

Clases de cine

COMPARTIR MIRADAS
EN FEMENINO Y EN MASCULINO





Clases de cine

**COMPARTIR MIRADAS
EN FEMENINO Y EN MASCULINO**

*A las mujeres y hombres que, en relación,
hacen que lo cinematográfico sea algo mágico dentro
de mí: las Meigas, Edu, Pedro y Pedrito, David,
Marici Weu, Anita, Ana.*

*Y en especial a mi madre, Nahia González,
que inició mi pasión por el cine y
con quien he crecido compartiendo miradas.*

Autora: Andrea García González

Ilustraciones: Isabel Vázquez

Diseño y maquetación: Freepress S. Coop. Mad.
(www.freepresscoop.net)

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://www.060.es>

Edita: Instituto de la Mujer
(Ministerio de Igualdad)
Condesa de Venadito, 34
28027 Madrid
www.migualdad.es/mujer
e-mail: inmujer@migualdad.es

ISBN: 978-84-691-7429-6
NIPO: 803-08-080-3
Depósito legal: M-55243-2008

Imprime: B.S.D.



Índice



PRÓLOGO



COMPARTIR MIRADAS
EN FEMENINO Y EN MASCULINO



EL CINE COMO LENGUAJE
PISTAS PARA EL ANÁLISIS



EL ANÁLISIS DE CONTENIDO



BIBLIOGRAFÍA



FICHAS DE PELÍCULAS SELECCIONADAS
PARA VER EN CLASE Y COMENTAR





Prólogo

Decir que algo es “de cine” significa que es estupendo. El título *Clases de cine* contiene un triple mensaje: que las clases pueden ser estupendas; que en ellas se puede enseñar y aprender a ver y hacer cine y que hay muchas clases de cine, entre ellas, cada vez más interesante, el cine realizado por mujeres.

La emoción de entrar en una sala de cine para ver películas, se entremezcla hoy con otras muchas maneras de acceder a ellas: por televisión, en el ordenador, en el móvil y en pantallas grandes situadas en lugares públicos. Son formas distintas, pero todas ellas tienen algo que nos atrae y nos permite ampliar nuestra imaginación, fantasía y conocimiento del mundo.

El cine lo hacen y lo ven mujeres y hombres, es decir seres humanos con cuerpos y experiencias distintas, significativas para nuestras vidas. La experiencia audiovisual de ver una película implica a la mayor parte de los sentidos de las mujeres y los hombres, las imágenes llegan a nuestra mente a partir de lo que perciben nuestros ojos, las voces, los sonidos y la banda sonora de la película nos llega a través de la resonancia que producen en nuestros oídos; el tacto y el gusto, o sus sensaciones evocadas, lo genera nuestra mente cuando se entremezclan vista y oído en nuestros cuerpos. Esta relación de sensaciones y sentidos llegan hasta mí y hasta ti, a nuestros cuerpos y mentes sin barreras, por lo que es importante acompañar y orientar en ese mirar al cine, a las imágenes en movimiento como una parte más de la experiencia educativa.

Como en otros campos del arte y del conocimiento la creación cinematográfica ha estado copada por los hombres durante mucho tiempo, aunque desde sus inicios ha habido mujeres muy valiosas que han contribuido

PRÓLOGO



al buen cine. Hoy ha aumentado el número de mujeres que producen, realizan, dirigen y crean guiones, además de otras tareas necesarias para que cada película llegue a buen término. Entre ellas hay mujeres que se expresan y crean con un estilo propio, sin imitar los modelos masculinos predominantes. Esto enriquece el cine y lo transforma. Captar este cambio cultural, interpretando lo que supone, es una tarea que si se realiza en las clases enriquece la educación.

El Instituto de la Mujer ha promovido esta publicación para facilitar el trabajo de las profesoras y profesores, que con su práctica educativa en primera persona, ponen las relaciones en el centro de su trabajo y no separan la educación de la vida de sus alumnas y alumnos, en las cuales se están produciendo cambios continuamente, del mismo modo que se producen en su mundo.

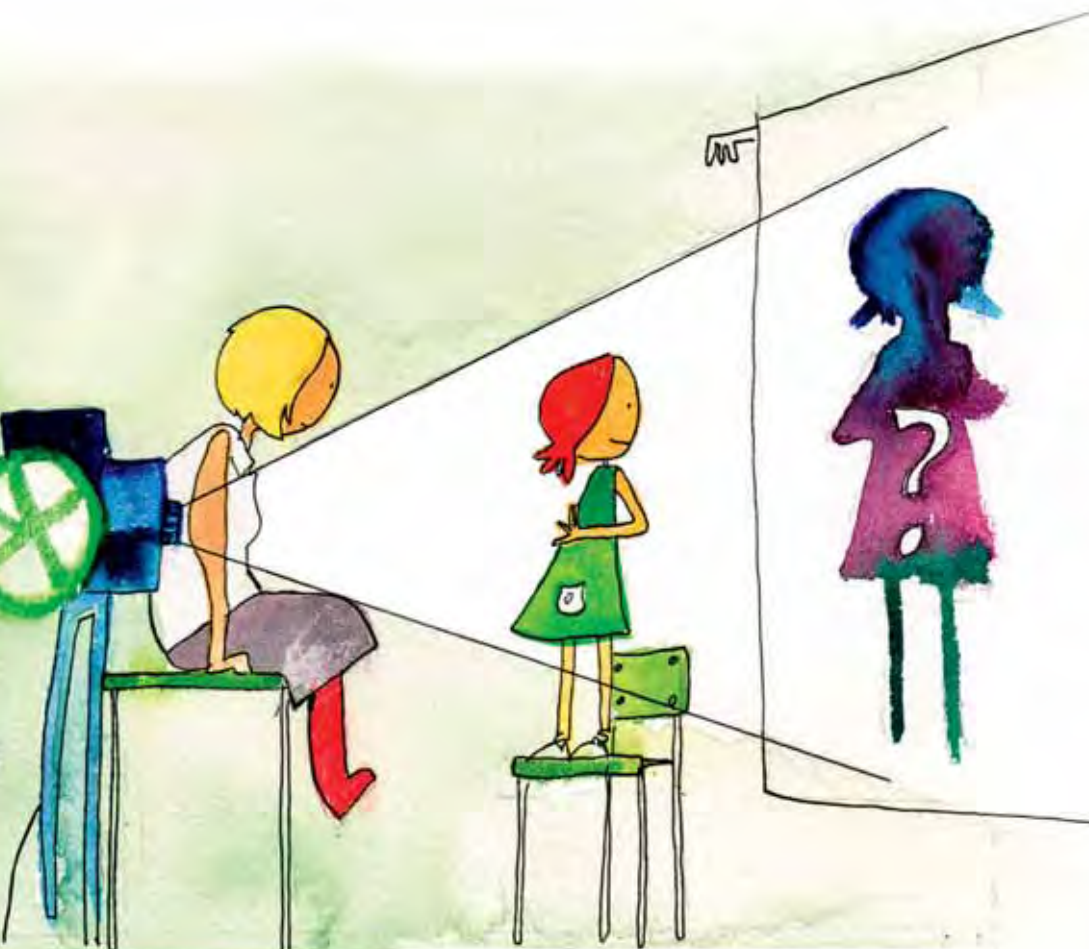
Un mundo donde es necesario hoy tomar conciencia del ser mujer y del ser hombre e interpretarlo con libertad.

La autora es periodista y estudia actualmente antropología. Inició este trabajo en relación con Ana Isabel Simón, ambas becadas por el Instituto de la Mujer para un periodo de formación de dos años en el Área de Educación y Cultura y también con el equipo que allí trabaja. En parte este es uno de los resultados de su formación.

Su pasión por el cine se suma al conocimiento profundo que tiene del mundo cinematográfico. La libertad y originalidad de su trabajo tiene sus raíces en nuevas experiencias y saberes del feminismo, protagonizado por las jóvenes de hoy con un nuevo impulso que cambia el mundo.

Instituto de la Mujer





Compartir miradas
en femenino y en masculino



Imagino un carromato llegando a un pueblo cargado de imágenes y sonidos y un proyector que les da movimiento, sincronía, creando una historia, provocando las emociones de quienes se reúnen en ese lugar. Lo imagino mientras pienso las diferentes formas en que el cine se ha metido en las vidas de mujeres y hombres de distintas edades y procedencias. Lo imagino a través de las imágenes que tengo en la cabeza gracias al propio cine, porque yo no he tenido la experiencia de ese carromato. Mi relación con el cine ha sido en las salas de una gran ciudad, también a través de la televisión, por las películas que se emitían o por las que alquilaba en el video club, y ahora recorro las videotecas de miles de personas para atrapar cine por todo el mundo y verlo en la pantalla del ordenador. Cada momento de la relación con el mundo mágico de lo fílmico, va vinculado a un espacio, a unas personas, a un encuentro y a unos sentimientos.

Este cuaderno pretende trasladar la experiencia cinematográfica a un espacio donde se han explorado poco las posibilidades de la proyección audiovisual: el aula. Un lugar en el que se puede poner en común lo que sentimos al recibir esas narraciones, analizar críticamente el conocimiento que nos ofrecen y conformar una mirada diferente, una mirada activa, una mirada que va formándose por ser compartida.

Cualquier medio de comunicación, al igual que el cine, no transmite sólo información, sino que ofrece una forma de conocimiento del mundo. Con lo que nos muestra, situamos en nuestro conocimiento lugares, acontecimientos, personas... Cualquiera ojo, y también, en este caso, el visor a través del cual alguien mira, recorta la realidad para mostrarla. Sin embargo, muchas veces esa parcialidad la percibimos quienes reci-



COMPARTIR MIRADAS

bimos el mensaje como si fuera una totalidad, como si fuera nuestro propio ojo el que mira y selecciona, como si estuviéramos dentro de las escenas que se plantean, o viviéramos situaciones que se dan en la realidad, cuando son situaciones construidas. En esta inmersión nos relacionamos con representaciones concretas de mujeres y hombres, e interpretamos la diferencia sexual a partir de la elaboración que hacemos sobre las imágenes de unas y otros, que aparecen con determinadas características, valores, comportamientos y formas de ser y vivir en el mundo. Esas representaciones son similares en muchas de las narraciones audiovisuales, porque suelen estar basadas en los estereotipos que predominan en la cultura hegemónica, una cultura que trata de situarnos simbólicamente, y también de representarnos.

Al analizar las representaciones en el cine podemos indagar sobre nuestra colocación simbólica en el mundo, si nos sentimos reflejadas y reflejados en esas imágenes que recibimos a lo largo de toda la vida, cuál es el poso que va dejando lo que vemos y cómo influye en el modo de percibir nuestro entorno, en cómo actuamos, en cómo nos relacionamos y en cómo nos vemos. Así podemos descubrir y descubrirnos, interrogarnos sobre si nos gusta esa visión de la sociedad en la que vivimos, de las personas que nos rodean cotidianamente y que aparecen en el cine interpretadas por unos cuerpos recurrentes que canalizan y expresan el pensamiento de quien construye la obra filmica.

El cine en el aula puede abrir nuevos interrogantes, llevarnos a reflexionar sobre lo que sentimos, sobre cómo miramos y nos miramos. También incitarnos a buscar representaciones que nos resulten más cómodas, y que no nos encasillen; que nos permitan imaginar, que nos den libertad para inventarnos e inventar nuestras relaciones, para experimentar, para seguir caminando fuera del sendero trazado, por un campo bien grande y lleno de posibilidades.



Partir de la experiencia

La toma de conciencia pasa por nuestro cuerpo. Transformar la mirada no pasa por atender a un manual de instrucciones, extraño y ajeno, que deba ser aplicado a cada película. Cuando el aprendizaje se queda en lo abstracto, cuando no lo vinculamos con nuestra experiencia, lo que se aprende se suele olvidar fácilmente o lo utilizamos para actuar de la forma “correcta”, pero no lo incorporamos (un término que se define a sí mismo: supone la introducción en nuestro cuerpo, con el que vivimos el día a día).

La formación de una mirada “incorporada” es para siempre. Una vez que cambiamos la percepción pasiva de imágenes y de las emociones que el cine y todos los medios audiovisuales nos invitan a sentir, cuando la transformamos en una mirada activa, cuestionadora, que indaga en primera persona con curiosidad en lo que recibe, se da un aprendizaje que no termina nunca, porque lo agrandamos cada vez que percibimos los mensajes audiovisuales, porque adquirimos una capacidad de análisis que mantendremos en cualquier recepción, sea de un mensaje informativo, publicitario, o de entretenimiento.

En la enseñanza académica se suele hacer del saber un conjunto de conocimientos abstractos, desvinculados de la experiencia y alejados de la vida. Así lo expresa Milagros Montoya¹ en *Ser en confianza* (2006), y añade: “Al ir subiendo de nivel académico se va perdiendo el gusto por aprender, el sentido de la educación y la medida de lo que vale y lo que no, porque nos vamos alejando del origen cada vez más, hasta llegar a la orfandad”. El primer aprendizaje, aquel que nos ofrece casi siempre la madre, es inseparable

1. Profesora de Historia de Secundaria, Milagros es un referente en la práctica de la pedagogía de la diferencia, promotora del grupo “La Historia Verdadera”, ha sido para mí un descubrimiento conocer su relación con la enseñanza, la que practica poniendo el amor en el centro de la educación.

COMPARTIR MIRADAS



de lo experiencial. Un aprendizaje que no es normativo, sino que se realiza a partir del amor y de la relación. Empieza desde que nacemos y puede continuar en un hogar donde la convivencia no esté marcada por reglamentos, sino por el respeto mutuo, la comprensión, la resolución de conflictos como forma de avanzar en el entendimiento, la escucha y el reconocimiento de autoridad. También podemos desarrollar después este aprendizaje en las relaciones de confianza que cultivamos a lo largo de la vida.

Pese a los obstáculos con los que el profesorado se encuentra en la educación reglada, es posible poner en juego un tipo de enseñanza desde la singularidad, la experiencia y la primera persona. Una relación educativa en la que los sentimientos y las vivencias sean importantes. En la que la reflexión vaya más allá de la memorización y la reproducción. Donde cada alumna y cada





alumno tenga su lugar singular, y pueda ir creciendo en el conocimiento de sí y de su entorno, mediante la escucha y la expresión de saberes y sentires.

El cine, con los mecanismos que construyen sus mensajes, es un fuerte propulsor de emociones: la narración remueve sentimientos que tenemos muy dentro. Esa forma de acceder a nuestro interior tiene una parte negativa, porque nos va configurando con caracterizaciones impuestas por ser chicas o chicos, por tener un color de piel, por tener diferentes orientaciones sexuales, o por haber desarrollado nuestra vida en un nivel socio-económico determinado. Esta proyección de modelos, y también de valores asociados, que conforman una parte de nuestra visión del mundo, nos la vamos quedando dentro como una parte más de la vivencia en sociedad. Una sociedad que refuerza en distintos ámbitos esos modelos generalmente asociados a la desigualdad y la jerarquización social. Desde el aula podemos cuestionar la falta de libertad que hay en esos modelos y cómo actúan en cada cual, y para ello es necesario poner en palabras lo que sentimos y poner en común lo que el cine nos despierta.

Compartir los mensajes audiovisuales introduce en el aula la posibilidad de hablar sobre los sentimientos, salir del saber abstracto y enlazar los deseos y preocupaciones personales con los de otras y otros, porque cada aspecto de la vida y de las relaciones humanas, desde lo más global a lo más local, se inserta en nuestro sentir. Esto no significa que busquemos el conocimiento sólo en nuestra experiencia, sino que el conocimiento que encontramos en lecturas, conversaciones, películas, informativos, etcétera, pase por nosotras, conecte de alguna manera con nuestro cuerpo (que también es mente).

Lia Cigarini afirma en *La política del deseo* (1995): “Toda afirmación teórica que he hecho se basa en una experiencia y en una práctica. Hay que estar pegadas a la práctica, a la experiencia, y decirla. Considero la teoría una práctica dicha y nada más”.



COMPARTIR MIRADAS

Llevar la educación a lo experiencial implica tanto al alumnado como al profesorado. En el cuestionamiento de los referentes audiovisuales cada cual, incluido profesor o profesora, tiene que mirar hacia sí, y preguntarse cómo le han afectado esos modelos y estereotipos que ha recibido a lo largo de su vida, si se identifica con ellos, cómo le gustaría que se representara a mujeres y hombres en los relatos, con narraciones diferentes y más acordes con una interpretación libre de la diferencia sexual que busca una salida al encasillamiento que nos viene dado.

Compartir. Abrirse a lo que otras y otros me dicen. Preguntar y preguntarme. Expresar y entender, poner mis propias palabras a lo que siento, con una libertad que no es individualista sino relacional. En el encuentro con otras personas, en la escucha, comprendo y descubro nuevas claves para descubrirme. Una práctica común entre las mujeres, en el pasado y en el presente, que es una práctica política. Ha ocurrido así en los grupos de mujeres en los que la expresión de las contradicciones y las experiencias vividas en primera persona, de los deseos, de dolores y alegrías, permiten encontrar puntos en común, también diferencias, reflexiones para pensar la sociedad y descubrir nuevos caminos para transformarse y transformar de este modo el mundo.

Frente a la idea de libertad como conjunto de derechos individuales, Lia Cigarini se afirma en la libertad femenina como libertad relacional, en mediación y relación con otras mujeres.

La libertad no existe sin relación. En soledad puedo sentirme libre porque previamente he tenido relaciones. Sin ellas no hay aprendizaje, no hay crecimiento ni cuestionamiento alguno².

2. Estas ideas son parte de la reflexión conjunta llevada a cabo en el seminario impartido por Graciela Hernández Morales titulado *¿Se puede amar y ser libre a la vez?*, en la Fundación Entredós, el 15 de diciembre de 2007.



Los mensajes comunicativos asimismo se interiorizan porque somos seres en relación. M^a José Sánchez-Leyva y Carmen Cafarell (2004) resaltan la utilidad de estudios sobre comunicación en los que esta se concibe como una relación social, y no sólo como acto de transmisión e imposición, estudios que analizan “el lenguaje, las relaciones interpersonales, las relaciones sociodiscursivas y la identidad en tanto experiencia y expresión de una subjetividad individual en diálogo con lo colectivo”. Si ciertas representaciones que los medios nos ofrecen se nos quedan como parte de nuestro modo de conocer el mundo, no es porque los mensajes sean como inyecciones frente a las que no tengamos individualmente capacidad de bloqueo, sino porque el contexto social en el que vivimos refuerza esta representación. Por ello es importante analizar el mensaje audiovisual, y los códigos con que se fabrica, pero también atender al contexto en el que se produce y en el que se recibe. Mediante la puesta en común de las interpretaciones y el sentido que damos a los mensajes audiovisuales, podemos reflexionar tanto sobre los elementos que los componen como sobre la vinculación de esas significaciones con la experiencia cotidiana en una sociedad determinada. Indagando en las relaciones e interacciones podemos entender por qué ciertas representaciones adquieren un carácter consensuado.

Entender que la comunicación no es algo unidireccional, sino relacional, nos hace además sentirnos capaces de transformar los mensajes, pues éstos no sólo pueden ser modificados en su producción, sino también en su recepción. Cuando la mirada cambia, la interpretación cambia, y el mensaje deja de ser el mismo, incluso muchas veces nos puede dejar de interesar ese mensaje cargado de estereotipos y vamos a buscar referentes que no nos agredan, que no nos debiliten, sino que amplíen nuestros conocimientos, que nos refieran a otros contextos y otras relaciones posibles, que nos muestren distintas formas de percibirnos como mujeres y como hombres.



En relación con las teóricas feministas

“La libertad se contagia” dijo Graciela Hernández³ en uno de sus hermosos textos que nos amplían el espacio de libertad a quienes lo leemos, y a la vez reducen el espacio que ocupa el patriarcado en cada mujer y cada hombre.

La relación no sólo la entiendo como interacción en la que interviene la presencia física. También se da en la lectura de textos con los que puedo descubrir el pensamiento de mujeres y hombres que me afecta en mi modo de entender el mundo, y de entenderme a mí misma.

Sobre el cine existe una amplia bibliografía de teoría fílmica feminista. El inicio de un planteamiento analítico y propositivo sobre la comunica-

3. En el seminario mencionado en la nota 2, Graciela nos hizo ver que cuando citamos a alguien hay que tener en cuenta que lo que ha escrito o dicho esa persona no tiene por qué congelarse, lo dijo en ese momento o en ese texto, no significa que ya siempre lo diga. Fijar lo que alguien es no deja lugar a la libertad, a la posibilidad de reiniciar relaciones, discursos, experiencias.



ción audiovisual desde posiciones feministas se sitúa en los años setenta. Desde esos años se van sucediendo investigaciones que diseccionan los códigos de representación, visibilizando los procesos que construyen significados sobre lo femenino y lo masculino desde una ideología patriarcal, también se muestran las obras de mujeres creadoras en el ámbito cinematográfico y se abre la posibilidad de experimentar en narrativas diferentes a la mirada hegemónica masculina.

La teoría fílmica feminista surge vinculada a los análisis feministas que incorporan el concepto de “género” en sus discursos para evidenciar que los valores y roles asignados a cada sexo son culturales, son una imposición del orden social donde se inserta el nacimiento de un hombre o una mujer.

Gayle Rubin, propulsora de la definición del sistema sexo-género, describe en 1975 el género como “una división de los sexos socialmente impuesta” (Rubin, 1975), división asimétrica en donde los hombres son jerárquicamente superiores a las mujeres y en el que ambos sexos se conciben como complementarios en el dictado de la heterosexualidad.

El cuestionamiento de esa naturalización de los rasgos asignados a cada sexo se aplica en todos los campos del saber. En el cine, se plantea la desnaturalización de la imagen a través del análisis de un lenguaje cinematográfico que deja de verse como homogéneo y universal. La imagen se desvela como un modo de representación, lo que lleva a analizar el modo de producción, y a cuestionar la existencia de una historiografía limitada del cine. La historia del cine se amplía con la mirada feminista, que escapa de la visión androcéntrica (que tiene al hombre como centro y protagonista) de la creación cinematográfica, realzando las enormes aportaciones de mujeres cineastas.

Laura Mulvey, en un ensayo central para los análisis posteriores, titulado *Placer visual y cine narrativo* (Mulvey, 1988), analiza la hegemonía



COMPARTIR MIRADAS

masculina en la mirada cinematográfica. La mirada masculina está detrás de la cámara, está en el personaje principal de la narración y está en el espectador tipo al que se dirige la composición cinematográfica. Mulvey expone la idea de que el cine está atravesado por la imposición tradicional de la división de los sexos en dos conductas: una activa para los hombres y una pasiva para las mujeres. Así, las mujeres se sitúan como objetos exhibidos a la mirada masculina, mientras el hombre tiene el protagonismo absoluto: como narrador, movilizador del relato y receptor ideal.

La imagen está muy alejada de ser algo neutro o de ser una mimesis de la realidad. Está basada en unos valores y una ideología. Otra de las precursoras de la teoría fílmica feminista, Claire Johnston, escribe que en el cine “la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo ‘natural’ de la ideología dominante” (Johnston, 1975).

Esa ideología cuya labor, según Annette Kuhn, es “naturalizar y, por tanto, borrar el carácter patriarcal de los textos de las películas” (Kuhn, 1995:95), ejerce violencia a través de los mensajes audiovisuales. Una violencia simbólica, que tal como aporta el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2000)⁴, “se ejerce esencialmente a través de la comunicación y el conocimiento, a través del simbolismo y el propio sentimiento y las emociones implicadas en cualquier proceso comunicativo”.

Frente a esta violencia, la teoría fílmica feminista se encarga de “hacer visible lo invisible (Navarro; Vega, 2007), es decir, desvela el funcionamiento de la ideología en la representación de mujeres y hombres, y abre

4. Citado por Amparo Navarro y Cristina Vega. *Gramáticas visuales de la violencia machista en la universidad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007.



nuestro imaginario a nuevas representaciones. Dos movimientos que por sí mismos rompen con esa violencia simbólica, y que son formas de hacer que se pueden poner en práctica en las aulas.

Teresa de Lauretis (2002) resalta que pese a que las “tecnologías de género”, como el cine, tienen el poder de producir la representación del género, existe simultáneamente a los discursos hegemónicos, en el “fuera de campo” (metáfora cinematográfica), prácticas que crean otro tipo de subjetividad y autorrepresentación. Espacios discursivos y sociales donde se desarrollan las prácticas feministas. Espacios para situar un simbólico libre del ser mujer o ser hombre.

“Es importante destacar que el patriarcado nunca lo ha ocupado todo, si no fuera así no podríamos criticarlo ni desear cosas no estipuladas por él”, ha escrito Graciela Hernández (2006), y continúa: “Es precisamente lo que queda fuera del patriarcado lo que nos da luz para crear, vivir y empujar el espacio que aún tiene el patriarcado”.

Muchas mujeres han sido creadoras, desde los inicios del cinematógrafo, aunque no aparezcan en la historiografía oficial, una historiografía parcial, en la que aparecen los hombres destacados por otros hombres que se insertan en esa ideología dominante que las feministas revelan. Hay y ha habido realizadoras que en sus obras han transformado los códigos dominantes, y han creado espacios de representación donde la diferencia sexual no está determinada, no está prefigurada por imposiciones que nos violentan a mujeres y a hombres.





Lejos de estereotipos

“La tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Lo que está en juego no es tanto cómo ‘hacer visible lo invisible’, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (Teresa de Lauretis, 1992:19).

Buscando entre filmografías encontramos películas, muchas creadas por mujeres y algunas por hombres, en las que los estereotipos no tienen cabida.

Los estereotipos son representaciones que asocian valores a unas personas por pertenecer a un determinado grupo social. Con la repetición se naturalizan y quedan en el inconsciente de quienes conforman esa sociedad en la que los grupos con poder mantienen esas asignaciones para sustentar las desigualdades y evitar un pensamiento crítico, complejo y creativo.

En una investigación sobre la representación de mujeres y hombres en los informativos de radio y televisión, del año 2005 (López), se evidenciaba que una de cada dos noticias sobre mujeres tienen que ver con violencia, y que una de cada dos mujeres entrevistadas no tienen nombre ni profesión conocida. Las mujeres constituían en los informativos de radio el 15% de las personas





mencionadas con nombre propio, y el 21% en televisión. Se constataba también que cuando las mujeres aparecen es como víctimas, o son un mero testimonio o ilustración, o por su relación familiar, y en los últimos años por pertenecer al ámbito de la política de los grandes partidos.

En el cine, las mujeres suelen aparecer vinculadas a la seducción, con unos cuerpos arquetípicos, dentro de una narración que pocas veces protagonizan, mostrándose como satélites afectivos del protagonista masculino, o como objeto de su deseo y del deseo construido y constreñido del espectador varón. O pueden presentarse como rivales de otras mujeres. O como víctimas de agresiones que provocan la interiorización del miedo femenino. O interpretando los roles tradicionalmente asignados a nuestro sexo. Los estereotipos van desde la mujer histérica a la mujer caprichosa, pasando por la mala mujer o la madre exclusivamente dedicada a las tareas domésticas, personaje que suele quedar en un plano muy alejado de la empatización del espectador o incluso la espectadora⁵.

Lejos de estas representaciones, hay películas en las que la intervención femenina y la libertad de las mujeres se muestra en su plenitud (máximo exponente de ello es, por ejemplo, la titulada “Antonia”). Otras nos muestran a mujeres que crecen apoyándose entre ellas (“Tomates verdes fritos” o “Caramel”). También están las que rompen con la exhibición de los cuerpos adaptados al molde de una pasarela de moda (“Las mujeres de verdad tienen curvas” o “Mamá, hay un hombre blanco en tu cama”). Películas en las que los chicos transgreden lo que se espera en función de su sexo, como “Billy Elliot

5. Uno de los ejemplos de la falta de estimación hacia este papel femenino aparece en el estudio de Eva Antón Fernández “La socialización de género a través de la programación infantil de televisión”, en donde se señalaba como el programa más apreciado por niños y niñas la serie de dibujos animados “Los Simpsons”. En esta serie, el personaje que nunca es elegido por el alumnado como su favorito es Marge, que se muestra como la ama de casa tradicional, rol tradicionalmente asignado a la mujer y escasamente valorado por una sociedad patriarcal.



COMPARTIR MIRADAS

–Quiero bailar–”. Largometrajes en donde en un entorno de violencia extrema contra las mujeres, una referente protagonista rechaza aquello que le hace daño, sin aparecer como una víctima sufridora de tal situación (como la niña protagonista de “Buda explotó por vergüenza”). La heteronormatividad se rompe en algunas películas y la homosexualidad se visibiliza en distintas edades y culturas (“Fuego” o “Go fish”). Otras inventan diferentes formas de narrar fuera de la codificación hegemónica (“Orlando”). Películas donde las mujeres no son un añadido a la narrativa apropiada por los hombres, sino que se muestra la parcialidad de ambos sexos, atendiendo a lo que dicen tanto mujeres como hombres (como en el documental sobre la etapa de la denominada transición española titulado “Después de. No se os puede dejar solos.”⁶)

Los festivales de cine de mujeres han recogido filmografía que muestra este tipo de representaciones. Las organizadoras de la “Mostra Internacional de Films de Dones” de Barcelona, explican que con las películas que seleccionan no tienen intención de “sumarlas, de incorporarlas a los apartados y períodos de la historia del cine establecidos por la historia oficial, sino de valorarlas por lo que aportan y de leerlas desde lo que proponen” (Selva; Solà, 2002:20); y entre lo que proponen esas películas está el ofrecer representaciones “en las que se inscribe la experiencia de la diferencia sexual”. Películas en las que sus realizadoras no sólo se han dedicado a referir lo que comúnmente se denomina “el mundo de las mujeres”, sino que “su experiencia diferenciada les ha llevado a dirigir su mirada hacia todo y a reconocer su incumbencia en todas partes: todo el mundo es también el mundo de las mujeres”(Selva; Solà, 2002:24), igual que el cine de mujeres es el cine.

6. En la mesa redonda titulada “Otras formas de narrar y representar la realidad: La creación de relatos audiovisuales desde las mujeres” (incluida en el *II Curso de Experta en Género y Comunicación* desarrollado por el Instituto de Radio Televisión y el Instituto de la Mujer en octubre de 2007) la directora de este documental, Cecilia Bartolomé, al preguntarle por qué prestaba atención a lo que expresaban las mujeres, algo que no acostumbra a hacerse en los planteamientos informativos, respondió simplemente que le interesaba lo que decían. Creo que es un buen ejemplo de lo que significa una mirada de mujer tras una cámara.

Las pioneras

Las mujeres han formado parte de la creación cinematográfica desde los inicios del cine, compartiendo y descubriendo la técnica, experimentando y produciendo. Alice Guy (1873-1968) rodó su primera película en 1896: “La Fée aux choux” (“El hada de las coles”),

que entre muchas de las teóricas feministas es considerada como la primera película de ficción de la historia,

aunque en estos primeros momentos de la cinematografía fuera difícil

conceptualizarla como tal. En todo caso, es indudable que realizó una importante aportación al desarrollo narrativo del cine. También investigó sobre el coloreado en el cine, utilizó trucos cinematográficos como la doble exposición del negativo y experimentó con la sonoridad de las películas veinte años antes de que el cine incorporara el sonido, realizando más de cien grabaciones con sincronía sonora entre 1902 y 1906. Guy empezó dentro de la indus-



COMPARTIR MIRADAS



tria Gaumont y en 1910 creó su propio estudio. El número de obras que le son asignadas oscila entre cuatrocientas y mil.

Varias pioneras del cine destacan por lo prolífico de su obra y por su calidad en los inicios del siglo XX. Lois Weber (1882-1939) fue una de las más importantes directoras de cine mudo, considerada incluso como una de las cineastas mejor pagadas entre los años 1916 y 1918. Intervino en la industria de Estados Unidos como guionista, actriz, directora y productora en unas cua-





trocientas películas. Ruth-Ann Baldwin (18??-19??) destaca como primera directora de western, y dirigió veinte películas entre 1916 y 1921. Elvira Notari (1875-1946), precursora del Neorrealismo en Italia, realizó entre 1906 y 1930 unas sesenta películas y más de cien documentales. Lotte Reiniger (1899-1981) tuvo una productiva carrera en el cine de animación en Alemania, que se extendió hasta los años sesenta. En la Unión Soviética destaca la habilidad en el montaje cinematográfico que mostraron Esther Shub (1894-1959), maestra de Dziga Vertov (1896-1954), o Elizaveta Svilova(1900-1975)⁷, casada con este conocido realizador y con quien publicó manifiestos de vanguardia desarrollando una teoría que ha pasado a la historia cinematográfica por su propuesta de ruptura con los elementos del cine convencional, denominada “Cine-Ojo”.

Cuando se inicia el cine sonoro, los costes de producción aumentan, se crean los grandes estudios cinematográficos que llevan a cabo obras con importantes inversiones, y las realizadoras tienen cada vez menor cabida. Dorothy Arzner (1900-1979) se mantiene como prácticamente la única directora en activo en Hollywood. Según la investigadora Claire Johnston⁸, lo que caracteriza a las películas de Arzner es la idea de que “la mujer determina su propia identidad mediante la transgresión y el deseo en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino”.

En esos años comienza como actriz Ida Lupino (1914-1995), que en los años cincuenta monta su propia productora, dirige películas con temáticas controvertidas para la sociedad del momento, como la violencia

7. El conocimiento de estas mujeres me ha llegado a través de Ángeles Cruzado Rodríguez y su exhaustivo artículo titulado “Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI”. Arriaga Flórez, Mercedes (et al), *Mujeres, Espacio y Poder*. Arcibel Editores, 2006.

8. Johnston, Claire, *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*. Londres, BFI, 1975, citado por Ángeles Cruzado Rodríguez (2006).



contra las mujeres o la sexualidad femenina, y da la vuelta a los roles que debían interpretar las actrices en las grandes producciones.

Otras directoras indagan en nuevas formas de expresión a través de movimientos de vanguardia. Germain Dulac (1882-1942), que crea su primera obra en 1919, experimenta con el surrealismo en los años veinte, inventando maneras de narrar que adoptan el punto de vista del personaje femenino.

En los años cuarenta, destaca en el cine independiente experimental Maya Deren (1908-1961), que marca el nacimiento del “Underground” norteamericano, separándose de la gran industria no sólo en el modo de producción y distribución de sus películas, sino también en el plano estético y formal. En sus trabajos juega con lo onírico, y con la danza, que se incorpora a la propia composición cinematográfica, poemas visuales en los que explora la narrativa del tiempo y el espacio.

Esa misma década marca también los inicios de importantes cineastas latinoamericanas, entre las que destacan Gilda de Andreu (18??-19??) y Carmen Santos (1904-1953) en Brasil o Matilde Landeta (1913-1999) en México, y unos años más tarde Margot Benacerraf (1926) en Venezuela. Hay pioneras destacadas en la época del cine mudo en Latinoamérica como Gabriela von Bussenius (1901-19??), que filma en Chile en 1917 “La agonía de Arauco”.

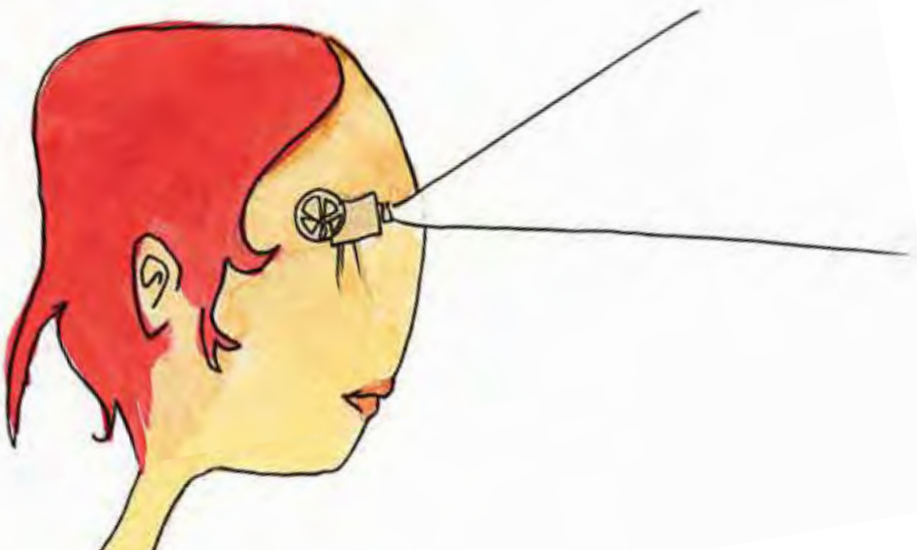
En el Estado español, Rosario Pi (1899-1967) dirige en 1935 “El gato montés”, y dos años después, en plena guerra civil, la película “Molinos de viento”, además de ser guionista, productora y cofundadora de la productora Star Films. Es poco conocida la pionera Helena Cortesina (1904-1984), que dirige con su propia productora la película “Flor de España o la leyenda de un torero”, en 1921.



Durante el franquismo, hay pocas mujeres directoras de cine. La actriz Ana Mariscal (1923-1995) se inicia con un cortometraje en 1946 y en los años sesenta realizó once películas, entre las que destaca “El camino” (1964). Josefina Molina (1936) fue la primera mujer diplomada en la Escuela Oficial de Cinematografía, y en 1973 realizó su primera película. En la misma escuela estudió Cecilia Bartolomé (1943), que en 1969 presenta su trabajo de fin de carrera, la película “Margarita y el lobo”.

Cine hecho por mujeres

Hay mujeres que rompen los códigos androcéntricos dominantes desde el principio del cine, y con más intensidad a partir de los años sesenta, cuando se inicia el cine feminista. Utilizan los códigos cinematográficos para imaginar, crear e interpretar la realidad, buscando un lenguaje propio, con el “coraje para escribir sin directrices”⁹. Transforman el ritmo narrativo, seleccionan los tipos de planos no por el ajuste a las convenciones sino a partir de decisiones maduradas sobre lo que se desea





COMPARTIR MIRADAS

transmitir, tratan temas de la experiencia de las mujeres que en el cine masculino no tienen cabida, buscan aquello que quieren nombrar, y cómo quieren ser nombradas. Mujeres que ensayan sobre la potencialidad de la narración audiovisual en la búsqueda de una expresión propia, dejando el supuesto e impuesto lenguaje universal masculino de lado: “Es como si tener acceso a lo universal de la palabra y de la cultura implicase siempre una separación de sí, un desgarró, una pérdida” para las mujeres, explica la lingüista italiana Patricia Violi en su análisis del lenguaje (1991:153), y esto mismo sucede en el cine.

En los planteamientos diversos de la obra cinematográfica está lo más enriquecedor del cine hecho por mujeres. Hay quienes construyen un ritmo pausado para expresar la cotidianidad, como Chantal Akerman con “Jean Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles” (1975) que muestra la rutina de las labores domésticas de una mujer, dando valor narrativo a estas actividades, y busca otra implicación de la mirada a través de un plano distanciado en el que “la espectadora se ve obligada a construir el argumento y a crear expectativas por su cuenta”¹⁰. Otras realizadoras, como Barbara Hammer, plantean montajes rápidos y troceados. Otras juegan con la forma narrativa, como Yvonne Rainer en “Live of performers” (1972), donde desdibuja las fronteras entre lo “real” y la “ficción”, y rompe con la linealidad argumental, avanzando hacia delante y hacia atrás en la historia rápidamente. Vera Chytilová en “Las Margaritas” (1966) plantea una ruptura tanto de las convenciones sociales como de las convenciones cinematográficas, distorsionando el color, rompiendo la pantalla en pedazos, inventando formas de expresión.

9. Traslado a lo audiovisual lo que Adrienne Rich aporta sobre la escritura de las mujeres cuando habla de la “nueva generación de mujeres poetas (...) armadas de un nuevo valor para nombrar” (Rich, 1983).

10. Kuhn, Annette. *Cine de Mujeres*. Madrid, Cátedra, 1991:186. La autora hace un interesante recorrido en este libro sobre la historia del cine feminista.



La década de los setenta es importante en el cine hecho por mujeres, es posible experimentar sin estar dentro de la industria cinematográfica. El desarrollo tecnológico permite el abaratamiento de los costes de producción, y se hace posible poner en práctica el cuestionamiento de la imagen que los diversos movimientos sociales y políticos del momento muestran en sus discursos. Se realizan películas que proceden de una reflexión feminista, y se crean redes de distribución y de exhibición para este cine, a partir de la organización de las propias realizadoras.

En el cine independiente se da una crítica a las relaciones industriales de producción, y se trabaja de un modo colectivo y participativo. Muchas realizadoras crean sus trabajos así. Un ejemplo es el “London Women’s Film Group” que se formó en 1972 “para extender las ideas de liberación de la mujer, y para que las mujeres aprendan las técnicas que les niega la industria”.

Otra expresión del cine feminista se da en trabajos denominados “artísticos” o de vanguardia. La vinculación histórica de las mujeres en este cine aparece de nuevo con mujeres como Nicole Védère o Agnès Varda¹¹, precursoras de la “nueva ola” del cine francés, o como Joyce Wieland, una de las fundadoras del cine canadiense experimental.

Surgen cooperativas como New Day Films (nacida en Estados Unidos en 1971) para distribuir películas realizadas por las personas que la componen, buscando con ello el control de todo el proceso de la obra. Cinema of Women, fundada en 1979, reúne a mujeres relacionadas con la producción de películas, e impulsa la creación de audiencias para las pe-

11. Varda nos recuerda las posibilidades que continúan ofreciendo las nuevas tecnologías para las cineastas en su reciente película “Los espigadores y la espigadora” (2000), todo un despliegue de placer visual rodado con una pequeña cámara.



lículas feministas fuera de los cines, desde escuelas a asociaciones vecinales y grupos de mujeres.

En esos años surge también *Women Make Movies*, que nace en 1972 con el objetivo de capacitar a mujeres realizadoras. Se define como “una organización multicultural y multirracial que facilita la producción, promoción, distribución y exhibición de películas y videos independientes hechos por y sobre mujeres”. Actualmente es reconocida internacionalmente y distribuye más de 500 documentales y películas de ficción y experimentales de más de 400 mujeres de alrededor de treinta países del mundo. Entre las películas de su colección están las más importantes directoras feministas de cine, como Jane Campion, Julie Dash, Sally Potter, Trinh T. Minh-ha, Lourdes Portillo, Valie Export, o Ulrike Ottinger. Trabajan además con organizaciones en Asia, América Latina y Oriente Medio apoyando festivales internacionales de cine de mujeres.

Los festivales han sido muy importantes en la difusión del cine hecho por mujeres. A través de ellos se conocen desde experiencias locales a los trabajos de mujeres de todo el mundo. Se conocen las obras de lugares lejanos como la India, el país más fértil en cuanto al número de directoras; entre ellas destacan Deepa Metha o Mira Nair. O los trabajos de mujeres africanas como Safi Faye, de Senegal, que es la primera mujer africana que realiza un largometraje, en 1975, y una de las directoras más reconocidas del cine independiente africano.

En el Estado español, existe una larga tradición de festivales de cine hecho por mujeres. En los años ochenta se inicia el de Madrid, organizado por el Ateneo Feminista, y después el de Pamplona. Pocos años más tarde se inaugura la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, organizada por la cooperativa Drac Magic, que desde 1970 se dedica al estudio de la representación de las mujeres en los medios de comuni-



CLASES DE CINE

cación y a la formación a través de materiales audiovisuales. Actualmente la asociación TRAMA coordina ocho muestras de cine realizado por mujeres repartidas a lo largo de todo el año en distintas ciudades. También es reciente la organización de las mujeres cineastas y de medios audiovisuales en la asociación CIMA, que reúne a más de cien mujeres de este ámbito que han puesto en evidencia que sólo el 9% de las películas realizadas tienen en la dirección a una mujer y reivindican la igualdad de oportunidades en el acceso a puestos de toma de decisión en el ámbito de lo audiovisual y el tratamiento digno de la imagen de las mujeres. Entre las promotoras se encuentran Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet e Inés París.



El cine como lenguaje

Pistas para el análisis



El cine utiliza un lenguaje para representar. Un lenguaje que, como hemos visto con la cinematografía feminista, no es único, homogéneo, natural o universal, sino que se actualiza y se reinventa, que se puede cuestionar; transformar; analizar y experimentar con él.

El aula, donde quienes perciben las imágenes tienen la posibilidad de mantener una postura más activa que quienes se encuentran en una sala de proyección, es un espacio muy adecuado para fijarnos en los elementos que componen ese lenguaje y educar la mirada para entender la composición de la obra audiovisual, compuesta por unos códigos que podemos diseccionar.

En el lenguaje oral, cuando hablamos, seleccionamos unos fonemas con los que se construyen las palabras que utilizamos para expresar ideas, sentimientos, deseos, necesidades, o nuestra forma de percibir lo que nos rodea. En los mensajes audiovisuales también hay una selección desde la unidad más pequeña, que es el plano, pasando por la oración y el párrafo, lo que podríamos equiparar a una secuencia o una escena, hasta el texto completo, la película.

Para elegir el fonema que usamos al hablar necesitamos un aprendizaje, el que se da en la relación desde que nacemos. Para construir un plano se necesitan medios técnicos que lo hagan posible y una mirada (o un conjunto de miradas) que oriente la colocación de la cámara para captar ese plano, qué tipo de iluminación desea que tenga, en qué escenario, qué cosas y qué cuerpos van a aparecer y de qué modo, y qué van a transmitir las personas que realicen la acción dentro de ese plano. Todas esas elecciones están en cada pequeño fragmento de las películas que vemos; la directora o el director in-



EL CINE COMO LENGUAJE

tenta elegir lo que más se adecue a lo que desea transmitir. Por eso cada plano tiene un montón de elementos que descubrir para interpretar el sentido de la narración completa.

Habitualmente, cuando asistimos a la proyección de una película, no nos detenemos en los elementos técnicos, nos dejamos llevar por la historia, como cuando escuchamos lo que una persona nos cuenta. Sin embargo, la capacidad emotiva de los mensajes audiovisuales es diferente de la que se produce en el intercambio oral. Si escuchamos una historia en boca de una persona más o menos conocida, sí solemos evaluar la veracidad de lo que nos dice. Mientras que en el cine, precisamente por todos los elementos que se seleccionan para darle sentido a la narración, solemos poner menos filtros a lo que captamos (hasta el punto de que tras recibir una noticia de la televisión podemos llegar a decir que lo hemos visto con nuestros “propios ojos”). Por ello, es importante la capacitación tanto en la mirada crítica hacia los contenidos de los productos audiovisuales como en el análisis técnico de la formación de esos mensajes.

Cada movimiento de cámara, cada encuadre, el orden de los planos, la música... cada elemento elegido no es casual, implica una significación. El crítico cinematográfico André Bazin en su libro “¿Qué es el cine?” afirma esta idea: “Tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado” (Bazin, 1990:84).

El punto de vista de la cámara

La cámara se sitúa, se mueve, o se queda quieta, y encuadra aquello que quiere grabar.



La cámara es como el ojo de la audiencia, vemos a través de lo que en el rodaje ésta ha recogido, y generamos sentimientos según se sitúe. Así, si la cámara se sitúa por encima de un personaje, nos sentiremos por encima de él, si se pone debajo, nos achicará, si se pone a la altura de sus ojos lo sentiremos como alguien igual. El **plano picado** es el que reduce la estatura de los objetos o seres fotografiados (desde arriba), con ello reduce su importancia, si es una persona la que aparece se ve como inofensiva y minusvalorada. El **plano contrapicado** es el opuesto (la cámara se sitúa debajo), el objeto o la persona parece importante, poderosa si es una persona, incluso amenazadora. El tiempo subjetivo al ver la imagen en un plano picado es lento, en un contrapicado se acelera, son elementos que inciden en cómo sentimos la narración.

La cámara se puede mover al recoger la acción. El movimiento puede ser una **“panorámica”**, el mismo que el que hacemos cuando en un mirador nos ponemos unos prismáticos fijos para contemplar un paisaje, la cámara se mueve sin cambiar de eje (igual que el prismático al que echamos la moneda en el mirador se queda en su sitio), nos sitúa en el espacio, o hacemos un seguimiento de un personaje o un objeto, pero también puede aportar dramatismo a la narración cuando el movimiento va de un personaje a otro, ya que trata de crear un tipo de relación entre estos.

Otro movimiento es el **“travelling”**, en el que la cámara sí se desplaza: puede ir junto al personaje, acompañando lo que acontece, en cuyo caso es un movimiento en el que prevalece la información; o puede acercarse o alejarse, siendo este un movimiento en el que se da más importancia a los elementos expresivos, juega con la atención de la audiencia, que toma más interés cuando la cámara se concentra en un objeto, o toma distancia sentimental cuando se aleja. Este avance o retroceso también se puede hacer con la cámara fija, mediante lo que se denomina **“zoom”**. También existe el **“travelling circular”**, que se sue-

EL CINE COMO LENGUAJE



le utilizar alrededor de varios personajes cuando se refleja densidad expresiva en el grupo, o alrededor de sólo una persona, dando una impresión de mareo, de pérdida de sentido.

La cámara además realiza un encuadre, limita lo que aparece en la pantalla. Dentro de esos límites está lo que se denomina “**campo**”. El “**fuera de campo**” es todo aquello que no vemos pero suponemos que está en la escena; como cuando vamos leyendo en el autobús, entonces sólo vemos las letras de las páginas que vamos pasando, aunque sepamos que hay gente alrededor (fuera de campo) y en un momento dado podemos dejar de enfocar al libro y fijarnos en una persona que tenemos al lado (entonces el fuera de campo entra en nuestro campo).



El **plano** es la parte de la acción que se filma sin interrupciones. Es la unidad mínima de significación. En cine se suele rodar con una sola cámara (en televisión se rueda con más, pero el material cinematográfico es muy caro, de hecho la mayor parte de las cámaras se alquilan, pocas son propiedad de las productoras), así cuando en una película se nos muestra una conversación, esta se ha rodado primero grabando a una de las personas hablando, y después grabando a la otra, con lo que la conversación se repite varias veces, y tendríamos el plano de una y el plano de otra, que se van mezclando en el montaje final.

El encuadre del plano puede ser más abierto, recogiendo más elementos del espacio, o más cerrado. Entre los abiertos, que tienen un carácter más informativo, estaría el **Gran Plano General**, el **Plano General**, el **Plano Americano**, el **Plano Medio**. Y entre los cerrados, más expresivos, estaría el **Primer Plano Largo**, el **Primer Plano Corto**, el **Gran Primer Plano** y el **Plano Detalle**.

Las elecciones en el uso de la cámara tienen un significado en el modo de representar. Pilar Aguilar (2004) afirma que es una constante en la representación de las mujeres que el cuerpo aparezca troceado y cosificado, y que esto lo crea la cámara mediante primeros planos estáticos, incluso agresivos, invasivos: “Planos voyeurs que llegan incluso a desmembrarnos visualmente como si lo que importara fuesen los trozos (nalgas, pecho, piernas, boca), pero no el todo (la persona)”.

En contraste, en el documental de Mary Mandy “Filmar el deseo” (2000), en el que se hace un repaso por los modos en que las realizadoras ponen en escena el deseo, podemos ver cómo hay directoras que muestran el cuerpo del hombre como si se tratara de un paisaje, recorriendo el cuerpo con la cámara, afirmando que “la intimidad cambia la escala”, la visión se transforma. No hay troceamiento, hay una búsqueda de una

EL CINE COMO LENGUAJE



GRAN PLANO GENERAL



PLANO GENERAL



PLANO AMERICANO



PLANO MEDIO



PRIMER PLANO LARGO



PRIMER PLANO CORTO



GRAN PRIMER PLANO



contemplación bella y respetuosa y este registro se utiliza cuando el sentido de la narración es la expresión de deseo, no como constante presentación de los personajes masculinos, como Pilar Aguilar señala respecto a los femeninos. Asimismo, podemos observar cómo en muchas de las películas dirigidas por mujeres, los cuerpos de los personajes no se trocean, se tratan con respeto, no son objeto de contemplación, sino que van con la persona y con cómo se desenvuelve en la narración.

Otro aspecto al que prestar atención de lo que nos muestra la cámara es qué se selecciona como enfocado y qué no. “Ciudadano Kane” (Orson Welles, 1941) es considerada la película que marca un cambio en el lenguaje cinematográfico por la planificación en profundidad: lo que vemos en el plano está todo enfocado. Esta forma de narrar implica una actitud más activa de la audiencia, pues tiene que elegir qué es lo que mira, mientras que si sólo se enfoca un elemento dentro de un plano, la mirada se fija sólo en ese elemento.

Esto va relacionado con el **tipo de objetivo** que se coloca en la cámara. Hay objetivos angulares, que recogen un campo de visión y perspectiva mayor que la del ojo humano, dan sensación de amplitud, alejan entre sí los elementos encuadrados. Los objetivos angulares ofrecen una profundidad de campo (la zona que aparece nítida) mayor (esto también varía en función de la apertura del diafragma, quienes hacen fotografía lo saben). Los teleobjetivos aproximan objetos lejanos, y hacen que los elementos del encuadre aparezcan más juntos, aplastan la imagen. Un ejemplo de la modificación que puede sufrir un acontecimiento según el objetivo usado podemos observarlo en la captura fotográfica de un acontecimiento como una manifestación: si se recoge con teleobjetivo aparecerán distintas filas de gente juntas entre sí, dando la sensación de una masa importante; si se recoge con objetivo angular, se verá mucho espacio a los lados y las filas se alejarán, con lo que da impresión de menor densidad de participantes.

EL CINE COMO LENGUAJE



La cámara puede ser **subjetiva u objetiva**. Cuando es subjetiva, vemos a través de la mirada del personaje. Esto sitúa a quien narra, que puede irse alternando entre la mirada desde los personajes y la mirada externa.

Hilando el sentido en el montaje

Las tomas realizadas con la cámara se cortan y se unen, con un orden narrativo y rítmico, que es el montaje. La narración se divide en escenas, cada unidad de acción en tiempo y lugar. Cuando hay un cambio de espacio o un salto temporal se considera que hay un cambio de escena. Una serie de escenas con autonomía narrativa dentro de la película es una secuencia.

El cine presenta en pantalla una acción con continuidad, en realidad compuesta por una sucesión de planos. La “**continuidad visual**” se denomina también “**raccord**” y está muy presente en toda la creación de la obra. En el rodaje se tiene en cuenta en la colocación y encuadre de la cámara, en la iluminación, en el escenario, en los objetos que se graban, en los movimientos de los personajes. El montaje le dará la composición final, encaja el sentido de la narración y su fluidez. Cuando un personaje mira por una ventana, el siguiente plano en el montaje será la vista que se tiene por esa ventana. En este caso, la dirección de la mirada determina la acción. Si esta continuidad se inte-





rumpe, igual que continuidades más técnicas (el tamaño del plano, el tipo de objetivo...), quien ve la película se despista, se producen saltos que hacen que la implicación en la narración se dañe.

Normalmente esa fluidez construida hace que no nos detengamos a observar cómo encaja un plano detrás de otro. El orden de los planos siempre tiene un sentido, puede ser más o menos expresivo, pero siempre es una elección. Se decide qué se quiere transmitir, el ritmo que se quiere dar a la narración y cómo se cuenta la historia. En una entrevista a la montadora Carmen Frías¹², ésta comentaba que “los cortes hablan: una película, por medio de sus cortes, está manipulando emociones, enfatizando cosas o, todo lo contrario, haciendo que algunas cosas pasen desapercibidas”.

El mayor grado de expresividad tiene lugar cuando el montaje se utiliza para “crear un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (Bazin, 1990:83). Un ejemplo que se cita en las enseñanzas cinematográficas es el trabajo del cineasta ruso Kulechov, que mezclaba imágenes distintas probando la sensación que transmite a quien percibe el montaje realizado: la cara de un actor y un plato de sopa transmite hambre, el plano del mismo rostro seguido del de una persona muerta transmite pena.

Aunque no sea de manera tan concreta y explícita, en las creaciones cinematográficas encontramos ejemplos de un montaje expresivo en distintos momentos de la narración. En una de las películas propuestas para ver y comentar en las aulas que aparece en el CD-Rom de este cuaderno, “Generación robada”, vemos un ejemplo de este montaje cuando aparece la niña

12. Montadora con una extensa filmografía, trabaja habitualmente con Gerardo Herrero, Fernando Trueba y Patricia Ferreira, y tiene dos premios Goya. La entrevista, donde aporta reflexiones interesantes se puede encontrar en: www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1095&id_cat=2



EL CINE COMO LENGUAJE

protagonista agarrando la valla, y seguidamente su madre agarrando la misma valla, si esos planos no fueran sucesivos la valla no tendría la misma carga simbólica, que nos invita a percibirla como la unión entre ambas.

Otro ejemplo sobre la importancia de la colocación narrativa y rítmica de los planos lo encontramos en “Te doy mis ojos”, de Icíar Bollaín. En una escena del comienzo vemos a Pilar hablando con su hijo, que le dice que quiere ver a Antonio, su padre, tras ello Pilar está junto a una cabina telefónica: quienes vemos esa sucesión narrativa prevemos antes de que descuelgue el auricular que va a llamar a Antonio. Cuando Pilar cuelga el teléfono, no vemos su regreso a casa, que nos daría un poco de tranquilidad, de pausa, sino que la vemos junto a la puerta y es entonces cuando en la esquina aparece Antonio: ese salto temporal marca un ritmo concreto, la elección del orden de esos planos, de ese ritmo, nos mete de lleno en la inquietud y el miedo de Pilar.

Los saltos temporales, las **elipsis**, son algo propio del cine, pues son pocas las películas en las que coincide el tiempo de la historia con la duración de la proyección. El montaje transforma el tiempo físico en tiempo narrativo. Las imágenes se pueden acelerar o ralentizar. La estructura temporal se puede desarrollar llevando a la audiencia al pasado (**flash-back**) o al futuro (**flash-forward**), y marcando cortes temporales, en una elección sobre qué parte de la acción narrativa quiere ser mostrada. Volvemos a “Te doy mis ojos” al analizar cómo se nos transmite la violencia que sufre Pilar: al inicio la vemos huir de su casa y llegar a la de su hermana, no hay una explicación discursiva de lo que sucede, y las primeras imágenes de lo que pasa en el cerrado espacio doméstico nos llegan por la incursión de Ana en la casa, a través de los ojos de la hermana de Pilar que ve las paredes salpicadas de comida, objetos destrozados, y partes médicos. Así ha elegido la directora y guionista ir introduciendo al o la espectadora en lo que vive la protagonista.



El tiempo en que permanece cada plano en pantalla también nos genera distintos sentimientos. El montaje marca el compás que precisa la narración de la historia. No es lo mismo en una escena con varios personajes, detenerse en el rostro de uno de ellos más de tres segundos (que sería el tiempo dinámico para el montaje de un primer plano), que nos invita a detenernos en las emociones de esa persona, que ir saltando de ese rostro a un plano general del grupo y luego un plano medio de otro para mostrar una conversación animada con diversidad de protagonismos.

El montaje además vincula lo que oímos con lo que vemos. Habitualmente vemos la acción que se nos describe o expresa verbalmente, pero hay obras en que la imagen no tiene una correspondencia evidente con





EL CINE COMO LENGUAJE

el texto: Yvonne Rainer experimenta con el montaje en “Journeys from Berlin/1971”, película en la que el peso de lo discursivo es muy grande y por ello nos lo transmite a través de monólogos o bien viendo a quien habla o bien con imágenes que no nos ofrecen ninguna aclaración sobre lo que escuchamos.

En la creación cinematográfica, las mujeres han ocupado y ocupan con frecuencia el cargo de montadoras, una labor minuciosa y compleja, catalogando los fragmentos de película, enhebrando trozos de película, hilando el sentir de los personajes, la continuidad, el sentido de la obra. En la historia del cine, ha habido muchas maestras del montaje.

Escribir con luz

El cine es fotografía en movimiento. La fotografía significa etimológicamente “escritura con luz”. La luz es el elemento imprescindible de la técnica audiovisual. La luz es lo que hace que la imagen se grabe en el negativo, el que después de un proceso largo de tratamiento técnico vemos proyectado como película. Proyección también compuesta de luz. Es significativo de lo mágico del cine el supuesto relato que realiza el jefe samoano Tuiavii en su viaje a Europa, a principios de siglo XX, cuando conoce las películas que ven los Papalagi (occidentales):

“Un haz de luz golpea la pared como si la luna brillara sobre ella, y en ese resplandor va apareciendo gente; gente real, que se parece y viste como un Papalagi normal. Se mueven y caminan, se ríen y saltan exactamente igual a como lo hacen por toda Europa. Es como la luna reflejándose en la laguna. Podéis ver la luna, pero en realidad no está allí. Así sucede con esas imágenes. (...) Esa gente



son pseudogente y no son reales. Si intentarais agarrarlos, averiguaríais que están completamente hechos de luz y es imposible ponerles la mano encima” (Tiavea, 2002:60).

La iluminación es importante en la creación del relato, hay una elección sobre cómo se sitúa la luz respecto a los objetos y personajes. El modo de utilización puede modificar la percepción de los personajes: a quién vemos mejor, quién aparece resaltado según la luz proyectada o también por los colores utilizados en su vestuario y en el decorado. En la época del “star system” de Hollywood, las estrellas tenían una persona dedicada sólo a iluminarlas.

El estilo de iluminación varía desde el ángulo de procedencia de la luz o el grado de contraste utilizado. La iluminación ayuda a crear el ambiente para la narración. Las películas dramáticas, o de suspense, suelen utilizar una luz que marque sombras profundas, donde pocas áreas del campo están bien iluminadas, con claroscuros y contrastes fuertes. Las comedias tienden a una iluminación brillante y uniforme, con pocas sombras visibles. El cine realista, con el neorrealismo italiano primero y la Nouvelle vague (“nueva ola”) francesa posteriormente, busca un sistema de iluminación más cercano a lo cotidiano, una iluminación más difusa y uniforme para crear un espacio en el que los personajes se muevan libremente¹³.

Podemos ver la importancia del uso de la luz y de los colores en una expresión que cuida especialmente la composición de la imagen como es

13. La innovación de la Nouvelle vague y la evolución de la dirección de fotografía en el cine aparece bien descrita en el artículo de Lucía Solaz “Pintando con luz: la fotografía cinematográfica”, en la web de la Universidad de Huelva dedicada al cine: www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecine.htm



EL CINE COMO LENGUAJE

la publicidad. En los anuncios de juguetes infantiles, el tono de la iluminación para los escenarios de aquellos productos que se pretende que compren las niñas es suave, y los colores que aparecen son de tonos pastel, mientras los dirigidos a chicos utilizan una luminosidad más contrastada, que da más dinamismo a la acción mostrada, y mayor agresividad, y los colores utilizados son chillones.

La percepción de la realidad varía tanto según la iluminación que sólo tenemos que pensar en las sensaciones que nos provoca un día luminoso y lo que nos mueve interiormente un día nublado, o cómo nos encontramos en una sala con colores cálidos o fríos, o con una iluminación anaranjada o verdosa.

La ambientación musical y sonora

El sentimiento que nos producen las imágenes también va muy relacionado con la música que las acompaña. La música nos envuelve y nos involucra en la narración: cuando se expresa algo triste, la melodía acompaña a los personajes con un ritmo pausado, si la escena es alegre, suele ir acompañada por música más animada, y con ella sentimos más vigor, o tensión, o felicidad, nos metemos en la tristeza del personaje, nos inquietamos o nos aliviarnos. Muchas veces se adelanta a lo que vamos a ver, como en una película de miedo o de suspense, que la música atrapa la atención de quien espera que se produzca una situación que le asuste. O da mayor significado a lo que vemos, es una aportación expresiva, que nos puede hacer ver en una escena aparentemente alegre lo que se esconde de soledad (en este sentido la película “Wonderland” de Michael Winterbottom nos muestra escenas aceleradas con música melódica, que va marcando a lo largo de la película las situaciones de soledad que se viven en una gran ciudad).



Cuando se rueda una película, se presta una atención máxima al sonido que puede introducirse en la grabación y de qué manera va a ser parte de la historia. En nuestra cotidianidad, no escuchamos todos los elementos sonoros que nos rodean, sino que hacemos una selección. La película nos da directamente esa selección, igual que recorta imagen en el encuadre, recorta los sonidos que pueden estar presentes en el ambiente donde se desenvuelven los personajes.

Podemos detenernos a analizar qué tipo de melodías se utilizan, si se asocia lo tranquilo a los personajes femeninos y las rupturas musicales a la acción masculina, como en los anuncios de juguetes, en los que se dinamizan los dirigidos a chicos con la mezcla de diversos sonidos. También qué nos produce la combinación del ritmo musical con un escenario, unas acciones, el orden de los planos. Y las situaciones que se enlazan con una misma música. Observamos la intensidad de cada sonido, ya que nos aleja o acerca de los objetos y de las personas.



EL CINE COMO LENGUAJE

Los sonidos son creados para la vivencia de una determinada situación. En un libro escrito por Icíar Bollaín sobre el director inglés Ken Loach (Bollaín, 1996) decía que el realizador buscaba la naturalidad en todas las partes que componen la película, y que en el sonido le preguntaba al técnico si él pensaba que a la distancia de la cámara escucharía el ruido que producía un determinado objeto, si la respuesta era negativa le pedía que no acercara el micrófono a ese objeto. Ese naturalismo buscado no es muy común en las creaciones cinematográficas y los sonidos en muchas ocasiones son recreaciones más que registros naturales, y su percepción se aumenta o disminuye en función de lo que se quiera expresar.

La creación de los personajes

En el guión se crea por escrito lo que vemos en pantalla. El guión crea la trama y los personajes, sus valores, sus comportamientos, y las actividades que realizan. Ahí podemos localizar los estereotipos asociados al sexo, y analizar las características que definen a la mujer, y cuáles al hombre, y si esas características se asocian a los roles asignados tradicionalmente. También si lo que define a los hombres y mujeres que aparecen en la narración se muestra como un modelo positivo, si ese modelo se corresponde con lo que la sociedad valora positivamente, y si cada una de las personas que lo vemos lo valoramos como positivo o como negativo.

En muchas películas, las características que predominan en los personajes femeninos son la belleza y la pasividad, mientras en los masculinos destacan la competición, la agresividad, y la acción. ¿Cómo percibimos esas caracterizaciones? ¿se corresponden con lo que vivimos en nuestra cotidianidad? ¿nos gusta que se presente como un modelo a seguir y con el que identificarnos?



En el guión se define quiénes son los personajes protagonistas, y quiénes los secundarios. En ello también la distribución por sexos está bastante marcada. Y es importante, puesto que la narración nos suele llevar a identificarnos con el personaje principal. En el cine español, desde 2000 a 2006, el 62% de las películas están protagonizadas por personajes masculinos (Arranz Lozano, 2008), solo 15 películas tenían a una mujer por protagonista, de las cuales el 70% las dirigieron mujeres. En el mismo estudio podemos ver que, en cuanto a los comportamientos de ambos sexos, las mujeres que los directores muestran con iniciativa son sólo el 38%, mientras en las películas dirigidas por mujeres son el 92%. Además, dejando a un lado las deci-



EL CINE COMO LENGUAJE



siones en el terreno erótico-amoroso, sólo el 14% de los personajes femeninos de las películas dirigidas por hombres son mostradas con capacidad de decisión.

Con el guión de la película también podemos analizar qué tipo de modelo de sociedad promueve la película, que puede estar vinculado al modelo de éxito relacionado con el estereotipo de género: el triunfo dado por la competición, por el individualismo, la falta de empatía, el consumismo... valores que son recurrentes en los contenidos lúdicos que se ofertan¹⁴, desde la programación televisiva en series animadas y de ficción, concursos, publicidad, o los videojuegos¹⁵.

El lenguaje que los personajes utilizan también es importante, qué términos usan, con qué significado, si es un lenguaje masculinizado o si nombra a las mujeres.

Si ponemos atención al inicio de una película, los primeros minutos que se nos muestran nos dan la clave de lo que será la historia, es decir, ahí se presenta a los personajes de un modo que siempre tiene una significación, y se plantea lo que se nos va a narrar.



14. Idea expresada por Carlo Frabetti, guionista y creador del programa “La bola de cristal”, emitida por Televisión Española desde 1984 hasta 1988, en el artículo de García González, Andrea; Calleja Valls, Blanca, “Educándonos frente a la televisión. Herramientas para la reflexión y análisis de los contenidos sexistas”, *Revista CEAPA*. Núm. 89, 2006.

15. Análisis de los modelos y estereotipos que promueven los videojuegos lo encontramos en Díez Gutiérrez, Enrique Javier (Dir.). *La diferencia sexual en el análisis de los videojuegos*. Madrid, C.I.D.E. e Instituto de la Mujer, 2004.



Propuesta de análisis

Una vez que tenemos mayor conocimiento sobre los elementos que componen el lenguaje cinematográfico, podemos localizarlos en aquello que vemos, y entender cómo construyen las representaciones y cómo son parte de una comunicación.

Además de los elementos en los que nos hemos detenido, en los visionados de las creaciones audiovisuales también podemos fijarnos en otros, como puede ser el **espacio** en el que se mueven los personajes: cómo se construye, por qué se elige un lugar o un decorado para unos personajes y para otros (qué nos está transmitiendo sobre las características de las mujeres y los hombres que aparecen), la composición que se realiza a través de cómo está filmado, que nos puede dar mayor o menor sensación de constricción sobre esas personas (como el aula en el que la niña de “Buda explotó por vergüenza” intenta quedarse a aprender, no encuentra lugar, el espacio se le viene encima, y esa sensación nos viene por los planos cortos utilizados, montados en sucesión; el aula no es tan pequeña como nos parece cuando ella no encuentra su sitio).

Nos podemos también fijar en el **vestuario**, que puede ir transformándose con el personaje, como Martha en “Las chicas de la lencería” (Bettina Oberli, 2006), que según va cambiando su actitud ante la vida, el color y el aspecto de su vestimenta varía, deja el tono oscuro y deja que su cuerpo esté cubierto por ropas suaves, claras, alegres según aumentan sus ganas de vivir, su decisión, su fuerza para hacer lo que desea. O el **maquillaje**, que marca rostros y expresiones.

Otro aspecto que también es interesante observar es la **interpretación** de actrices y actores, cómo trasladan a sus cuerpos, a sus gestos, a su voz al personaje de ficción, cómo recrean unos sentimientos, una forma de ser. Es dife-

EL CINE COMO LENGUAJE



rente una interpretación exagerada, o una más sobria, pautas de actuación que son dadas desde dirección y que pueden estar marcadas también por el sesgo de género.

Es interesante también en la ficha técnica localizar la **producción** de la película, quién pone el dinero para que esa creación se pueda realizar y difundir; hemos visto al hablar del cine hecho por mujeres que es un factor muy importante, pues se relaciona con la libertad expresiva y el modo de representación que se transmite.

Llevar a las aulas el análisis audiovisual consiste en transmitir, compartir, estos conocimientos que vamos adquiriendo. Cualquier película que tengamos, cualquier anuncio publicitario, o bien una noticia televisiva o un videoclip, nos puede servir para esta práctica. En una película escogemos una escena que tenga coherencia interna¹⁶ para poder analizarla sin

16. Pilar Aguilar en "El cine, una educación sentimental" (en García Lastra, Marta; Calvo Salvador, Adelina (et al.). *Las mujeres cambian la educación*. Madrid, Narcea, 2008) destaca la importancia de seleccionar escenas que puedan entenderse en el conjunto de la película.



necesidad de ver todo el largometraje. Al ser fragmentos cortos, podemos detenernos en ello, repetirlo, para fijarnos tanto en contenidos que transmite como en los elementos técnicos que utiliza para mostrarnos unos significados y unos valores.

Nos fijaremos en lo que busca expresar, y cómo: qué imagen es encuadrada y enfocada por la cámara, qué elementos están iluminados y de qué manera, cómo son los planos y cómo se vinculan entre ellos, qué tipo de música se utiliza, cómo se presenta a los personajes, dónde se localizan, cómo son interpretados. Y también cómo afectan estas elecciones tomadas desde el equipo técnico a lo que nos provoca, los sentimientos que nos despierta.

El fragmento audiovisual puede ser cualquiera que el profesorado desee exponer.

Otra práctica consiste en proyectar en el aula una película en su totalidad. Después de habernos entrenado en la detección de los elementos que hacen que nos metamos en la narración de una manera o de otra, visualizamos las obras cinematográficas de otro modo. Y podemos buscar películas cuya narración nos provoque compartir visiones sobre diferentes temas, aprender con ellas, despertarnos interés sobre aspectos del mundo que podíamos desconocer, recibir un modo de vivenciar acontecimientos que nos suceden, o que tuvieron lugar en otro momento histórico, entender la sociedad en la que vivimos, y conocer otras organizaciones sociales. Todo ello fijándonos en cómo se representa a mujeres y hombres en esas películas que nos despiertan tantas cosas. Como hemos mencionado, hay películas que nos ofrecen referentes ricos en su complejidad, en la ruptura con los corsés de los estereotipos. Para que su localización nos resulte más fácil, acompañamos este texto con un CD-Rom con fichas de algunas de las películas que podemos usar en el aula, y con los aspectos que podemos debatir posteriormente al visionado.



El análisis de contenido



Las creaciones audiovisuales nos transmiten unas ideas, unos valores, nos hacen reflexionar sobre distintos temas y crean referentes en nuestro modo de entender aquello que nos rodea. Analizando de forma crítica los mensajes audiovisuales, podemos cuestionarnos cómo nos ha influido aquello que hemos visto en cine o en televisión, contrastar los modelos que se nos ofrecen con lo que deseamos desarrollar en nuestra vida.

Detener la mirada en el tratamiento que desde lo audiovisual se da a distintos temas es importante para pensar y sentir sobre aquello que nos afecta en el día a día, sobre el desajuste entre la idealización y lo que experimentamos, entre un impuesto “deber ser” y nuestro deseo, sobre qué nos gusta y qué no nos gusta de aquello que se nos muestra, saliendo de aquellas representaciones que sentimos que no nos hacen crecer y buscando otras propuestas, contenidos que nos permiten situarnos de forma diversa en el mundo que vivimos.

Relaciones amorosas, disonancia entre representación y realidad

Las relaciones que vemos representadas en el cine o la televisión pasan a formar parte de nuestro imaginario. Cuando se trata de una serie de televisión, con una continuidad narrativa que se puede alargar en varias temporadas, lo que sucede entre los personajes llega a formar parte de las conversaciones cotidianas, pasa a ser un elemento de comparación para las preocupaciones del día a día. “La audiencia utiliza las ficciones televisivas como modelos cognitivos a través de los cuales comprender la estructura



ANÁLISIS DE CONTENIDO

de las relaciones interpersonales y grupales en el mundo en el que viven”, apunta Cristina Peñamarín (1999). Con el grupo de afinidad se interpretan los contenidos de estas series que sirven de referentes para conocer los códigos éticos y estéticos imperantes en la sociedad, donde se incluye desde el canon corporal, la vestimenta de moda, a comportamientos tolerados o no. Mónica Figueras en un estudio sobre la influencia de las series en las adolescentes (Figueras, 2006) desarrolla esta vinculación de las preocupaciones cotidianas con los contenidos de las series, y afirma que es la trama de las relaciones chico-chica lo que más les interesa, “especialmente las historias de amor”.

En muchas de las ficciones audiovisuales, el personaje femenino aparece en función de la historia de amor, que para ella es el centro de su vida, mientras que el hombre lo considera como un aspecto más de una constelación de vivencias. Esta recurrencia argumental de mujeres volcadas en el ámbito sentimental, y hombres más vinculados al espacio público, al espacio más valorado socialmente y relacionado con lo productivo, el éxito social y el reconocimiento, se corresponde con un modelo de desigualdad entre sexos, que poco a poco se va alejando de nuestras experiencias reales. Frente a la educación sentimental ofrecida por instrumentos de socialización como son los medios de comunicación, de la búsqueda de “la media naranja” y el “príncipe azul” como fundamento de las relaciones amorosas, mujeres y hombres hemos ido experimentando otros modos de relación.





“¡Cuán difícil es convencerse de que para la mujer es también un crimen renunciar a sí misma, aun a favor del hombre amado, en nombre del amor!”, expresaba Alejandra Kolontai (1976) cuando escribe a inicios del siglo XX sobre la importancia del amor en la transformación social: “La mujer contemporánea se hace exigente. Desea y exige el respeto a su personalidad, a su alma; pretende que se tenga en consideración su yo”.

Relaciones basadas en la escucha, de una misma y de la otra persona, relaciones “fuera de programación” de vínculo entre los sexos (sea el mismo o el contrario), el amor sin imposiciones, partiendo del deseo, que nos haga crecer y experimentar. Relaciones que se dan y se han dado en nuestra sociedad, y de las que podemos transmitir su existencia, frente al reflejo que de las relaciones ofrecen muchas películas y que es un modelo caduco y dañino.

En las ficciones audiovisuales, las relaciones de pareja son una caricatura, presentada a las mujeres como una fantasía y una realización necesaria para su vida, y a los hombres como un elemento de esa competición y obtención de reconocimiento social a la que deben someterse para realizarse en su masculinidad, responsables de la “conquista”, término guerrero que es reflejo de la violencia que se inserta en estas representaciones.

Las relaciones de pareja que se representan suelen ser heterosexuales. Y acontecen a través de unas etapas que se suceden como inevitables: proceso de enamoramiento, encuentro sexual, y después formación de familia tradicional, con matrimonio y crianza de hijos/as.

Estos modelos no siembran la imaginación y creación de otros vínculos. Cada relación en nuestra vida es una experiencia nueva, entre personas con deseos, inquietudes y vivencias diferentes. Amor como complicidad y apoyo mutuo. Amor que no tiene por qué ser un amor sexual. Amor hacia



ANÁLISIS DE CONTENIDO

amigas y amigos, amor hacia personas de la familia. Amor en la relación educativa. Amores que pocas veces aparecen en la pantalla.

El amor no vivido como exclusivo ni excluyente: “En nuestros tiempos, el amor peca siempre por un exceso de absorción de todos los pensamientos, de todos los sentimientos entre dos corazones que se aman, y que, por tanto, aíslan y separan a la pareja amante del resto de la colectividad”, Kolontai describía así los vínculos desarrollados en la sociedad burguesa frente a su propuesta de creación de relaciones nuevas en una sociedad comunista. Una descripción de hace un siglo, que sin embargo se sigue representando, nos seguimos socializando con ella, y nos incita a vivir nuestras relaciones amorosas como uniones simbióticas, y como si a quien amamos tuviera que pensar y sentir lo mismo que yo. Representaciones que no nos animan a asumir la diferencia como algo enriquecedor, como si la disidencia de opinión o la expresión de deseos contrapuestos fuera sinónimo de enfrentamiento, de modo que no nos llevan a pensar nunca el conflicto como un proceso de crecimiento. El ideal de amor romántico se agarra a esta concepción de las relaciones, y no sólo con la relación con una pareja, también con amigos y amigas, y con la gente a la que queremos.

Luce Irigaray en su libro *Amo a ti* (1994) hace una propuesta muy diferente, el mismo título expresa una relación en la que no hay absorción, sino respeto y crecimiento. La autora lo explica así (Sanahuja; Sanz; Segarra, 1994:177-185):

“Amo a ti significa que no te tomo como objeto de mi amor ni de mi deseo. Te quiero como irreductiblemente otro. Amo a ti indica un camino para respetar tu intención y la mía, y para construir una duración del entre nosotros. Amo a ti significa que nunca te conoce-



ré totalmente y que amarte implica respetar el misterio que tú siempre serás para mí”.

La idea de simbiosis¹⁷, la fusión idealizada entre dos personas, hace a la relación cerrarse en sí misma, y sin embargo el amor es algo que cuanto más se ejercita más crece. En el corazón hay cabida para mucha gente, no hay un amor que sustituya a otro porque ocupe su lugar, porque no son compartimentos limitados en donde vamos encajando a las personas que pasan por nuestra vida, y eliminando a otras para que las nuevas entren, sino que las personas a las que queremos comparten un terreno sin celdas, un terreno interior que cada cual agrandamos o empequeñecemos según percibamos nuestra vinculación con las personas que nos rodean.

Una buena película para analizar las relaciones amorosas es “Antonia” de Marleen Gorris (1995): en la casa de Antonia todos los vínculos se establecen a través del amor, entre mujeres, entre madres e hijas, también entre un hombre y una mujer: cuando un hombre aparece en la vida de Antonia aprende de ella a amar en la escucha, en el respeto a sus tiempos, en la ruptura con los pasos a seguir que su entorno marca, en el disfrute con el reconocimiento de la otra persona.

El amor en las películas se fija principalmente en una forma estereotipada de enamoramiento, e idealiza una relación de pareja también estereotipada. De tal modo que, en nuestra realidad, podemos tener la tendencia a intentar fijar momentos de la relación con esas características estáticas e idealizadas, y no darnos cuenta del disfrute que supone el crecimiento con las personas reales, vivas y cambiantes que nos rodean y

17. “El problema nace de que las personas tienden a vivir las relaciones de amor como ‘relaciones simbióticas’, en las que hay implícitamente una coincidencia del otro con sí, y de sí con sí (...) El precio es la renuncia al conocimiento de la otra persona y de sí, el deterioro de partes importantes de ambos”. Deriu, Marco. “Amor y reconocimiento: la violencia masculina y el sentido de nuestras relaciones”. *Duoda*, num 32, 2007.



ANÁLISIS DE CONTENIDO

con las que compartimos deseos y necesidades. También nos lleva a pensar que debemos encajar armónicamente con la otra persona para que sea una verdadera historia de amor⁴⁵. Ante estas concepciones van apareciendo películas que muestran el daño que puede ocasionar la interiorización del ideal de amor romántico, como “Persépolis” (Marjane Strapi y Vincent Paronnaud, 2007), o la dependencia de la mujer hacia una relación que no le hace bien, como “Caramel” (Nadine Labaki, 2007), película en la que se muestra la superación de estos vínculos opresivos a través de las relaciones de amistad, de apoyo, amorosas y de entendimiento con otras mujeres.

Placeres diversos frente a sexualidad dirigida

¿Cómo vamos adquiriendo saberes sobre sexualidad a lo largo de nuestra vida? Es muy común que el primer contacto con un acto sexual sea a través del cine o la televisión, que nos ofrece uno de los primeros referentes sobre algo aún no experimentado, pero que percibimos que “es así como se hace”. En casa, eso es algo que queda detrás de una puerta cerrada, es de las pocas actividades cotidianas que no podemos ver, que queda oculto y puede despertar nuestra curiosidad o nuestro rechazo, algo sobre lo que no se habla con naturalidad, algo misterioso que de pronto se nos revela en la pantalla. Las películas, y en la actualidad lo que se encuentra por internet, nos permite acceder a aquello que no vemos de otro modo. ¿Y cómo es eso que vemos? En el cine, la sexualidad

18. Estas ideas y muchas otras están desarrolladas en el texto de Graciela Hernández Morales “Poner palabras al amor sin acotarlo”. Verdés Giménez, Patricia; Serrato Azat, Gloria; Cerviño Saavedra, M^a Jesús [et al.]. *El amor y la sexualidad en la educación*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2007.



se vincula al acto sexual, un acto generalmente limitado al coito, que se suele presentar de forma agresiva, rápida, exagerada y sometido a un mismo patrón de conducta. Quien dirige la película parece dirigir también nuestro placer.

Cuando Michel Foucault analiza los “dispositivos de sexualidad” habla de que es necesario conocerlos a partir de los “mecanismos positivos, productores de saber, multiplicadores de discursos, inductores de placer y generadores de poder” (Foucault, 2005). La sexualidad no está reprimida, la vemos, pero se nos muestra sólo de una manera, que puede limitar el desarrollo de nuestro placer, dirigir nuestras expectativas y nuestras fantasías. En el acto sexual de las películas la “pasión” se confunde con



ANÁLISIS DE CONTENIDO

fugacidad y con ausencia de cuidado, cuidado hacia la otra persona y hacia sí, un ejemplo claro es la falta de uso de métodos anticonceptivos y de protección frente a infecciones de transmisión genital que el cine nos muestra; el sexo y el deseo se asocian a un olvido de sí.

La sexualidad va relacionada con el placer. Placeres diversos que pueden provenir de un encuentro corporal, de un cruce de miradas, de una lectura o de un acto creativo. La experimentación de placer y la relación con los cuerpos es múltiple, pese a que el discurso de la sexualidad que la tecnología audiovisual nos ofrece sea tan restringida y nos invite más a la insatisfacción, la frustración y el daño que a una búsqueda de posibilidades diversas y singulares.

El disfrute de los cuerpos no tiene una forma única, ni un objetivo marcado. El contacto físico en nuestra sociedad está limitado muchas veces por esa sucesión de etapas que el discurso dominante sobre la sexualidad nos marca: tacto y acto sexual van vinculados. En nuestra expresión cotidiana podemos transmitir sentimientos con el contacto físico sin necesidad de que con esa persona busquemos “algo más”: podemos coger de la mano a una amiga sin que sea nuestra pareja, un chico abrazar a otro sin que esto signifique una determinada orientación sexual, una caricia cuando nos sentimos tristes, un apretón de manos para darnos fuerza, un beso que nos da alegría... escuchando a la otra persona, sin que se sienta “invadida” en su espacio corporal, pero entendiendo que el tocarnos puede expresar sentimientos muy diversos.

El descubrimiento de nuestro propio cuerpo también es un universo de placeres por explorar: el cuerpo en movimiento, bailando, saltando, corriendo, o percibiéndolo descansado, ir conociendo cómo se articula para vivir el día a día, y de qué partes se compone, en qué zonas nos tocamos y nos dan placer dependiendo del momento, intentando disfrutar de nuestro cuerpo y nuestra sexualidad sin sentimientos de culpabilidad



por salirnos de los discursos marcados para cada sexo, uniendo placeres con cuidado, respeto y escucha.

Reconocer nuestros cuerpos

Cada cuerpo es todo un mundo a descubrir porque hay diversidad corporal. Porque no a cada chico y cada chica nos gustan las mismas cosas y porque no todos los cuerpos son iguales.

El cine se cierra a la diversidad, y nos muestra sólo cuerpos que se asemejan poco a los que tenemos a nuestro alrededor, y al cuerpo propio. Sucede sobre todo con los cuerpos de mujeres, en pocas ocasiones vemos en la televisión o en el cine caderas anchas, celulitis, pelos que no estén en la cabeza, tripietas en personas que consideremos atractivas... las chicas que son elegidas para aparecer en pantalla son en su mayoría extremadamente delgadas, ni siquiera se muestran cuerpos atléticos.

El modelo inalcanzable al que constantemente estamos llamadas a imitar (cine y televisión, revistas, publicidad en la calle...) afecta a nuestro reconocimiento del propio cuerpo y deriva en un esfuerzo permanente por cambiarlo. En esta aspiración que se convertiría en ficticia si nuestros referentes estuvieran más en nuestro entorno y menos en los mensajes audiovisuales, dañamos nuestros cuerpos. La alimentación se somete a una vigilancia excesiva, mujeres a dieta toda la vida, una atención hacia la comida que no se basa en cuidar de nuestro organismo, sino en someterlo a unos patrones. El ejercicio físico se vincula igualmente a la obtención de ese cuerpo idealizado, y no al disfrute de sentir nuestros músculos ágiles, vitales, sanos.

Cada vez más los chicos también se ven influenciados por la presión del modelo corporal. En las películas, la mayoría de las mujeres que aparecen si-



ANÁLISIS DE CONTENIDO

guen el modelo de belleza estereotipado, mientras los hombres habitualmente no tenían por qué responder a un patrón concreto; sin embargo, esto está cambiando, y primero a partir de la publicidad, después la televisión y posteriormente el cine se presentan cuerpos masculinos con unos rasgos específicos como es la caracterización de la fuerza en la musculatura, y el sometimiento a presiones de consumo que antes sólo estaban dirigidas a las mujeres: la depilación, las cremas, la cirugía estética.

Belleza restrictiva que nos incita a competir con nuestro propio cuerpo y con el de otras personas. Perfección imposible que provoca enfermedades graves como la anorexia y la bulimia, y que afecta a nuestra salud mental con problemas de reducción de autoestima, sentimientos de frustración, anulación del reconocimiento de algunas partes de nuestro físico...

La preocupación por el cuerpo va muchas veces relacionada con la búsqueda de la atracción. A las chicas desde los anuncios de juguetes que vemos de pequeñas se nos inculca el “arreglarnos para gustar”, mediante el maquillaje, los vestidos que debemos ponernos y que también van sobre muñecas representativas del ideal de belleza (cuyas medidas corporales son pura fantasía, alguien con esos cuerpos no se sostendría en pie): cuerpos esbeltos, pelos rubios, caras blancas... Con la discriminación de las distintas presencias corporales también está la discriminación racial. Es común observar cómo en territorios donde la mayoría de la población tiene unos rasgos corporales característicos, como el color de piel, a los modelos de éxito televisivos les escuchamos dialogar en el idioma y el acento del país, pero tienen un color de piel





diferente al que vemos en su población, y no se trata de que sean producciones audiovisuales importadas, muchos pueden ser realizados en ese lugar en el que los referentes corporales televisivos son la minoría racial.

En realidad, la elección de unos cuerpos para ser mostrados siempre pertenecen a una minoría, el problema está en pensar que no es así, que si vemos tan repetidamente esos cuerpos es porque hay muchos así, y que quienes no nos ajustamos a ese modelo somos quienes nos salimos de la “normalidad”, cuando es lo contrario.

Esterotipos que discriminan y excluyen. En la supresión de referentes audiovisuales variados se eliminan además de las distintas tallas y colores, las diversidades físicas o intelectuales, que muy pocas veces aparecen si no es el tema principal del argumento, y cuando aparecen personas con estas características en pocas ocasiones se nos muestran como bellas y atractivas.

También la edad está restringida en esos modelos, sobre todo para las mujeres. Son pocas las películas con protagonismo femenino de una mujer que supere los 40 años¹⁹. Incluso para una profe-



19. Chus Gutiérrez explicaba con claridad en la mesa redonda “Otras formas de narrar y representar la realidad: La creación de relatos audiovisuales desde las mujeres” (arriba ya mencionada) la dificultad de que un productor acepte un guión en que la protagonista pase de esa edad. Mesa redonda recogida en el vídeo realizado por Envideas.



ANÁLISIS DE CONTENIDO

sión como la periodística, se exige que las mujeres que aparecen ante la cámara sean jóvenes, incluso con unos rasgos corporales atractivos según el marcaje de belleza.

Encontramos películas que se salen de los moldes. En “Los espigadores y la espigadora” la veterana realizadora Agnès Varda, rescata la belleza de los elementos que se consideran viejos en esta sociedad, de materiales, de los alimentos, y de su propio cuerpo, del que apreciamos lo bonito de las arrugas y del paso del tiempo sobre una piel. O en “Mamá, hay un hombre blanco en tu cama”, donde Coline Serreau nos presenta a una mujer negra, de clase baja, de múltiples curvas corporales, en la que vamos descubriendo su atractivo completo, tanto por su forma de ser como por su físico.

Sostener la vida

Nuestra sociedad se sostiene sobre los cuidados que realizamos de unas personas a otras. Todas tenemos capacidad de cuidar y necesidad de ser cuidadas. Sin embargo, la división del trabajo por sexos ha asignado esa tarea exclusivamente a las mujeres. Mientras el hombre ocupa el espacio público, en el trabajo remunerado, a la mujer se le asignó desde la época de la industrialización el lugar doméstico, donde se le encarga mantener sanos los cuerpos y las mentes de su familia.

Cuando en las películas vemos a hombres con éxito social, que han alcanzado algún logro reconocido, que se les considera importantes, que destacan, se suele mostrar como un triunfo individual, obtenido gracias al esfuerzo y la capacidad de esa persona. En nuestra sociedad, esto no es real, siempre tenemos apoyos que nos van sosteniendo a lo largo de la vida. En otras películas pueden aparecer mujeres con ese mismo éxito, alcanzado por diferentes motivos, pero que también sobresalen sobre otras personas en base a unos deter-



minados valores. El orden patriarcal no sólo se sostiene sobre la ocultación de las mujeres, sino que construye un tipo de organización social, donde los referentes positivos están basados en la productividad, en la acumulación de dinero y de poder, usando la violencia y la fuerza para ello, imponiéndose unas personas sobre otras para conseguir un éxito individual que no valora las consecuencias de esta realización en el entorno y en la continuidad de la vida²⁰.

El trabajo doméstico no ha sido valorado en una sociedad marcada por esta lógica socioeconómica, y el cine continúa con esta dinámica de invisibilización del cuidado realizado tradicionalmente por las mujeres, y que se considera como lo natural y por tanto como actividad obligada.

La comunicación audiovisual puede perpetuar o al contrario transformar estereotipos. Hombres y mujeres no se realizan sólo en el ámbito público, o en el trabajo remunerado, en el hogar mantienen relaciones y actividades, que ambos sexos pueden realizar por igual, y pocas películas nos muestran ese compartir tareas, el cuidar de nuestro entorno y las personas que nos importan.

20. Esta idea la desarrollé junto con Ana Isabel Simón Alegre en una comunicación presentada en el *IV Congreso Estatal de la Fundación Isonomía*, titulado "Identidad de género vs identidad sexual" y celebrado en Castellón en septiembre de 2007, en Actas del Congreso.





ANÁLISIS DE CONTENIDO

En películas como “Mary Poppins” el cuidado se pone en primer plano, se muestra la importancia de la escucha, y se valora a la protagonista por su capacidad de empatizar con los deseos de las otras personas. En “Caramel” el cuidado de Rose sobre su hermana no se muestra como una obligación que reduzca la vida de Rose, pese a que vemos que renuncia a otros aspectos de su vida, pero el amor que siente por su hermana y el placer de compartir con ella es más importante y así lo valora, por encima de la obligación social y moral de cuidar, ella asume su libertad para decidir el seguir compartiendo su vida con ella.

Desplazar la violencia

En las películas de ficción, muchas veces la violencia aparece como dinamizador de la acción dramática. Se muestra como un elemento más de entretenimiento. Cuando la violencia la ejerce quien protagoniza la narración, suele reflejarse como un comportamiento positivo, o necesario para alcanzar un objetivo valorado en la historia, para que dicho personaje principal consiga triunfar. Se trata de un personaje con el que tendemos a identificarnos, que se nos muestra con rasgos positivos pese a su violencia.

Otra forma de presentar la violencia es la banalización, al tratar esos actos de forma humorística.

Las mujeres en muchas ocasiones se presentan como víctimas de agresiones, a veces incluso sin mostrar las repercusiones que esa violencia tiene. Un visionado constante de estas imágenes nos puede llevar a interiorizar el temor desde una edad temprana, pensando en que es posible que nos ocurra algo en un escenario muy diferente al de la película, pero que de algún modo



nos recuerda a él. Un imaginario que refuerza que las mujeres sintamos con bastante frecuencia el espacio público (más allá de lo amenazador que sea de hecho) como amenazante de forma permanente e inevitable, de modo que nos coarta en nuestro deambular; en poder sentir la tranquilidad y el disfrute a cualquier hora y en cualquier lugar del territorio en el que nos desenvolvemos día a día.

La violencia está también muy presente en los contenidos informativos, y en los publicitarios. Incluso en la programación infantil: con personajes, sean masculinos o femeninos, caracterizados a partir de rasgos agresivos, donde la destrucción, los golpes, o el uso de armas, son elementos habituales.

Los efectos de esta percepción frecuente de violencia no son uniformes en la audiencia. Pero puede influirnos de distintos modos: en la conformación de un temor cotidiano por pensar en que eso nos puede pasar; o en la asimilación de ciertas conductas que de otro modo no entrarían en nuestra forma de entender el comportamiento humano; o llevarnos a la desensibilización hacia la violencia.

Cuando vemos tanta guerra fragmentada en los informativos, podemos acabar percibiendo esa atrocidad como una noticia más, seguida de otra información desvinculada del acontecimiento anterior; y que no nos sitúa en la vivencia de esa situación, más bien nos distancia de ella, la vemos como dentro de un anecdotario, excepto cuando el suceso es rentable para mantener el orden social, entonces el tratamiento es más sentimental, como en las noticias sobre atentados, o incluso sobre los crímenes por violencia machista, en los que no se cuestiona la raíz que es el orden patriarcal en el que se insertan. La violencia contra las mujeres se suele reflejar como un suceso, con su consecuente tratamiento espectacular de la situación, no como un extremo de las diversas violencias que las estructuras patriarcales producen, y no se nos muestran referentes de mujeres que hayan



ANÁLISIS DE CONTENIDO

logrado apartarse de esas violencias, y que hayan creado otras maneras de relación y de estar en el mundo.

Buscar la raíz de las violencias, mostrar su complejidad, sí nos puede incitar a reflexionar sobre ellas y sentirnos capaces de actuar para intentar frenar la destrucción, para ponerle freno en nuestra cotidianidad.

Hay películas en que el análisis de las situaciones violentas profundizan en el origen de estas, como “Te doy mis ojos”. O en las que las mujeres escapan de la lógica dañina de su entorno social, como en el Afganistán de “Buda explotó por vergüenza”. O en las que sus protagonistas logran acabar con prácticas violentas, como la de la ablación en “Moolaadé”. Mensajes audiovisuales que no nos paralizan, sino que nos abren nuevas posibilidades, formas de hacer y de vivir, de situarnos en el mundo.

Referentes de libertad femenina, y masculina

Hoy podemos encontrar referentes para salir de las pautas marcadas. Lo hacen directoras, guionistas, montadoras, productoras, actrices, que, con su manejo e interpretación del lenguaje cinematográfico, nos ofrecen películas con las que nos sentimos más libres, con menos constricciones al deber ser de la sociedad en la que vivimos, con más conocimiento de los deseos y experiencias de otras mujeres.

Protagonistas femeninas que desarrollan sus relaciones, y toman decisiones separándose de esas pautas, de lo que se espera sobre su ser mujer. Escuchando sus apetencias, observando sus cambios, dudando, creciendo, escuchando a otras personas con las que descubrir diversos aspectos y sentires del



mundo que habitamos. Reconociendo la belleza en su entorno, en su ser y en sus cuerpos. Percibiendo sus movimientos y sus actuaciones como propias. Aprendiendo de los errores y de las dificultades, y de las alegrías. Que se enriquecen en la relación con otros hombres y mujeres.

Mujeres en pantalla con las que disfrutamos, como lo hacemos cuando nos vamos de viaje y conocemos a personas con vidas e inquietudes diferentes, que actúan y reflexionan. O como cuando nos sentamos en un banco de una ciudad llena de gente que va y viene, y una persona al lado se muestra como un universo complejo y otro que no es el mío y con quien intercambio, un rato o varios ratos. Referentes femeninos como los que encontramos en la vida, como los de las mujeres con las que compar-



ANÁLISIS DE CONTENIDO

timos trabajo y nos contamos nuestras experiencias de cada día. Aquellas que pueden estar en el otro lado de una línea telefónica o de un correo electrónico, que ni siquiera ves, pero te animan a seguir reflexionando y caminando. Mujeres como las que, desde que somos pequeñas y pequeños, están a nuestro lado y las vemos grandes y fascinantes, cuerpos adultos que se van transformando, personalidades que con los años embellecen. Compañeras con las que compartimos lo que estudiamos, jugamos, nos divertimos en clase y en el recreo. Otras mujeres que viven en un mundo grande y diverso, a las que tenemos la suerte de conocer cuando vemos una película.

Y también la suerte de conocer hombres que expresan sus inquietudes, que crecen superando conflictos con el diálogo, que valoran la escucha y el cuidado. Hombres a los que vemos bailar. O zambullirse en una piscina de bolas de colores. Que no tienen por qué demostrar su fortaleza física. Como los chicos que vamos encontrando a nuestro alrededor que son compañeros, que se preguntan por las imposiciones que desde pequeños tienen sobre sus cuerpos, y que buscan salir de ellas, con otros hombres y con las mujeres. Que transforman las relaciones cada día, en su forma de estar, en su forma de decir y de nombrar, en su forma de trabajar, dentro y fuera de casa. Hombres que son parte del sostenimiento de la vida, que asumen además su parcialidad, y que aprenden a amar junto con las mujeres.

Esos hombres y esas mujeres con quienes compartimos nuestra existencia, que encontramos y elegimos, pueden ser parte del universo cinematográfico. No son tan difíciles de encontrar como parece, para hacerlo hay que cambiar la mirada y entonces aprendemos a reconocer a las personas que se desmarcan en el día a día de las asignaciones marcadas. Ahí están, en la vida, y en el cine. Los encontramos por relaciones, por recomendaciones, por la inquietud de ampliar la mirada, por la confianza en que es posible la transformación de una misma, de uno mismo, y, por tanto, del mundo.



Bibliografía

Acaso, María. *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes.* Madrid, La Catarata, 2006.

Aguilar Carrasco, Pilar. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico.* Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2004.

Aguilar, Pilar. “El cine, una educación sentimental”. García Lastra, Marta; Calvo Salvador, Adelina (et.al.). *Las mujeres cambian la educación.* Madrid, Narcea, 2008.

Antón Fernández, Eva. “La socialización de género a través de la programación infantil de televisión”. *Educación en valores, Mi escuela y el mundo.* Valladolid, 2001. (www.educacionenvalores.org/article.php3?id_article=527)

Arana Mariscal, Ricardo. *La inmigración en clave de comedia.* Bilbao, Bakeaz, 2007.

Arranz Lozano, Fátima (coord.). *La igualdad de género en la ficción audiovisual: Trayectorias y actividad de los/las profesionales de la televisión y el cine español.* Madrid, Instituto de la Mujer, 2008. (en prensa).

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

Bollaín, Iciar. *Ken Loach, un observador solidario.* Madrid, El País-Aguilar, 1996.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina.* Barcelona, Anagrama, 2000.

Cerviño Saavedra, María Jesús; Serrato Azat, Gloria I. [et al.]. *Experiencias de relación en la escuela.* Madrid, Instituto de la Mujer, 2006. (www.migualdad.es/mujer/publicaciones/docs/cuaderno19.pdf)

Cigarini, Lia. *La política del deseo.* Barcelona, Icaria, 1995.



BIBLIOGRAFÍA

CNICE. *El cine, un recurso didáctico.* Madrid, RTVE-Ministerio de Educación y Ciencia, 2002. (CD-Rom)

Cruzado Rodríguez, Ángeles. “Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI”. Arriaga Flórez, Mercedes (coord.). *Mujeres, Espacio y Poder.* Madrid, Arcibel Editores, 2006.

Deriu, Marco. “Amor y reconocimiento: la violencia masculina y el sentido de nuestras relaciones”. *Duoda. Dossier Arriesgar un nuevo inicio*, num. 32, 2007.

Díez Gutiérrez, Enrique Javier (dir.). *La diferencia sexual en el análisis de los videojuegos.* Madrid, C.I.D.E. e Instituto de la Mujer, 2004. (www.migualdad.es/mujer/publicaciones/docs/libro-videojuegos.pdf y www.migualdad.es/mujer/publicaciones/docs/Investiga_videojuegos.pdf).

Envideas. *Otras formas de narrar y de representar la realidad: La creación de relatos audiovisuales desde*

las mujeres. II Curso de Experta/o en Comunicación y Género. Madrid, Instituto de la Mujer, 2008.

Figueras Faz, Mónica. “Las series son como la vida. El significado para las adolescentes de la ficción televisiva”. *Educación en valores*, Abril 2006. (www.educacionenvalores.org/article.php3?id_article=604)

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber.* Madrid, Siglo XXI, 2005.

García González, Andrea; Calleja Valls, Blanca. “Educándonos frente a la televisión. Herramientas para la reflexión y análisis de los contenidos sexistas”. *Revista CEAPA Padres y Madres*, dossier, Num. 89, 2006. (www.ceapa.es)

García González, Andrea; Simón Alegre, Ana Isabel. “Las identidades sexuales en la comunicación”. Comunicación presentada en el *IV Congreso Estatal de la Fundación Isonomía*, celebrado en Castellón en septiembre de



2007, Actas del Congreso (en prensa).

García Lastra, Marta; Calvo Salvador, Adelina (et al.). *Las mujeres cambian la educación*. Madrid, Narcea, 2008.

Hernández Morales, Graciela. “Una tarde de intercambio y reflexión”. Cerviño Saavedra, María Jesús; Serrato Azat, Gloria [et al], *Experiencias de relación en la escuela*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2006: 44-45.

Hernández Morales, Graciela. “Poner palabras al amor sin acortarlo”, Verdes Jiménez, Patricia; Serrato Azat, Gloria I; Cerviño Saavedra, M^a Jesús (et. al.). *El amor y la sexualidad en la educación*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2007. (www.migualdad.es/mujer/publicaciones/docs/amor%20y%20sexualidad%20educacion.pdf)

Irigaray, Luce. *Amo a ti: bosquejo de una felicidad en la historia*. Barcelona, Icaria, 1994.

Johnston, Claire, *Notes on Women's Cinema*. Londres, SEFT, 1975a.

Johnston, Claire, *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, Londres, BFI, 1975b.

Kolontai, Alejandra. *La mujer nueva y la moral sexual y otros escritos*. Madrid, Ayuso, 1976. Traducción realizada por María Teresa Andrade.

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

Lauretis, Teresa de. *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Ed. horas y Horas, 2002.

López Díez, Pilar. “Los medios de comunicación como constructores de sentido y significado”. López Díez, Pilar (ed.). *Manual*



BIBLIOGRAFÍA

de Información en Género. Madrid, Instituto de la Mujer e IORTV, 2004.

López Díez, Pilar. *Segundo informe Representación de género en los informativos de radio y televisión*. Madrid, Instituto de la Mujer e Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2005.

Miguel, Casilda de; Leire Ituarte, Elena; Olábarri, Begoña S. *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2004.

Montoya Ramos, María Milagros. “Ser en confianza”. Mañeru Méndez, Ana; Piussi, Anna María (coord.). *Educación, nombre común femenino*. Barcelona, Octaedro, 2006: 85-113.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.

Navarro, Amparo; Vega, Cristina. *Mediaciones y traslaciones*.

Gramáticas visuales de la violencia machista en la universidad. Madrid, Traficantes de Sueños, 2007. (libro-DVD).

Núñez Domínguez, Trinidad; Loscertales Abril, Felicidad. *El cine: ¿espejo de la realidad?* Madrid, Dirección General de Igualdad de Oportunidades del Ayuntamiento de Madrid, 2005.

Piussi, Anna María; Mañeru Méndez, Ana (coords.). *Educación, nombre común femenino*. Barcelona, Octaedro, 2006.

Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Icaria, Barcelona, 1983.

Rodríguez Fernández, María del Carmen (coord). *Con ojos de mujer*. Asturias, Instituto Asturiano de la Mujer, 2006.

Rubin, Gayle, “The Traffic in Women”. Reiter, Rayna R. (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York-Londres, Monthly Review Press, 1975.



Sanahuja Yll, M.^a Encarna; Sanz Coll, Teresa; Segarra i Martí, Rosa, “Entrevista a Luce Irigaray”, *Duoda. Dossier Autoridad femenina/ Libertad femenina*, num. 7, 1994: 177-185.

Sánchez-Leyra, María José; Cafarella, Carmen. “Los medios de comunicación como constructores de sentido y significado”. López Díez, Pilar (ed.). *Manual de Información en género*. Madrid, Instituto de la Mujer e IORTV, 2004.

Selva, Marta; Solà, Anna. “El cine de mujeres es el cine”, Selva, Marta; Anna Solà. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Bcn., Paidós, 2002.

Sirgo Foyo, Elba. *¿Bellas o bestias? Las mujeres en el cine de dibujos animados*. Asturias, Instituto Asturiano de la Mujer, 2004.

Tiavea, Tuivaii de. *Los Papalagi (Los hombres blancos)*. Barcelona, RBA Libros, 2002.

Violi, Patricia. *En Infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991.

Peña Marín, Cristina. “Ficción televisiva y pensamiento narrativo”, *I Jornadas sobre Televisión*. Diciembre de 1999. (www.uc3m.es/uc3m/nst/MU/Cristin1.htm)

Reflexionando con el cine

propuestas de películas

Este cuaderno va acompañado de un CD-Rom que incluye una selección de películas que proyectan referentes de mujeres y hombres alejadas de los estereotipos y desarrollan su actuación fuera de los roles asignados a su sexo.

Las películas están ordenadas por títulos, por las temáticas tratadas y por su lugar de producción. Las fichas son orientaciones y apuntes para trabajar en el espacio educativo el análisis y la transformación de los estereotipos sexistas, tomando como referente películas en las que aparecen imágenes positivas de mujeres y hombres. La adecuación de las películas a cada edad y situación concreta es una decisión que corresponderá, en cada caso, a las y los educadores que son quienes conocen las características de las alumnas y los alumnos con quienes están trabajando.

El CD-Rom incluye además un apartado de recursos en donde encontrar bibliografía sobre la representación de mujeres y hombres en el cine, listados sobre organizaciones de mujeres cineastas y de los medios audiovisuales, enlaces con distribuidoras de información sobre mujeres en Internet, así como organizaciones que trabajan la alfabetización audiovisual en femenino y en masculino.

PELÍCULAS SELECCIONADAS

· *Aimée y Jaguar* · *Antonia* · *Billy Elliot* · *Buda explotó por vergüenza* · *Caramel* · *El Secreto de Vera Drake* · *En el nombre del hijo* · *Entre Rojas* · *Flores de otro mundo* · *Fuego* · *Generación robada* · *Grbavica* · *Jinete de ballenas* · *La boda del monzón* · *La joven Jane Austen* · *Las mujeres de verdad tienen curvas* · *Los espigadores y la espigadora* · *Mamá, hay un hombre blanco en tu cama* · *Mary Poppins* · *Mataharis* · *Moolaadé* · *Ni uno menos* · *No se os puede dejar solos* · *Pan y Rosas* · *Persépolis* · *Quiero ser como Beckham* · *Silencio Roto* · *Te doy mis ojos* · *Thelma y Louise* · *Tomates verdes fritos*.



Aquí,
almoadilla
para CD



INSTITUTO
NACIONAL
DE MUJERES
E IGUALDAD

