine, con más o menos respetos, según las épocas, naciones y sus respectivas censuras. Las alusiones al divorcio o a las relaciones extraconyugales eran frecuentes en el cine clásico, pero de una manera velada, no clara y explícita. Desde hace quince años ya se hace esto último y una lista enorme de películas, que no podemos materialmente comentar, nos hablan de esta crisis. Crisis que, a veces, va unida a un desencanto general sobre la vida, como nos insiste esa impresionante película de Elia Kazan: «El compromiso». El maestro Ingmar Bergman, verdadero creador de caracteres femeninos en toda su filmografía, desde «Verano con Mónica» hasta «Escenas de un matrimonio», pasando por ese magnífico cuadro femenino que es «La espera de las mujeres», cuestiona duramente esta institución, aunque con una conclusión: mucho peor es la soledad.

Dos películas de tema parecido y, sin embargo, muy diferentes en sus conclusiones son «La femme de Jean», de la francesa Yannick Bellon, y «Fuego de paja», de los esposos alemanes Völker Schlöndorff y Margareth von Trotta. El tema: el divorcio y cómo, después, puede arreglárselas la mujer. Conclusiones: muy rosas las francesas y más tristemente realistas las alemanas. Mientras que Yannick Bellon rodea a su heroína de circunstancias tan favorables que resultan falsas en relación con su supervivencia y felicidad tras el divorcio (encuentra fácilmente trabajo, prosigue sin dificultades sus estudios, sólo tiene un hijo que no necesita especiales cuidados y es muy comprensivo, consigue un amante maravilloso, etc.), Schlöndorff y Von Trotta cogen el toro por los cuernos y presentan las dificultades tan grandes que una mujer de treinta y pico años, divorciada, encuentra en la realidad para abrirse camino en la vida; el final alemán es amargo para su protagonista: no tiene más remedio que volver a casarse con otro hombre, a pesar de su desagradable experiencia anterior. «Fuego de paja» da en el clavo de la realidad sociológica que es el desamparo social de la mujer sola. «La femme de Jean», brillantemente, elegantemente, escamotea un problema candente.

¿Cómo se presentan los problemas conyugales en el cine español? En los últimos años, un gran número de filmes, aprovechando la «apertura», han insistido, de modo más o menos superficial pero constante, en la insatisfacción y frustración de la mujer española (la verdad es que también en la del hombre, pero de ésta no tratamos ahora). «Tal y como es presentada en nuestro cine, la mujer viene a ser una especie de sub-persona. Su rol prácticamente está reducido a la novia que ha de convertirse después en

esposa y madre. La única excepción a la regla es la "mujer mala", que es mala precisamente porque no ha aceptado ese rol y se ha "echado a la vida"» (10). Comenzando por «Tristana», de nuestro número uno, Buñuel; siguiendo por «Stress es tres, tres», «La madriguera», «La prima Angélica», de nuestro número dos, Carlos Saura; tenemos una larga lista de diversa calidad, que revela la vulnerabilidad de la armonía conyugal española, especialmente localizada en las clases más acomodadas y en contra de la idea y de la propaganda oficial que normalmente reina sobre este asunto: «Del amor y otras soledades», de Basilio M. Patino; «La revolución matrimonial», de Nieves Conde; «Manchas de sangre en un coche nuevo», de Antonio Mercero; «Un lujo a su alcance», de Ramón Fernández; así como «El amor empieza a medianoche», «La primera entrega», «Un invierno en Mallorca», «Una chica y un señor», «Matrimonio al desnudo», «El juego del adulterio» y un largo etcétera.

«Belle de jour», de Buñuel, y «El graduado», de Mike Nichols, son dos puntos de vista, el uno europeo y el otro típicamente americano, de la insatisfacción sexual de la esposa. Con diversas variantes sobre el tema y apoyado en datos clínicos el filme «Confidencias de mujer», de Georges Cukor, confirma lo que ésta sufre en este sentido, incluso en los países aparentemente más liberales en sus costumbres y con el divorcio como institución ya tradicional.

El cine contemporáneo es un espejo que no se asusta en reflejar ya nada. Es más, necesita nuevas historias en su afán de decir algo nuevo, de ser original. Por eso no se detiene ante nada. Ya hemos hablado de la homosexualidad femenina. El incesto o el aborto también son temas que aparecen en la pantalla. «Hermana, amor mío» es un filme sueco de Vilgot Sjöman en que el incesto entre hermanos quiere ser un símbolo de rebeldía social y de destrucción de viejos tabúes. Bergman también lo utiliza en función simbólica en «Como en un espejo». Incesto entre madre e hijo-adolescente aparece en «Juegos de noche», de la sueca Mai Zetterling, y en «Le soufflé au coeur», del francés Luis Malle.

El aborto como algo eminentemente traumatizante para la mujer es tema frecuente en el cine sueco y en el inglés. En cambio, la predicación explícita del aborto en plan militante es objeto del filme «Histoires d'A», de Marielle Issartel; durante cierto tiempo estuvo prohibida en Francia, y obtuvo todas las licencias con la llegada de Giscard d'Estaing a la Presidencia. Hay una tercera manera de tratar este delicado tema y ésta es «a la española»: superficialmente, por supuesto, y explotando la morbosidad del asunto de cara a la taquilla: «Aborto criminal», «El último viaje», «No matarás».

El trabajo, las marginaciones y la política

No son muy frecuentes en la pantalla los problemas laborales de la mujer explícitamente tratados desde un punto de vista de igualdad de oportunidades, aunque se puede apostar que, en los últimos años, en centroeuropa, se multiplicarán las películas que se sensibilizarán a este respecto, entre otras razones por el acceso cada vez mayor de la mujer a la realización y a la consiguiente expresión cinematográfica. Algunos directores masculinos sí son más sensibles sobre los oficios femeninos en que la mujer se deshu-

(10) Pérez Gómez, Angel A.: *La frustración de nuestra sociedad en el cine español*, en *Razón y Fe*, mayo 1975, núm. 928.

maniza: De menos a más: maniquí-**striptease**-prostituta. Una crítica notablemente ágil sobre el mundillo de las maniqués, modelos o **cover-girls**, es «Qui êtes vous, Polly Magoo?», de William Klein, situada en Francia, pero con valor universal para cualquier país del globo. A diferencia de la actriz de cine, en el caso de la modelo publicitario no interesa saber quién es, su nombre, sino simplemente su cuerpo y su falsa sonrisa. El británico Steve Dwoskin, cuya producción es **underground**, hace una profunda meditación, en clave minoritaria y experimental, sobre la mujer que trabaja en **striptease**, en su mediometrage «Dyn Amo»; el final es significativo: un primer plano de más de ocho minutos de duración, en que lentamente la sonrisa eróticamente halagadora de la joven, que actúa frente a muchos hombres anónimos, se transforma en una mueca de dolor, de soledad y de hastío.

Antes de pasar a la imagen que de la prostitución nos da el cine, señalaremos que en España hay títulos con un interés particular en lo relativo al trabajo femenino. «Mi querida señorita» es una de las películas que, con su insólito argumento: el cambio de sexo, más ha desvelado la diferencia en formación y en cultura tan grande que existe en España entre el hombre y la mujer. La misma persona que «de mujer» se podía manejar en la vida con su «cultura general» y «sus labores», al cambiar de sexo, «de hombre», se encuentra sin preparación suficiente para abrirse paso en la sociedad actual; la sentencia sobre la formación y educación femenina se desprende fácilmente: de igualdad de oportunidades, nada. Por otro lado, el tema de la mujer emigrante también es reflejado por el cine español, tanto fuera del país, «Españolas en París», de Roberto Bodegas; como dentro, «La piel quemada», de José M. Forn, y «Corazón solitario», de Francisco Betriu.

¿Hay alguna visión de la mujer plenamente integrada en la sociedad al mismo nivel que el hombre y con un trabajo satisfactorio? En efecto, especialmente en el cine nórdico, como por ejemplo «Anna», de Jorn Donner, y «La jaula de aire», de Bengt Forlund, y, sin embargo, esas mujeres que presentan estos filmes, contra lo que se pudiera pensar, no son felices, por causas sentimentales y desasosiego existencial. La soledad existencial del alma femenina ha sido espléndidamente presentada en la pantalla por Antonioni en diversos filmes, especialmente en «El desierto rojo». En otra clase social muy distinta de la alta burguesía italiana se sitúa el análisis que el español Jorge Grau hace de la soledad de la mujer abandonada por el amante: «Historia de una chica sola».

Sobre la mujer marginada encontramos en España unos tipos sociales muy característicos, como son la solterona y la provinciana, en quienes por diversas causas el problema de la independencia y la autorrealización está muy agudizado. Dos magníficas películas analizan el primer tipo: «La tía Tula», de Miguel Picazo, sobre la obra de Unamuno, y «Calle Mayor», de Juan Antonio Bardem. Esta última vale también para el capítulo del provincianismo y sus inamovibles imposiciones sociales, que inciden especialmente sobre la mujer, víctima de fuerzas vivas, de respetos humanos y de sí misma. Otras películas sobre este tema: «Nunca pasa nada», del mismo Bardem; «La niña de luto», de Manuel Summers; «Mi querida señorita», de Jaime de Armiñán; «Tristana», de Buñuel; «La regenta», de Gonzalo Suárez...

Los problemas de madres solteras y viudas, y sus dificultades en el terreno social y laboral, no aparecen en la pantalla todo lo que sería de desear para concienciar a la opinión pública. En cambio, la vejez en la mujer tiene un digno tratamiento; por ejemplo, «La vieille dame indigne», de René Allio, y «Amor», una de las grandes películas que ha sabido revelar la enorme capacidad femenina para el amor, del húngaro Karoly Makk. Sin embargo, con

la intención de idealizar a una «joven» anciana, pero ridícula e increíble en su planteamiento, tenemos un engañoso filme: «Harold y Maud», de Hal Ashby, norteamericano. Otro tipo de marginación es la de la mujer enferma psicológicamente por causa de su propio sexo. «Repulsión», de Roman Polanski, ha acertado en la presentación de esos insomnios y zozobras en que el deseo y el rechazo se mezclan incomprensiblemente.

La prostituta es un personaje tradicional en el séptimo arte, siempre tratado con cariño y profundizado en su personalidad y circunstancias hasta llegar a la bondad del corazón. Todas las cinematografías europeas, incluso la americana, tiene abundantes títulos e incluso personajes consagrados, que van desde la maravillosa Cabiria a la risueña Irma «la dulce», y se han complacido en mostrar su humanismo a ultranza, frente a la frialdad e hipocresía de las llamadas «señoras bien» o «señoras decentes». La industria cinematográfica española, en principio, también ha respetado este cliché, pero lo ha estropeado todo al mezclar los afantes de lucro con el tema. Como en el caso del aborto, muchas películas españolas, «Chicas de alquiler», «Un casto varón español», «Las señoritas de la mala compañía», «Una mujer de cabaret», «Una mujer prohibida», «El chulo», «Casa Flora», etcétera, han explotado lo morboso del tema y lo han desenfocado con miras comerciales a cierto sector de público, que toma estos filmes como sucedáneos de la pornografía, en un país en que ésta, oficialmente, está prohibida. Ignacio F. Iquino, autor de «Chicas de alquiler», sabe bien lo que es bordear los límites de la censura y saca el máximo de jugo de ello, so pretexto de «inquietud social». Mucho más honesto, en este sentido, el filme de Jorge Grau «Chicas de club».

El cine sociopolítico ha cobrado un auge enorme en los últimos diez años. A pesar de que muchos realizadores importantes, de muy diversas latitudes, han expresado sus serias dudas sobre la capacidad de arma política que pueda tener el cine, con todo, se multiplican en todo el mundo las películas, más o menos independientes o *amateurs*, de bajo presupuesto, a veces de estética dudosa, en que se abordan problemas candentes. En este tipo de cine la mujer no está ausente, ni mucho menos. Puede llegar a llenar todo el filme, como sucede en «Coup par coup», de Marin Karmitz, película colectivista sobre una huelga en una fábrica de mujeres, en que éstas se hacen dueñas de la situación (y de la fábrica, por supuesto) y llegan a secuestrar al director, o simplemente a protagonizar en sentido tradicional, como aparece en «Sambizanga», en que su heroína es la esposa de un líder de la independencia de Angola, al que ve morir víctima de la P. I. D. E.

Es muy frecuente utilizar la mujer como *símbolo* de teorías o inquietudes políticas en películas de clave hermética y surrealista, que hay que descifrar para llegar al meollo del mensaje. Así el filme checo «Las margaritas», de la realizadora (maldita en su país) Vera Chytilova; el cubano «Lucía», de Humberto Carreras; el japonés «Querida hermanita de verano», de Nagisha Oshima, o al francocanadiense «Sweet Movie», de Dusan Makavejev, en que sus dos protagonistas representan el capitalismo occidental y el marxismo oriental. En muchas películas centroeuropeas de carácter revolucionario, la joven aparece en primera fila, junto al joven, o, con frecuencia, de líder, lo que indica, si tomamos una vez más al cine como espejo de la realidad, una progresión evolutiva en la mujer como factor de cambio, que no se da en generaciones anteriores, más o menos alienadas con ensoñaciones románticas y sentimentales, provenientes de la literatura del corazón, como nos muestra René Allio con su protagonista de «Rude journée pour la reine».

La enorme capacidad de sugestión simbólica del carácter femenino ha sido espléndidamente explotada por Ingmar Bergman, especialmente en esa meditación sobre la vida y la muerte que es «Gritos y susurros», en la que cuatro mujeres, con sus continuos primeros planos, sostienen el peso de una reflexión alucinante y grandiosa.

Y para terminar el repaso a las líneas de fuerza que el cine contemporáneo presenta en relación con nuestro tema, pasemos de la idealización bergmaniana a la objetización crasa. La escalada de cine pornográfico es un hecho, a pesar de que hace tres o cuatro años se saludaba en ciertos medios la vuelta al romanticismo y se proclamaba a la pornografía fenómeno efímero. Aquí es donde más explotada está la dignidad femenina, tanto por el cine como por otros medios de comunicación que propagan la imagen de este «objeto de placer», a su vez «objeto de negocio» en nuestro mundo de hoy (11). La fiebre del dinero fácil que proviene de adúlterar los productos o comerciar con lo prohibido, se ha apoderado del cinematógrafo. El cine deja de ser arte, incluso técnica, para halagar las secretas pasiones de un público anónimo y más bien de cierta edad, que en la oscuridad de un triste local consume imágenes pornográficas. Y en la pantalla, una y otra vez, la mujer (también el hombre, pero mucho más frecuentemente la mujer, dada la audiencia mayoritaria masculina) se desnuda por enésima vez para hacer el simulacro del amor, en algunos de sus papeles tópicos: la joven virgen, la muchacha violada, la esposa insatisfecha, la ninfómana o la lesbiana. Explotación y manipulación de la dignidad femenina en aras de la sociedad de consumo, pues el fenómeno de la pornografía, a pesar de su rápida extensión por todo el mundo, es típicamente occidental y capitalista. ¿Quién sacará a Eva del «infierno del sexo»?

O, ¿quién sacará del infierno de la «objetización (en realidad lo mismo: «objeto-sexual»)? Recordemos lo significativo del último filme de Luis G. Berlanga, «Grandeur nature», en que ya no trata de la mujer-objeto, sino del objeto-mujer (una muñeca «tamaño natural» para satisfacer sexualmente al protagonista) y de una manera ambivalente en que misoginia y feminismo se confunden.

LA MUJER TRAS LA CAMARA

Las mujeres directoras son pocas en la historia del cine. Pero siempre las ha habido, desde los comienzos. Alice Guy-Blanché, secretaria del productor Leon Gaumont, rodó bastantes filmes en la primera década de nuestro siglo; ella encabeza una lista, en la que, si somos sinceros y no caemos en paternalismos que no conducen a nada, hay que reconocer que no hay ningún nombre del que se pueda decir que ha contribuido con una aportación genial al séptimo arte; lo cual, por otra parte, es explicable, dadas las pocas oportunidades que la mujer ha tenido en este sentido. Ha habido realizadoras de categoría, como la francesa Germaine Dulac, la alemana Leni Riefenstahl o la rusa Yulia Solnstseva, esposa del célebre Dovjenko, y las sigue habiendo, como Shirley Clarke, Mai Zetterling, Vera Chytilova y Liliana Cavani. Pero, con todo, el cine como arte y como medio de expresión es algo que está todavía, como otros tantos aspectos de la vida moderna, por conquistar por la mujer.

(11) Camiña, Angel: *El cine y la sociedad del porno-consumo*, en ANUE, nov. 1973, núm. 28, págs. 17-18.

González Molina, Antonio: *El erotismo y la explotación de la mujer*, en *Hechos y Dichos*, enero 1975, núm. 458, págs. 34-43.

No es objeto de este artículo confeccionar y recoger datos sobre mujeres directoras de cine, sobre lo que ya hay mucho material escrito (12). Nos interesa desvelar primeramente qué posibilidades de trabajo se ofrecen al elemento femenino en el mundo (industria) del cine y cómo las utiliza. Como decía, al cargo máximo y más interesante del cine, desde el punto de vista artístico, son muy pocas las mujeres que han tenido acceso, aunque hoy en día es más fácil que lleguen a esa responsabilidad que es dirigir el variopinto equipo que hace un filme, y, en concreto, en Francia, en estos momentos, se puede hablar de igualdad de oportunidades en esto frente al hombre. Desde el punto de vista industrial, el cine es más aún de los hombres, si cabe.

La mujer trabaja en cine, pero en secciones de menos categoría, que tradicionalmente son reservadas para ellas, porque se consideran «más femeninas»: **script** o secretaria de dirección, ayudante de montaje, maquilladora, peluquera, figurinista... Son cargos no muy idóneos para dar una satisfacción desde el punto de vista de la autorrealización y de categoría social y artística inferior, no codiciados por el hombre.

Las pocas que han llegado al sueño dorado de la realización tampoco se han preocupado especialmente de sus propios problemas femeninos. En concreto, Leni Riefenstahl, con «Triumph des Willens» (1934) y «Olimpiada», se muestra machista y nazi. Pocas películas han planteado la cuestión feminista en la pantalla de una manera clara y satisfactoria. ¿Quién mejor para ello que las propias mujeres? «La femme de Jean», con su solución rosa, y «Fuego de paja», con su final ácido, se acercan a ello, como ya hemos comentado. Pocas cineastas aceptan ser encasilladas en movimientos feministas. **«De repente es como si las mujeres nos pusiéramos de moda. Pero Agnes Varda poco tiene que ver con esta moda, ni Mai Zetterling: ni siquiera la Cavani ni la Bellon se sienten particularmente feministas. Pero, como siempre, las actividades de las mujeres tienen una doble significación y una ambivalencia, procedentes de que, tratándose de realizaciones profesionales de mujeres, llevan implícito, además de su valor natural, una potencial trascendencia feminista»** (13).

El pasado año se celebraron dos festivales de cine de mujeres, en Toronto y en París. Esto, más las aportaciones que 1975 consiga, contribuirá a analizar con un especial ojo crítico las obras femeninas, a espolear la imaginación y creatividad de aquellas mujeres que tienen la posibilidad, sueño de tantas y de tantos, de hacer cine, a reclamar la igualdad de oportunidades para la expresión en este (y en otros) medio de comunicación, para defender la propia causa y condición, sin intermediarios del otro sexo (a pesar de que el ideal, a la hora de afrontar el problema de la mujer, como cualquier otro problema humano, es hacerlo complementariamente con el varón, imparcial y concienciado, se entiende).

CONCLUSION

El cine no sólo no ha ayudado a la mujer, sino que le ha hecho bastante daño. Esto no quiere decir que siempre será así. El cine es un arte muy joven, comparado con los demás: sólo ochenta años. Queda mucho que

(12) Ford, Charles: **Femmes cineastes.**

Cebollada, Pascual: **Mujeres directoras de cine**, en **Ya**, 17-V-73, págs. 33-35.

Gubern, R.-Varas, A. G.: **Mujeres directoras**, en **Film Guía**, núms. 3, 4 y 6.

(13) Rague Arias, M.^a José: **¿Cine feminista?**, en **Film Guía**, febr. 1975, núm. 4, pág. 25.

filmar. De momento nos falta la gran realizadora femenina y también la gran película, serena, humana, imparcial, sobre la mujer. Entre las imágenes cinematográficas que nos tiene reservado el futuro tienen que estar las que, confeccionadas por sensibilidades de ambos sexos, que trabajen complementariamente y en comunión, contribuyan a concienciar definitivamente al gran público de cara al problema de la mujer. Una hermosa misión para el séptimo arte.

El cine tocaría ese día el fondo de la cuestión: la dignidad «homo» de la mujer, anterior a su concreción sexual y sus funciones consiguientes, e iluminaría con su gran poder de sugestión todas las demás cuestiones que de ahí se derivan.

El cine, hoy por hoy, **también** tiene una deuda con la mujer.

MUJERES DIRECTORAS DE CINE

Cuadro forzosamente incompleto

Alemania:

Roswitha von Bruck.
Lauda von Cardowa.
Luise Fleck.
Thea von Harbou.
Katrín Hedman.
Helene Lackner.
Marianne Ludcke.
Rosa von Praunhein.
Lotte Reiniger.
Lieni Riefenstahl.
Trude Santen.
May Spils.
Karin Thome.
Margareth von Trotta.
Kathe Wienskowitz.
Olga Wohbruck.

Angola:

Sarah Maldoror.

Argelia:

Annie Tresgot.

Argentina:

M. Herminia Avellaneda.
M. V. Celestini.
Nelly Kaplan.
Emilia Saleny.

Austria:

Edith Hirsch.
Leontine Sagan.
Valerie von Martens.

Bélgica:

Editha Kiel.

Brasil:

Gilda de Abreu.
Zelia Costa.
Vanja Orico.
Lenita Pessoy.
Valquiria Salvá.
Carmen Santos.
Tereza Trautman.
Cleo de Verberena.

Bulgaria:

Irina Aktasheva.
Mariana Eustatieva.
Ivanka Grucheva.
Magda Petkanova.
Binka Zheljazkova.

Canadá:

Mireille Dansereau.
Judy Eglinton.
Anne Clare Poirier.
Silvia Spring.
Kristín Weingarten.
Joyce Wieland.

Colombia:

Marta Rodríguez.

Checoslovaquia:

Vera Chytilova.
Ester Kroumbachova.

A. CAMIÑA

Zet Molas.
Vera Plivova-Simkova.

Chile:

Nina Serrano.

China:

Shu Shuen.

Dinamarca:

Grete Frische.
Astrid Henning-Jensen.
Annelise Hovmand.
Bodil Ipsen.
Lisbeth Lauritzen.
Annelise Meineche.
Alice O'Fredericks.
Annelise Reenberg.
Lise Roos.
Kirsten Stenbaek.
Charlotte Starndgaard.

Estados Unidos:

Jacqueline Andrey.
Dorothy Arzner.
Shirley Clarke.
Juleen Compton.
Julia Crawford Ivens.
Lillian Ducey.
Barbara Loden.
Ida Lupino.
Frances Marion.
Vera McCord.
Frances Nordstron.
Mabel Norman.
Susan Sontag.
Lois Weber.
Kathryn Williams.
Margery Wilson.

España:

Margarita Aleixandre.
Ana Mariscal.
Pilar Miró.
Josefina Molina.
Rosario Pi.

Francia:

Jacqueline Audry.
Yannick Bellon.
Nina Companeez.
Liliane Dreyfus.
Germaine Dulac.
Marguerite Duras.

Alice Guy-Blanché.
Marielle Isartel.
Anna Karina.
Liliane de Kermadec.
Musidora.
Michele Rozier.
Annie Tresgot.
Nadine Trintignant.
Agnes Varda.
Rachel Weinberg.

Hungría:

Judit Elek.

Italia:

Liliana Cavani.
Anna Gobbi.
Cecilia Mangini.
Dacia Maraini.
Lyda Caria Ripandelli.
Elda Tattoli.
Lina Wertmüller.

Méjico:

Matilde Landeta.

Noruega:

Elsa Colfach.

Polonia:

Wanda Jakubowska.
Anna Sokolowska.

Rumanía:

Elisabetta Bostan.
Marietta Sadova.

Suecia:

Mai Zetterling.

Unión Soviética:

Olga Chesjowa.
Tatiana Lioznova.
Olga Preobrazenkaia.
Yulia Solnteva.

Venezuela:

Margot Benacerraf.

Yugoslavia:

Ljubisa Kozomara.