

Transversalidad de género en el audiovisual andaluz



Trinidad Núñez Domínguez,
Teresa Vera Balanza
y Rosa M.^a Díaz Jiménez (Eds.)

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Desmontar relatos patriarcales y crear relatos innovadores: dos tareas imprescindibles

Pilar Aguilar Carrasco³⁹

1. Seres contruidos

Los humanos somos seres contruidos. Eso significa que, para llegar a ser individuos, hemos de constituirnos como tales. Es decir, sobre el substrato biológico, sobre la "pulpa genética" —por decirlo con palabras de Cyrulnik (2014)— se han de agregar capas significativas, simbólicas y afectivas. La genética establece, pues, el soporte y, al tiempo, pone límites al funcionamiento humano, pero la cultura es lo que nos convierte en personas; sin ella, no somos seres viables (viables en su sentido más literal).

Tal afirmación puede sonar a obviedad pues cualquiera, medianamente cultivado, lo sabe. Pero, si empiezo insistiendo en esta "obviedad", es porque seguimos haciendo una interpretación muy superficial de ella y, a menudo, pensamos en la cultura como algo *meramente ideológico*, como una especie de traje que nos recubre. Y no, es mucho más que eso. Como afirma Geertz (1994: 52): "No existe naturaleza humana independientemente de la cultura".

2. Nuestra mente funciona al modo narrativo

Partiendo de lo real (que es en sí mismo y en su totalidad nos es inaccesible), necesitamos crear realidad. Es decir, los humanos, para contruirnos como tales, hemos de dotar de sentido la parte de lo real que conseguimos aprehender. No podemos vivir solo con meras percepciones sino que, a partir de ellas, creamos representaciones con las que edificamos sentido y de las que vivimos.

39 Analista y crítica de cine. Investigadora experta en estudios de género (pilaraguilarcine@gmail.com).

Estas representaciones están estructuradas al modo narrativo: como una concatenación de causas y efectos, con un antes y un después. Y para elevar tal edificio simbólico, afectivo, imaginario e intelectual apelamos a matrices narrativas ya existentes. Es decir que cada uno de nosotros fabrica representaciones utilizando los modelos narrativos que el entorno le ofrece.

Nuestra mente, nuestras emociones, nuestro imaginario (no solo nuestra ideología) se construyen con los materiales que la cultura nos aporta. A saber: con lo elaborado por los humanos durante milenios y con lo que constantemente aún siguen elaborando nuestro@s contemporáneo@s.

Como dice Jerome Bruner: "Los sistemas simbólicos que la gente utiliza para construir significados están ya establecidos de antemano, están profundamente enraizados en la cultura y en la lengua" (Bruner, 1990: 26). O como señala el mismo Bruner más adelante: "La significación es pública y compartida. Vivimos públicamente, utilizando significaciones que pertenecen al dominio público y según unos determinados procedimientos de negociación y de interpretación" (Bruner, 1990: 28).

3. El relato socialmente compartido

Como es bien sabido, estamos en sociedades muy complejas donde se dan modelos, interpretaciones —y por lo tanto modos de ser y actuar en el mundo— muy dispares. La diversidad siempre ha existido y, de hecho, su existencia es la que posibilita los cambios sociales y los avances culturales. Pero actualmente —y como consecuencia de una serie de factores que no vamos a evocar aquí— su complejidad resulta pasmosa. Así, por ejemplo, hace solo 60 años, en nuestro país, las normas y los comportamientos eran mucho, muchísimo más lineales y parejos de lo que son ahora. Ello se debía en buena parte a la dictadura franquista que laminaba cualquier disidencia, pero no solo ya que en todo occidente (por no mencionar otras partes del mundo) las estructuras sociales se presentaban como realidades más compactas y uniformes y de ellas solo escapaban minorías vanguardistas, desacordes o divergentes por diversos motivos (religioso, étnico, político, artístico,

etc.), muy avanzadas o, por el contrario, muy enquistadas.

Actualmente, las corrientes disidentes son variadas y algunas han conseguido implantación y avances considerables. Así, por ejemplo, aunque es obvio que el patriarcado sigue estructurando y vertebrando nuestras sociedades, sabemos que presenta notables brechas y fisuras. Hoy hay más mujeres de las que nunca ha habido en la historia (siempre las hubo porque donde hay opresión hay resistencia, pero hoy muchas más) con un posicionamiento crítico vital e ideológico opuesto a él y dispuestas a pelear en todos los campos por un nuevo tipo de sociedad.

Como señalamos más arriba, dada la importancia del relato y de los modelos narrativos que se nos ofrecen pues a partir de ellos generamos sentido y realidad, si tenemos un horizonte utópico y creemos que otro mundo es posible, hemos de empezar analizando cómo son los relatos que nos conforman. Analizarlos es primer paso obligado para dar el siguiente: determinar en qué dirección hay que ir para transformarlos y mejorarlos.

Estas son dos tareas primordiales: por una parte, desmontar críticamente los relatos que nos adoctrinan y nos inducen versiones reaccionarias de lo que vivimos y, por otra, crear modelos narrativos innovadores. O dicho de otra manera: a medida que exploramos y conquistamos nuevos territorios emocionales, nuevos horizontes, nuevas posibilidades de crear realidad, hemos de fundar modelos, estructuras narrativas y universos imaginarios que las acompañen, nutran y sostengan.

4. El poder del relato audiovisual

Lo dicho anteriormente se aplica especialmente al relato audiovisual ya que, en nuestro mundo occidental, es el que goza de mayor poder y predicamento.

En efecto, hay muchas posibilidades de que un humano dedique más tiempo a ver relatos audiovisuales (de ficción o no) que a cualquier otra actividad no obligatoria (exceptuando, pues, la jornada laboral o escolar).

Se empieza a edades muy tempranas y, a medida que se avanza en años, el consumo también progresa, de modo que, en el umbral de la juventud, cualquier

persona ha acumulado un archivo de imágenes absolutamente impresionante. Y así, el o la joven que no haya vivido nunca en su entorno directo una muerte, habrá visto, sin embargo, miles —y de todo tipo— en las pantallas. Y, por poner otro ejemplo: cuando ese o esa joven llegue a su primera experiencia sexual compartida, lo hará poderosamente condicionado/a por los modelos narrativos que habrá consumido a cientos.

Pero cabe destacar que el poder del relato audiovisual ni siquiera radica en el tiempo que le concedemos sino en las características propias de su lenguaje que lo convierten en una poderosa maquinaria de educación sentimental que construye mensajes fundamentalmente emocionales y nos interpela por caminos poco razonados. En consecuencia, nos resulta difícil detectar sus prédicas y tener un desapego crítico respecto a ellas.

De hecho, hay abundantes estudios que demuestran cómo nuestras creencias sobre el mundo que nos rodea están provocadas, moduladas y reforzadas por las informaciones, imaginarios y mapas afectivos transmitidos por los medios de difusión audiovisual. Su poder es tal que, incluso en los casos en los que la realidad personalmente vivida no refrenda la que el relato trasmite, suele ser la “realidad” del relato la que se impone.

George Gerbner (1989) y su equipo, han analizado cómo la sobredosis de violencia que difunde la televisión propicia y aumenta los sentimientos de inseguridad, vulnerabilidad y miedo de los televidentes y les induce comportamientos de dependencia y sumisión. A esta constatación Gerbner la llama “Mean World Syndrome”, el síndrome del mundo malo o mezquino.

Así, por ejemplo, aunque los índices de criminalidad de un lugar determinado no varíen, si se expone a su población al visionado repetido de relatos violentos, muchas personas de esa comunidad terminarán persuadidas de que el mundo que le rodea es altamente procesoso y pensarán que es inevitable y urgente precaverse contra él. Con tal fin, se mostrarán dispuestas a aceptar que sus libertades se recorten y acatarán de manera acrítica la designación de un chivo expiatorio.

Gerbner y su equipo estudiaron también cómo la valorización de la fuerza y de la violencia, la descalificación de las minorías y la representación patriarcal de nuestra sociedad influyen en l@s espectador@s. Ciertamen-

te esas normas, valores y actitudes retrógradas no las inventa la televisión, existen ya en la cultura dominante pero los medios las difunden, las potencian, magnifican y normalizan. Es decir, los programas televisivos coadyuvan poderosamente en el afianzamiento y la interiorización social de todas ellas.

5. La "invisibilidad" del mensaje audiovisual

Sabemos, como ya apuntamos, que el lenguaje audiovisual es un lenguaje muy eficaz, no solo para fabricar sentido y relato, sino para hacérselos aceptar sin distanciamiento crítico alguno.

Así, por ejemplo, hoy en día, un mensaje oral que formulara explícitamente el ninguneo de las mujeres, encontraría un rechazo bastante generalizado. Declarar ante un grupo de adolescentes o de jóvenes que las mujeres son seres de segunda levantaría contundentes protestas, al menos en las chicas. Pero este mismo mensaje —que es el destilado una y otra vez por el discurso audiovisual— ni siquiera se detecta como tal, ni mucho menos despierta la contestación que cabría esperar.

Es más —y por el contrario— si denunciemos tal ninguneo enseguida se levantarán voces que lo justifiquen con todo tipo de argumentos. Por ejemplo estos dos:

1. *El cine, la televisión, los videojuegos son industrias y, como tales, deben fabricar lo que el público demanda.* Esta "explicación" no resiste el mínimo análisis crítico puesto que la demanda es también una construcción cultural que se fabrica y que, según las épocas, los intereses y los vaivenes históricos, se puede modificar y cambiar. Si no fuera así, ¿existiría la publicidad? Si no fuera así, ¿sería el catolicismo la religión mayoritaria en España y el islam la mayoritaria en Marruecos?, ¿tendría alguna explicación que en EEUU se apasionen por el béisbol y en Brasil por el fútbol?

Somos seres contruidos y lo somos en lo profundo y en lo superficial. Nuestros gustos, creencias, aficiones, hábitos de consumo no dependen de la naturaleza, son históricamente variables. No es la demanda lo que crea el producto, sino al revés. El público de-

manda aquello en lo que ha sido entrenado, educado, amaestrado, inducido. Hay fisuras, hay disidencias, hay rupturas, hay inquietud y hartazgo pero, globalmente, así se elaboran los gustos mayoritarios.

2. *El hecho de que el relato audiovisual esté acaparado por varones es irrelevante. Es ficción y nadie confunde la ficción con la realidad.* Por sorprendente que parezca hay personas que están totalmente convencidas de que, en efecto, la ficción “no es realidad”. Piensan que la ficción no puede crear universos simbólicos, imaginarios, mapas emocionales e ideológicos (pues eso es, en definitiva, la realidad). Y que, por lo tanto, nuestra manera de ser y estar en el mundo es independiente de lo que se nos cuente o, mejor dicho, que solo lo que se nos cuenta como “verdad” nos influye.

Pero, por el contrario, lo que importa en el relato no es que sea verdad o mentira sino el potencial que tenga para crear realidad en nosotros. Su capacidad para modular nuestro propio relato personal, para dejarnos huellas mnémicas, emocionales, interpretativas. En este sentido, lo más relevante no es que *Avatar* (Cameron, 2009) sea mentira y que la guerra de Afganistán sea verdad. Esta última importa ante todo a quienes mueren y sufren en ella, también a la gente que es sensible ante tanta barbarie y, por supuesto, a los negociantes que se enriquecen vendiendo armamento y comerciando con las riquezas naturales de esa tierra. Pero esos grupos de personas constituyen una ínfima minoría comparada con los millones que han visto *Avatar* y que emocionalmente se han sentido concernid@s por ella y que —por supuesto de manera inconsciente— echarán mano de ese universo simbólico, imaginario, emocional para constituir sus propios universos imaginarios, crear sus mapas significativos e interpretar la realidad.

Como señala Bruner (1990: 64): “Ninguna lengua establece distinción gramatical o léxica entre historias reales o imaginarias. Es decir lo verdadero y lo posible no se diferencian en el relato”. Prueba irrefutable de que tal distinción no es relevante. Si lo fuera, la lengua lo marcaría, igual que marca el femenino, el masculino, el plural, el presente, el futuro...

6. ¿Qué nos dice el relato audiovisual mayoritario?

En consecuencia debemos preguntarnos: ¿y qué nos dice, qué nos predica sobre hombres y mujeres el relato audiovisual mayoritario, ese que socialmente compartimos?

Por desgracia, hemos de empezar con una constatación claramente pesimista: en conjunto, esos relatos son retrógrados y patriarcales, no recogen los avances que las mujeres hemos logrado, no dan cuenta de las nuevas maneras de ser y estar en el mundo que muchas practicamos ya, no nos conceden el poder de la palabra, de la designación (ni propia ni ajena)..., es decir, no nos consideran sujetos.

Estas afirmaciones pueden sonar tremendistas pero es que la índole de los relatos audiovisuales actuales es tremenda. En efecto, como dijimos antes, la realidad es multiforme y compleja, pero, por contra, el relato es masivamente uniforme, monolítico y ferozmente patriarcal.

Ciertamente hablo en términos generales. Hablo de la conjunto de los relatos y hablo sobre todo de los que tienen mayor difusión y predicamento.

Por lo tanto, esta es la primera y radical constatación: la mayoría de los relatos audiovisuales son androcéntricos. En ellos, el protagonismo está acaparado por personajes masculinos. Así sucede en, al menos, el 80% de los casos y el porcentaje llega incluso al 90% en las películas más difundidas (Arranz, 2010).

Este relato social y mayoritariamente compartido sigue considerando que los varones son los únicos seres dignos de encarnar el significado. Son los únicos que se constituyen en sujeto, que viven aventuras físicas y alegóricas, que negocian entre sí y con lo real, que van, vienen exploran, nombran el mundo, lo habitan, detentan autoridad moral y simbólica sobre él.

¿Y qué rol tienen los personajes femeninos? Pues el de complemento, aditamento, distracción, relax (a veces, dificultad añadida, rémora, incordio) de los varones. En ese periplo vital de los personajes masculinos, ellas son solo un capítulo, un incidente en la aventura de otro. Y, a menudo, ni siquiera el más interesante, pues la verdadera pasión, lo que de realmente se dirige en el relato, suele ocurrir entre hombres.

Las mujeres, en sí mismas, carecen de interés y de historia propia, son seres subordinados que aparecen cuando los varones necesitan vivir su peripecia amorosa.

La existencia de los personajes femeninos depende, pues, de la relación que tengan con un varón. Es un mensaje brutal que subordina a la mitad de la humanidad, la despoja de protagonismo, la ningunea, la anula.

7. Consecuencias

Es que, además, el no protagonismo tiene consecuencias en todos los órdenes y en todos acarrea múltiples efectos negativos en cascada.

Si comparamos la cantidad de relatos consagrados a las experiencias, usos, costumbres y vivencias viriles, con las consagradas a las de las mujeres, concluimos que casi no existe la infancia ni la adolescencia de las niñas, no existe la maternidad (o, más exactamente, existe poco, sobre todo comparada con la paternidad),⁴⁰ no existen sus penas (más allá de las amorosas), no existe su trabajo, no existe su inteligencia ni su habilidad para resolver conflictos ni para hacer avanzar las fronteras de lo humano. No existe la violencia contra ellas, no existen las barreras ni las dificultades que les son específicas y que han de vencer para acceder al estatus de sujeto...

Sus batallas y sus triunfos no se narran y, en consecuencia, no tienen épica, ni resonancia heroica memorable. No serán las hazañas femeninas las que se recuerden. Muy al contrario: pasarán desapercibidas pues ya sabemos que lo que no vemos, no existe y esa es una ley que en nuestro mundo de hoy, tan acaparado por la imagen, se aplica con más rigor que nunca.

El relato audiovisual nos predica machaconamente que lo único interesante que les ocurre a las mujeres es el amor, pues solo si un varón las elige y las incorpora a su historia, aparecen en la "película". Si no tienen historia de amor, no tienen nada.

Las chicas han de poner, pues, toda la esperanza en que un varón las elija y todo un esfuerzo para merecerlo. Con el agravante de que serán elegidas por criterios de belleza física pues resulta inconcebible que "la chica" no sea joven y guapa (por no hablar ya de que tuviera algún defecto físico por leve que fuera, bizca, por ejem-

40 En la ficción hay infinitamente más personajes de padres que de madres. A las madres se las mira con mayor severidad y con muchísima menos condescendencia y su papel no suele ser relevante. Así, por ejemplo, en *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014), el padre —ausente durante seis años— aparece y, tanto la hija como l@s espectador@s, tardamos cinco segundos en perdonar su ausencia —ausencia que ni se intenta justificar—, en olvidarla e incluso en conceder a ese padre un papel relevante en la historia, en constituirle como voz que importa y que será desencajanada de buena parte de la trama. La madre, por el contrario, no existe.

La inversa sería inconcebible: una madre no puede desaparecer sin excusa de peso —y aun así no sería fácilmente perdonada— y menos reaparecer, erigirse en parte esencial del relato y en figura ante la que los demás personajes deben justificarse (Aguilar, 2004).

plo). Así, en la película anteriormente citada, *Ocho apellidos vascos*, se empareja a Dani Rovira con Clara Lago Grau. Pero sería impensable un film que emparejara a Malena Alterio con Miguel Ángel Silvestre, a pesar de que Dani Rovira gana por goleada a Malena Alterio en el *ranking* de “belleza no destacable” y a pesar de que la diferencia de edad entre Dani Rovira y Clara Lago Grau es mayor (él tiene diez años más) que la que hay entre Malena Alterio y Miguel Ángel Silvestre (ella tiene ocho más).

8. Un ejemplo deprimente

Para ejemplificar parte de lo expuesto, quisiera detenerme en analizar someramente algunos aspectos del film *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010). Lo elijo porque, con 1.589.739 espectador@s, fue el film español con mayor número de espectador@s en el año de su estreno. Quizá 1.589.739 espectador@s no parezca un número excesivo pero, teniendo en cuenta que se trata de un film destinado a público joven y adolescente y que ese público suele visionar las películas bajándolas legal o ilegalmente (en la mayoría de los casos) por Internet, cabe suponer que ha sido visto por la inmensa mayoría de I@s jóvenes español@s.

El film se presenta, además, como una historia de amor donde “chico encuentra chica y chica encuentra chico”. Veremos que la primera parte de ese enunciado es cierta —él la encuentra a ella— la segunda, no. Y veremos cómo, en definitiva, lo que se narra es la historia de él. Él tiene una vida con un antes y un después. Su horizonte está abierto. Ella, sin él, no tiene película.

Analicemos cinco puntos de este film.

A. El nombre

“Él” se llama *H*. Solo las personas o personajes que han alcanzado la fama o un importante estatus son conocidos e identificados por sus iniciales: ET el extraterrestre; CC, Cristiano Ronaldo, “rico, guapo y buen jugador”; JR (*Dallas*); Z, el justiciero Zorro; ZP; DSK; JFK...

La inicial, *H*, connota, pues, al protagonista con ecos un tanto míticos y misteriosos.

“Ella” se llama *Babi*. Según Wikipedia el babi es una “prenda de vestir de preescolares para que no se manchen”. Babi resulta feo, poco sugerente, poco poético como nombre y, aplicado a una persona que ya no es bebé, connota sosería, infantilismo, ridiculez teñida de pijaerío. Se puede alegar que el nombre procede de la novela en la que se basa el film. Pero, a los que crearon la película, nada les hubiera impedido cambiarlo tal y como hicieron con el del protagonista que, en la obra de Federico Moccia, se llama Stefano. Conclusión: si la llaman Babi es porque los creadores así lo quieren. Parece una tontería pero no lo es y por ello merece resaltarse.

B. ¿Quién es el dueño del relato?

Él, por supuesto. “Él” se adueña del relato desde el primer instante. El film se abre con un primer plano de su cara que apropia así del espacio visual. Mientras, oímos su voz que se apropia así del espacio narrativo. Ya no los soltará en todo el metraje. La película empieza y acaba con “Él”. Nos cuenta la historia de “Él” y, si “Ella” aparece, es porque “Él” tiene que vivir esa historia. De hecho, ella solo aparece cuando “Él” la ve y la elige, sacándola así de la nada.

Comparemos los primeros minutos del film, minutos en los que transcurre la presentación de *H* y *Babi*, hasta que se encuentran (o, mejor dicho: hasta que “Él” la encuentra):

- a) La presentación de *H* (que ocupa más del doble del tiempo que la de ella) se inicia, como dijimos, con su cara en primer plano. En esta presentación hay monólogo y diálogo. Muestra al personaje aparentemente enjuiciado pero, en realidad, enjuiciando. De hecho, su voz es más poderosa que la de los demás (mucho más que la de la jueza, por supuesto). No parece nada amedrentado sino vigoroso, activo, violento, fuerte, desafiante. Lleva a su padre, a su hermano, a su abogado, a la zaga, los tres suplicándole y sirviéndole (el abogado de defensa, el hermano de mayordomo, el padre de proveedor de fondos: multa, moto y todo lo demás).

Vemos a *H* en planos y angulaciones variadas, luces contrastadas, decorados diversos, composiciones estudiadas. Lo vemos en interiores y exteriores. Y lo vemos en movimiento, en acción, libre y poderoso, recorriendo el espacio, dirigiendo su propio camino...

- b) La presentación de Babi dura mucho menos, como ya dijimos. No incluye palabras (solo, al final, una frase y no la pronuncia ella). Transcurre en interiores. La luz es difusa y los colores rosáceos y verdosos. Su cuerpo aparece fraccionado y dedicado a "labores propias de su sexo": ponerse crema, peinarse, perfumarse...

Pero, ante todo, hay que destacar que Babi es un cuerpo flotando en la nada y en el anonimato pues no le vemos la cara hasta que "Él" no la interpela. Antes, aunque se nos muestra su cuerpo, se nos oculta su rostro. Y evidentemente, lo que nos personaliza e individualiza es el rostro. Sabemos que no hay dos cuerpos iguales, pues los cuerpos son tan diversos como los rostros, pero solo podemos reconocer por su cuerpo a alguien con quien previamente hemos tenido una gran intimidad. No es el caso.

De modo que Babi, no será individuo, no saldrá del anonimato, no será alguien, si "Él" no la descubre, si no la llama. Vemos su rostro cuando *H* la interpela: "¡Eh, fea!". Mensaje: para tener rostro, para convertirse en alguien, para aparecer, para realmente "ser", una mujer necesita que un protagonista masculino la incorpore a su propia historia. Tremendo, ¿verdad?

Es interesante recordar la similitud de estos primeros minutos del film con la presentación de los protagonistas de *Pretty woman* (Garry Marshall, 1990), Edward Lewis (Richard Gere) y Vivian Ward (Julia Roberts) respectivamente. Podría esperarse algún progreso en 20 años... Pero no. En ambos casos, a las dos "chicas" se las describe ante todo y en primer lugar, como cuerpos. La diferencia es que en *Tres metros sobre el cielo*, las imágenes no insisten, como sí lo hacen en *Pretty woman*, en la carga erótica del cuerpo mostrado sino que, por el contrario, subrayan un atractivo

más añado. Y es que aquí, Babi, no solo tiene un nombre pueril, sino que vive en una especie de pecera simbólica infantiloides. Es "Él" quien la convierte en "mujer".

C. Elijamos: o violencia viril o aburrimiento

Aunque analizar toda la película sería excesivamente premioso y desbordaría los objetivos de este artículo, sí quisiéramos hacer notar un par de cosas más. La actitud del *H* es manifiestamente violenta. Se dice en el film que ello tiene su origen en un trauma tremendo ocurrido en su pasado. Se supone que es la reacción ante un acontecimiento que destruyó su armonía, su equilibrio, su ejemplaridad de hijo y estudiante modelo. Y que tan atroz suceso continúa atormentándolo.

Pasma enterarse de que tan "brutal" hecho consiste en que su madre tiene un amante (!!!). Pues sí. Resulta ridículo pero no se trata de un chiste: eso es lo que, con total seriedad, nos cuenta la película. El beneficio añadido es que, si bien él es el violento, la culpable última de esa violencia es una mujer; peor aun: una madre. Una madre degenerada y falsa que dice quererle pero que engaña a su padre con otro. Imperdonable.

H se muestra también repetidamente violento con Babi: le toca la mano sin que ella quiera cuando se ven por primera vez, la tira vestida a una piscina, le "lee la cartilla" varias veces, le marca el paso, la somete; la doma, en una palabra. Ahora bien, ¿qué le queda a ella fuera del ámbito de *H*? Una vida aburrida, sin sobresaltos pero sin intensidad.

Porque Babi no elige entre que *H* le marque la agenda, el comportamiento, las amistades, el ocio, etc. o ser ella quien decida por sí misma. No. Elige entre que sea *H* quien lo haga o que lo haga otro hombre. Otro hombre que es pacífico, atento, cariñoso pero insípido. Elige entre que la lleven en moto o que la lleven en coche. Parece que no existe la opción de ser ella quien tenga su propia moto o su propio coche y quien conduzca.

D. Dos tipos de mujeres

Por último quisiera resaltar otro aspecto más. En este film, las mujeres son de dos tipos: por un lado las chicas

jóvenes, monas, con largas melenas *al vent*, y que se muestran totalmente rendidas y sumisas ante los chicos. Por otro, las adultas, todas (menos una como luego veremos) desagradables, manipuladoras, falsas.

Analicemos a esas adultas por orden de aparición:

- 1) La jueza. Seca, lejana. Apenas una sombra vestida de oscuro, con el pelo tirante y pegado, sin encanto alguno, casi sin rostro. En teoría detenta el poder (poder con connotaciones desagradables) aunque, como señalé anteriormente, la voz que domina, la que de verdad juzga, la que realmente tiene, más que poder, poderío y, sobre todo, la que goza de prestigio ante l@s espectaodr@s, es la de *H*.
- 2) La profesora. Otra profesional que, al igual que la jueza, va peinada por el enemigo, vestida de gris y azul, sin ninguna concesión a la alegría, a la elegancia, a la modernidad. Es prototípicamente desagradable, brusca, árida, tiránica y repugnante. Aunque —al igual que ocurría con la jueza— ella piensa y cree que tiene poder, terminará lloriqueando, humillada y sometida, haciendo lo que “los alegres muchachos” le manden.
- 3) La madre de Babi. Fue guapa pero ya está algo ajada. Conserva, sin embargo, una cierta prestancia de señorona. Mangonea (o intenta mangonear) a todos los miembros de la familia. La primera vez que la vemos, entra en el encuadre del plano donde ya está el marido poniéndose una corbata. Se planta frente a él y, sin mayor intercambio de opiniones, le ordena que se quite la que lleva y se ponga la que ella le trae... Se puede objetar que es un detalle sin importancia, pero, como mínimo, resulta de una grosería considerable y, sobre todo —y como es bien sabido— la corbata es una prenda prototípicamente masculina; prenda fálica y simbólica de la virilidad. La esposa le despoja de ese atributo sin consideración alguna. Y él se deja dócilmente dominar: pobre hombre (los maridos en esta película son hombres ricos pero “pobres hombres”).

Esta señora intentará que todos en su casa vivan presos de las convenciones, sumisos y atados

a una vida gris, construida en torno a las más de-
secadas apariencias. Y, por supuesto, se opondrá
ferozmente al amor de *H* y de *Babi*.

- 4) La madre de *H*. Esa pérfida madre que osa seguir
teniendo vida sexual y, lo que es mucho peor, la
tiene fuera del matrimonio. Con su mal proceder
destroza la familia y sume a *H* en un pozo sin fon-
do de amargura, causándole un atroz trauma. Su
marido (otro hombre rico pero otro pobre hom-
bre) no se entera de nada y se traga todos sus
engaños. Es más, la justifica.
- 5) La camarera del bar. Es la más joven de todas las
adultas y la más agradable. No dice nada, pero *H*
sostiene que, ha sido ver al padre de *Babi*, y es-
tar dispuesta a dejarlo todo por irse donde este le
diga. Parece un episodio de alucinación pero no,
lo cuenta en serio. Si no ocurre nada entre ambos
(camarera y padre) se debe a que este es dema-
siado bueno (¿o demasiado sumiso?) como para
plantar a su mangoneadora esposa y proponer al-
gún plan divertido a esa otra mujer que lo mira
con arrobos y —estamos segur@s— con docilidad.

9. Androcentrismo rejuvenecido

Ver filmes tan absolutamente androcéntricos y misógi-
nos en pleno siglo XXI, comprobar que tienen éxito de
público, saber que las chicas adolescentes suspiran por *H*
y sueñan con encontrar un hombre así, que les marque
el camino, que las lleve a un mundo de pasión y aventu-
ra, me deprime. Significa que, en efecto, las jóvenes si-
guen sin ser capaces de pensarse, soñarse, proyectarse
a sí mismas como seres independientes, aptas para es-
cribir su propio guión de vida. Esperan, por el contrario,
que llegue otro ser, el dueño del relato, que las elija y, al
hacerlo, les dé posibilidad de tener papel en la película.

Simone de Beauvoir señaló que para las mujeres el
amor implica “una dimisión total a favor de un dueño”
(1986: 547). Lo dijo hace más de sesenta años. Pero,
aplicadas a esta película, sus palabras siguen siendo to-
talmente descriptivas.

Quiero creer, necesito creer, que no todas las jóve-
nes son así. Y que, al crecer, irán también estructurando

una personalidad más independiente y autónoma. Una subjetividad que se piense, se perciba y se sienta como sujeto de la propia vida. Pero, ciertamente, la mayoría de los relatos audiovisuales que se les proponen no las empujan en ese sentido.

10. Como conclusión: dos tareas urgentes

En conclusión: ya sabemos que, para cambiar el mundo, hay que actuar en múltiples campos y en variadas direcciones pero debemos poner extraordinario empeño en esta doble tarea:

1. Es necesario minar el relato patriarcal. Denunciar sus falacias. Evidenciar que ese relato tan brutalmente androcéntrico ya ni siquiera responde a la realidad que vivimos tantas mujeres y hombres. Despojarlo de su falsa "naturalidad" mediante el análisis. Hacer patente que no es un reflejo del mundo sino una representación sesgada y manipulada.
2. Es urgente construir nuevos relatos que espoleen y fortalezcan las luchas de quienes quieren un mundo más justo e igualitario. Para progresar en este camino es preciso contar con un acervo de relatos que narren los avances de las mujeres, que los difundan, que les den épica y legitimidad social.

Como señalé en otro lugar (Aguilar 1996: 36):

Cualquier situación de anomia (vivencia, comportamiento, actitud, sentimiento imprevisto o rompedor de lo establecido) tiene que ser narrado para cobrar sentido. Y solo así la "variante" puede transformarse en experiencia personal y social.

Actualmente, para llevar a cabo esta urgente tarea, nuestra confianza se deposita sobre todo en el trabajo de las creadoras. Por supuesto que también hay varones que crean relatos rompedores y progresistas pero, estadísticamente, las mujeres lo hacen en mucha mayor medida. Hemos de valorizar sus proyectos, secundarlos, darles eco.

Cada cual en la medida de sus posibilidades, tod@s hemos de contribuir a que “otro mundo sea posible” y para ello hay que tener muy claro que “la revolución será feminista o no será”.

11. Referencias bibliográficas

- Aguilar, Pilar (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos.
- . (2004), «Madres de cine, entre la ausencia y la caricatura», en A. de la Concha y R. Osborne (eds.), *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria: 179-200.
- Arranz, Fátima (dir.) (2010). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir, Simone de (1986) [1949]. *Le deuxième sexe, tome 1: Les faits et les mythes*. París: Gallimard.
- Bruner, Jerome (1990). *Car la culture donne forme à l'esprit, De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Paris: Eshel.
- Cyrulnik, Boris (2012). *Sauve-toi, la vie t'appelle*. Paris: Odile Jacob.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gerbner, George (1989). *Violence et terreur dans les médias*. Etudes et documents d'information, n.º 102, UNESCO: Paris.