

Cázares Cerda, Gisela Ivonne.

Profesora Investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Área Académica Artes Visuales, Cuerpo Académico Prácticas visuales en el Arte Actual.

Estrategias fascinantes para la representación de la imagen femenina en el cine del siglo xx.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE

Imagen, mujer, cine.

KEY WORDS

Image, women, film.

RESUMEN

La representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte, aunque en este caso se trata tan sólo de la presencia de la mujer en el arte como *objeto*. Es así como, de entre todos los estereotipos o representaciones de la mujer, es quizá esta la más arraigada en el análisis y la consciencia colectiva de artistas creadores e historiadores. Una de las disciplinas en las que se destaca esta situación es el cine, parafraseando a Hitchcock, *el cine es por encima de todo, creación de imágenes*, y partiendo de esto, retomo algunas películas de cineastas tales como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch y Joseph Von Stenberg donde la presencia de la mujer juega un papel fundamental en cada una de sus obras; así también menciono algunos ejemplos en el cine clásico, donde se representa a la mujer como un objeto de placer y fruición para la mirada masculina.

ABSTRACT

The representation of women is one of the most important in the different eras of art subjects, although in this case it is only the presence of women in art as an object. Thus, of all stereotypes and representations of women, this is perhaps the most rooted in the analysis and the collective consciousness of creative artists and historians. One of the disciplines in which this situation highlights is the cinema, to paraphrase Hitchcock, the film is above all, imaging, and based on this, I return some movies from filmmakers such as Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch and Joseph Von Sternberg where the presence of women play a key role in each of his works; I also mention some examples in the classic film, which depicted a woman as an object of pleasure and enjoyment for the male gaze.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.

La representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte, aunque en este caso se trata tan sólo de la presencia de la mujer en el arte como *objeto*. Es así como, de entre todos los estereotipos o representaciones de la mujer, es quizá esta la más arraigada en el análisis y la consciencia colectiva de artistas creadores e historiadores. Una de las disciplinas en las que se destaca esta situación es el cine, parafraseando a Hitchcock, *el cine es por encima de todo, creación de imágenes*, y partiendo de esto, retomo algunas películas de cineastas tales como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch y Joseph Von Stenberg donde la presencia de la mujer juega un papel fundamental en cada una de sus obras; así también menciono algunos ejemplos en el cine clásico, donde se representa a la mujer como un objeto de placer y fruición para la mirada masculina.

DESARROLLO

La mujer como objeto de la mirada plástica

La mirada del artista se apropia del mundo exterior, de lo que nos rodea, y lo devuelve transformado en la obra. Es un juego sutil: saber mirar, primero, y luego saber proyectar desde el espejo interior de la fantasía, hasta plasmar una imagen que brota del mundo y lo problematiza, lo pone en cuestión. Ese proceso de transposiciones caracteriza la mirada plástica.

De entre todos los estereotipos o representaciones de la mujer, es quizá la mujer como *objeto*, la que está más arraigada en el análisis y la consciencia colectiva de artistas creadores e historiadores. Una de las disciplinas en las que se destaca esta situación es el cine, parafraseando a Hitchcock, *el cine es por encima de todo, creación de imágenes*, y partiendo de esto, retomo algunos trabajos de cineastas tales como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch y Joseph Von Stenberg; así también ejemplos en el cine clásico, donde se representa a la mujer como un objeto de placer para la mirada masculina. Tal es el caso de actrices, como Marilyn Monroe, que se convirtieron en iconos de la sexualidad, en imágenes estereotipadas, fascinantes por los fantasmas que inspiraban. Basta recordar los denominados *happy ends* de Hollywood donde ponen a las mujeres en el lugar que les corresponde en un orden patriarcal: *en los brazos del héroe, destinadas a una muerte noble, o, si han faltado a los valores femeninos, a un justo castigo*.¹

La crítica Laura Mulvey analiza la posición de la mujer en la cinematografía, al tiempo que realiza una importante teorización sobre los mecanismos de la mirada en el cine. Ella parte de la desigualdad sexual que hay en la sociedad y sostiene que el placer de mirar en el cine se divide entre la mirada activa masculina y la mirada pasiva femenina. En el cine clásico, el cuerpo de la mujer se muestra aislado, expuesto, embellecido como un fetiche y ofrecido a la mirada del espectador para que se incorpore a un relato específico y, asimismo, se identifique con la acción y el destino del héroe masculino; puesto que según Mulvey², el elemento activo de un relato siempre es masculino.

La mirada masculina es la determinante porque proyecta fantasías sobre la figura femenina. En cambio, las mujeres son al mismo tiempo miradas y exhibidas, son la parte erótica. Es este aspecto de la mujer como exhibición o como objeto erótico que ha funcionado en dos paralelismos: 1) para personajes de narración fílmica y, 2) para el espectador que está en la sala. La mujer exhibida como objeto sexual es el *leit-motif*³ del espectáculo erótico: de las *pin-ups*⁴ (fig.15) al *strip-tease*, de *Ziegfeld*⁵ a *Busby Berkeley*⁶, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino.

Cabe mencionar a una de las representaciones de la mujer como *showgirl*, de la cual se desprenden ejemplos como la actriz Marilyn Monroe en *Río sin retorno* (fig. 16); Lauren Bacall en *To Have and Have not* (fig. 17); los primeros planos de Marlene Dietrich (fig. 18) o; el rostro de Greta Garbo (fig. 19). Eran habituales los primeros planos de ellas sin que, en ningún momento, se rompiera el desarrollo narrativo, que continuaba al mismo tiempo que se les mostraba. Se considera también que el cine define a la mujer como una imagen, como un espectáculo para ser mirado y un objeto de deseo, controlado y, finalmente, poseído por un sujeto masculino. En este caso, se atribuye el poder de la mirada al hombre, a él se refiere el protagonista masculino en la mayoría de las veces.

No obstante, sus diversos tonos graciosos y superficiales suelen conllevar a veces una trampa subrepticia: la de la *superwoman* conflictiva, una *antiheroína* que, tras la sonrisa, nos hace aceptar lo inexorable de una situación frustrante sin remedio. Una identificación que se agota en la autocomplacencia más que profundizar en las razones de la situación.

Las escenas amorosas en los filmes convencionales nos muestran cada vez más un juego amoroso donde no existen claramente posiciones activas y pasivas, los abrazos, los besos, la ternura, o la posición de la mujer sobre el varón en el momento del coito, así como la propia iniciativa femenina en el desencadenamiento de los hechos, suavizan y amplían la estereotipada imagen de antaño.

En la película *Ese oscuro objeto del deseo* realizada en 1977 (fig. 20) por el director español Luis Buñuel, en cuyo argumento básico, se anuncia la imposibilidad que experimenta el protagonista para poseer ese objeto que lo obsesiona, la mujer amada, ese objeto oscuro enigmático, que se le sustrae inexplicablemente por medio de una serie de trucos y maniobras tan absurdos como efectivos, se muestra esta situación de la mujer-objeto.

Buñuel menciona que, "Ese oscuro objeto del deseo, parte de la idea de un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra, situación por la que ella se convierte para él en una obsesión que nunca puede hacerse realidad."⁷ El director confirma así, algo que afirmaron Freud y Lacan en sus postulados, para quienes la mujer no es sino el nombre del objeto de deseo por excelencia, objeto destinado siempre a escabullirse, tanto a los hombres como a las mujeres mismas. La mujer, entonces, es la causa de todo

¹ Anne Higonnet, *Op. Cit.*, 420

² Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, p. 10.

³ El término *Leitmotiv* aparece por primera vez en 1871 en el índice de las obras de Carl Maria von Weber, elaborado por Friedrich Wilhelm Jähn. Un *Leitmotiv* (o *Leitmotif*) es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada.

⁴ Se entiende por *pin-up* a la imagen de la mujer que figura principalmente en las portadas de revistas o en calendarios. Dicha expresión se populariza en E.U., en 1940 y después se hace popular internacionalmente. También denominado *Foundation cheese cake* que significa "pastel de queso" con este significado está documentado en el año 1934, pero se popularizó unos 20 años más tarde, con la frase (refiriéndose a una mujer guapa) "*better than a cheesecake*" (mejor que un pastel de queso).

⁵ Término acuñado a las revistas musicales en la década de los veinte.

⁶ Fue un director de teatro y dicho término es referido a los números musicales que incluían complejas formas geométricas, dichos trabajos requerían de la presencia de numerosas *showgirls* y elementos para imitar un efecto de caleidoscopio.

⁷ L. Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1983, p. 243. Citado por Daniel Gerber, *Pierre Louÿs, Buñuel y la mujer*, Madrid, Plaza & Janés, 1977.

deseo porque es lo imposible de poseer. También Buñuel afirmó que “para el varón la mujer es en todo un tabú. Es tabú porque es esencialmente otra, es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil”.⁸

Por otro lado, en la película *Bella de día* (*Belle de jour* 1966) (fig. 21) nos presenta en el personaje de Severine esta división inherente en lo femenino. La protagonista se escinde ahí y es, a la vez, mujer de un hombre a quien ama sin poder gozar de él y por otro lado el objeto entregado a la perversión poliforma del macho, así es como define Lacan el erotismo masculino.

Dentro de la trama, Severine se interroga: ¿qué es una mujer? Cuestionamiento al que no puede responder sino dividiéndose y presentándose al hombre (el desdoblamiento de Severine) de quien ella toma la pregunta, esa alteridad que le ha sido partícipe de tal planteamiento –Bella de día y la prostituta–.

Encarnar la alteridad⁹ es también lo que hace el estereotipo de la prostituta, figura ancestral de la femineidad contrapuesta a su complemento indisoluble: la santa. La mezcla de fascinación y repulsión que desde tiempo atrás se ha dirigido a la prostituta es consecuencia del hecho de que ella está para hacer expresión de esa alteridad femenina, de ese goce imposible no sometido a las leyes del lenguaje. La prostituta está precisamente para que ese goce pueda tener un semblante en todo orden cultural; pero sólo un semblante porque todos saben que ella miente y que no goza, y sabiendo esto, los hombres imaginan que goza.

Joseph von Stenberg afirmó en alguna ocasión que le hubiera gustado que sus películas fueran proyectadas de forma inversa, de manera que el interés por la historia y los personajes no interfiriera con la apreciación pura de la imagen de la pantalla. Esta afirmación de pronto surge como ingenua, ¿por qué? Porque es un hecho que sus películas exigen que la figura de la mujer, por ejemplo, la de Marlene Dietrich en *El ángel azul*, sea identificable. En ese sentido su afirmación es reveladora puesto que se destaca el espacio pictórico reflejado en el encuadre, a veces más que en los procesos narrativos y de identificación. La obra a destacar en este caso es la película *El ángel azul* (1930), basada en *El profesor basura* (1905), filme clásico realizado a partir de una novela de Heinrich Mann, donde una mujer de cabaret seduce y embauca a un profesor de edad madura y lo lleva a la perdición.

Al contrario de Hitchcock (*la ventana indiscreta*, 1954), quien se expresa por el lado del voyeurismo, Von Stenberg llega al grado último del fetiche, pues la mirada del varón protagonista (característica del cine narrativo tradicional) se quiebra a favor de la imagen que está en identificación erótica y directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador. (fig. 22)

En el cine de Hitchcock se puede apreciar como tema, la fascinación ante una imagen a través del erotismo escopofílico, es decir, el deseo primordial de obtener un mirar placentero; esto lo podemos identificar en los planos vistos a través del binocular de Jeffries (James Stewart) (fig. 23) quien se identificaría como el público espectador, al observar los acontecimientos de los apartamentos vecinos; en los cuales capta diversas imágenes de mujeres en distintas acciones. Una de ellas es *Señorita Torso* una bailarina inocente en un día común en su habitación; otra es *Señorita Corazón Solitario* una mujer solitaria con actitud de sufrimiento, es aquí donde la mirada ocupa el punto central del argumento, inclinándose hacia el voyeurismo o hacia la fascinación fetichista.¹⁰

Hablando de los conceptos mito y mitología, tanto polisémicos como multifacéticos, Marlene Dietrich es una actriz convertida en un mito viviente y literario, representado por la familia Mann, que ha marcado profundamente la literatura germánica. Y refiriéndonos específicamente al personaje de *Lola Lola* interpretado por Dietrich y al mito que se fraguó en torno a este personaje de la mujer fatal, elaboración y creación de Joseph von Stenberg, pues moldeó totalmente al mito, incluso nuestra actriz lo reconoció y lo dijo: “me pigmalionizó y, al mismo tiempo, creó el estereotipo de mujer fatal que logró imponer al mundo”.

Me interesa el personaje de Dietrich ya que tenía un gran encanto espontáneo, un erotismo y una sensualidad desbordantes; igual que un rostro enigmático, casi de esfinge, con una fascinante indiferencia que la convertía en una mujer (*devoradora*) capaz de arrastrar a un hombre a su perdición, sin siquiera proponérselo o ser consciente de ello.

Todas estas características aunadas a una Marlene esbelta, de lánguida figura, de movimientos sinuosos, sombreros de copa, frac y trajes masculinos, acompañados con un maquillaje sutil, largas boquillas, frialdad, indiferencia, inteligencia, ingenio verbal y total dominio de las situaciones, capaz de dar sentidos profundos con las modificaciones de su voz, a frases intrascendentes.

Pienso que es de suma importancia destacar este personaje pues me he detenido en este mito cinematográfico porque ella ejemplifica muy bien aquello de lo que he venido haciendo referencia en el presente trabajo: el mito sexual.

En México existió un mito semejante hablando de esa clásica figura seductora “devoradora de hombres”, la actriz, María Félix.

No hay que olvidar a David Lynch con la película *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) (fig. 24) la cual contiene una riqueza visual en cada plano y que sin duda, se ve relacionada con la obra, antes citada, de Alfred Hitchcock, donde el voyeurismo resalta nuevamente y el personaje vigilado vuelve a ser una mujer; ella es *Dorothy Vallens* (Isabella Rossellini), cuyo personaje interpreta la brillantez del título de la obra: a una cantante de cabaret conocida como la *Dama de azul*. La esencia de Vallens se ve multiplicada en cada escena de dicho filme.

No pretendo hacer un análisis complejo de dichas cintas, sin embargo, sí quiero destacar el impacto visual y narrativo que tiene la presencia de la mujer en estas obras.

El referirme específicamente a estas obras no quiere decir que no existan más que aludan a la mujer con sus diversos estereotipos y su relación con el exterior: actrices y cineastas como Orson Welles con la película *La dama de Shangai*, 1948 (fig. 25 y 26); John Huston

⁸ *Ibidem*.

⁹ El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “yo” hace del “otro”, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “yo”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

¹⁰ Laura Mulvey, “Placer Visual y cine narrativo” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*, España, Akal, p. 373.

con *El halcón maltés*, 1941; Charles Vidor con *Gilda*, 1946 (fig. 27), donde Rita Hayworth se convirtió en el símbolo sexual de los años cuarentas o que mejor ejemplo que el de la actriz Greta Garbo en la película *Anna Karenina*, 1935, que fue dirigida por el director Clarence Brown. Estas películas han repercutido en la construcción de mi discurso plástico y es por ello que me he detenido a mencionarlas.

Antes de terminar este apartado, quiero referirme de manera especial a la mirada del cineasta honkonés Won Kar Wai, originario de Shangai y nacido en el año 1958, quien a través de su poética visual (descrita a partir de su narrativa romántica y sensual) muestra un mundo real por medio de imágenes sutilmente pictóricas; él tiene como personaje principal a la mujer rodeada de situaciones amorosas e ideales en obras como *Chunking Express*, 1994, *In the mood for love*, 2000, *2046* (fig. 28 y 29), 2004. Independientemente de que se trate de un cine mayoritariamente comercial, se relaciona directamente con obras que se enlazan en una cuestión temática y visual, que él expresa de la siguiente forma:

Cuando escribo tengo la música en la cabeza, los boleros siempre están al principio. Con la historia de Tony Leung y Gong Li la música vino después. Gong Li me recuerda a las mujeres de Fassbinder y por eso utilicé música de sus películas. La historia de Tony Leung con la mujer del hotel me recuerda a la mujer de la puerta de a lado, de Truffaut, pensé en esa música. Truffaut y Fassbinder han sido una fuerte influencia en mi cine (...). Algunas veces, cuando trabajas en una película, las situaciones, los personajes, las localizaciones, todo te recuerda a algo. De repente te das cuenta de que todo lo que elegiste te lleva a Antonioni (*Blow up*, 1966). Ese peso existe, y yo no renuncio a él.¹¹

Concluyo con esta frase, que si bien es descriptiva del pensamiento y proceso creativo de Kar Wai, también se relaciona directamente con el desarrollo visual y poético que construyen el discurso plástico de mi obra.

FUENTES REFERENCIALES.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, México, 1983.

DUBY, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres, Tomo 5, El siglo XX*, España, Editorial Taurus, 1993.

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Edit. Episteme, Valencia, 1975.

WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad*, Editorial Akal, España, 2006.

FERNÁNDEZ Santos, Elsa, 2005, agosto 27, "El director Wong Kar Wai y su film *2046*", publicado en la revista *Fotograma*, pág. 25.

¹¹ Elsa Fernández Santos, "El director Wong Kar Wai y su film *2046*", publicado en la revista *Fotograma*, 27 de agosto de 2005, p. 25.