



Papeles e imágenes de mujeres en la ficción audiovisual. Un ejemplo positivo

Pilar Aguilar Carrasco
Madrid

Las construcciones sociales del género son en gran parte responsabilidad de los medios de comunicación, entre los que destaca de una manera especial el cine. Analizar los mensajes mediáticos desde una postura rigurosa y lúdica nos ayudará a detectar los códigos que el lenguaje audiovisual emplea y a captar que toda representación es una interpretación. Este trabajo pone interesantes ejemplos de películas actuales para ayudarnos a conocer mejor el cine y a vivir de una forma más inteligente los medios.

En pocos años, las mujeres han conseguido importantísimos avances en el camino hacia la igualdad. Hoy, en un país como el nuestro, las principales barreras que encontramos ya no son legales. Estamos, pues, ante un «techo de cristal» que se apoya y se alimenta de hábitos e intereses sociales y personales, de sentimientos, valores y emociones profundamente enraizados en nosotros. Se cimenta, en suma, en un entramado global –el universo imaginario y simbólico– que cada cual ha interiorizado junto con los demás aspectos de la cultura.

Es, desde luego, innegable que nuestra cultura actual está fuertemente modelada por lo audiovisual. No hablamos sólo de aspectos cuantificables y externos: acaparamiento sobre nuestro tiempo de ocio, fiabilidad –ciega, diría yo– que le concedemos a los mensajes que nos llegan por esos medios, potencialida-

des como transmisores de saberes, datos y conocimientos, etc. Hablamos de entramados básicos de nuestra personalidad: de nuestra capacidad de simbolización, de nuestros mapas sentimentales y afectivos, de nuestras percepciones, de nuestra jerarquía de valores...

Un sistema educativo que no afronte consecuentemente tal realidad, está ignorando que –como dice Marina– la «inteligencia no es un concepto psicológico sino ético»¹. Las consecuencias pueden ser ciertamente graves.

¿Y qué hacer para que los jóvenes reflexionen y armonicen los valores pensados y los valores sentidos y, concretamente, sus sentimientos y conceptos sobre la dualidad genérica, los papeles sociales de hombres y mujeres, la construcción de la feminidad y la masculinidad? Pues un excelente medio es analizar ficciones audiovisuales. ¿Por qué? Yo destacaría tres razones: por la importancia que

tienen en sus vidas, porque el análisis permite abordar con distanciamiento saludable aspectos muy íntimos y muy primarios que, tratados directamente, pueden herir sensibilidades, provocar enfrentamientos estériles e irracionales y abocar a callejones sin salida. Y, por último, porque así perciben el poder de la imagen, aprenden a detectar racionalmente –y no sólo a asimilar de modo inconsciente– los mensajes que ésta nos envía y a analizar los medios que emplea para ello. Es decir, los educamos para que vivan de manera inteligente.

1. Un ejemplo para llevarlo a la práctica

Desde luego el educador que quiera trabajar con ficciones cinematográficas y televisivas ha de conocer los códigos del lenguaje audiovisual, ya que no se trata de comentar con el alumnado los mensajes oralmente explícitos del film (que, por otra parte y a menudo, contradicen los reales). Esta técnica requiere del profesor un importante esfuerzo de autoformación que puede asustar a muchos (aunque considero que las ventajas tanto personales como profesionales compensan ampliamente).

Doy, pues, por supuesto un adecuado nivel de conocimiento de este lenguaje². Aquí me limitaré a esbozar un ejemplo que nos muestra un interesante y positivo personaje femenino.

2. Una mujer protagonista

Propongo analizar la primera secuencia de *El silencio de los corderos* (Demme, 1992), la que tiene lugar mientras desfilan los títulos de crédito.

Nuestros objetivos didácticos podrían agruparse como sigue:

1. Ver cómo se construye un personaje de

mujer, positivo en este caso. Deducir, por contraste, que si en la mayoría de las ficciones las mujeres son mucho menos interesantes que los hombres es porque los creadores así lo quieren (consciente o inconscientemente).

2. Comprobar, pues, que toda representación es una interpretación; que no puede confundirse con la realidad aunque influye en ella.

3. Aprender a detectar los códigos que emplea el lenguaje audiovisual para elaborar sus mensajes.

Didácticamente hay que plantearle al alumnado una pregunta que sirva de hilo conductor para el análisis. Podría ser ésta: «¿Qué sabemos de un personaje antes incluso de que empiece a hablar?»; o dicho de otra manera, «¿qué nos enseña la imagen en cinco minutos y sin que ni siquiera nos demos cuenta?». También podría ser esta otra: «¿Cómo se construye un personaje interesante

en el que los espectadores se proyectan?».

Los alumnos han de desmenuzar la secuencia detalladamente anotando en una plantilla de análisis los elementos visuales y auditivos que perciben y deduciendo (simultáneamente o *a posteriori*) los mensajes transmitidos por tales elementos. En este último aspecto entra, sin duda alguna, la subjetividad de cada cual. Y hay que contar con ello puesto que el espectador no es un simple receptor de mensajes. Dicho de otro modo, el mensaje se construye con su concurso. Sin embargo, puede afirmarse que hay ciertas propuestas muy claras cuya lectura es poco ambigua. Así, en las páginas que siguen, yo expondré mis percepciones y conclusiones. Quizá no coincidan exactamente con las de otra persona pero sería extraordinariamente exótico que alguien considerara, por ejemplo, que la primera imagen

Desde luego el educador que quiera trabajar con ficciones cinematográficas y televisivas ha de conocer los códigos del lenguaje audiovisual, ya que no se trata de comentar con el alumnado los mensajes oralmente explícitos del film (que, por otra parte y a menudo, contradicen los reales).



es alegre, despreocupada, colorista; o que, después de ver la secuencia, no sintiera un lazo identificatorio con la protagonista o la considerara un personaje sin interés, etc.

3. Análisis

1. La película se abre con un plano general sobre cielo entrecruzado de ramas de árboles sin hojas. Situación invernal y fría acentuada, además, por el escaso colorido y los tonos pardos, azulados y grisáceos. El enramado forma una especie de malla que, en cierto modo, impide que la vista sea transparente o se sienta libre. Se oyen algunos pájaros (no hay presencia humana) pero sus cantos tampoco son primaverales. Música sinfónica algo solemne y expectante.

2. La cámara inicia una panorámica vertical hacia abajo. Se hunde, pues, en un terreno más oscuro. Percibimos que algo se mueve. Alguien sube trabajosamente ayudándose de una cuerda. Al mismo tiempo empieza a percibirse un jadeo. Como cualquier otro sonido humano, éste deja en segundo plano emocional a los demás.

3. Por fin la cámara nos presenta al personaje. Y lo hace de manera muy interesante, breve pero densa. Es un plano medio-corto, casi frontal, que nos permite ver adecuadamente a la persona, «hacernos» con ella sin percibir, sin embargo, ningún sentimiento negativo. Un plano excesivamente próximo antes de que estemos familiarizados con un personaje sí provocaría ese tipo de reacción ya que el espectador se siente invadido y experimenta una reacción similar a la que sentiría si un desconocido se le acerca demasiado. También un plano excesivamente próximo (si no está justificado por la acción) puede parcelar y trocear a la persona cosificándola y convirtiéndola en

objetivo *voyeurista*. El plano elegido evita, por el contrario, este reduccionismo que tanto se emplea para tratar visualmente el cuerpo de las mujeres³.

Notemos ahora todas las características del personaje. Se trata de una mujer joven y agradable pero no de una deslumbrante belleza. Va con ropa deportiva ya sudada y de tono azul más luminoso que el del entorno. No está maquillada. Tiene el pelo simplemente recogido y algo desordenado por la carrera. Lleva, sin embargo, pendientes. Es decir, estamos frente a un personaje que la cámara considera interesante. Se trata, de una mujer pero su interés no reside en la aparatosidad sexual sino en el atractivo personal (de persona), en su capacidad de ser su sujeto, de ser portadora de historia y relato aunque –y ello es importante– esas capacidades no están reñidas con su ser femenino (detalle del pendiente).

Dos conclusiones (que quizá sean aún prematuras pero que van a ir afirmándose progresivamente y opto por introducir ahora):

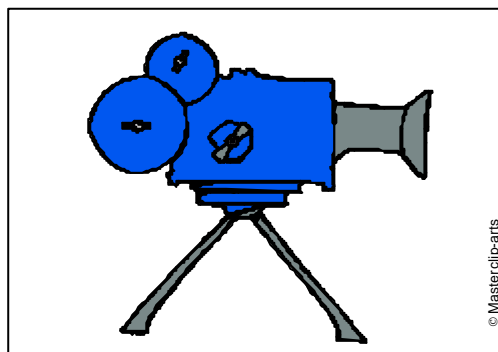
a) Una mujer puede interesar por otra cosa que no sea su cuerpo serrano aunque el cuerpo es (tanto en hombres como en mujeres) parte consustancial de la persona.

b) El que una mujer interese, ante todo, como persona y no como objeto sexual no está reñido con este último tipo de atractivo. Es

falsa la dicotomía que divide al mundo entre, por un lado, señores muy variados, interesantes por lo que dicen y hacen (y a veces también por su físico) y, por otro, mujeres que, o son bellezas cuyo papel es encarnar el deseo erótico de los personajes y los espectadores masculinos, o

son seres masculinizados y/o carentes de atractivo físico.

Hay que señalar que la aparición de este personaje coincide con el sonido del vuelo



© Masterclip-arts

espantado de un pájaro. Ello introduce una nota de inquietud en la percepción del espectador. Sin embargo, el rostro de la chica es sereno. No huye de ningún mal. Parece incluso satisfecha de estar ahí.

4. Emprende de nuevo una carrera que la cámara va a acompañar. Sería prolijo analizar aquí todos los planos. Me limito a resaltar, pues, algunos elementos. Se alternan planos generales, planos cortos y de detalle que nos van mostrando su esfuerzo, su determinación y su avance. A veces entre el personaje y la cámara se interponen los troncos y las ramas de árboles creando una maraña que estorba a la vista y crea sensación de rejas y mallas, de algo que dificulta la situación pero que ella supera. Otras veces la imagen se sitúa detrás de la chica. Las tomas que muestran a los personajes de espaldas son siempre inquietantes. Los fragilizan porque los desprotegen: «no tienen las espaldas cubiertas». Inducen en el espectador un cierto temor. No se sabe qué sorpresa desagradable puede haber en el *fuera de campo*, qué mirada constituye la escena.

Hay más aspectos que conviene analizar pero, aquí, por falta de espacio, sólo apuntaré los planos de su esfuerzo por superar todo tipo de barreras y, por lo tanto, tesón de esta frágil mujer...

5. Un segundo personaje aparece y la llama (nótese, además, que no es baladí el hecho de que la primera palabra que se pronuncia en la película sea su nombre). Después de recibir el recado, ella emprende la carrera de vuelta. El agente (aporta esta información en su gorra) se queda mirándola mientras se aleja. ¿Por qué? Evidentemente éste es un plano que yo calificaría de oportunista (y las

películas actuales están llenas). No tiene ninguna justificación narrativa, ese agente no volverá a aparecer, su mirada no está exigida argumentalmente. Sólo se introduce para reforzar los lazos afectivos del espectador con la protagonista. Mediante esa mirada que aparentemente «sabe» algo que el personaje ignora, se crea o se refuerza una inquietud en el espectador que teme por lo que de desagradable puede estar aguardando.

Avanzo a grandes rasgos en el análisis. Señalo, sin embargo, que todos los pasos que sólo apunto o incluso obvío, deben ser probablemente desmenuzados por los alumnos, por ejemplo, los letreros de los árboles.

6. Nótese cuidadosamente algunos datos: la protagonista va a empezar a cruzarse con grupos de personas todos los cuales van en dirección opuesta a la suya.

7. El primer personaje que saluda a la protagonista es otra chica. Interesante apunte de amistad entre mujeres.

8. En este centro no sólo se preparan físicamente. Tampoco se limitan al manejo de armas: vemos botellas con líquidos que anuncian saberes investigadores más sofisticados.

9. Se sube en un ascensor rodeada de hombres. Contraste muy marcado: ella sola, ellos en grupo; ellos grandes, ella pequeña; ellos de rojo, ella de azul. Cuando las puertas vuelven a abrirse todos han desaparecido. Es un refuerzo más de los mensajes que, desde el principio, nos está mandando la película: ella sola, «débil» mujer, va a resolver un caso complejo a base de tesón, inteligencia, control de sí misma... Valores que nada tienen que ver con la fuerza bruta con la que a menudo el cine inviste a los protagonistas masculinos.

10. A medida que la protagonista avanza,

El profesor debe proponer a la consideración de los alumnos si hay un cierto cotejo entre ficción y vida. Concretamente creo muy interesante preguntarse si para resolver conflictos y avanzar son más cruciales la inteligencia, la reflexión, el autocontrol, que la violencia bruta.



cambia el decorado (pasillos, moqueta, letreos, personajes de mayor edad y vestidos de civil) y el sonido: desaparece la música, cambia el tono de las conversaciones, los ruidos son amortiguados. Persiste, sin embargo, una cierta inquietud (que la cámara cultiva siguiéndola de espaldas, dándonos sensación de un espacio algo agobiante y laberíntico) y una cierta tensión porque se ignora dónde vamos aunque tenemos la certeza de que nos acercamos a un nudo importante de la trama: el conflicto que desencadenará toda la acción posterior.

11. El último título de crédito aparece mientras ella queda frente a su aventura (y la nuestra puesto que, en tanto que espectadores, nos proyectan en la historia gracias a su personaje): un panel que recoge las hazañas de un peligroso asesino al que tendrá que enfrentarse. Nótese el *travelling* de aproximación final.

4. Advertencia para despistados

No se trata de que el profesor dé este análisis hecho. Debe proporcionar a los alumnos los saberes e indicaciones para que sean ellos quienes lo hagan. Pedirles que analicen luz y color, tipo de plano y de encuadre, movimiento de cámara, movimiento de los personajes dentro del campo, elementos básicos de la composición, escenografía, decorado, sonidos y relación entre éstos y la imagen, etc. Es decir, han de anotar los componentes significativos que el film emplea para transmitir unos determinados mensajes emocionales, informativos, dramáticos...

Es importante señalar que no se trata de hacer una analítica exhaustiva que, además de inútil, resulta aburrida. No hay que detenerse en cada plano con igual meticulosidad, ni analizar exactamente los mismos componentes cada vez. No

se debe emplear, pues, una plantilla rígida que obligue a anotar aspectos que no tengan relevancia. Los alumnos han de tener presentes todos los elementos que pueden intervenir en una imagen pero no es una obligación manejarlos constantemente. Hay que darles un amplio margen de decisión. En ese sentido caben propuestas dispares (yo, por ejemplo, no me he detenido ni en la duración ni en el montaje porque no me han parecido elementos relevantes pero puede que para otro lo sean). Cabe igualmente obviar el análisis de algunos planos que se consideren poco significativos pues no todo el film tiene una intensidad constante ni mucho menos.

5. Conclusiones

Tal y como señalé anteriormente, las apreciaciones y, por lo tanto, las conclusiones pueden diferir en ciertos aspectos. Creo, sin embargo, que nadie dudará de éstas:

Podría pensarse, frívolamente, que estamos ante una secuencia de paso obligado, sin mayor transcendencia. Pero, por el contrario, el análisis nos revela que son imágenes breves (siete minutos) pero intensas, de gran densidad emocional e informativa.

En cierta manera esta secuencia resume y concentra todo el film: una chica sube desde el fondo de la espesura del bosque y, tirando de una cuerda/un hilo conductor, conseguirá, a base de determinación y energía un objetivo difícil.

La fuerza más interesante no es la física sino la interior. La fortaleza no nace de la ausencia de fragilidad (de ser una bestia parda sin debilidades)

sino del autocontrol y la capacidad de pensar. Sus cualidades no tienen por qué encarnarse en un héroe viril.

La portadora de la historia es una mujer

El espectador no es un simple receptor de mensajes. Dicho de otro modo, el mensaje se construye con su concurso. Sin embargo, puede afirmarse que hay ciertas propuestas muy claras cuya lectura es poco ambigua.

cuyas cualidades no son las que masiva y tradicionalmente las películas atribuyen a las mujeres: objeto del deseo, acompañante –más o menos patosa– del héroe masculino, etc. Una protagonista femenina puede ser muy interesante como persona desde sus propias posiciones y capacidades.

6. La ficción y la vida

Al igual que dije con el análisis, las conclusiones han de sacarlas los alumnos y formularlas en sus propios términos. De hecho, una parte importante del proceso educativo consiste en verbalizar y racionalizar lo que percibimos, lo que sentimos –y qué nos induce a ello, a veces sin darnos cuenta–, lo que nos pasa... Sólo así será posible fortalecer las estructuras mentales y psicológicas y armonizar las distintas facetas de la personalidad.

Un último punto que el profesor debe proponer a la consideración de los alumnos es un cierto cotejo entre ficción y vida. Concretamente creo muy interesante preguntarse si para resolver conflictos y avanzar son más cruciales la inteligencia, la reflexión, el auto-control, que la violencia bruta. Y, en ese sentido, tanto los hombres como las mujeres pueden ser protagonistas. La ficción audio-

visual, al insistir en la violencia física y el protagonismo desmesurado de los hombres, hace un flaco favor a todo el género humano.

7. Continuará...

Cada profesor arrastra –y nunca mejor dicho– su carga de condicionantes que pueden hacerle más o menos fácil un trabajo del tipo del que yo propongo. Lo estupendo sería, desde luego, hacer estos análisis con regularidad. Ello permitiría, además, ir matizando las conclusiones, contrastarlas, enriquecerlas, etc.

Así, por ejemplo, sería muy interesante cotejar esta secuencia con otra secuencia de presentación negativa de personajes femeninos. Yo propongo, concretamente, la secuencia de la agencia de viajes de la película *Desafío total* (Verhoeven, 1991). Pero ejemplos no faltan.

Notas

¹MARINA, J.A. (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama.

²Intenté facilitar esta formación a aquellos que la desearan en mi libro, publicado en 1991, *Manual del espectador inteligente*. Madrid, Fundamentos.

³AGUILAR, P. (1996): «¿Cómo se construye la imagen de los protagonistas de un film?», en *Educación y Medios*, 2; 26-30.

• *Pilar Aguilar Carrasco es profesora en un Instituto de Educación Secundaria en Madrid.*

