

¿Somos las mujeres de cine?

Prácticas de análisis fílmico



Promueve: Consejería de la Presidencia
Instituto Asturiano de la Mujer

Edita: Consejería de la Presidencia
Instituto Asturiano de la Mujer

Distribuye: Instituto Asturiano de la Mujer

Textos: Pilar Aguilar Carrasco

Diseño y maquetación: ©Forma/04

Imprime: La Morgal

ISBN: 84-607-9817-8

Depósito Legal: AS/173-04

Presentación

DENTRO de la línea de edición **Materiales didácticos para la coeducación – Construyendo contigo la igualdad**, el Instituto Asturiano de la Mujer os presenta esta unidad didáctica que constituye la sexta de la serie y cuyo contenido versa sobre el discurso audiovisual.

Tradicionalmente, las propuestas educativas ofrecen materiales que no suelen ser distintos del libro de texto entendido como herramienta de trabajo, olvidando que la escuela sí aprovecha y utiliza otro tipo de materiales en las aulas que permiten transmitir conocimiento y generar experiencias. El sistema educativo enseña de manera endógena, pero también exógena, buscando proporcionar saberes necesarios y útiles para el desarrollo social, para la participación en diferentes ámbitos, en definitiva, para la plena ciudadanía. La escuela se plantea constantemente la revisión de la realidad y su integración en el contexto del aula con el fin de ofertarlo al alumnado, elaborando así un material educativo acorde con los valores que se quieren inculcar.

Uno de los agentes de socialización más importantes hoy en día son los medios de comunicación, y de manera más preponderante el medio de comunicación audiovisual, cuyo discurso reproduce los planteamientos androcéntricos y sexistas que han estado presentes en discursos que utilizaban o utilizan otro tipo de soporte físico. Los avances tecnológicos no han conseguido introducir ninguna variación en la situación de discriminación que sufren las mujeres con respecto a los varones, antes al contrario, las propias características del lenguaje audiovisual hacen que sea especialmente fácil la transmisión y reproducción de los estereotipos asociados al género. Esto indica que debemos aprender a mirar de manera diferente con el fin de descubrir los mensajes que una pantalla es capaz de transmitir.

El Instituto Asturiano de la Mujer te ofrece esta unidad didáctica que revisa la manera de construir la ficción cinematográfica y que analiza los modelos sociales que ésta nos ofrece. Estos materiales suponen una ayuda para el profesorado al que se le proporcionan pautas de análisis y diferentes actividades a desarrollar en el aula con el alumnado. El texto de la unidad viene acompañado de un DVD en el que se han editado los fragmentos de las películas analizadas y que se proponen como un primer acercamiento a una manera distinta de ver cine, de ver imágenes.

Instituto Asturiano de la Mujer

¿Somos las mujeres de cine?

Educar emociones

Dificultades

Cuando un o una docente quiere abordar en clase los temas transversales y, más concretamente, la educación afectivo-sexual y la educación para la igualdad entre hombres y mujeres, puede encontrarse con dificultades varias que van desde la carencia de materiales y recursos didácticos hasta la incomprensión de algunas familias y la mofa de ciertos colegas, pasando por sus propias inseguridades e inhibiciones. En efecto, el profesorado –incluso el que está dispuesto a intervenir ante actitudes manifiestamente reprobables en este terreno– recela abordar abiertamente lo que pueda calificarse de “ideológico.” Entre otras razones porque su propio currículo oculto lo bloquea (sin ser siquiera consciente de su presencia ni de su poder); porque tiene –tenemos– el convencimiento de que la ciencia es neutra y se sitúa por encima del bien y del mal; porque, en consecuencia, piensa que cualquier buen profesional de la enseñanza deja en la puerta de su clase sus creencias, su sexo, sus opiniones, etc.

Los temas ligados a lo afectivo-sexual, a la identidad de género y a los prejuicios misóginos son, ciertamente, conflictivos (más aún de lo que puedan serlo la educación contra la xenofobia y el racismo, por ejemplo). Afectan a núcleos muy íntimos y complejos de la personalidad. Despiertan angustias, miedos, inquietudes e intereses muy emotivos e irracionales. Por ello no resulta nada fácil abordarlos sin producir efectos secundarios inhibitorios, agresivos y contraproducentes.

Comprobamos, además, que los discursos explícitos sirven a veces de bien poco porque nuestra vida no es, ni muchísimo menos, reducible a lo que se articula de modo lógico. Nadie es racista, por ejemplo, porque tenga argumentos científicos para serlo. Como tampoco nadie puede argüir desde la razón que las mujeres deben cargar con el trabajo doméstico, pero, sin embargo y según todos los estudios que se realizan, las mujeres siguen asumiéndolo.

Por eso, es poco probable que una intervención educativa basada sólo en argumentos razonados –aunque sean argumentos irreprochables desde un punto de vista lógico y didáctico– cambie sustancialmente sus mapas sentimentales. Pensamos que la argumentación racional, por rigurosa que se pretenda, no resulta suficiente. No decimos que sea imposible que los valores pensados se conecten y armonicen con los valores sentidos –y, de hecho, uno de nuestros objetivos sería conseguir esa comunicación y armonía– pero creemos que resulta más provechoso abordar estos temas también desde el núcleo emotivo de la personalidad y no sólo desde el logos. O dicho de otra manera:

es esencial trabajar el currículo oculto actuando en y con los mecanismos que lo estructuran y, en la actualidad, el relato audiovisual es uno de los más potentes.

Además, el pudor, la intimidad y lo privado existen y deben ser respetados –yo diría que, en ciertos casos, incluso cultivados–. No en vano, somos seres singulares y sujetos únicos de nuestra vida.

Por si estas dificultades fueran pocas, nos encontramos con que nuestros discursos antisexistas, nuestras actuaciones pedagógicas en pro de la igualdad entre los sexos, nuestros desvelos por fomentar cambios positivos, etc. se ven fuertemente contrarrestados por otras muchísimas palabras, por prácticas sociales masivas, por poderosos y atractivos mensajes audiovisuales, por costumbres enraizadas, por modas arrasadoras; todos estos factores predicen, fomentan y potencian otras actitudes, normas y valores diferentes de las que pretendemos transmitir en estos materiales.

Resulta clave, por lo tanto, encontrar metodologías y caminos adecuados para la intervención pedagógica.

Nuestra propuesta

Para solventar estas dificultades, proponemos trabajar la igualdad entre los sexos y la educación afectivo-sexual a partir del análisis de películas de ficción. Y esto por diversas razones:

A/ Debe tenerse muy en cuenta que la imagen favorece una pedagogía centrada en la producción de sentido. Las imágenes y, más en concreto las ficciones audiovisuales, no hablan esencialmente a nuestra razón sino que transmiten y/o crean estructuras imaginarias, sentimentales, emotivas... Es decir, inducen y trabajan sobre nuestros mapas afectivos.

B/ La ficción expresa y proyecta, de una manera más inconsciente y, por lo tanto, más profunda, lo que pensamos, soñamos, ansiamos y sentimos. A menudo, incluso, las fantasías vienen a suplir los deseos frustrados y a expresar lo inexpresable dándonos la posibilidad de descifrar y entender lo que, de otro modo, no nos sería posible y de dialogar cuando la realidad nos condena a la agresividad y al silencio.

C/ Así, la ficción audiovisual permite y propicia una implicación personal pero evita -o al menos atenúa- la angustia que puede conllevar abordar directamente ciertos temas. **Una pantalla por medio, una historia externa al sujeto, objetivizan la emoción y proporcionan un grado de extrañamiento y de distancia absolutamente necesarios para abordar aspectos que necesitan un delicado equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo.**

D/ En definitiva, favorece la acción educativa porque permite pensar e intercambiar experiencias, miedos y dudas preservando, sin embargo, la propia intimidad.

E/ Por último, hay que considerar la importancia de la imagen en las vidas de los y las jóvenes, ya que por término medio, la población adolescente ha invertido un gran número de sus horas de ocio en ver la televisión. Ignorar este hecho dificulta una buena práctica educativa.

Objetivos

Basándonos metodológicamente en el análisis de ficciones audiovisuales, los objetivos serán:

1. Evidenciar ante el alumnado la ideología patriarcal –ideología que conlleva la sumisión de un género a otro¹– a través del análisis de ficciones cinematográficas.
2. Sensibilizar al alumnado sobre los estereotipos sexistas que transmiten la inmensa mayoría de las imágenes.
3. Desarrollar en el alumnado la capacidad de leer la imagen, haciendo hincapié en los valores y sesgos sexistas existentes en ella.
4. Descubrir los estereotipos sexistas que los alumnos y las alumnas han ido asumiendo a lo largo de su historia personal a través de su historia cinematográfica y televisiva. Es decir, hacer que sean conscientes del papel que ha tenido la imagen en la construcción de su “yo”.
5. Posibilitar que chicos y chicas desarrollen plenamente sus aptitudes y se animen a liberarse de los corsés y estereotipos que les impone la división dicotómica de los géneros.

¹ Aunque es necesario evitar cuidadosamente las actitudes culpabilizadoras, ya que, en caso contrario, pueden surgir rechazos muy fuertes (sobre todo por parte de los varones) y crearse así mecanismos neuróticos de ofuscación defensiva. Por ello la sensibilización debe tener en cuenta los aspectos carenciales de los chicos para conducirlos también a la construcción nueva del concepto de masculinidad.

Importancia y características de la ficción audiovisual

Los poderes de la imagen audiovisual

Nadie duda de que, actualmente, la imagen tiene una presencia y una preponderancia desmedida. Podemos y debemos lamentarlo. En efecto, la mirada, que siempre fue un elemento esencial en la constitución de la psique humana, ha devorado nuestra vida de tal manera que resulta espeluznante comparar el tiempo que dedicamos a “mirar” con el que dedicamos a otras actividades no obligatorias como charlar, cultivar jardines, tocar un instrumento, leer o hacer ejercicio, por enumerar sólo algunas.

Sabemos, además, que el 80% de lo aprendido en la primera infancia es imitativo. Siempre se dijo, y es verdad, que “Los niños aprenden lo que ven”. La novedad es que ahora ven, casi exclusivamente, televisión. Esto acarrea algunos problemas, entre los que son especialmente graves la mala calidad de las imágenes que les llegan y el monopolio casi total de la imagen como “maestro”, “juez” y fuente de placer.

La imagen no se limita a reflejar lo que somos, también nos configura. La estructura mental de las nuevas generaciones, crecidas ante un televisor –o devoradas por él– está profundamente conformada por estas imágenes. Ello explica, por ejemplo, la preponderancia de lo afectivo y emotivo sobre lo explicativo, la dificultad para abstraer y centrar el pensamiento (concreción frente a abstracción, icono contra símbolo), la imposibilidad de atención sostenida (dispersión frente a concentración)... etc

Sin embargo, no podemos olvidar que las personas no vivimos sólo de sensaciones. “Explicamos” nuestras vidas, les damos coherencia a través de líneas argumentales, temporales y categoriales. Es decir, utilizamos el paradigma narrativo para estructurar nuestra experiencia y almacenarla como recuerdo. Sin eso no somos viables ni como individuos ni como especie. Necesitamos relatarnos y relatar lo que nos rodea, y para hacerlo necesitamos disponer de relatos canónicos.

Los relatos socialmente compartidos nos dan argumentos, nos enseñan lo que es posible y lo que no, nos dicen dónde están los márgenes, nos aleccionan sobre la necesidad de respetarlos a la vez que nos hablan de cómo saltárselos para ir más allá, etc. Son modelos a partir de los que cada cual ha de elaborar el guión de su propia vida.

Actualmente, el relato socialmente compartido está acaparado por la forma audiovisual. Eso implica que la imagen modela en gran medida la representación mental que nos hacemos del mundo. La ficción audiovisual resulta, pues, una poderosísima maquinaria de simbolización, de representación ideológica.

Sería muy importante, por lo tanto, que los poderes públicos y la sociedad en su conjunto emprendieran acciones diversas para variar algo más nuestras fuentes de información, de placer, de conocimiento, de abandono, etc. Pero, mientras conseguimos equilibrar este mundo –y aunque lo consiguiéramos– de manera que nuestra faceta espectadora no devore otras potencialidades, es necesario plantearse la urgente necesidad de educar nuestro saber y nuestra actitud como espectadores y espectadoras.

La imagen ciega nuestros ojos

Para ello es preciso conocer a qué nos enfrentamos. El poder de la imagen reside en varias características que le son propias. Estas dos, por ejemplo:

- **Su capacidad emotiva.** La imagen interpela ante todo nuestras emociones y sentimientos, nos hace identificarnos de manera acrítica con el punto de vista que el dispositivo cinematográfico fabrica pero del que es muy difícil “despegarse”. En consecuencia, mensajes que fácilmente detectaríamos como tales si fuesen orales, nos pasan desapercibidos si son audiovisuales. Lo cual no quiere decir que no nos afecten sino que no somos conscientes y que, por lo tanto, estamos ante ellos en una situación de desvalimiento.
- **Su apariencia de ser un simple reflejo inocente de lo real.** La “credulidad” del público espectador se consigue mediante el funcionamiento de los códigos cinematográficos (montaje en continuidad, encuadre, primeros planos, estructuras de contraplanos, planos subjetivos, etc.). De manera que necesitamos desmontar esos códigos para poner en evidencia que la imagen no muestra el mundo real sino un modelo preconcebido de ese mundo.

En conclusión: las imágenes, y más las articuladas en ficción, influyen en nuestros sentimientos, conforman nuestra visión de mundo, alimentan nuestro imaginario mediante una serie de mecanismos de los

que la mayoría de los espectadores y espectadoras no se percatan, y ante los cuales, por lo tanto, están inermes.

Necesidad del análisis

El profesorado que trabaje con ficciones audiovisuales debe rechazar la tentación de ir directamente a los contenidos pasando por alto el análisis de las formas. Se puede pensar ingenuamente que, situándose de entrada en el nivel de los contenidos, de los juicios de valor y de la crítica ideológica, se “gana tiempo”. Pero quien obvie el análisis de los códigos y los parámetros del lenguaje audiovisual, está simplemente pidiendo al alumnado que comparta su opinión sobre la pésima calidad o la nocividad de una película. A pesar de su buena fe, el profesorado que actúe así no fomenta, sino que impide, la formación de la inteligencia, la autonomía y el sentido crítico del alumnado. Cuando esos chicos y chicas se hagan personas adultas y ya no tengan a nadie a su lado que les “catalogue” los miles de filmes que verán a lo largo de la vida ¿con qué herramientas críticas contarán?

Para que el análisis cinematográfico no sea especulativo, debe basarse en el estudio del funcionamiento de los códigos específicos: características formales peculiares de la composición de la imagen, distancia, posición y movimiento de cámara, decorado, iluminación, montaje, banda sonora etc. También es necesario examinar los elementos de la trama, los personajes y la estructura narrativa.

Se trata, pues, de “destripar” el mecanismo cinematográfico. Sólo así los espectadores y espectadoras –en el caso que nos ocupa, el alumnado– comprenderán que filmar supone seleccionar la realidad, focalizándola desde un punto de vista. El análisis ha de poner en evidencia de qué forma un texto funciona dentro de una ideología y se convierte en expresión de ella. Desde estos presupuestos se estructuran las propuestas que hacemos.

La representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales

¿De verdad somos de cine?

No hace tantos años que se podían oír en el espacio público –y sin asomo de mala conciencia– comentarios como: “Los hombres razonan mejor que las mujeres, tienen más capacidad de juicio, son los que de verdad saben lo que conviene o no conviene, y, por lo tanto, en ellos debe recaer el mando y la autoridad. Las mujeres deben estar en un discreto segundo plano, obedecer y posponer sus intereses a los de su marido, su padre, su hermano, sus hijos”. Hoy, la mayoría de la población, sobre todo la joven, considera estas opiniones falsas, sesgadas, machistas... Pero el cine sigue convencido de que la parte interesante de la humanidad es la masculina y de que el interés de la femenina reside justamente en el interés que sea capaz de despertar en los hombres. En definitiva: el mundo es de los varones y las mujeres sólo somos una parte de su mundo.

Pensemos que la mayoría (un 80% al menos) de las películas que vemos están protagonizadas por hombres. Los varones van y vienen, viven historias y relaciones o enfrentamientos intensos entre ellos, aventuras interiores y exteriores, descubren y exploran mundos, salvan al planeta y, por supuesto, se quedan con la “chica”.

Y ¿qué es la “chica”? un apartado en la historia de él. Ella carece de interés por sí misma. Es sólo un capítulo de la vida del protagonista. Su significado depende del hecho de que él la elija. Rara vez tienen las mujeres papel en la “película” al margen de sus relaciones con los hombres. Como dice Teresa de Lauretis, no viven sus propias historias sino que aparecen insertas en las historias de otros. Cuando se habla de amor aparecen las mujeres, pero cuando se pasa a otra cosa, desaparecen.

Es curioso constatar que ciertas barbaridades retrógradas que dichas oralmente detectamos con facilidad, pasan desapercibidas si nos las dice una película, o en el mejor de los casos, no nos causan el mismo escándalo ni rechazo.

Esto tiene fundamentalmente dos explicaciones: por una parte se debe a que el patriarcado no está extinto, opera fuertemente en la sociedad y sobre las personas. Las imágenes machistas encuentran, pues, terreno abonado. Incluso en las personas que, de manera consciente, rechazamos la misoginia y el androcentrismo. Por otra parte se debe a que, como dijimos anteriormente, resulta difícil oponer filtros racionales ante los mensajes cinematográficos por las características del lenguaje audiovisual.

No entraremos a analizar la primera razón porque nos llevaría demasiado lejos y porque, para constatar la vigencia del patriarcado basta, por ejemplo, con evidenciar la composición de los organismos e instituciones de decisión y poder político o económico, los de prestigio, los académicos, los culturales, etc. Basta con considerar la violencia que se ejerce contra las mujeres. Cómo se las sigue matando sin que tal frenesí criminal cause una alarma social proporcionada al número de muertes¹. Basta con comprobar como chicas jóvenes que no aceptan una definición explícita que las minusvalore por el simple hecho de ser mujeres, siguen posponiendo o relegando sus proyectos para adaptarlos a los de su novio, ligue o como se quiera llamar; amoldando su guión de vida a la “película” de Él, considerando incluso que su objetivo principal es que Él se sienta a gusto.

Al análisis de la segunda razón –la asimilación acrítica de los mensajes audiovisuales– es a la que vamos a dedicar nuestros esfuerzos. **Nuestro objetivo será desmontar los mecanismos del lenguaje audiovisual a fin de hacer visible lo invisible y de propiciar que la población joven deje de mirar de manera impresionista y se convierta en un público formado, capaz de detectar los mensajes patriarcales y androcéntricos del cine y de la televisión.**

Compartimos el convencimiento de Barthes de que uno de los efectos de la ideología es el de presentar lo cultural –lo que es variable– como natural –es decir, inmutable–. En la tarea de hacer que el patriarcado nos parezca “normal” –nos resulte invisible– trabajan de manera muy activa las ficciones audiovisuales puesto que son productos de esa ideología. Pero ninguna ideología es monolítica. Siempre presenta fisuras, siempre son posibles las disidencias.

Nosotros, educadores y educadoras, por definición, no podemos ser pesimistas –so pena de condenarnos al paro radical–. Creemos que es posible trazarse metas y caminar hacia ellas. Queremos capacitar a la juventud para que detecte cómo, bajo los comportamientos, palabras y actitudes habituales –los que consideramos “normales”– subyace el predominio de un sexo sobre el otro y vamos a hacerlo mediante el análisis de ficciones audiovisuales.

En consecuencia, nos planteamos la necesidad de educar la mirada para ser capaces de ver lo que realmente nos dicen las imágenes y así poder tener un distanciamiento crítico, es decir, simbólico, hacia ellas. Queremos enseñar a la juventud a tener una mirada no meramente emotiva sino estructurada; no simplemente impresionista sino reflexiva. Ya que, como dice Michel Tournier: “Quien tiene la llave del signo se libera de la prisión de la imagen”.

Algunas constantes en la representación y el papel de las mujeres

En la representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales se dan ciertas constantes. En las prácticas que proponemos intentaremos rastrearlas para aplicarles unas pautas de análisis fílmico.

Estas son algunas de las constantes que encontramos:

1. Ausencia y anulación como sujeto simbólico. El punto de vista es androcéntrico. Rara vez el mundo se descubre a partir de los ojos de las mujeres. La cámara las mira desde fuera. Son el objeto de la visión, casi nunca el sujeto.
2. En consecuencia, las mujeres son episódicas y el episodio es –según el diccionario de la Real Academia– “acción secundaria, parcial, digresión, incidente”. Se las presenta como marginales respecto al relato. Son el trofeo del guerrero, su descanso, un peligro añadido, una rémora o una ayuda en el mejor de los casos.
3. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo manipulado, troceado y eminentemente cosificado. Esto la cámara lo crea mediante primeros planos estáticos, contemplativos, agresivos a veces. 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).
4. Sexualidad amputada. El cine sigue representado el erotismo y la sexualidad casi exclusivamente en función del sujeto masculino. La cámara cada vez muestra más pero siempre muestra lo mismo: modos, maneras, tiempos, ritmos, etc. que responden a los fantasmas y a la genitalidad viriles. Se filma a las mujeres felices y satisfechas con la sexualidad masculina y sin una sexualidad propia.
5. Las mujeres quedan tan asimiladas al mundo masculino que, cuando en la pantalla aparecen mujeres con características no tradicionales, suelen comportarse como hombres con faldas, como si la única forma de reivindicarse como sujeto fuese la de adoptar los modos y maneras masculinos. Así, ahora vemos mujeres violentas o brutales al modo clásicamente viril. O mujeres que muestran una configuración del deseo erótico tradicionalmente varonil.
6. Con frecuencia, las mujeres de la ficción no tienen criterios ideológicos ni políticos. Piensan, se supone, lo que piensa Él, y si se le oponen o lo contrarían, tendrán que pagarlo. Esto es así en películas que van desde *Casablanca* a *Mentiras arriesgadas*.
7. Los personajes femeninos suelen ser caprichosos, incongruentes, absurdos, torpes, inútiles. Los protagonistas masculinos tienen que tener mucha paciencia para soportar esos seres que, por ejemplo, en las películas de aventuras, resultan casi siempre un peligro añadido (desde *El maquinista de la General* a *Indiana Jones* la lista es infinita).
8. Podríamos terminar con un etc. pero finalizaremos considerando aquellos relatos que, por el contrario, nos –este “nos” incluye a varones y mujeres– ensanchan el horizonte y enriquecen nuestro mundo simbólico e imaginario, esperando que cada día sean más numerosos.

1 Comparemos el rechazo, las actitudes condenatorias, la indignación que provoca un asesinato terrorista con el que provocan estos numerosísimos asesinatos machistas.

Consideraciones pedagógicas y didácticas. Metodología

El material didáctico que proponemos

Como consecuencia de las orientaciones y justificaciones teóricas que preceden, proponemos prácticas de dos tipos:

Las que llamamos **Temáticas**. Son indicaciones específicas para aquellos profesores y profesoras que no deseen analizar una escena concreta sino una película o un *corpus* de películas más o menos extenso.

Las que llamaremos **Propuestas de análisis de escenas** que se aplican a escenas ya previamente escogidas y que están incluidas en el DVD que acompaña a esta unidad didáctica.

Estas últimas se estructuran como sigue:

1 Ficha breve de la película. Situación y localización de la escena que se analiza.

2 Propuesta de objetivos didácticos.

3 Propuesta de cuestionario de análisis individual para el alumnado. El cuestionario que se propone para el alumnado así como los comentarios no agota el análisis ni todos los matices significativos del texto. Por otra parte quizá convenga que cada docente lo adapte a la edad, a los conocimientos de su alumnado sobre imagen, al marco en el que se esté haciendo la práctica, al grado de sensibilización que tengan ante las arbitrariedades e injusticias que genera una sociedad patriarcal y sexista, etc.

4 Propuesta de comentarios para hacer en grupo.

5 Comentario indicativo para el profesorado. Proponemos, a título indicativo, algunos comentarios que dan respuesta a las preguntas planteadas. No pretende ser una exposición exhaustiva sino sugerente para la profesora y el profesor que puede optar por difundirlo total o parcialmente entre el alumnado.

¿Cómo, cuándo y dónde realizar estas prácticas?

Depende de los condicionantes de tiempo, marco y edad del alumnado (aunque estas prácticas de análisis no están diseñadas para menores de 15 años). También depende de su grado de conocimiento del lenguaje cinematográfico.

Pueden trabajarse como una optativa temática, en cuyo caso dispondríamos de bastante tiempo para hacerlas todas.

Pueden trabajarse como una Unidad Didáctica en diversas asignaturas (de imagen, de comunicación audiovisual u otras), en tutorías, en actividades como “Semana de...”, “Jornadas sobre...”, en cuyo caso tendríamos que seleccionar las prácticas que más se adapten a nuestros intereses. La realización de las prácticas que constituyen nuestra propuesta no precisa de una especial disposición de los espacios, siempre que éstos aporten las condiciones adecuadas de comodidad (perfecta visibilidad, acondicionamiento lumínico, acústico, etc.) y permitan un cierto nivel de aislamiento para el trabajo en grupo.

En cualquier caso, si no se dispone de un espacio o de un tiempo adecuados, si carecemos de uno, de otro o de ambos (en la cantidad y calidad exigidas), pueden buscarse alternativas. Se pueden, por ejemplo, proponer los objetivos y las consignas, distribuir las plantillas y cuestionarios, formar los equipos pero realizar el análisis fuera del centro, como tarea para casa. Hoy son muchos los hogares que disponen de vídeo, DVD o CD.

Por complicado que resulte el panorama, siempre se podrá encontrar un espacio y un tiempo, aunque sólo sea para iniciar el tema. No olvidemos que los alumnos y alumnas tienen una mente activa: a veces basta con indicarles una dirección para que luego inicien un camino que quizá les lleve lejos.

Algunas consideraciones pedagógicas

Lo interesante –desde el punto de vista educativo– es partir de las emociones y sensaciones (de placer o rechazo, de identificación/proyección, etc.) que una escena nos promete y/o nos procura. La tarea es analizar por qué nos provoca esas emociones y sensaciones y cómo lo hace.

Ese por qué y el cómo tienen dos componentes fundamentales: por un lado, nuestras ideas previas, nuestro currículo oculto, lo que cada espectador y espectadora, como ante cualquier texto, aporta con su ser individual y social; por otro, el texto en sí, los procedimientos puestos en obra por la instancia narradora para conseguir unos fines, transmitir un mensaje, producir una determinada percepción y recepción. **Es decir, el análisis debe poner en evidencia cómo se elabora una escena o secuencia en función de unos objetivos significativos.**

Se trata, pues, de seguir un protocolo de observación que se aplica a una serie de planos, escenas, secuencias o películas, para ver cómo los códigos cinematográficos construyen un discurso eficaz –a veces no verbalizado– y lo ponen con excesiva frecuencia al servicio de sentimientos misóginos y sexistas.

Algunos parámetros para el análisis del lenguaje audiovisual

Cuando nos proponemos analizar un texto audiovisual, hemos de tener muy claro el objetivo que pretendemos porque no se trata, en absoluto, de analizar todos sus aspectos. Sería poco práctico –cuando no manifiestamente inútil– y contraproducente por el tedio que provocaría.

Tampoco es conveniente y/o necesario aplicar siempre el mismo grado de minuciosidad ni aplicarlo a los mismos elementos del lenguaje audiovisual. Cada escena requiere un tratamiento diferenciado. Así, por ejemplo, puede que una determinada secuencia exija cronometrar la duración de los planos y contabilizar su número. Pero, en otra, tal proceder proporcionaría indicaciones poco útiles, cuyo rendimiento no compensaría el esfuerzo.

Además, las características y modalidades de análisis dependen de otras condiciones: grado de conocimiento del lenguaje fílmico, tiempo del que se disponga, situación pedagógica en la que estemos, objetivos que se persigan, etc.

De hecho, como puede comprobarse en las propuestas que aquí hacemos, no se siguen siempre los mismos procedimientos.

Estos son, en cualquier caso, algunos parámetros básicos para el análisis¹:

Sonido

- Componentes sonoros de la escena o secuencia: voz, ruido, música, silencio. Papel de cada uno de los componentes.
- Relación sonido/imagen: redundancia, complementariedad, contraste entre lo que se oye y se ve.

Componentes del plano

- La luz y el color: grado y tipo de luminosidad (día/noche, escena de tonos sombríos o claros, luz suave o contrastada, profundidad de campo, etc.); tonalidades dominantes (colores alegres, opacos, cálidos o fríos, tonalidad uniforme o variada, etc.)
- La composición: punto, línea, relación figura/fondo, contraste, sección áurea, proporciones y colocación de los personajes y de los principales elementos.
- El decorado (forma parte de la composición pero lo cito especialmente para destacarlo): sus principales características (barroco, sencillo, inquietante, familiar, idílico, cutre, anodino, espectacular, etc.) Disposición de espacio. Profundidad de campo.
- El encuadre: escala de planos y escala en el plano. Es especialmente importante la situación de la cámara. Identificación entre la mirada de la cámara y la de los personajes. Angulaciones (picado, contrapicado...).
- Movimiento: de la cámara y del objetivo. Relación movimiento cámara/movimiento personajes.
- El campo y el fueracampo. Importancia de cada uno.

Segmentación, montaje

- Situación y duración del plano dentro de la película. Paso de un plano a otro.
- Escenas y secuencias: cómo se delimitan y se estructuran unas con otras. Estructura interna de la se-

cuencia o escena (lineal, alternada, en paralelo, en episodios, en llave...). Otras características: exterior/interior, día/noche, tensión/inacción...

–Tipo de montaje: narrativo, descriptivo, expresivo. Raccord.

Elementos narrativos

(Algunos interesan, sobre todo, cuando se analizan películas enteras)

–Relaciones entre tiempo diegético y tiempo representado: orden y duración temporales.

–La historia, la trama, el tema.

–Los personajes: para qué sirven, cuál es su función.

–Saber del público espectador y saber de los personajes.

–El cierre.

Además, siempre hay que prestar especial atención a estos dos aspectos:

Procesos de identificación

–Identificación primaria y secundaria. Focalización (ver Anexo 1)2.)

La imagen como construcción de la realidad

Analizar cómo se ha construido la interpretación de la realidad que estamos viendo. Para ello conviene tener en cuenta:

–Qué se ha seleccionado como significativo (esto implica qué se ha desechado como no significativo).

–Qué escenarios, personajes y actuaciones aparecen. Se debe prestar, pues, mucho interés al análisis de estos tres factores: **dónde, quién y haciendo qué**.

–Cómo se ha tratado esa información previamente seleccionada. Esto significa analizar cómo se organiza y estructura el discurso, cómo se ordenan los datos y los acontecimientos.

–Qué grado de verosimilitud tiene lo que se nos muestra comparado con la realidad que conocemos.

Si se analizan películas enteras será interesante, además:

–Intentar reducir la historia a los elementos claves.

–Analizar cómo se nos cuenta esa historia.

–Desmenuzar y enumerar los principales escenarios donde transcurre la acción y ponerlos en relación con lo que en ellos acontece.

–Analizar los pasos que va dando la narración y cómo se encadenan.

–Examinar qué hace en realidad cada personaje y cuál es su función: dónde aparece, cómo actúa, qué desencadena, cómo se modifica, etc.

–También podemos optar por detenernos especialmente en un vector: el tiempo, su estructura (elipsis, flash back, etc.), los acontecimientos, los personajes, las transformaciones.

Pautas metodológicas para el desarrollo de las prácticas

Proponer un objetivo del análisis. Por ejemplo: cómo se presenta a los protagonistas; cómo un mismo hecho puede estar tratado de manera diferente según el mensaje que la película nos quiera transmitir; cómo se construye un personaje positivo o negativo; por qué, aunque no sepamos previamente nada de ciertos personajes, algunos nos son simpáticos y otros antipáticos; qué recursos utiliza el lenguaje audiovisual para conmovernos o para unirnos afectivamente a algún personaje; por qué aceptamos tan fácilmente las mentiras que se nos cuentan con imágenes, etc.

No acumular demasiados objetivos. En las prácticas que proponemos, los objetivos ya vienen marcados pero, para quienes se lancen al análisis de otras escenas, es importante delimitarlos. Los objetivos han de partir de lo que nos dice un fragmento (aunque en un primer momento no parezca evidente), de la emoción, o la sensación que la escena provoca en el público. El análisis ha de servir para descubrir por qué y cómo el fragmento propuesto despierta esas emociones o sensaciones, transmite ese mensaje y consigue así que las cosas, los acontecimientos o las personas nos aparezcan de una determinada manera y no de otra.

No enzarzarse en ningún debate previo. Debe estar muy claro que las conclusiones se sacan después del análisis. Puede que sea recomendable introducir un tema, aclararlo, destacarlo, enmarcarlo en una situación, etc. Pero hay que evitar a toda costa entrar al trapo aunque se lancen opiniones desde el alumnado más o menos fundadas, agresivas, graciosas. Teniendo en cuenta los temas que vamos a tratar, es muy posible que así ocurra.

Visionar el fragmento completo: escena, secuencia, etc. (si analizamos fragmentos). No es necesario, sin embargo, haber visto la película pero, en ese caso, será probablemente necesario situar la escena, pues, como ya dijimos, la ubicación es importante para el análisis.

Fragmentar el análisis. Acto seguido se proyecta la escena pero fragmentada en unidades discretas en función de las preguntas que se planteen en el protocolo o cuestionario de análisis. Cada alumna o alumno contesta individualmente.

Dividir la clase por grupos de trabajo. Aunque cada cual haya contestado individualmente a su plantilla y cuestionario, es conveniente incluir una fase de puesta en común e intercambio en grupos pequeños (de tres a cinco miembros) porque, entre otras cosas, favorece la expresión más personal e individualizada, incluida la de quienes tienen dificultades para hablar ante toda la clase. Por otra parte, el intercambio previo ayuda a profundizar y matizar el análisis.

Consensuar unas conclusiones a partir de las respuestas individuales, mediante el intercambio razonado de pareceres y opiniones (basados siempre en los datos que nos proporciona el film).

Exponer en clase los resultados del análisis. Mi consejo es que lo haga sólo un equipo y que los otros se limiten a completar, matizar, disentir, etc. de manera ordenada. Todas las afirmaciones se han de demostrar con lo que se ve y se oye en la película. Mi consejo también es que cada grupo -tanto el que expone como los demás- nombren a alguien como portavoz y el resto del grupo o se exprese a través de él o ella o, en cualquier caso, espere a que haya hablado.

Cómo exponer ante la clase las conclusiones. Si se ha trabajado en grupos pequeños -como acabamos de aconsejar- y en ellos se ha hecho una puesta en común, no es seguramente interesante volver a desgranar y contestar a las preguntas que plantea el cuestionario ante toda la clase porque resultaría aburrido y premioso. Sólo debe hacerse si un determinado plano o escena es especialmente complicado o conflictivo o si existen opiniones muy encontradas. En los demás casos, es mejor optar por una exposición más global relativa a las conclusiones a las que se ha llegado o relativa a las consignas generales que guían el análisis.

Exigencia en lo relativo a la claridad y la amenidad. Hay que ser exigentes y pedirles que, en las conclusiones, presten atención y usen bien las técnicas expositivas básicas: organización adecuada, concisión, claridad (estructura expositiva articulada, no acumulativa) y la amenidad (cuidar las formas expositivas y evitar la lectura monótona, por ejemplo). Desde el principio debe constar claramente que se valoran estos aspectos tanto como el contenido. Eso no implica que las conclusiones deban estar totalmente redactadas pero sí que deban estar trabajadas y ordenadas de modo que su exposición resulte clara y amena. Tal exigencia no está reñida con el amplio margen de libertad del que deben disponer para organizar sus conclusiones y argumentarlas.

Atención y respeto. En contrapartida, también hay que exigir de quienes escuchan un esfuerzo de atención y una adecuada disposición de respeto a las opiniones ajenas. Esto no se contrapone, sino todo lo contrario, con la necesidad de analizarlas y contrastarlas con las propias y todo ello sin perder de vista los criterios generales éticos o morales.

Extraer alguna conclusión sobre la realidad y la ficción: diferencias, influencias y contrastes mutuos, etc. No se trata de hacer un análisis exhaustivo sino de comentar algún aspecto. El objetivo es doble:

1. transmitir que una película puede presentarnos escenas totalmente falsas, bajo su aparente realismo, sin que seamos muy conscientes de ellas.
2. inducir a pensar en ese factor y a tenerlo presente a fin de que se reflexione sobre la influencia que tienen las imágenes en la construcción de sus ideas previas aunque sean manifestamente contrarias a su experiencia de la vida real. Conviene, pues, que el profesorado desmenuce la propuesta en preguntas concretas.

Orientaciones para la evaluación

1. Se evaluará individualmente al alumnado valorando su interés, participación y esfuerzo.
2. Se valorarán positivamente las opiniones siempre que estén expresadas con coherencia, respeto y no atenten contra los principios básicos de la dignidad y los derechos humanos. Como se ha podido comprobar, las prácticas se cimientan en procesos de reflexión personal y en el intercambio de ideas. Es sumamente importante que ninguna persona se sienta coartada o impulsada al disimulo. Si todas las opiniones han de ser escuchadas con interés (siempre que cumplan los requisitos a los que acabamos de aludir de respeto a la dignidad y a los derechos humanos) ello no debe llevarnos a pensar que “todas las opiniones son igualmente válidas” o que éste es un terreno puramente subjetivo donde no cabe método científico alguno³.
3. El alumnado evaluará, además, el trabajo realizado por el equipo expositor y por el suyo propio. Aunque sea muy breve, esta evaluación es crucial. Les sirve para contrastar la autovaloración con las valoraciones ajenas, incita a la superación, les hace reflexionar sobre las dificultades del aprendizaje, etc.
4. No son, sin embargo, aconsejables las evaluaciones ni excesivamente pormenorizadas ni excesivamente globales. Así, se les puede pedir que opinen sobre la claridad y la amenidad de exposición, sobre el nivel de participación, sobre la calidad del análisis, sobre qué ha sido lo mejor y qué lo peor, sobre el comportamiento general del grupo, el grado de interés que ha tenido la práctica, lo que han aprendido, qué aspectos mejorar para que les resulte más productivo e interesante a las siguientes promociones, etc. Pero quizá no convenga preguntar todo cada vez a no ser que estemos ante una clase con mucha tradición participativa y de trabajo en equipo. En caso contrario, es mejor centrarse en uno o dos aspectos e ir variándolos según los momentos.
5. Es fundamental valorar los contenidos referidos a actitudes, en especial los siguientes: escuchar al resto de la clase, hacer un esfuerzo de reflexión crítica, interesarse por relacionar causas y efectos, valorar la experiencia propia y ajena.
6. También es fundamental insistir en la importancia de los procedimientos. Es preciso que el alumnado sepa que de la coherencia y la adecuación de los procedimientos que empleemos nace la consistencia de nuestras conclusiones. Esto es clave tratándose de temas ligados a la opinión y al análisis de la realidad personal y social.
7. Conviene que el alumnado valore adecuadamente la necesidad de ser muy riguroso. Debe comprender que el rigor no se confunde con la cantidad de horas de esfuerzo exigidas, ni con el aburrimiento, ni con las buenas o malas notas sino con la metodología de trabajo.

Práctica 1

¿SE CONSTRUYE IGUAL LA IMAGEN DEL PROTAGONISTA Y DE LA PROTAGONISTA?

La película y el fragmento elegido

Pretty woman. Año: 1990. Director: Garry Marshall.

Productora: Touchstone Pictures. País: Estados Unidos.

En su proyección en salas en España tuvo más de cuatro millones de espectadores y espectadoras. El mismo número de personas la vio en su primer pase por televisión en el año 1994. Desde entonces, las cadenas la programan con regularidad y siempre obtiene bastante audiencia. Es imposible calcular cuántas personas la han visto en vídeo pero ciertamente la cifra supera la suma de las anteriores. Es, pues, a pesar de sus años, una película de actualidad que ha sido vista por la mayoría del alumnado y, seguramente, es muy apreciada por las chicas (quizá por los chicos también, pero es difícil que éstos se atrevan a manifestar su entusiasmo por una película de “amor”).

Fragmento elegido: Inicio de la película. Secuencia de presentación de los personajes.

Objetivos didácticos

A título indicativo, proponemos estos cuatro que no agotan, sin embargo, las posibilidades.

- Hacer consciente al alumnado del desequilibrio manifiesto con el que la película construye a sus dos protagonistas, sus respectivas valorizaciones, sus atributos y sus situaciones.
- Resaltar la inverosimilitud de muchas películas y de lo difícil que resulta para el público percatarse de ello. En esta línea de pensamiento, podemos cotejar la película con el cuento de la *Cenicienta*.
- Analizar cómo, a partir de esta presentación, se deduce que la única salida, la única fuente de emoción y de apertura al mundo, etc. para una mujer es el amor, mientras que la vida del personaje masculino no es tan monotemática. Él tiene otros muchos intereses.
- Aprender a detectar los códigos que emplea el lenguaje audiovisual para elaborar sus mensajes.

Propuesta de cuestionario para el alumnado¹

Presentación del protagonista

Primer plano

¿Qué se oye antes de ver la imagen?

¿Cómo es la primera imagen?: color, luminosidad.

¿Qué datos nos da esa imagen sobre los personajes cuyas manos vemos?

.....

¿Es hombre o mujer quien dirige el juego?

¿A quién se le hace la demostración de la habilidad?

¿Es más habitual esa distribución de papeles que la contraria (una mujer mostrando alguna habilidad y dos hombres admirándola)?

.....

.....

Al mismo tiempo que se abre la imagen (movimiento de panorámica ascendente y lateral) se nos muestran diferentes personajes y una mujer que luego volverá a aparecer.

¿Cuál es la última frase que dice el personaje que hace el juego? ¿La encuentras significativa?

.....

Aparece otro personaje que saluda brevemente. La cámara lo sigue mientras se abre el campo y nos muestra el lugar donde se hallan. Este personaje saluda a otros y entabla breves diálogos con ellos.

¿Cómo es el lugar?: colores, luminosidad

¿Confirma ese decorado los datos del primer plano sobre el nivel social, el tono festivo, etc.?

.....

.....

¿A quién nombran todos los personajes?

¿Quién ha preparado la fiesta?

¿Para quién es la fiesta?

¿Por qué sabemos que ese personaje es importante?

Enumerar todo lo que sabemos del personaje del que hablan antes de que aparezca.

.....

.....

Segundo plano

Por fin aparece el personaje.

¿Cómo se llama?

¿Cómo lo encuadra la cámara?

¿Ese tipo de plano te parece adecuado para ver bien a un personaje?

¿Cómo es el decorado? ¿Ayuda el decorado a destacar al personaje? ¿Por qué?

.....

¿Consideras que el protagonista está “bien tratado” por la imagen? ¿Por qué?

.....

¿Con quién habla y qué ocurre?

.....

El personaje inicia un movimiento y la cámara lo sigue. Se abre el encuadre. El personaje se da la vuelta pero

¿Perdemos totalmente la vista de frente del personaje? O dicho de otra manera ¿qué función tiene el cristal?

.....

La cámara realiza un movimiento hacia arriba (travelling ascendente) hasta situarse por encima del protagonista al que muestra en picado y así descubre a sus pies la terraza donde tiene lugar la fiesta.

¿Cuál te parece el sentido de este movimiento de cámara?

.....
Tercer plano

El protagonista baja unas escaleras seguido de otro personaje

¿De qué van hablando?

¿Cuál es el sentido último de esa conversación? ¿Podría ser que sepamos cómo están las acciones en Tokio o que sepamos que el protagonista no es simplemente rico sino hábil en los negocios y no se limita a vivir de su herencia?

.....
¿Por qué quiere el protagonista resolver ese asunto cuanto antes?

.....
¿Qué quiere indicarnos el film con esa información de que tiene entradas para la ópera?

.....
El protagonista decide marcharse. Siguen unos planos que no comentamos. Nos detenemos en analizar la conversación que tiene con una mujer.

¿La habíamos visto ya?

¿Qué datos nos aporta la conversación entre los dos?

¿El protagonista tiene éxito con las mujeres?

¿Se toma en serio a las mujeres?

¿Qué más nos dice este diálogo sobre su vida?

.....
Presentación de la protagonista

Primer plano

¿Qué se oye antes de ver la imagen?

¿Cómo es la imagen?: color, luminosidad.

¿Qué datos nos da esa imagen sobre los personajes que vemos?

.....
Segundo plano

Plano detalle de acera. Suficiente como para indicarnos donde estamos (Bulevar de la Fama).

Tercer plano

¿Qué mujeres son las que están en la calle?

Compara las mujeres que ves aquí con las que se veían en el entorno del personaje masculino.

.....
¿Veremos a la protagonista haciendo lo que hacen estas compañeras suyas con algún cliente que no sea el protagonista? ¿Por qué?

.....

.....

.....

¿Te parece real que alguien con esa vida sea tan ingenua como es ella, esté tan poco manchada por la vida, no necesite drogas legales o ilegales para soportar una noche tras otra en una acera y las demandas de los clientes, etc.?

¿Has visto *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*? ¿Recuerdas la primera escena? ¿Cuál de las dos películas crees que más probablemente describe la situación real de las prostitutas?

Cuarto plano

Vemos y oímos una ambulancia que hace sonar la alarma.

¿Qué connotaciones añade a la escena?

La cámara inicia una panorámica hacia la izquierda. Muestra un hotel pero el rótulo está medio fundido ¿Qué nos dice ese detalle?

Planos siguientes

Compara el primer plano de él con el de ella.

¿Cómo se llama la protagonista?

¿Cómo la encuadra la cámara?

Ese tipo de plano ¿te parece adecuado para ver bien a un personaje?

¿Cómo es el decorado? ¿Ayuda a destacar al personaje? ¿Por qué?

¿Consideras que la protagonista está bien tratada por la imagen? ¿Por qué?

¿Cómo es el color y la luminosidad?

De él sabíamos bastantes cosas antes de que apareciera ¿Qué sabemos de ella?

A él no lo veíamos tampoco de cuerpo entero en el primer plano pero ¿qué plano te parece que sirve para mostrar mejor a una persona, el él o el de ella? O dicho de otra manera ¿su cara o sus nalgas?

En esta escena no hay diálogo, sólo música. ¿Cómo se nos dice que ella tampoco tiene una historia de amor en estos momentos?

Cuenta todos los planos parciales de su cuerpo.

¿Qué nos dicen esos planos?

¿Están escogidos al azar los elementos que muestran: nalgas, busto, maquillaje de un ojo, botas de tacón, pulseras, etc.?

¿Qué objetivo tiene esta fragmentación?

¿Cuál es su significado?

¿Es imaginable la presentación de un personaje masculino con el mismo procedimiento?

Aparición real de la protagonista

Se muestra por fin a la protagonista como un todo y no como una colección de partes pero:

¿Te parece que ese plano es equivalente al primer plano donde aparece él? Compara la luz de uno y otro, el contraste entre figura y fondo, el tamaño de sus respectivas figuras dentro del cuadro.

¿A quién vemos mejor?

¿Quién resulta más valorizado? ¿Por qué?

Al oír que el dueño pide el alquiler, ella retrocede y va a comprobar cómo están sus finanzas.

¿Cuál es su Bolsa de Tokio?

¿Qué determinación toma?

Compara todo lo que sabíamos de él al finalizar su presentación con lo que sabemos de ella (sin imaginar, sólo a partir de lo que, de verdad, dice la película).

¿Es ella inteligente?

¿Es culta?

¿Es conocida dentro de su ambiente?

¿Ha tenido muchas historias amorosas?

¿Se le ha muerto su padre?

¿Alguien la busca y la solicita?

Insertos de él

Mientras transcurre la presentación de ella hay varios insertos en los que le vemos a él y el coche que conduce.

¿Cuáles crees que son las funciones de esos insertos?

Conclusiones

En conclusión: ¿qué presentación dura más, cuál es más completa y variada, cuál describe mejor al personaje, cuál lo valoriza más?

¿Tiene ella una vida rica y atrayente? ¿no constituye el amor su única salida, su única fuente de emoción, de apertura al mundo, etc.?

¿Son igualmente monotemáticos la vida y los intereses del protagonista masculino?

¿Qué personaje es más completo?

Si tuvieras que elegir ¿preferirías vivir como el millonario o como la prostituta?

¿No te recuerda esta película al cuento de *La Cenicienta*? ¿Qué ha variado?

La situación real de las mujeres desde que se escribió el cuento hasta ahora ha cambiado mucho. Según lo que describe esta película ¿ha cambiado en consonancia nuestra imagen?

.....

Si ahora las mujeres estudian, trabajan, leen (según las estadísticas más que los hombres), tienen intereses variados y quieren ser personas completas ¿te parece bien que masivamente las películas que vemos limiten nuestra función a la historia de amor?

.....

Conclusiones para trabajar en grupo

Después de contestar a estas preguntas, contrasta con tu grupo las respuestas que habéis dado.

Elucidad las dudas que tengáis.

Una vez hecho lo anterior y si globalmente vuestras opiniones coinciden, elaborad conclusiones generales sobre estos aspectos:

—Análisis de las similitudes y las diferencias entre él y ella.

.....

—Según lo que hemos visto ¿cuáles son las cualidades principales de él?, ¿y de ella?

.....

—Esta película narra una historia de amor ¿Te parece equilibrada?, es decir, si falla el amor o si al cabo de un tiempo se acaba ¿qué futuro le espera al protagonista masculino y qué futuro le espera a la protagonista femenina?

.....

Comentario para el profesorado²

Bastantes años después del cuento de *Cenicienta*, la historia se repite con alguna variante: el Príncipe se ha convertido en millonario norteamericano, Cenicienta se ha hecho puta de acera.

Presentación del personaje masculino

Mientras se oye: “Digan lo que digan siempre es por dinero” se abre un fundido en negro y aparecen las manos de un hombre en el centro de la imagen con dos mujeres, una a cada lado. Notemos que las primeras palabras que se pronuncian en una película y las primeras imágenes que se ven suelen ser significativas. Esta mini escena es bastante interesante aunque no la vamos a analizar aquí. Conviene resaltar, sin embargo, todo lo que una simple imagen dice sobre el nivel social, sobre la distribución de papeles, sobre el entorno festivo, etc. El hombre les está enseñando trucos pues él sabe y hace cosas, mientras que ellas son espectadoras admirativas. La última frase que les dice tampoco es baladí: “Aunque yo no les confiaría oro de verdad”.

La cámara inicia un movimiento –una panorámica– que abre el campo y sigue a un personaje. Aunque sea éste el primero que vemos, sabemos que ese no es “él”. No ignoramos que la película está interpretada por Richard Gere, pero, incluso en el caso contrario, notamos que la cámara lo enfoca sin interés, como de costado. En efecto, este personaje sólo tiene un valor instrumental. Es un simple guía, un pretexto para introducir las diversas valoraciones del protagonista que preceden a su aparición.

El plano nos describe dónde estamos, en una fiesta estupenda, de lujo y dinero. La imagen se complementa con la banda sonora que la ancla y completa su significado: todo aquello se hace para alguien, hay una guinda que corona ese pastel. La fiesta es para alguien que el resto busca. Quieren participar en sus negocios. Todo el mundo está allí por él, ergo, él ha de ser forzosamente estupendo. No sólo es rico e importante, es el más rico y el más importante. Además liga mucho (el protagonista masculino ha de tener éxito también en este terreno). De esta manera, a la pregunta “¿Dónde está el invitado de honor”, se responde “Bueno, conociéndolo, estará en algún rincón conquistando a una **bella** mujer.” Si aplicáramos la regla de la inversión de los géneros no funcionaría, pues nadie diría de una protagonista a la que se busca: “Conociéndola, estará en algún rincón conquistando a un hombre guapo”.

Las escenas o secuencias previas a la aparición del protagonista son muy habituales en las películas. Sirven para crearnos una expectativa respecto a él, centrar y valorizar su figura, inducirnos a desear su presencia, etc. Recordemos *Casablanca*, ejemplo paradigmático de lo que acabamos de decir.

Por fin aparece encuadrado en plano medio frontal. Éste es un tipo de plano que nos permite centrar bien la mirada, valorar el rostro y la expresividad del personaje y, al mismo tiempo, crear conexiones entre él y su entorno. El decorado es suficientemente sobrio como para no distraer nuestra mirada de lo que de verdad importa: su cara y, al mismo tiempo, tiene las suficientes connotaciones de estilo, diseño, etc. Por otra parte, la relación y el contraste figura/fondo (decorado claro/traje oscuro/pelo gris) y reservar la única nota de color para su rostro, lo resalta y valoriza muy adecuadamente.

Habla por teléfono. Rompe una relación. No estaba libre (¿puede un hombre así estar libre?) pero queda libre. Mientras habla se gira de espaldas, aunque seguimos viendo su cara reflejada en el cristal. La cámara hace un travelling vertical para incluir en el picado a los invitados y a las invitadas que están a las plantas del protagonista. Él es el rey de ese mundo sobre el que se sitúa.

En la siguiente escena, mientras baja donde están los seres “mortales” su poderío se refuerza aún más. Él dice: “Fint no es más que mi abogado”. Acto seguido se nos aclara que él es rico a escala internacional: “¿Cómo se cotizan las acciones Mars en Tokio?”; “¿No lo sabe? Tokio ha abierto hace 90 minutos”. Él no es sólo rico sino inteligente y está al tanto de sus negocios, lo que le permite corregir las mediocridades de sus subordinados.

Mientras intercala saludos, sigue: “Quiero este asunto resuelto lo antes posible; debo estar en Nueva York el sábado: tengo entradas para la ópera”. Estados Unidos de punta a punta (de Hollywood a Nueva York para ir a la ópera). Además de rico, culto y exquisito.

Acto seguido se cruza con una mujer. Tampoco el diálogo tiene desperdicio:

Él: “Dicen que te has casado”

Ella: “Bueno, pues sí, no te pude esperar” (*de broma, pero algo queda*).

Él: “Dime una cosa: cuando salíamos juntos ¿hablabas más con mi secretaria que conmigo?”

Ella: “Bueno, fue una de mis damas de honor”. (*¡Qué hombre!*)

Esta secuencia de presentación finaliza con él bajando (es interesante que sea bajada), al volante del coche de su abogado. Se atranca con las marchas. Es lo único que no hace bien. Los protagonistas han de ser modélicos en casi todo pero también han de tener alguna debilidad para unirnos más a ellos. Permiten, entre otras cosas, que el público no se sienta aplastado por tanta perfección. Refuerzan los mecanismos identificatorios y proyectivos. Además servirá de pretexto cuando se encuentre con ella.

Presentación del personaje femenino

Veamos los planos previos a la aparición de la protagonista. Son planos de la calle y de la gente que vive y trabaja en ella: hombre anuncio, vendedores ambulantes. También hay un primer plano de manos –ni elegantes ni cuidadas– que se intercambian droga, no monedas de oro y que no juegan, sino que están en la ilegalidad. Se ve una ambulancia que indica peligrosidad. Estos planos describen el ambiente en el que ella se mueve, donde, por otra parte, nadie la echa en falta (debemos recordar que todo el mundo en la fiesta echaba de menos la presencia de Edwards). El plano anterior a su aparición es el letrero medio fundido de un hotel.

La conclusión que extraemos de los planos previos a la aparición de la chica es que ella no es el centro de nada, es un componente más de una sociedad peligrosa, pobre y marginal. No entramos en la consideración de la falsa prostitución de la protagonista porque nos llevaría demasiado lejos. Señalemos, sin embargo que la película, en apariencia lo dice pero, en el fondo, lo oculta. En efecto, es un dato “descarnado”, sin significado real para el público y que, por lo tanto, no nos afecta emocionalmente. No se percibe el horror de lo que significa estar todas las noches en una acera buscando clientes y haciéndoles lo que le pidan.

El primer plano que vemos de ella de sus muslos y nalgas, mientras suena el despertador que nos indica que vive de noche. Se vuelve y la cámara sube en panorámica describiéndonos su ombligo, su muslo y sigue el movimiento del brazo aunque en ningún momento muestra la cara³.

El plano de fotos pegadas con chinchetas nos indica que tiene un pasado pero no sabemos nada de él entre otras cosas porque en toda esta presentación no hay palabras, sólo música.

Plano del busto subiéndose los tirantes de una camiseta.

Plano de manos y brazo poniéndose las pulseras.

Se intercala un primer plano de la cara de él al que vemos buscando algo con lo que sabemos que cae en el mundo de ella porque se ha perdido.

Plano de la calle y del coche. Este plano y el anterior sirven para que no lo olvidemos y para reforzar su imagen. Además, al insertarlo en la presentación de ella, la ligan a él. Ella no existe sin él.

Plano de manos de ella dando rotulador negro a la bota para disimular el desgaste.

Plano de bota y mano subiendo la cremallera.

Plano de un cuarto de cara de ella: nariz y un ojo.

Plano muy similar al anterior en el que ella se pinta.

Plano coche: él se acerca.

Plano piernas de ella que, al alejarse, entra en el cuadro y, ¡por fin!, las “porciones” se constituyen en una integridad personal.

En resumen: siete planos de cuerpo descoyuntado hasta que la vemos entera. Diez si contamos los insertos. Nunca jamás un protagonista masculino aparecerá así, troceado. El encuadre de una parte de su cuerpo vendrá justificado por la acción: mano que saca un revólver, por ejemplo. En efecto, él es, fundamentalmente, una persona que suele ser guapa, atractiva, pinturera pero persona, ante todo. La protagonista (en muchas películas) es, antes que nada, unas piernas, un busto, unas nalgas, etc.

Ella inicia la bajada y oye al dueño del hotel que está cobrando, lo que la hace retroceder.

Plano de sus manos buscando en la cisterna: (su bolsa de Tokio). Las acciones están bajas: debe escapar por la ventana. No tiene ni para pagar ese apestoso lugar. Luego sabremos que se dedica a la prostitución. Ni siquiera en ese “oficio”, y a pesar de ser guapa y joven, es capaz de ganarse la vida.

La conclusión es evidente y única: **esta película construye los personajes con un gran desequilibrio**: dinero, éxito en todos los terrenos, vida social y cultural intensa, poder (además de atractivo físico) por parte del él. Anonimato, escasez, cutrerío, marginalidad, por no hablar de su vida “cultural y social” por parte de ella, presentada sin otro atributo que su cuerpo. Descripción de él como persona a la que se le atribuyen determinadas características. Descripción de ella como suma de partes físicas a las que, desde luego, terminaremos atribuyendo rasgos psíquicos, pero sólo a posteriori porque, para empezar, ella sólo es un “paisaje”. Un bello paisaje construido para la mirada masculina.

Es decir, la historia cuenta aquello de “chico encuentra chica” donde el *chico* es una persona deseable y en la que nos podemos proyectar que encuentra, porque es él quien encuentra, *chica* que es un cuerpo deseable al que, si no fuera porque él aparece, no podríamos vaticinar nada bueno. **Quizá convenga hacer una reflexión adicional con los alumnos y las alumnas sobre las consecuencias que para las espectadoras tiene este hecho: ella sólo tiene un hermoso físico ¿podemos, pues, extrañarnos del alto porcentaje de chicas que se quieren hacer la cirugía estética?**

La película insiste en una dicotomía totalmente desequilibrada entre el rol imaginario de hombres y mujeres que cada vez se corresponde menos con la realidad, y no porque el género masculino no esté mayoritariamente compuesto por millonarios y el femenino por putas (aunque en el cine éstas últimas abundan muchísimo⁴) sino porque las aspiraciones de las mujeres tienden cada vez más a la igualdad y a la independencia en todos los terrenos, incluido el profesional y el amoroso. Las mujeres quieren ser personas, no embriones en espera de que llegue un “Él” y las rescate, lo cual conlleva también un cambio profundo en el papel simbólico de los hombres y en lo que cada género desea dar y recibir en el intercambio amoroso. **Cuando hay desajustes tan enormes entre nuestra realidad y nuestra simbología lo mínimo que se puede esperar es agresividad incontrolada, frustración y neurosis.**

Por último, conviene resaltar el planteamiento, tan frecuente en el cine, de que la única salida posible para las mujeres, su única aventura, su único interés es la historia de amor. Como dice Celia Amorós “Las mujeres buscarán la justificación de su existencia dando al amor el papel de núcleo vertebrador de la misma, de redentor de su carácter vicario, pues la falta de sustantividad personal y social se vuelve irrelevante si se ama y si se ha mostrado una digna de ser objeto de amor de un varón”.

1 Conviene recordar que otros matices y comentarios son posibles y que cada docente puede adaptar la práctica a su alumnado.

2 Como ya dijimos, los y las docentes pueden optar por dar a conocer total o parcialmente al alumnado estos comentarios pero, si lo hacen, sugerimos que sea después de las conclusiones de ellos o, al menos, después de la primera fase de análisis. Una primera versión de este comentario apareció en *Comunicar*, nº 11, 1998

3 En este primer plano el cuerpo de Julia Roberts fue doblado por otra mujer. Este dato refuerza la evidencia de que lo que de verdad te personaliza y difícilmente te pueden “doblar” es la cara. Y, por ende, presentar a alguien por su cuerpo implica una cosificación.

4 Según el análisis que hice en mi libro *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*, este es el oficio que con más frecuencia nos atribuyen las películas españolas de esos años.

UNA MUJER INTERESANTE

La película y el fragmento elegido

El silencio de los corderos. Año: 1991. Director: Jonathan Demme.

Productora: Orion Pictures. País: Estados Unidos.

En su paso por los cines tuvo casi cuatro millones de espectadores y espectadoras. Pero no hay que olvidar que es mucho mayor el número de quienes ven las películas por televisión o en vídeo.

Fragmento elegido: Inicio de la película. Secuencia de presentación de la protagonista mientras desfilan los títulos de crédito.

Objetivos didácticos

- Ver cómo se construye un personaje positivo de mujer. 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).
- Comprobar que toda representación es una interpretación. Que no puede confundirse con la realidad aunque influye en ella.
- Aprender a detectar los códigos que emplea el lenguaje audiovisual para elaborar sus mensajes.
- Reflexionar sobre el hecho de que, contrariamente a lo que se nos propone en muchas películas, la fuerza bruta no es lo más necesario para lograr los objetivos que nos marquemos.

Propuesta de cuestionario para el alumnado¹

Primer plano

¿Qué vemos? ¿Cómo es el color de la imagen?

.....

¿Qué tipo de música oímos?

¿Qué otros sonidos se escuchan?

Las ramas entrelazadas e invernales, los colores fríos, la música, los ruidos del bosque ¿se oponen desde el punto de vista significativo o se refuerzan? ¿Qué sensaciones nos producen?

.....

Después de esa primera inmovilidad la cámara inicia una panorámica descendente para mostrar una vereda. Empezamos a percibir en el fondo un movimiento.

Poco después de iniciarse el movimiento, percibimos que es una persona y oímos su jadeo pero ¿sabemos (sin haber visto la película) quién es?

Por fin, tirando de la cuerda con esfuerzo, sube y se para. Al mismo tiempo, oímos el aleteo de un pájaro ¿Qué sensación nos produce ese ruido inesperado? ¿va en la misma dirección significativa que los sonidos anteriores?

.....

¿Por qué se para ella? O dicho de otra manera: ¿por qué el director de la película hace que se pare un instante? ¿para qué nos sirve a los espectadores y espectadoras que se pare?

.....

Observad el tipo de encuadre que nos la muestra detenida ¿Os parece que es un plano adecuado para mostrarla?

Observadla bien: al mostrarla así, ¿se pretende que los espectadores y espectadoras valoren ante todo su físico? (Contrastad este primer plano de ella con los primeros planos de la protagonista de *Pretty woman*).

.....

Tiene, sin embargo, un detalle significativamente femenino ¿cuál?

Siguientes planos por el bosque

A continuación se nos muestra su carrera en una serie de planos.

Observad la posición de la cámara en el primero de ellos. Se sitúa tras ella mientras corre dirigiéndose hacia la niebla. Luego habrá más planos que vuelven a filmarla así.

¿Qué sensación produce el hecho de ver a un personaje que la cámara filma por la espalda?

.....

¿La niebla sirve para lo mismo?

Otros planos filman su esfuerzo ¿cuáles?

.....

Otros su tesón y determinación ¿cuáles?

.....

Otros dan idea de “maraña”, dificultad ¿cuáles?

.....

.....

Acompañando su carrera llegamos a un obstáculo. La cámara lo rodea pero ella no lo hace: ¿es una mujer que se enfrenta a los problemas o que los elude?

¿Cuál es la primera palabra que oímos? ¿Te parece significativa?

Cuando ella, obedeciendo órdenes, inicia el regreso, la cámara enfoca la cara del personaje que la ha llamado. Observamos que es del FBI. Pero ¿por qué crees que lo vemos a él mirándola? O dicho de otra manera ¿qué sensación nos produce esa mirada?

Planos de aproximación al edificio y dentro de él.

La vemos pasar junto a otros alumnos que hacen deporte y cruzarse con un primer grupo que corre. Luego la vemos por un pasadizo acristalado, atraviesa por una sala donde se manejan y preparan armas. Baja unas escaleras y saluda a una chica.

Observa todos esos planos.

Describe la dirección de los movimientos de ella y los de los otros personajes ¿cómo son?

Comparando su figura, ropa, etc. y las de los demás ¿qué llama la atención?

¿Te parece simpático el detalle de que sea otra chica la primera persona a quien saluda?

Acto seguido entra en un ascensor en mitad de un grupo ¿qué “mensajes” se repiten?

Cuando se abre el ascensor ella está sola ¿qué nos sugiere esto?

Planos de las oficinas de dirección del FBI

Describe esos planos: ruidos, música, espacio, ropa de los personajes, tipo de plano, posición de la cámara... Destaca similitudes y diferencias con los planos anteriores. Saca conclusiones sobre lo que cambia con relación a los anteriores y por qué y sobre lo que permanece y por qué.

Siguiendo las indicaciones de un agente entra en un despacho. ¿Cuál es su actitud? ¿Se nota que está en el terreno de “su jefe”?

Luego se da la vuelta. Vemos por su gesto que se sorprende. ¿Qué hace la cámara? ¿por qué?

¿Qué ocurre con el sonido? ¿Por qué o para qué?

Vemos en contraplano lo que ella estaba viendo, lo que le sorprendía (¿asustaba? ¿sobrecogía?) La cámara vuelve a enfocar su rostro y sigue acercándose a ella ¿qué emoción nos produce?

Se nos muestra, en contraplano, un barrido sobre esa pared que despliega “el horror”. Los contraplanos se hacen situando la cámara en el lugar del personaje. Es decir, los espectadores y espectadoras ocupan el mismo sitio que el personaje y ven lo que el personaje ve, como si vieran con sus ojos. ¿Qué se consigue con ello desde el punto de vista emocional?

Conclusiones

¿Te parece que hay una similitud entre la primera imagen que nos la muestra tirando de una cuerda hasta que consigue llegar arriba y lo que va a ocurrir en la película?

¿Te parece que hay similitud entre los rasgos de su carácter, que la cámara nos da a entender durante la carrera por el bosque, y su actitud en el desempeño de la misión que le van a encomendar?

Haz un breve recuento de las características con las que nos ha presentado al personaje.

Todo eso nos lo han dicho sin palabras y, prácticamente, “antes de empezar la película” ¿percibes cuál es el poder de la imagen?

En vista de que el cine con su poder puede atribuir rasgos positivos o negativos sin incluso “decir nada” ¿no te parece que si la mayoría de las películas presentan a las mujeres como idiotas es porque los prejuicios misóginos son muy fuertes?

La película nos muestra que no es necesario medir dos metros, tener una fuerza extraordinaria, ser extremadamente agresivo y violento para conseguir lo que nos proponemos. Si la película nos dijera lo contrario ¿podría estar interpretada por una mujer?

Ese elogio de las cualidades morales y mentales frente a las físicas ¿suele ser habitual en el cine?

Y en la vida real ¿qué ocurre?

¿Tú que valoras más? ¿las cualidades de inteligencia, carácter y voluntad o la fuerza, la agresividad, la violencia?

Conclusiones para trabajar en grupo

Después de contestar a estas preguntas, contrasta con tu grupo las respuestas que habéis dado.

Elucidad las dudas que tengáis.

Una vez hecho lo anterior y si globalmente vuestras opiniones coinciden, elaborad conclusiones generales sobre estos aspectos:

¿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?

.....

¿Cómo se construye un personaje interesante en el que el público se proyecta?

.....

Comentario para el profesorado²

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. Todo ello crea un clima algo sobrecogedor, de intriga y miedo.

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. Luego sabremos que esa persona está realizando ejercicio físico por placer pero, este primer plano y dado el ambiente emocional descrito, nos puede hacer pensar que huye. También luego, si vemos la película, deduciremos que, en cierta manera, esta cuerda de la que ella tira hasta lograr subir es una metáfora de lo que va a ocurrir en el film: **ella, tirando del “hilo” con tesón y determinación, conseguirá su objetivo.**

Por fin vemos al personaje. Su aparición coincide con el sonido del vuelo espantado de un pájaro. Ello introduce una nota de inquietud en la percepción del espectador y de la espectadora. Sin embargo, el rostro de la chica es sereno. No huye de ningún mal. No está asustada, sonríe. Parece incluso satisfecha de estar ahí. Este plano de presentación es muy interesante, breve pero denso. 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 nos familiaricemos con un personaje sí provocaría ese tipo de reacción, ya que sentiríamos una invasión y experimentaríamos una reacción similar a la que sentiría si una persona desconocida 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 mujeres.

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, 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 de pendiente).

Dos conclusiones:

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

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.

Hay que analizar lo que significa situar la cámara 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 y en la espectadora un cierto temor. No se sabe qué sorpresa desagradable puede haber en el fueracampo porque se ignora qué mirada constituye la escena y esta sensación de inquietud se acentúa con el efecto de la niebla. Los planos de sus pies corriendo nos muestran su esfuerzo, su determinación y su avance. Los primeros planos de su rostro también muestran ese tesón y, además, sirven para seguir “presentándola”, ya que su primera aparición fue muy breve. A veces entre el personaje y la cámara se interponen los troncos y las ra-

mas de árboles creando una maraña que estorba la vista y crea sensación de rejas y mallas, de algo que dificulta la situación pero que ella supera. Nótese igualmente la superación del obstáculo que la cámara rodea pero no ella. No busca el camino fácil. Se nos vuelve a insistir en su esfuerzo y tesón para superar todo tipo de barreras.

Un segundo personaje aparece y la llama (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 del FBI (aporta esta información en su gorra) se queda mirándola mientras se aleja. ¿Por qué? Evidentemente este es un plano que yo calificaría de oportunista (y las películas actuales están llenas de ellos). 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 público con la protagonista. Mediante esa mirada que aparentemente “sabe” algo que el personaje ignora, se crea o se refuerza una inquietud al temer por lo que de desagradable puede estar aguardando a esa mujer que ya estimamos.

Se debe señalar, sin embargo, que todos estos pasos que sólo apunto o incluso obvio, pueden ser desmenuzados por el alumnado (los letreros de los árboles, por ejemplo).

Nótese cuidadosamente algunos datos: la protagonista va a empezar a cruzarse con grupos de personas todas las cuales van en dirección opuesta a la suya. El hecho de que sean siempre grupos y siempre vayan vestidos de la misma forma destaca la individualidad, la singularidad y, en cierta manera, la soledad de la protagonista. El primer personaje que saluda la protagonista es otra chica, interesante apunte de amistad entre mujeres además de infrecuente, ya que el cine insiste más en la rivalidad que en la complicidad entre los personajes femeninos. Según avanza y se introduce más en el edificio, las tareas de quienes allí están se sofistican. Pasan de lo físico al manejo de armas y líquidos que anuncian saberes investigadores más sofisticados hasta llegar al corazón del Centro: las oficinas, la dirección, el pensamiento, la conducta (que va a ser también lo determinante en la investigación que ella emprende).

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.

A medida que la protagonista avanza, cambia el decorado (pasillos, moqueta, letreros 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 de la película.**

Los últimos planos de la secuencia que estamos analizando son altamente significativos.

Empiezan con ese plano de ella con las manos cruzadas en la espalda que subraya su novatez, su inseguridad. Pensemos, por contraste, en la abundancia de viriles protagonistas que nunca dudan de sí mismos, ni se asustan ante nada, ni muestran ninguna fragilidad. Pero, como a las personas reales sí nos sucede todo eso, es interesante tener referencias de personajes que, sobreponiéndose a sus limitaciones, consiguen lo que se proponen. Nótese también el juego de planos/contraplanos que nos la muestran sorprendida. Con un travelling de aproximación inducen la emoción y la proyección de los espectadores y de las espectadoras. A continuación la cámara ocupa el lugar de ella y nos muestra lo que ve. La operación se repite y refuerza poderosamente la identificación final y la emoción compartida de la protagonista y el público. No olvidemos la música que vuelve a oírse para acompañar la emoción del momento

Conclusiones finales

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

Podría pensarse frívolamente, que estamos ante una secuencia de paso obligado, antes de que empiece la película, sin mayor trascendencia. Pero, por el contrario, el análisis nos revela que está cargada 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 o miedo” sino del auto control y la capacidad de pensar. Son cualidades que no tienen por qué encarnarse en un héroe viril.

La portadora de la historia es una mujer 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.**

La ficción y la vida

Como ya señalé, las conclusiones han de sacarlas los alumnos y las alumnas aunque se les puedan dar a conocer éstas. De hecho, una parte importante del proceso educativo frente a la imagen consiste en pensar, racionalizar y verbalizar lo que perciben, lo que sienten. Analizar lo que de verdad “pasa” en la película para inducir en la audiencia, a veces sin que se dé cuenta, determinadas emociones y posiciones. Sólo así será posible fortalecer las estructuras mentales y psicológicas y armonizar las distintas facetas de la personalidad.

Un último punto: quien enseña debe someter siempre a la consideración del alumnado el cotejo entre ficción y vida. Concretamente en esta práctica, creo muy interesante preguntarse si para resolver conflictos y avanzar son más cruciales la inteligencia, la reflexión, el auto control, o la violencia bruta. En ese sentido, tanto los hombres como las mujeres pueden ser protagonistas. La ficción audiovisual, al insistir en la violencia física y en el protagonismo desmesurado de los hombres, hace un flaco favor a todo el género humano.

1. Conviene recordar que otros matices y comentarios son posibles y que cada docente puede adaptar la práctica a su alumnado.

2 Como ya dijimos, los y las docentes pueden optar por dar a conocer total o parcialmente al alumnado estos comentarios pero, si lo hacen, sugerimos que sea después de las conclusiones de ellos o, al menos, después de la primera fase de análisis. Una primera versión de este comentario apareció en *Comunicar*, n° 11, 1998.

3 Para profundizar en los procesos de identificación, ver el Anexo 1

¿SON TAN TONTAS Y ABSURDAS LAS MUJERES COMO LAS PRESENTA EL CINE?

La película y el fragmento elegido

Seis días y siete noches. Año: 1998. Director: Ivan Reitman.

Distribuidora: Buenavista International Spain, S.A. País: Estados Unidos.

En su proyección en salas de España tuvo tres millones de espectadores y espectadoras. Ha sido programada varias veces por diversos canales de televisión. No es posible saber el número de personas que la han visto en vídeo. Tuvo mucha más repercusión de la que se correspondería con su escasa calidad, lo que se debe, probablemente, a la presencia de Harrison Ford en el papel de protagonista masculino.

Fragmento elegido: El fragmento elegido se sitúa trascurrida casi media hora de película cuando ya conocemos a sus personajes. Ella es una profesional valorada y experta, con una agenda muy planificada, con una vida muy controlada y con planes de contraer matrimonio con su novio. Él es aviador y tiene una vida muy desorganizada. No le importan los valores comerciales ni el éxito; es juerguista, borrachín, inestable, etc.

Objetivos didácticos

- Adquirir un distanciamiento crítico frente a la abundancia de personajes femeninos absurdos, incongruentes y torpes que fabrica el cine.
- Poner en entredicho el hecho de que siempre sea el protagonista masculino el más astuto, fuerte, razonable, el que más sabe.
- Contrastar con la vida real en la que las cualidades están repartidas de manera mucho más sutil entre los individuos al margen de su sexo y donde no existen superhombres ni tampoco hay tantas mujeres torpes.

Propuesta de cuestionario¹ para el alumnado

Empezamos el visionado cuando él le da cuenta de la situación desesperada en la que se hallan: en la inmensidad del océano, sin radio, sin los repuestos necesarios para reparar la avioneta, etc.

- ¿Cómo reacciona ella? ¿Se asusta? ¿Pregunta más detalles? ¿Se queda anonadada?
-
- ¿Cómo reaccionarías tú?
- ¿Pensarías, en primer lugar, que tu vida corre peligro o que has pagado un viaje que no has hecho?
-
- En esa situación ¿para qué puede querer ella el dinero si quizá nunca salgan de allí?
-
- ¿Crees que alguien con sensatez reaccionaría así?
- ¿Crees que una persona – hombre o mujer – que, no sólo no está loca, sino que es una ejecutiva muy valorada en su profesión, puede tener semejantes reacciones?
-
- Fíjate, al margen de lo que dicen, en la actitud, la ropa, el peinado, la posición de ambos personajes ¿cuál te parece más acorde con la situación desesperada que viven?
-
- La mano tendida de ella haciendo un gesto impertinente y mandón ¿no resalta su infantilismo y mezquindad?
-
- ¿Con quién crees que se identifican el espectador y la espectadora, con él o con ella?
- Fíjate dónde se sitúa la cámara ¿no percibes que ella está vista “desde fuera” y que la identificación no es posible, que no podemos “ocupar su lugar” en ningún caso?
-
- ¿Siente el público la misma incredulidad y consternación que siente el protagonista ante lo que oye en labios de ella y ante su impertinente insistencia?
-
- ¿Nos alegramos cuando él le da una lección y parte el billete por la mitad?
-
- Acto seguido ella tiene una especie de ataque de histeria y se pone a dar resoplidos absurdos. Luego va al avión y allí tiene lugar un diálogo entre los dos.
- ¿Quién tiene razón en lo que argumenta?
-
- Señala todas las acciones, frases o comentarios incongruentes de ella.
-
- ¿Cuál será su castigo por desobedecer las indicaciones de él?
-
- ¿Te parece que lo tiene bien merecido?
- Ella sigue siendo, sin embargo impertinente y “chulita.” Aunque no hayas visto la película ¿no es seguro que ella terminará reconociéndolo como su “jefe natural”, aceptando su liderazgo y secundando sus planes como condición imprescindible para la salvación?
-

¿Consideras que sería posible un cambio de papeles? ¿Crees posible que en una película el protagonista masculino sea tan absurdo como a veces lo son las protagonistas femeninas?

¿Por qué no?

Piensa en películas de aventuras que recuerdes ¿quién tiene siempre que salvar a quién?

¿Has visto *Mentiras arriesgadas*? ¿*El maquinista de la General*? ¿*Indiana Jones y el Templo maldito*? ¿Cuál es en todas ellas el reparto de papeles?

¿Recuerdas otras películas donde ella sea una “carga suplementaria” para el protagonista que tiene que vencer a los malos y ocuparse de esa torpe mujer que le acompaña?

Incluso en las películas donde ella también es astuta, arriesgada, valiente ¿quién lo es en mayor grado, Él o Ella?

Has visto, por ejemplo, *El mañana nunca muere* o algún otro film reciente de James Bond? Ella también es excelente luchadora pero, al final, siempre resulta más torpe y el protagonista tiene que salvarla. ¿Te parece que eso tiene una explicación racional?

¿Has visto alguna donde ocurra al revés?

¿Conoces algún adulto – hombre o mujer – tan incongruente como lo es la protagonista de esta película? ...

Si las mujeres fueran tan absurdas e inútiles como aparecen en las películas ¿crees que la mayoría de los hogares funcionarían?

¿Quién suele controlar mejor las realidades cotidianas según tu experiencia? ¿Quién se preocupa por que haya ropa limpia y comida, por la educación, por la salud, por las relaciones sociales?

¿Por qué, sin embargo, son tan frecuentes los personajes femeninos irracionales, inútiles, torpes?

¿No deberíamos indignarnos y tener una actitud extremadamente crítica con estas absurdas, ridículas y constantes caricaturas con las que el cine representa a las mujeres?

¿No causaría indignación si se presentara a la etnia negra, por ejemplo, o a la población española o a cualquier otro grupo social como se representa a los personajes femeninos?

.

.

Conclusiones para trabajar en grupo

Después de contestar a estas preguntas, contrasta con tu grupo las respuestas que habéis dado.

Elucidad las dudas que tengáis.

Una vez hecho lo anterior y si globalmente vuestras opiniones coinciden, elaborad conclusiones generales sobre estos aspectos:

¿Es posible que exista alguien tan absurdo?

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

¿Por qué el cine muestra siempre un reparto de papeles tan desigual y siempre escorado a favor del mismo género?

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Comentario para el profesorado ²

¿Cómo reacciona ella? Lo primero que hace es exigirle que le devuelva lo que le pagó puesto que “no la ha llevado al lugar convenido”. No entremos en comentar la mezquindad de semejante reacción, comentemos lo disparatada e incongruente que resulta: ¿para qué quiere ella el dinero? Él la mira con la misma mirada que proyecta todo el público: una mezcla de incredulidad y de irritación. Le da (le damos, porque la identificación con el personaje masculino es evidente) la primera lección: le devuelve la mitad del dinero (partiendo en dos un billete) puesto que “han cubierto la mitad del trayecto”. Así, él pone en evidencia lo desatinado y absurdo de la actitud de ella. La reacción de ella, entonces, consiste en pasar directamente a la histeria: entra en la avioneta haciendo aspavientos, empieza a arrojar cosas compulsivamente, encuentra el bote salvavidas y decide lanzarse al océano sin más. Él le advierte que, al no saber ni dónde están, es una locura ponerse a dar tumbos por esa inmensidad en una balsa neumática... pero ella sigue instalada en la irracionalidad. Desobedeciéndolo, activa el sistema de inflado... Otra vez recibe su justo castigo: queda atrapada y aplastada. Tiene que pedirle ayuda, aunque sigue mostrándose “chulita y rebelde”, así es que él opta por dejarla “macerar” hasta que ella, que al principio no lo consideraba de fiar, comprende que sólo colaborando con él y secundándolo, habrá una posibilidad de salvación porque él es, a pesar de sus borracheras y de su vida caótica, el que sabe. Ella, sin embargo, seguirá metiendo la pata y disparará a destiempo la única bengala de la que disponen.

Imposible mencionar ni una ínfima parte de los personajes femeninos que a todo lo largo y ancho de la historia del cine estropean los planes del protagonista, ponen en peligro su vida, actúan de forma totalmente inoportuna... Citemos algunos ejemplos:

Mentiras arriesgadas (James Cameron, 1994). Ella (Jamie Lee Curtis) entrega a su marido (Arnold Schwarzenegger) al enemigo porque es incapaz de reconocer a los malos (¿es que esa mujer no ha visto películas?).

Pulp fiction (Quentin Tarantino, 1994). Ella (María de Medeiros) olvida lo único que el bendito Bruce Willis le pide que recuerde.

Indiana Jones en El templo maldito (Steven Spielberg, 1984) arrastra una rubia tan caprichosa e incongruente que, para los efectos, resulta un adversario más.

La etarra de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) echa a perder la misión porque se deja el bolso (con la ca de uñas dentro, suponemos) en el coche que van a hacer estallar ¡Esa inepta que, guiada por los celos, se había atrevido, sin embargo, a criticarlo anteriormente a él! Pues, ¡hala!, ahí tiene su castigo.

¿Cuántos aventureros “arrastran una cruz” en forma de mujer que no sólo no colabora con ellos sino que les obliga a redoblar su heroísmo para reparar los desatinos, las estupideces o, en el mejor de los casos, la inutilidad propias de las señoras (de película)? Si no fuera porque ellos, a pesar de todo, nos quieren... Si no fuera porque nosotras terminamos comprendiendo y aceptando que él es el que sabe... ³

El cine está lleno de mujeres así, que despiertan los deseos del protagonista (y del público) de estrangularlas. Recordemos el ilustre precedente de *El maquinista de la General* (Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926). Johnnie (Buster Keaton) intenta alistarse pero el ejército no lo acepta alegando que es de más utilidad como conductor de su locomotora. La novia, sin embargo, lo considera un cobarde y lo rechaza (¿no es una cabeza de chorlito esa mujer?). A pesar de todo, él la sigue amando. Tanto que la rescata de las garras de los enemigos. Empieza entonces la heroica (y desde el punto de vista cinematográfico sublime) persecución. Y también empieza la descripción de la valía de Johnnie y de la incongruencia y falta de sentido común de ella. Él va, viene, corre de una punta a otra, inventa trucos, atiende a la locomotora... Ella ¿qué hace ella, Dios mío? Pues, en medio de semejante fragor, se pone a barrer. Luego, ante los requerimientos del pobre Johnnie para que mantenga el fuego echándole leña, ella coge un palito y delicadamente lo deposita en la caldera... Él siente ganas de ahogarla pero, como la adora, la perdona.

Nos merecemos cualquier cosa (y, como mínimo, un par de bofetadas).

Pero leamos el comentario que sobre esta película hace la *Historia universal del cine* de Planeta (Volumen 2, pág. 190):

El maquinista de la General resulta menos memorable por su “gags” que por su retrato de un hombre pequeño y solitario, pero valiente, abnegado y dispuesto a no dejarse arrebatar las dos cosas que más quiere en el mundo, y de las que le han despojado al mismo tiempo: su locomotora, a la que quiere profundamente, como si formase parte de él mismo, y su idolatrada Annabelle Lee. Ésta, la más encantadora de todas las heroínas del cine de Keaton, fue encarnada por la actriz Marion Mack, quien aceptó deportivamente todos los malos tratos a los que el rodaje la obligaba (en una escena era metida a la fuerza en un saco, y tirada con el resto de la carga).

Podemos asombrarnos de que ésta sea “la más encantadora de todas las heroínas del cine de Keaton” y preguntarnos cómo serán las otras. No nos asombramos, sin embargo, de que ella aceptara ser metida en un saco desde el momento en el que aceptó un *papelón* semejante. Pero, sin duda, la mayor “perla”, es que, 60 años más tarde, se pueda escribir sobre el film sin hacer ni un asomo de referencia a la sórdida misoginia que destila. Pensemos, por un momento, que lo se cuenta de ella, se dijera de una persona de una etnia diferente a la blanca. Nadie pasaría por alto tal barbaridad ¿verdad? Y de hecho nadie comenta ciertas secuencias de *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915), sin aludir al racismo que destilan (por muy venerado que sea el director).

Si se dispone de tiempo, sería interesante visionar alguna escena más.

Sugiero dos. Una anterior a ésta, concretamente la que presenta **como una simpática anécdota el hecho de que él beba hasta la inconsciencia**. Servirá para resaltar ante el alumnado la patente de corso de la que disfruta el alcohol en nuestra civilización y la propaganda que se le hace. Se puede establecer una comparación con otras drogas ilegales mucho menos duras o con otras drogas ilegales igualmente duras. Se puede poner de manifiesto, con estadísticas a ser posible, el poder destructivo del alcohol y, por lo tanto, el engaño de la película al presentar a un personaje que lo ingiere en tales cantidades y, sin embargo, razona, pilota un avión, es astuto, sensato, etc.

Otra escena que puede visionarse es **en la que ella dispara –inútilmente, por supuesto– la única bengala que les queda**.

Pueden visionarse escenas similares de las otras películas a las que se ha aludido o de alguna propuesta por el alumnado.

1 Recordad, como siempre que, ni el cuestionario ni los comentarios finales, agotan el análisis de todos los matices significativos.

Conviene que cada docente lo adapte a la edad, a los conocimientos del alumnado sobre imagen, al marco en el que se esté haciendo la práctica, al grado de sensibilización que tengan ante las arbitrariedades e injusticias que genera el patriarcado, etc.

2 Estos comentarios están extraídos de mi libro *Mujeres de cine: cartografía de un maltrato*, actualmente en prensa.

3 Para una explicación teórica de los mecanismos sádicos contra las mujeres, consúltese Laura Mulvey

VAMOS A CONTAR MENTIRAS

La película y el fragmento elegido

Barrio. Año: 1998. **Director:** Fernando León de Aranoa.

Productora: Elías Querejeta P.C. S.L. **País:** España.

Esta película fue muy galardonada. Destacamos entre otros:

Tres Premios **Goya** en 1999: **Mejor Dirección**, **Mejor Actriz Revelación** (Marieta Orozco), **Mejor Guión Original**.

Concha de Plata al Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1998.

Premio al Mejor Guión del Círculo de Escritores Cinematográficos.

A pesar de ello, y según los datos de los que dispone el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del MECD, sólo la vieron en sala 800.000 espectadores y espectadoras. A raíz de los premios Goya que obtuvo la siguiente película de León de Aranoa, *Los lunes al sol* y de su candidatura a los Oscars, mucho más público volvió a interesarse por *Barrio* y fue, de nuevo, programada por televisión. Cuenta un verano en la vida de tres adolescentes amigos: Rai, Javi y Manu. Comparten barrio, sueños, deseos y la perspectiva de un futuro incierto.

Fragmento elegido: La escena elegida se desarrolla cuando han transcurrido más de 50 minutos desde el principio del film, en casa de Javi, el chico que, en apariencia, tiene la vida familiar más estructurada.

Objetivos didácticos

- Introducir el tema del maltrato y la violencia contra las mujeres y propiciar así el debate en torno a tan grave pero menospreciado problema.
- Hacer consciente al alumnado de que filmar supone escoger un punto de vista, anular otros, seleccionar ciertas situaciones y descartar otras, mostrar determinados aspectos de las cosas, dejar de lado otros y, en algunos casos, como en este, adulterar y falsear la realidad. Cuando tal proceder se da en una película aparentemente realista, es muy difícil que el público perciba la trampa.
- Poner en evidencia que un director de ideología progresista como Fernando León de Aranoa, no se permitiría mentir de forma tan flagrante sobre la Ley de Extranjería, por ejemplo, ni se permitiría suponer que alguien que denuncia la violencia etarra está mintiendo.
- Resaltar la necesidad de un cambio social para que este asunto cobre la importancia que realmente tiene y provoque el consiguiente rechazo.

Propuesta de cuestionario para el alumnado¹

La escena se inicia con un plano del abuelo que, al ser mayor y estar enfermo, muestra la misma actitud catatónica y ausente durante todo el film. La cámara inicia una panorámica hacia la derecha y descubre, en el otro extremo del sofá, a Susi cuya pose y mirada perdida son similares a las del abuelo; la diferencia estriba en que en ella no resultan habituales.

Al ligar así —en el mismo plano, en la misma actitud, en el mismo espacio, en el mismo movimiento de cámara y hasta en el mismo sofá— a ambos personajes ¿qué nos dice la cámara sobre el estado anímico de Susi?

La cámara enfoca a Javi que entra en la habitación. Éste rápidamente se da cuenta de que algo raro pasa. Pregunta. Y obtiene toda una pormenorizada explicación de lo sucedido.

Analizamos el relato de Susi

¿Por qué le propone Susi a su hermano hacerle algo de comer? ¿Es que Javi no tiene manos?

Ordena cronológicamente los sucesos que cuenta Susi: qué pasó primero, qué a continuación, etc. ¿En cuánto tiempo transcurren estos acontecimientos?

Ordena ahora su relato en tres bloques relacionados respectivamente con:

La madre: qué ha hecho, qué ha dicho, qué hace ahora.

El padre: qué ha dicho, qué ha hecho, dónde está ahora.

Susi: qué ha visto, qué no ha visto.

La madre acusa al padre de haberle pegado ¿qué prueba aporta? ¿Qué dice Susi sobre eso?

¿De qué manera influye en la opinión de los espectadores y espectadoras el hecho de que sea la hija, mujer también, quien niegue lo que dice la madre: le quita o le añade credibilidad?

El médico le da pastillas a la madre pero no le cura ninguna herida ni rotura. Por lo tanto, aparte de un cardenal que dice que le ha hecho el padre ¿tiene la madre alguna otra señal en su cuerpo de maltrato?

¿Qué opina Susi de ese cardenal? ¿Cree que es verdad que se lo ha hecho el padre?

¿Crees, además, que si hubiera maltrato los hijos no lo sabrían?

¿Te parece que alguien del público puede concluir que, efectivamente el padre le pegó a la madre?

El padre dice que la casa es suya por que la ha pagado él ¿lo contradice Susi? ¿Una mujer que trabaja en su casa ¿no aporta nada a la economía del hogar? O dicho de otra manera: ¿por qué no se valora el trabajo de cocinera, cuidadora, limpiadora, enfermera, niñera, etc. que realizan las mujeres? ¿Cuánto costaría ese trabajo si se tuviera que comprar en el mercado, si se tuviera que pagar por él?

Susi nos describe la marcha del padre con detalles (puerta, pensión, mudas) ¿cuál te parece el objetivo de esos detalles? ¿son meramente informativos? ¿qué mensaje transmiten más allá de las simples palabras?

.....

¿Se preocupa el médico del estado anímico del padre? Se supone que éste debe estar destrozado de perder “su” casa y su vida familiar ¿Cómo es que no le dan pastillas a él?

.....

También nos describe la situación de la madre: ¿Cómo lo hace? ¿Dice, por ejemplo, algo del estado de ánimo y los sentimientos de la madre o se limita a contar dónde está? A resultas de todo el episodio ¿quién tiene una situación peor, el padre o la madre?

.....

¿Quién le da más pena al público?

.....

Analícemos los planos y su significado

Observa que, al principio, hay una alternancia de planos de la chica y del chico. Los de Javi son planos medios-cortos, los de Susi más cortos. ¿Por qué te parece que lo hacen así?

.....

Observemos los planos de Susi. Observa también el movimiento –travelling– de cámara ¿Cuál es su función?

.....

Observa que es una escena con poco movimiento. La insistencia y duración del plano impide que nuestra atención se disperse y, por el contrario, condensa nuestra emoción o nuestro interés. Después, la cámara vuelve a hacer un contraplano de Javi ¿Por qué se sienta?

.....

El último plano de la escena es un plano corto y casi frontal de Susi pero también incluye a Javi ¿Cuál es el objetivo de este plano? Piensa que los planos cortos transmiten con mayor intensidad las emociones. . . .

.....

¿Tendría la escena la misma fuerza emocional si estuviera rodada en un plano general de la habitación? . . .

.....

¿No crees que ese mismo relato, rodado en un plano largo, quizá nos permitiera dudar algo más de sus palabras y, seguramente, nos impediría emocionarnos tanto?

¿Percibes, pues, el papel de la emoción en la capacidad crítica del espectador?

.....

Comparemos ahora lo que ocurre en la película con lo que ocurre en la realidad social

En los acontecimientos contados intervienen varias instituciones o personas investidas de autoridad, poder y saber (personal de justicia, policía, personal médico) ¿tardan mucho en reaccionar o lo hacen rápidamente? . .

.....

¿De parte de quién actúan las autoridades?

En España, hasta hace muy poco (verano de 2003, es decir, cuatro años después de que se rodara esta película) cuando una mujer denunciaba malos tratos y agresiones (incluso cuando presentaba heridas, rotura de huesos, golpes manifiestos e incluso cuando era ingresada en estado grave) la ley no preveía la expulsión automática del maltratador del domicilio familiar mientras no hubiera juicio (que podía tardar, como mínimo, meses). ¿En qué país, pues, se sitúa la acción de esta película?

La madre pone una denuncia ¿contrasta la policía o el juez sus palabras con otros testimonios? ¿Hacen caso del testimonio de la hija?

En España, era la mujer la que debía abandonar el domicilio e irse a una casa de acogida. Actualmente pueden obligar al marido a irse pero sólo si de los primeros indicios recogidos por la policía se desprende que existe agresión (cosa que, como hemos visto, no ocurre en el film). **Volvemos a preguntar ¿en qué país se sitúa la acción de esta película?**

Esta película está filmada en tono realista. En ella no hay hadas madrinas, ni alfombras voladoras, ni magos con poderes sobrenaturales... Los decorados, los diálogos, las historias que se cuentan, etc. intentan parecerse a la vida. ¿Por qué, sin embargo, en lo referente a este asunto al director no le preocupa que lo que cuenta tenga algún parecido con lo que, de verdad y según la ley, puede ocurrir en nuestro país?

¿Por qué, sin embargo, nos creemos lo que cuenta Susi a pesar de que sea legalmente imposible?

¿Podría Fernando León de Aranoa adulterar y mentir sobre los asesinatos de los terroristas de ETA sin causar un grave escándalo social e incluso sin que lo metieran en la cárcel por apología del terrorismo?

El guión de esta película fue muy premiado ¿podría haberlo sido si mintiera tan abiertamente sobre cualquier otra ley? ¿Premiarían su guión si contara de modo aparentemente realista una historia que, aunque no fuera tan trágica, fuera tan imposible? Si contara, por ejemplo, el hecho de que cualquier ciudadano o ciudadana pudiera apropiarse de lo ajeno sin mayores reparos o el hecho de que a la población extranjera sin papeles, en vez de expulsarla la nombraran automáticamente capataces de una empresa.

Consulta el número de denuncias por maltrato y consulta las estimaciones que se hacen sobre las agresiones que no son denunciadas. Observa el porcentaje de mujeres al que afecta. ¿Se puede considerar, pues, el asunto del maltrato y las agresiones de mujeres un asunto menor sobre el que se puede mentir despreocupadamente?

Teniendo en cuenta la gravedad del problema de las agresiones, maltratos y asesinatos contra las mujeres ¿por qué crees tú que socialmente se le da tan poca importancia?

Conclusiones para trabajar en grupo

Después de contestar individualmente a estas preguntas, contrasta con tu grupo las respuestas que se hayan dado.

Elucidad las dudas que tengáis.

Una vez hecho lo anterior y si globalmente vuestras opiniones coinciden, elaborad una exposición general sobre estos aspectos:

1. Como ya hemos señalado, lo que cuenta esta escena era legalmente imposible pero el director, no sólo no se preocupó por informarse, sino que hizo lo posible para que nos creyésemos esas mentiras. Enumera algunos procedimientos de los que usa para hacer creíble tal patraña.

[illegible]

2. A pesar de películas como ésta y gracias a la presión de las mujeres, la ley ha cambiado recientemente aunque aún quede mucho camino por recorrer. ¿No crees que es preciso avanzar hacia un cambio en la sociedad? ¿Cómo concretaríais ese cambio?

[illegible]

Comentario para el profesorado²

Los comentarios serán, en este caso, breves. **La escena se comenta por sí misma.** Señalamos, sin embargo, que no hemos agotado el tema. **Podría insistirse mucho más en cotejar la emoción y la condena social frente a los asesinatos de ETA con la que suscitan estos otros asesinatos.** Podría cotejarse la actuación de los partidos políticos en unos y otros casos. Podría hablarse de la impunidad de la que gozan los que amenazan a las mujeres, la benevolencia con la que se juzga a los que hacen propaganda del maltrato, menosprecio y agresión contra las mujeres comparándola con la condena y la persecución legal de la que son objeto los que hacen apología del terrorismo, del racismo, etc.³

Si se desea se pueden analizar también las siguientes apariciones en la película del padre y la madre: Aquel viviendo en una furgoneta porque no puede pagarse una pensión. Ésta tan satisfecha, enseñoreada de la casa. Para mayor INRI, pone un plato en la mesa sin acordarse de que el padre ya no está. **¿Significa que lo echa de menos?** Tal y como está hecha la escena, por supuesto que no. Significa que tampoco antes lo veía ni le prestaba ningún interés. Significa que ya ha superado tanto el “drama” (ese que la tenía en cama con el médico pendiente de ella y dándole pastillas) que hasta se le olvida su existencia pasada o presente.

No olvidemos, por otra parte, que esta película está focalizada desde el punto de vista de los perdedores, con simpatía y comprensión hacia estas personas. Este episodio, por tanto, excluye a la madre que, para los espectadores y las espectadoras, se sitúa así en el “otro bando” de los ganadores.

En esta escena es especialmente importante cómo han sido rodados los planos, por lo que se deben tener en cuenta los siguientes aspectos técnicos: los planos cortos y/o planos de detalle cumplen esencialmente dos funciones: hacer que el público vea pormenorizadamente algo o unirlo emocionalmente a lo que ve. Son, pues, o muy *informativos* o muy *afectivos*. Los *primeros planos informativos* se usan para enseñar lo que conviene que reconozcamos porque tiene o tendrá una función significativa en el relato: puede tratarse de un objeto (una carta que será fundamental, un detalle que no nos debe pasar desapercibido, etc.) o una parte del cuerpo. Así, por ejemplo, los planos cortos que veíamos de los pies y de la cara de la protagonista de *El silencio de los corderos* mientras corría por el bosque tenían como objetivo mostrarnos su esfuerzo y su determinación. Sin embargo, a menudo, cuando se filma el cuerpo de las mujeres, los planos cortos sólo sirven para mostrar por mostrar, sin función narrativa ni informativa especial sino con una intención espectacular como pasaba que con el cuerpo de la protagonista de *Pretty woman*.

Los *primeros planos y/o planos de detalle afectivos*, acercan literal y “físicamente” espectadores y espectadoras al objeto de su visión. **Cumplen fundamentalmente la función de ligarla emocionalmente con lo que ve: cosa o persona.** Recordemos, por ejemplo, los últimos planos de la secuencia que analizamos de *El silencio de los corderos*, cuando en el despacho del jefe la protagonista ve el panel que describe los horribles crímenes a cuyo autor tendrá que enfrentarse. Recordemos que la cámara se acercaba a su rostro en un movimiento de travelling a fin de que “entrásemos” en su turbación. También por la misma razón suelen rodarse en planos cortos las escenas de diálogos amorosos: se nos muestran alternativamente sus rostros en plano corto y, de vez en cuando, se les incluye en otro primer plano algo más largo. Así se consigue que compartamos su situación emocional.

Observemos que lo que en definitiva nos transmite la película es la idea de que los hombres están indefensos ante las acusaciones arbitrarias y sin pruebas que pueden inventar sus mujeres. Pero la realidad es la opuesta: **muchísimas mujeres asesinadas habían interpuesto ya denuncias por malos tratos y amenazas sin que la autoridad tomara medidas adecuadas para protegerlas.** Mar Herrero, por ejemplo, fue asesinada el 13 de octubre de 1999 (un año después de que se rodara esta película). Había interpuesto dieciséis denuncias contra su maltratador. Las autoridades no tomaron las medidas adecuadas para salvarle la vida a pesar de que su asesino tenía antecedentes criminales y estaba en libertad provisional porque anteriormente había disparado contra otra ex-novia. El 12 de junio de 2003 (cinco años después de que se rodara esta película y de que hubieran muerto

trescientas mujeres más), Ana María Fábregas fue asesinada a martillazos después de haber interpuesto cincuenta y cuatro denuncias durante diez años (diez años que para ella serían de auténtica tortura). **Lo más probable es que ni los jueces ni los policías implicados sean condenados por no dar auxilio a una persona en peligro.**

1 Conviene recordar que otros matices y comentarios son posibles y que cada docente puede adaptar la práctica a su alumnado.

2 En otro momento de la película, mientras Javi está en su habitación oye una disputa a voces entre ambos cónyuges pero de ella no se deduce que el padre le pegue a la madre.

3 Como ya dijimos, los y las docentes pueden optar por dar a conocer total o parcialmente al alumnado estos comentarios pero, si lo hacen, sugerimos que sea después de sus conclusiones o, al menos, después de la primera fase de análisis.

Una primera versión de este comentario apareció en *Comunicar*, nº 11, 1998.

4 Para profundizar en los procesos de identificación, ver el Anexo 1

5 Mientras escribía estas páginas tuvo lugar el episodio de *Todas putas* ¿Alguien concibe la posibilidad de que un alto cargo del Ministerio del Interior promoviera y publicara textos de ETA y Batasuna?

Recientemente se ha estrenado la película de Medem *La pelota vasca*. Basta con comparar el debate al que ha dado lugar con la falta de debate en torno a películas que tratan de forma sesgada y mentirosa el maltrato de las mujeres.

¿HACER EL AMOR ES COSA DE DOS?

La película y el fragmento elegido

Los peores años de nuestra vida. Año: 1994. Director: Emilio Martínez Lázaro.

Productora: Fernando Trueba P.C. Kaplan S.A.S.C. e Iberoamericana Films. País: España.

En esta película, el protagonista, Gabino Diego, está obsesionado por ligar y se lamenta de su poco éxito con las mujeres frente al éxito arrollador del “guaperas” de su hermano, Jorge Sanz. Ambos quedan prendados de una misma chica, Ariadna Gil, con la que se cruzan en las escaleras del inmueble donde viven. Contrariamente a lo esperado, ésta va a iniciar una historia erótico-amorosa con el *hermano feo*, aunque en el fondo no parece muy convencida. El *hermano guapo*, generosamente, se retira de la liza a pesar de que, por primera vez en su vida, se siente enamorado. Al final, el protagonista, consciente de lo que ocurre y en un alarde dadivoso, le cede la chica a su hermano junto con su billete para irse con ella París. Este final es, pues, una versión a la española, “actualizada” y “juvenil” del final de *Casablanca*, con Gabino Diego haciendo de Bogart.

Fragmento elegido: La escena que analizamos es el primer encuentro sexual del protagonista y de la chica. Tiene lugar cuando la película está bastante avanzada; el público espectador ya conoce y sitúa a los personajes en sus respectivas dinámicas y avatares.

Objetivos didácticos

- Debatir el reduccionismo que muestra el cine sobre la sexualidad al limitarla obsesivamente a la genitalidad y al coito.
- Debatir sobre las consecuencias de esta masiva propaganda uniformadora que hacen las películas. En efecto, la mayoría incluyen escenas de cama pero esas escenas, pese a su aparente realismo y variedad, siempre muestran lo mismo y, en ciertos aspectos (tiempo, consecución al unísono del orgasmo, modo de que la chica llegue a conseguirlo) lo que muestran es radicalmente falso.
- Poner en entredicho el concepto atávico de que el acto sexual es una cosa que hacen los hombres. Las mujeres son simplemente seres pasivos y/o colaboradores (en el mejor de los casos).
- Tomar conciencia de que, al focalizar la escena desde el protagonista masculino, la experiencia de ella, sus sensaciones, sus emociones quedan excluidas casi totalmente o sólo se reflejan para darle réplica complaciente a los sentimientos y la posición del chico.

Propuesta de cuestionario para el alumnado

Primeros planos

Anota lo que dice el protagonista en estos planos para que, al final de la escena, puedas contrastar sus palabras con lo que ocurre.

Planos siguientes

En el plano siguiente se nos muestra a los dos personajes realizando el coito. Hay pues una elipsis

¿Crees que la película omite muchas acciones intermedias entre los planos anteriores en los que empiezan a besarse y ésta?

¿Piensas que en la vida real las transiciones y los cambios son tan rápidos? Es decir ¿crees que dos personas pasan así de rápidamente de darse besos al coito?

En cualquier caso ¿Tú qué valoras más: demorarse en la exploración y expresión de otras facetas de la sexualidad o llegar al coito con bastante rapidez?

Escena en el sofá-cama

Ella se limita a acariciar levemente el pelo y la espalda del chico ¿te parece lógico que una chica joven sea tan pasiva?

¿Por qué se supone que el chico es el que ha de “hacer algo”?

En el caso concreto que se nos muestra ¿te parece muy imaginativo lo que él hace?

¿Hay alguna posibilidad de que ella alcance el orgasmo así?

La cámara inicia una panorámica hacia la izquierda como para “abandonar” la escena e iniciar otra elipsis pero él eyacula y la cámara, en un gesto de humor, vuelve a enfocarlos. Observa la cara de sorpresa de ella y anota las explicaciones que da él.

Cuando él alega que la velocidad es positiva en la sociedad actual, ella contesta: “No siempre”, dando a entender que, en este caso, lamenta la rapidez. ¿Crees que aunque él “durara” más, ella podía llegar al orgasmo así?

¿Por qué, pues, la chica ha de juzgarse frustrada porque se acabe pronto?

¿No debería ella, por el contrario, sentir alivio al no tener que estar en esa posición mucho tiempo?

Una vez que un varón eyacula no puede mantener la penetración pero ¿eso conlleva que la relación sexual se termine?

Tenga o no el chico otra erección ¿cómo se supone que ella alcanzará el orgasmo?

Esta escena y su pequeño preámbulo son escenas muy habladas. Pero ¿quién habla? Compara las frases de él y las de ella. ¿Qué deduces? ¿quién cuenta en esta escena lo que piensa, siente, teme, etc.?

Observa la diferencia entre los planos de él y los de ella. Anota en dos columnas paralelas lo que dicen ambos.

.....	
.....	
.....	
.....	
.....	
.....	
.....	

Él, en todos sus planos, se expresa. Ella, en los suyos lo mira con complacencia, lo escucha y lo encuentra muy gracioso pero ¿expresa algo de sí misma?

Globalmente considerada, esta escena ¿filma una historia de él o de ella?

Una relación sexual ¿no debería ser cosa de dos?

¿Recuerdas alguna película donde una chica explique, comente, justifique lo que siente o piensa en una situación similar sin resultar un personaje antipático y desagradable?

¿Recuerdas alguna película donde un personaje femenino, tierno y encantador diga que no desea tener relaciones sexuales con coito o que explique por qué, si limitan la sexualidad a la penetración, dure lo que dure ésta, ella no puede tener un orgasmo?

¿Por qué el cine supone que la penetración es esencial? ¿El placer de las mujeres no lo es?

Volvamos ahora a lo que dice él en el primer plano de esta escena, concretamente a su frase: “Aunque no sería la primera vez que hago el amor sin chica”. En vista de lo que ocurre después:

¿Se puede decir que ha hecho el amor con una chica o que se ha servido de una chica para hacer esencialmente lo mismo que ha hecho siempre (aunque con más placer)?

Cuando se justifica por eyacular tan pronto dice: “Otro, mientras te hace el amor, seguro que estaría pensando...” ¿Consideras que el chico le hacía el amor o iba a lo suyo? No sería más exacto que dijera: “Otro, mientras se sirve de ti para hacerse el amor...”?

¿Recuerdas alguna película en la que se muestren intercambio de caricias, contacto corporal, exploración mutua de la piel y del cuerpo como placeres eróticos en sí mismos, es decir, sin que tales actuaciones se consideren simples preámbulos al coito?

El cine escenifica la relación sexual mediante la penetración y supone (e incluso muestra) que esa es la manera de que las mujeres alcancen el orgasmo ¿Estás de acuerdo con que el coito sea el acto esencial de las relaciones sexuales?

Si las películas tuvieran más en cuenta el punto de vista de las mujeres ¿mostrarían las escenas eróticas y amorosas de manera diferente?

¿Qué cambiarías tú? ¿Incluirías muchos más besos, caricias, etc. y menos contacto genital? ¿Menos penetración?

¿Se podría mostrar o insinuar que dos amantes alcanzan el orgasmo y la eyaculación sin recurrir a la penetración?

¿Has visto alguna vez una película donde se muestre una relación sexual que no consista en coito y/o feliación?

En general, los medios de comunicación de masas (la televisión principalmente) cuando hablan de relaciones sexuales ¿no suelen limitarse a hablar de erecciones de los varones y de tamaño del pene?

Cuando se alude al placer siempre se hace contando el número de “polvos” es decir, erecciones y eyaculaciones ¿Cómo y cuándo se supone que ellas sienten placer? ¿No es como si se diera por supuesto que alguien no necesita comer y que le basta con ver cómo otros comen?

Si constantemente vemos un mismo “modelo” de relación sexual ¿te parece fácil, aunque se desee otra cosa, ir a contracorriente?

Por ejemplo, si a una chica no le apetece la penetración ¿puede expresarlo sin parecer una rara o una estrecha?

En toda esa profusión de coitos que muestra el cine ¿has visto alguna vez que recurran al preservativo?

¿Y qué opinas sobre esa omisión y sobre las consecuencias?

.

.

.

.

.

.

Conclusiones para trabajar en grupo

Después de contestar a estas preguntas, contrasta con tu grupo las respuestas que habéis dado.

Elucidad las dudas que tengáis.

Una vez hecho lo anterior y si globalmente vuestras opiniones coinciden, elaborad conclusiones generales sobre estos aspectos:

—Después de analizar lo que ocurre en la escena ¿crees que los encuentros sexuales entre chicos y chicas se parecen a éste? ¿en qué sí y en qué no?

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

—¿Tú crees que una relación así es interesante? ¿Por qué?

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Comentarios para el profesorado¹

Ésta, como la inmensa mayoría de las escenas del mismo tipo que tanto abundan en el cine, muestra una relación sexual que gira exclusivamente en torno al coito. **Al personal educador debería alarmarnos este hecho.** Pensemos que cuando los jóvenes y las jóvenes tienen su primera experiencia sexual no llegan “vírgenes”, sino que llegan con un impresionante archivo de imágenes. Estas imágenes están rodadas con aparente verismo y aparente variedad, pero siempre muestran lo mismo y lo que muestran es, en gran parte, irreal. **¿No creará, sin embargo, falsas expectativas cuando no miedos y neurosis en la población adolescente?** Por ejemplo: si la penetración no envía a la chica automáticamente al séptimo cielo **¿qué pueden pensar?** **¿Qué ella es anormal?** **¿Que él “la tiene pequeña”?** **¿Que no sabe moverse?**

Esta película (como prácticamente todas las películas) no concibe la posibilidad de que la erección masculina no sea el pilar básico en torno al cual ha de girar cualquier intercambio erótico. Tampoco considera posible que ella tenga un papel activo en la consecución de su propio orgasmo, ni tan siquiera sugiere que el placer de ella no provenga de la penetración, ni que él, con o sin pene erecto, aún posea cuerpo, boca o manos, por ejemplo. No podemos alegar que: “Quizá, aunque no se muestre, ella y/o él, antes o después de lo que vemos, harán otras cosas”. No podemos alegarlo porque en una película existe lo que está y lo que se sugiere. Todo lo que nosotros deseamos ver pero que ni se muestra, ni se intuye a partir de los elementos dados, es aportación exclusiva nuestra y para nada podemos atribuírselo al film. **O dicho de otra manera: para emitir juicios sobre una ficción, hemos de basarnos en lo que materialmente vemos y oímos.** Al afirmar esto no perdemos de vista que, en las películas, el silencio o la falta de imagen sirven también para “decir” y pueden trabajarse significativamente. Tampoco olvidamos que el texto siempre se construye con un lector y/o con una lectora. Pero ambas cosas no invalidan esta realidad: lo que no está, no está. Un ejemplo para que se entienda bien: *Casablanca* lanza manifiestamente un mensaje a los norteamericanos a favor de su participación en la Segunda Guerra Mundial. Aunque en ningún momento se diga explícitamente, tal cosa se puede demostrar analizando lo que narrativamente ocurre, los procesos de identificación y proyección del público espectador, etc. Pero, por más empeño que mostremos, no podemos deducir que la película abogue por que sea un general determinado el que dirija las operaciones. Por poner otro ejemplo, la película no “opina” sobre cómo se llevó a cabo la colonización de América.

Obsérvese que el personaje que interpreta Gabino Diego dice: “te hago el amor” cuando debería decir: “me hago el amor con tu cuerpo”. No se ve, ni se insinúa, en efecto, que él le haga nada. Ella es un mero receptáculo para la sexualidad de él. Es muy improbable que ella pueda alcanzar el orgasmo así. De esta manera resulta desconcertante y exagerado que ella, una chica joven y moderna, según la película, se muestre tan absolutamente dócil y pasiva. Por otra parte, si todo se acaba cuando los varones eyaculan, las mujeres están obligadas a llegar al orgasmo antes que sus compañeros sexuales si no quieren quedarse a medias y han de hacerlo rápidamente, ya que jamás una escena de coito dura más de minuto y medio.

Pero el cine opta siempre por la variable -tan poco realista por otra parte- de que los dos tengan el orgasmo al mismo (y, volvemos a insistir, cortísimo³) tiempo. Esto es al menos, lo que ocurre casi sistemáticamente cuando el cine muestra un acto sexual completo.

Si creen escrupulosamente el escenario que tantas veces nos muestra el cine como “normal” y único, lo más probable es que el colectivo adolescente

- piense que los seres humanos somos todos iguales y, por lo tanto, no indaguen demasiado en su propio erotismo o en el de su acompañante
- no consiga descubrir todas las posibilidades de hedonismo y del placer
- las chicas no alcancen el orgasmo
- resulte, pues, un fracaso manifiesto a no ser que las chicas finjan, en cuyo caso resultará un fracaso encubierto.

Teniendo en cuenta lo importante que es la sexualidad consideramos que, por complicado que resulte hacerlo, merece la pena luchar contra tanta idea preconcebida, tanta ignorancia y tanto prejuicio. Desde luego, resultaría fundamental que el cine y la televisión así lo hicieran en vez de ser los principales predicadores de tan-

ta desinformación, tanto maniqueísmo, de tanto oscurantismo que se presenta, eso sí, disfrazado de “aquí se muestra todo.”

Ciertamente esta escena tiene una peculiaridad: muestra algo que se supone que no es perfecto: él eyacula demasiado pronto. **Es una particularidad porque en las películas los encuentros sexuales funcionan siempre divinamente.**

Divinamente para el cine significa que, después de unos arrebatados besos y, a veces, de unos tocamientos de muslos, nalgas y pechos de mujer, él la penetra; los dos enloquecen por igual y, al cabo de un minuto, ambos alcanzan el orgasmo al unísono, como dijimos antes.

Así es que cuando en esta escena se muestra que el chico eyacula demasiado pronto cabe preguntarse **¿demasiado pronto con relación a qué?** No con relación a lo que suelen durar los coitos en el cine. Se supone que demasiado pronto con relación a ella. Aunque aquí descubrimos la primera trampa ya que, por más que él “durara”, sería un milagro que ella alcanzara el orgasmo así.

Con todo, la escena tendría interés si realmente sirviera para introducir una falla en esa monolítica y perfecta representación a la que antes aludíamos. Es decir si diera a entender que el erotismo y la sexualidad no son motores de mecánicas automáticas a los que basta con meter la llave de contacto para que se pongan en marcha. Que la sexualidad es algo ligado, no sólo a los genitales, sino también a las emociones, al estado mental en que nos encontremos, a nuestra capacidad de juego, al margen que nos concedamos de abandono y exploración, etc. Pero la escena no está construida para reflejar las problemáticas que en este terreno pueden presentarse, sino para ligarnos más al protagonista mediante el método de compartir sus debilidades al tiempo que lo muestra como un ser enternecedor. El papel exclusivo de ella es el de comprenderlo, mirarlo con afecto y encontrarlo gracioso³. Ella, no expresa nada “suyo”; sus únicas palabras: “No siempre” y “Creo que deberías buscarte otra excusa” no se justifican, en vista de lo que está pasando.

Es preciso resaltar que ni esta película ni prácticamente ninguna muestran escenas donde personajes femeninos expliquen sus gustos, debilidades o deseos en el terreno erótico. En caso de que se recoja esa posibilidad un film podría hacerlo de dos formas:

- filmando sus palabras como filma las del chico en esta escena: con humor y ternura, para provocar la comprensión, no sólo de su pareja sexual, sino del público espectador y ganarlo para “su causa”.
- o podría filmarla como una egoísta sin entrañas, una insaciable que quiere más, una insensible ante las bienintencionadas actuaciones y palabras de él.

Dejamos a cada cual imaginar qué opción sería la que mayoritariamente elegirían los directores.

La inalterable disponibilidad masculina⁴

Una idea bastante recurrente es la de que los hombres siempre están dispuestos a mantener relaciones sexuales y, además, casi con cualquier mujer. En esta misma película, *Los peores años de nuestra vida*, encontramos este diálogo:

Ella.- Yo no sería capaz de acostarme con un tío que me repugnara físicamente.

Él.- ¿Por qué no? Yo he tratado de acostarme con un montón de mujeres que me repugnaban psíquicamente.

Es decir, si un hombre encuentra atractivo el físico –o parte del físico– de una mujer, ello despierta su deseo. La “disponibilidad” sexual del personaje masculino se muestra, a veces, de maneras muy radicales. Así el deseo del varón funciona casi “por principio” sin que ni siquiera la cámara se tome la molestia de destacar un erotismo especial en el personaje femenino. Un hombre, ante cualquier mujer (a no ser que se la caracterice de fea) siempre ha de intentarlo o, al menos mostrar que lo desea. Las películas no suelen contemplar la posibilidad de que el estado de ánimo de los personajes masculinos interfiera en su disponibilidad sexual. Tampoco consideran que necesiten una pequeña transición emocional entre una situación tensa o conflictiva y otra erótica. Así, en *Demasiado corazón*, la protagonista pone punto final a una –se supone que profunda– crisis de pareja diciéndole mientras le da la espalda: “Ahora, fóllame”. Y él obedece prestamente.

La respuesta varonil puede incluso llegar a producirse en los casos más extremos. Así, en *Los gusanos no llevan bufanda*, el personaje masculino se oculta de sus perseguidores haciéndose pasar por muerto. Está sobre una mesa de disección, tapado totalmente con una sábana que le impide ver nada, aunque sí pueda oír. Lo que oye no es especialmente erotizante: el profesor de anatomía pone en marcha el bisturí eléctrico con ánimo de descuartizarlo ante los estudiantes y las estudiantes. Para empezar, y a fin de que pierdan el miedo a los cadáveres, le pide a una alumna que toque (por encima del lienzo que lo cubre) los genitales del muerto. Ella procede. Se supone que, inmediatamente, él tiene una erección pues la estudiante comenta: “Debe ser el rigor mortis”. Por su parte, la chica –que está caracterizada de poco agraciada– pone cara de felicidad puesto que se supone que la ocasión de tocar los genitales de un hombre ha de llenarla de gozo (incluso los genitales de un muerto al que, por otra parte, ella tampoco ve).

También en clave de comedia encontramos el reverso de la medalla: los personajes masculinos “malos” son incapaces de mantener relaciones sexuales. Así, en *Pelotazo Nacional*, las tres mujeres se quejan de que sus maridos no quieran nunca hacer el amor. Las tres esposas están caracterizadas de “chicas estupendas”, y es curioso que deesen ese tipo de trato con unos maridos que están caracterizados de feos, desagradables y antilujuriosos y con los que se han casado por el dinero.

Es raro que exista un personaje masculino que, sin caer en el ridículo y la pusilanimidad, no acepte la proposición que una mujer le hace para iniciar un contacto de tipo erótico. Este hecho –tan insólito en el cine– aparece en *La niña de tus sueños*. La originalidad de la negativa es aún mayor si se considera que la chica en cuestión es guapa, joven, agradable y entre ambos existe una relación de compañerismo y afecto.

Lo habitual, sin embargo, es que un varón sólo se niegue a los avances de una mujer si ésta es vieja, fea o insoportable (cuando no las tres cosas a la vez). Al ser los hombres tan fácilmente seducibles, cualquier elemento del sexo femenino (siempre que no se incluya dentro de los casos repulsivos antes enumerados) puede proceder a ello. Coro, en *Salsa rosa*, le dice a Ana: “Si tú no eres capaz de seducir a mi marido y yo al tuyo, es que no somos mujeres”.

Una representación monocorde

De lo analizado hasta aquí se deduce que las películas actuales incluyen muchas escenas de sexo pero con propuestas muy monocordes. Por otra parte –y contrariamente a lo que pueda pensarse– el cine rechaza, en gran medida, el realismo en la representación del placer sexual. Y así, casi siempre lo resuelve visualmente mediante la cúpula gracias a la cual ellas obtienen su placer del mismo modo que ellos y, además, al mismo (y corto) tiempo.

El cine se ha esforzado por aumentar el realismo en los diálogos y en el grado de iconicidad de la imagen, lo cual aumenta también el desconcierto producido por la falta de correspondencia entre lo visto en la ficción y lo que suele ser la práctica erótica y sexual.

Como no cabe suponer que tal distancia con la realidad nazca de la inexperiencia sexual de los directores y guionistas, optamos por esta otra convicción: el cine es, una vez más, la gran fábrica de sueños, de los sueños tradicionalmente masculinos, por supuesto.

La generalización que implican estas afirmaciones se justifica basándose en el análisis de las representaciones que ofrecen la mayoría de las películas. Pero ni anula ni ignora la existencia de todos los matices y peculiaridades que pueden darse en la vida real. Cuando se alude en estas páginas al deseo masculino como algo relativamente homogéneo no se está negando, pues, la existencia de hombres con una configuración psicológica, afectiva, erótica, etc. propia de las que se suelen catalogar como “femeninas”. Inversamente puede ocurrirle a las mujeres (sin que ello nos indique nada, obvio es decirlo, sobre preferencias homo o heterosexuales).

Los modos que venimos analizando y que son tan recurrentes en la representación cinematográfica, tienen, para Christiane Olivier, una explicación psicoanalítica. Según esta autora, la resolución del conflicto edípico implica una lucha encarnizada del niño varón por deshacer los lazos simbióticos con la madre, ya que esos lazos pasan a vivirse como una prisión. El hombre para constituirse como tal, debe separarse de lo femenino. Durante toda su vida adulta, el hombre se ve impulsado a huir del lugar simbólico materno. Esto influenciará su comportamiento sexual y le hará evitar los gestos y palabras que le recuerdan aquella dependencia afectiva. Tratará de conservar su libertad y, para conseguirlo, intentará alejarse de la ternura simbólica de la madre. La mujer, por el contrario, in-

tenta sentirse amada y pide pruebas, palabras, proximidad y ternura, es decir, todo lo que él tiende a rechazar porque le hace sentirse atrapado.

Ahora bien, como señala la misma Christiane Olivier, el amor es el arte del compromiso entre el fantasma y la realidad. Pasa por el reconocimiento, doloroso a veces, de la diferencia que hay que asumir y de la distancia que hay que mantener. Es, pues, un camino que ambos géneros han de recorrer en sentido inverso.

Pero, el problema añadido es que, en esta disimetría actual, las posiciones no son equivalentes sino que la masculina ocupa, en todos los terrenos y, por supuesto en el erótico y en su representación, el lugar privilegiado.

Es preciso cuestionar la “evidencia” del mundo “natural” creado por la ideología dominante. Y, por ello, ante la representación cinematográfica de la sexualidad cabe preguntarse: **¿para qué deseo escopofílico se ruedan las escenas sexuales? ¿A qué mirada contentan? ¿Pensando en el placer visual de qué espectador? ¿Reforzando qué ego? ¿Con qué reparto de papeles?**

Lo curioso, además, es que el cine no es, como le ocurre al fútbol, una actividad de ocio mayoritariamente varonil. Más bien al contrario. **¿Por qué, pues, privilegia la mirada masculina, el deseo masculino, los modos masculinos?** Y no puede ser excusa el que tales cosas se hacen inconscientemente o por rutina.

Ya lo dice Annie Leclerc: “[Los hombres] han inventado toda la sexualidad en el silencio de la nuestra, si nosotras inventamos la nuestra, ellos tendrán que replantearse la suya. Los hombres no aman a las mujeres, aun no, las buscan, las desean, las vencen pero no las aman”.

Sería interesante considerar la posibilidad de que esta práctica se realice separando total o puntualmente a chicos y chicas aunque, por supuesto, las conclusiones de cada grupo se deben poner en conocimiento del otro.

Además y teniendo en cuenta las especiales características inherentes a la sexualidad y los conflictos de todo tipo que puede generar el hecho de abordarla en clase, resulta esencial que cada docente adapte todos los elementos que aquí se proponen a la edad, al marco en el que se haga la práctica, al grado de sensibilización del alumnado ante las arbitrariedades e injusticias que genera el patriarcado, a la existencia o no en el centro de un programa de educación afectivo-sexual, etc. etc.

1 Como ya dijimos, los y las docentes pueden optar por dar a conocer total o parcialmente al alumnado estos comentarios pero, si lo hacen, sugerimos que sea después de las conclusiones de ellos o, al menos, después de la primera fase de análisis.

Una primera versión de este comentario apareció en *Comunicar*, nº 11, 1998.

2 Para profundizar en los procesos de identificación, ver el Anexo 1

3 Como puede observarse, evito cuidadosamente hacer referencias al cine porno. Nos llevaría demasiado lejos: tendríamos que hacer una exposición comparativa, argumentar siquiera someramente, etc.

4 Recordemos la frase de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: “Desde hace siglos, la mujer es como un espejo que tiene el poder mágico de reflejar la imagen del hombre al doble de su tamaño”.

5 Este apartado y el que sigue son un extracto del capítulo 5 de Pilar Aguilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*.

6 OLIVIER, CHRISTIANE: *Les enfants de Jocaste. L’empreinte de la mère*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980.

7 LECLERC, ANNIE: *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974.

Anexos

Los procesos de identificación

Cito a continuación lo que sobre los procesos de identificación decía en mi libro *Manual de espectador inteligente* (páginas 182 a 189) porque creo que es muy importante tenerlo en cuenta cuando se analizan ficciones audiovisuales.

LA IDENTIFICACIÓN

Este es uno de los temas que yo considero más apasionantes. En efecto, la identificación condiciona activamente nuestro modo de percibir el relato que se nos cuenta puesto que actúa sobre nuestro distanciamiento y nuestra emotividad. Gracias a la identificación las ficciones pueden llevarnos a establecer lazos simbióticos y afectivos con situaciones y personajes que, racionalmente, incluso detestaríamos.

En la ficción audiovisual en general y el cine en especial, los mecanismos de identificación, proyección, empatía son, quizá, mucho más fuertes que en otras artes.

Dada la importancia que tiene para la significación del relato y la implicación en él de los espectadores -es decir, para la construcción de sentido- merece la pena dedicarle especial interés.

En efecto, nuestra percepción de las novelas, los cuentos, los relatos -de ficción o no-, nuestra capacidad de disfrutar y vivir con y a través de ellos se basa, en buena medida, en las posibilidades de identificación/proyección que esos relatos nos ofrezcan.

Identificación/proyección no se pueden entender exactamente en el sentido en el que normalmente los usamos. No se trata de que creamos, de manera ingenua y primaria, que somos los protagonistas **sino de que vivamos las situaciones que la historia nos propone y lo que en ella acontece, desde “dentro”, como si, en cierta manera, nos sucediera a nosotros**. Se trata de que compartamos los deseos y los tormentos de lo que allí ocurre.

En el capítulo diez de la primera parte hablamos del placer que nos procura esta mecánica. Pero es absolutamente necesario profundizar más en ello.

En efecto, como ya vimos, la ficción audiovisual crea un mundo donde todo nos aparece justificado, coherente y real. Un mundo que tiene una gran analogía con el que nos rodea pero, al mismo tiempo, suele ser mucho más intenso, atractivo y apasionante: así, una buena película es mineral puro, desprovisto de ganga. Carece de ese desperdicio que, irremediablemente, acompaña nuestra vida. Una mala película estará repleta de basura pero basura altamente gratificante, simplificadora, balsámica.

Esta fuerza analógica y emotiva de la imagen es la consecuencia de todo un trabajo oculto que realizan los códigos audiovisuales, que, mediante una serie de mecanismos, consiguen introducir a los espectadores en el relato ofreciéndoles un mundo cuya estructura es redonda y satisfactoria.

O dicho de otra manera, las películas crean significados mediante la articulación de eficaces e invisibles significantes a fin de lograr un espacio y un tiempo narrativos convincentes y cautivadores.

La composición de la imagen, la puesta en escena, el encuadre móvil, primeros planos, estructuras de contraplanos, planos subjetivos, iluminación, el montaje, etc. Todo ello sirve para anular el desapego de los espectadores, provocar su identificación y suspender su incredulidad.

La identificación con el relato, que es la primordial y a la que ya aludimos en el capítulo anterior, se realiza gracias a dos vectores: las llamadas identificación primaria (con la mirada de la cámara) y secundaria (con los personajes).

La identificación primaria

Es aquella en la que los espectadores se identifican con su propia mirada, aunque esa mirada no es tan “propia” pues, de hecho, el espectador sólo puede mirar lo que ya la cámara “miró” anteriormente por él. Pero el espectador funde y confunde las dos miradas; se identifica con su mirada a través de la “mirada” de la cámara. Ésta es, pues, una identificación con el dispositivo de la representación y es también la base para que funcione la identificación secundaria (con los personajes).

Los espectadores saben que no son ellos sino la cámara la que ha grabado la escena, forzándolos, en cierta manera, a ocupar un lugar determinado. Lo cual significa que la libertad real de los espectadores, su capacidad de ser sujetos, se limita a ver o no ver lo que pasa ante ellos, mirar o no la pantalla, pero, tal y como comentamos anteriormente, de ningún modo pueden ver ni mirar otra cosa que no sea lo que la cámara les muestra.

Esto no nos impide, a nosotros espectadores, identificarnos con el sujeto de la visión pues, como ya comentamos, el lugar de la cámara no sólo es un lugar privilegiado sino que, además, nos exime de responsabilidad y, ambas cosas suelen ser muy agradables.

Sabemos que lo que caracteriza al relato audiovisual es su movilidad. Y, desde luego, no hay nada más contrario a nuestra percepción de una escena vivida en la realidad que ese cambio permanente de punto de vista, de distancia, de focalización. Los lugares imposibles en los que nos sitúa la cámara, los cambios constantes de situación de espacio y tiempo, destruyen todas las barreras y limitaciones corporales y sociales que tenemos los humanos.

Sólo siendo espectadores de estos relatos podemos situarnos en medio de las miradas y las palabras ardientes que intercambian dos enamorados.

Y ¿cómo pasar de Río a Lisboa sin que medie ningún esfuerzo por nuestra parte? Sólo siendo espectadores.

Sólo así podemos situarnos, a la vez, en el presente y en el pasado.

Sólo sentándonos en una butaca podemos participar de los esfuerzos que hacen los bomberos por apagar un incendio, de la angustia de una mujer que huye de la llamas en el décimo piso, de la observación detenida del progreso del fuego en el segundo, del inútil empeño del malvado para que el bueno perezca envuelto en llamas, etc., etc. Seremos, pues, casi sin transición, sádicos, pirómanos, héroes, angustiados mirones, etc. etc. Nosotros, sin correr ningún riesgo, estamos en todas partes, participamos de todos los avatares, vemos y sabemos mucho más que los protagonistas directos del acontecimiento.

La cámara nos proporciona el placer de la ubicuidad, de la atemporalidad, del voyeurismo total, de la extrema intensidad de lo vivido sin tener, sin embargo, que pagar con nuestro cuerpo...

Durante todos estos procesos el espectador ocupa el lugar central. Es el sujeto por excelencia. Todo ocurre para él. Él, sentado en su butaca, está en todas partes. No es una situación nada desdeñable y, por eso (como ya señalamos anteriormente) las disonancias entre nuestras posibilidades reales y las que el cine nos ofrece no nos escandalizan ni nos molestan sino todo lo contrario. Y, por eso, nos dejamos llevar, nos abandonamos a ese placer que origina la mecánica del cine sin importarnos otras consideraciones más realistas o negativas como serían las de nuestra absoluta dependencia de la cámara, la total falta de libertad que tenemos para cambiar los acontecimientos, intervenir en ellos, modificar su representación, etc.

Y por ello, la fuerza de la identificación –y no la fuerza del discurso explícito– es la base de la maleabilidad de los espectadores y plantea cuestiones de manipulación sentimental, afectiva, simbólica, imaginaria, etc.

Pues, en efecto: la estructura narrativa puede llevarnos, mediante la identificación, a sentir simpatía casi por cualquiera. Y, además, sin darnos cuenta. Ya que, como he señalado en repetidas ocasiones, ante lo explicitado verbalmente nos podemos defender relativamente bien pero ¿y ante la emoción que viene de “quién sabe donde”? ¿Y ante lo que nos parece natural, producto de una libre elección nuestra, lo que no sabemos cómo ni cuándo se instala en nosotros?

Aunque no seamos conscientes de ello, los mecanismos funcionan. Múltiples experimentos realizados muestran que si se proyecta un trozo de película “ya empezada” a unos sujetos, éstos, rápidamente –antes de conocer gran cosa sobre de “qué va la historia”– trazan líneas de lectura e interpretación y crean lazos identificatorios. Esto ocurre así aunque no existan pistas “evidentes” del tipo: actor conocido, maquillajes y vestuario muy caracterizado, tono de voz pérfido o melifluido, etc., etc. Es así porque la cámara da ya a los espectadores la lectura hecha.

Es muy interesante, en este sentido, proyectar alguna escena de una película extranjera de lengua desconocida. Se comprobará que la identificación funciona aunque nadie sepa de qué se está tratando.

Es decir: para que los espectadores encuentren su lugar en un espacio narrativo basta con que exista una red estructurada de relaciones, una situación en la que se puedan proyectar. Como dice Barthes: “yo soy el que ocupa el mismo lugar que yo”.

La identificación es por lo tanto una cuestión de lugar, un efecto de posición estructural. Aunque dependa también, claro está, de la conciencia, de la ideología, de la personalidad del espectador o la espectadora y de su capacidad para conectar lo que ocurre en la pantalla con lo que ocurre en su vida.

Por otra parte, en cualquier película existen múltiples puntos de vista. Pero esta multiplicidad no es, sin embargo, ilimitada. Siempre se vuelve a un número determinado de ellos. Se establece, gracias a esta red, una cierta jerarquía entre los distintos personajes, se les confiere más o menos importancia, se privilegia a algunos, se subrayan ciertas líneas de tensión e interés que determinan el grado de la emoción compartida y de identificación. La insistencia sobre algunos personajes, la combinatoria, la distancia de la cámara, su posición, etc. trazan una situación diegética, unos circuitos y unos caminos señalizados.

Esto permite una combinatoria muy fina en los procesos de identificación secundaria.

La identificación secundaria

Es aquella que nos une en mayor o menor grado a los distintos personajes.

En efecto, como consecuencia de la movilidad de la cámara, la identificación con un personaje no es casi nunca monolítica sino ambivalente y permutable. Aunque todos sabemos también que hay gran número de películas que funcionan con una identificación simplista y exclusiva mediante una tipología estereotipada de los personajes: el bueno, el malo, la víctima etc...

Esta clase de ficciones no suelen poner en juego sofisticados mecanismos de identificación y no están planificadas para crear situaciones ambiguas o variadas. Pero, hasta estos filmes pueden llevarnos a identificaciones que racionalmente nos repugnarían. En efecto, el dispositivo fílmico permite y propicia procesos identificatorios que se sitúan en el “más allá de la evidencia”, y desencadenan mecanismos muy sutiles que convierten la relación identificatoria en algo extremadamente fluido e incontrolado.

Por eso podemos situarnos junto a la víctima inocente y, sin embargo, proyectar nuestros deseos sádicos y destructivos a través del agresor. En función de ese mecanismo se hacen casi todas las escenas de violencia contra las mujeres. Y, apoyándose en él, el protagonista masculino recibe muchos golpes en las escenas de pelea. Sabemos que, al final, el bueno vencerá pero, antes, tiene que “cobrar su parte”. El espectador necesitará, en cierta medida, bajarle los humos a ese superhombre, proyectar su sadomasoquismo o reconfortarse con la desgracia ajena, etc. etc.

Es decir, en una escena determinada, la cámara puede trazarnos recorridos complejos que nos hagan saltar de un punto de vista a otro, de una sensación a otra, de una identificación a la opuesta, del placer sádico a la angustia, al sentimiento de carencia, al placer narcisista...

Pero esto no invalida la indudable certeza de que los códigos de identificación trazan líneas de recorrido privilegiados que nos sitúan “junto” a un personaje y “frente” a otro.

Porque, contrariamente a lo que se piensa, la identificación no es un efecto de la simpatía. El proceso es justamente al contrario. Como decía Freud, la simpatía nace de la identificación; es pues el efecto y no la causa.

Como ya dijimos antes, la identificación es fundamentalmente un efecto de la estructura, es decir, una cuestión de lugar más que de psicología.

En este proceso algunos códigos tienen una importancia crucial. Citemos:

- El de la escala de planos y el de la escala dentro del plano. Ya vimos (capítulo II-2) la carga emotiva, la jerarquía que establecen entre los distintos personajes que entran en el encuadre.
- El *raccord* sobre las miradas es absolutamente contundente para la identificación con el personaje que mira. Esto es tan así que *esteraccord* se ha convertido en la figura emblemática de la identificación secundaria.
- El código de los puntos de vista interviene de manera más discreta estableciendo una cierta jerarquía, unas ciertas relaciones espaciales y unas líneas de tensión etc., entre las diferentes figuras.

Igual ocurre con todos los demás elementos que componen un film: iluminación, vestuario, declaraciones explícitas, elementos narrativos, etc.

Todo ello hace que, mediante la identificación, se puedan tragar sapos y culebras. Sapos y culebras que, expuestos oralmente, verbalizados, no tragaríamos –y de ahí el interés que tiene trabajar el cine en el aula, como repetidamente vengo señalando–.

Por eso, a veces, hemos de realizar un verdadero esfuerzo de “rebelión” contra ciertas películas, hemos de ejercer una especie de violencia contra nuestro propio placer de espectadoras¹ para deshacer la sutil telaraña que sin cesar la cámara fabrica en torno nuestro y poder desligarnos de su poder embaucador, preservando así un mínimo de distancia objetiva hacia lo que pasa en la pantalla.

Desde luego está claro que no somos seres solamente miméticos –es difícil, a pesar de todo, encontrar personas que sean simplemente fotocopiadoras con ojos– y, en consecuencia, cada cual elabora constantemente algo nuevo con los materiales que se le ofrecen.

También es cierto que no debemos escandalizarnos por tener un inconsciente. Nuestras pasiones, afectos, emociones y pulsiones forman parte de nosotros como especie y como sujetos. Así, por ejemplo, todo el mundo tiene miedo de lo desconocido. Lo terrible es ser incapaces de elaborar ese miedo a fin de que no cortocircuite nuestro yo ni se manifieste como repulsión hacia los que son diferentes de nosotros.

El análisis puede y debe ayudarnos a reflexionar sobre ello y a tomar posturas más críticas y despegadas ante lo que vemos y sentimos, a estructurar valores pensados y no sólo valores sentidos. Nos ayuda a pensar nuestras emociones, los mecanismos que las inducen y fabrican... Posibilita, en consecuencia, un distanciamiento inteligente.

Tales cosas son especialmente urgentes si consideramos la crisis de estructuras, referencias y valores, la pobreza reduccionista de las ficciones que masivamente vemos.

¹ Este femenino incluye a los dos géneros

Plantilla de análisis

La plantilla de análisis que sigue es más completa que la que figura en el apartado relativo a las indicaciones metodológicas y didácticas. La incluyo por si alguien desea lanzarse al análisis con más detenimiento y detalle.

1.- Componentes del plano

- 1.1. La duración.
- 1.2. Situación del plano dentro de la película. Paso de un plano a otro.
- 1.3. Fijeza o movimiento de la cámara o del objetivo. Relación movimiento cámara/movimiento personajes.
- 1.4. Escala. Lugar de la cámara con relación al objeto filmado.
- 1.5. Encuadre y la angulación.: Lugar de la cámara, tipo de objetivo ángulo de la toma, organización del espacio y de los objetos filmados en el campo.
- 1.6. Composición: Elementos básicos de la imagen; el punto; la línea; puntos fuertes; Sección Áurea; relación figura-fondo; continuidad; proximidad; semejanza; Contraste. Proporciones y colocación de los personajes y de los principales elementos.
- 1.7. El decorado (forma parte de la composición pero lo cito especialmente para destacarlo): sus principales características. Disposición de espacio.
- 1.8. Profundidad del campo.
- 1.9. El campo, el contracampo y el fuera campo. Importancia de cada uno.
- 1.10. Definición de la imagen
 - 1.10.1. Color o blanco y negro. Tonalidades dominantes (colores alegres, opacos, calientes o fríos, tonalidad uniforme o variada, etc.)
 - 1.10.2. La luz. Grado y tipo de luminosidad (día/noche, escena de tonos sombríos o claros, luz suave o contrastada, profundidad de campo, etc.)

2.- Descripción y análisis del sonido. Relación entre sonidos e imágenes

- 2.1. Componentes sonoros de la escena o secuencia: palabras, ruidos, músicas, silencio. Papel de cada uno de los componentes.
- 2.2. Los tres tipos de relaciones entre sonido e imagen: sonido in; sonido fuera campo; sonido off.
- 2.3. Relación sonido/imagen: redundancia, complementariedad, contraste.

3.- Secuencias

- 3.1. Escenas y secuencias: cómo se delimitan y se estructuran unas con otras.
- 3.2. Tipos de secuencias. Estructura interna de la secuencia o escena
 - 3.2.1. Siguiendo parámetros fílmicos: Escena o secuencia en tiempo real. Secuencia ordinaria; elipsis; continuidad cronológica. Secuencia lineal, alternada, en paralelo, en episodios, en llave.
 - 3.2.2. Siguiendo parámetros de escenario: Interior/exterior. Día/noche, Íntimas/colectivas, Tensión/inacción, Visuales/ dialogadas, De un personaje/ de dos, etc.
- 3.3. Perfiles secuenciales. Dependen de las siguientes variables:
 - 3.3.1. Cantidad y duración de las secuencias.
 - 3.3.2. Encadenamiento de las secuencias: Rápido-Lento; cut/por figura de demarcación (fundidos, encadenamiento musical o sonoro, etc.); marcado o no cronológicamente; motivado o no lógicamente; continuo o discontinuo.
 - 3.3.3. Ritmo inter e intrasecencial: Rápido/lento; continuo/discontinuo, duro/blando.

4.- El montaje

- 4.1. Situación del plano en el montaje, en el conjunto del film: ¿Dónde?, ¿En qué momento?, ¿Entre qué y qué?, etc.
- 4.2. Funciones del montaje: tipos de montaje: narrativo, descriptivo, expresivo. Raccord.
- 4.3. Ideologías del montaje.

5.- Elementos narratológicos

- 5.1. La historia, la trama, el tema.
- 5.2. Qué se ha seleccionado como significativo (lo cual implica qué se ha desechado como insignificante).
- 5.3. La narración. Las relaciones entre el tiempo diegético y el tiempo representado: orden y duración temporales.
- 5.4. Los personajes: para qué sirven, cuál es su función. Dónde aparecen, cuándo y haciendo qué.
- 5.5. Focalización. El narrador.
 - 5.5.1. Focalización mental.
 - 5.5.2. Focalización auditiva.
 - 5.5.3. Focalización visual.
 - 5.5.4. Focalización audiovisual.
- 5.6. Punto de vista y punto de escucha.
 - 5.6.1. Punto de vista estrictamente visual: ¿Desde dónde vemos lo que vemos?, ¿Desde dónde está tomada la imagen?, ¿Dónde está situada la cámara?
 - 5.6.2. Punto de vista en el sentido narrativo: ¿Quién cuenta la historia?, ¿Desde qué punto de vista está contada?, ¿Es un punto de vista localizable?
 - 5.6.3. Punto de vista ideológico: ¿Cuál es el punto de vista, la opinión, la mirada de la película sobre los personajes, sobre la historia contada?, ¿Cómo se manifiesta?
 - 5.6.4. El punto de escucha plantea el mismo tipo de problemas: ¿Desde dónde escuchamos?, ¿Hay disociación entre el punto de vista y el punto escucha?, ¿Quién escucha?, ¿El público espectador y los personajes oyen lo mismo?
 - 5.6.5. Saber del espectador y de la espectadora y saber de los personajes.
- 5.7. El cierre

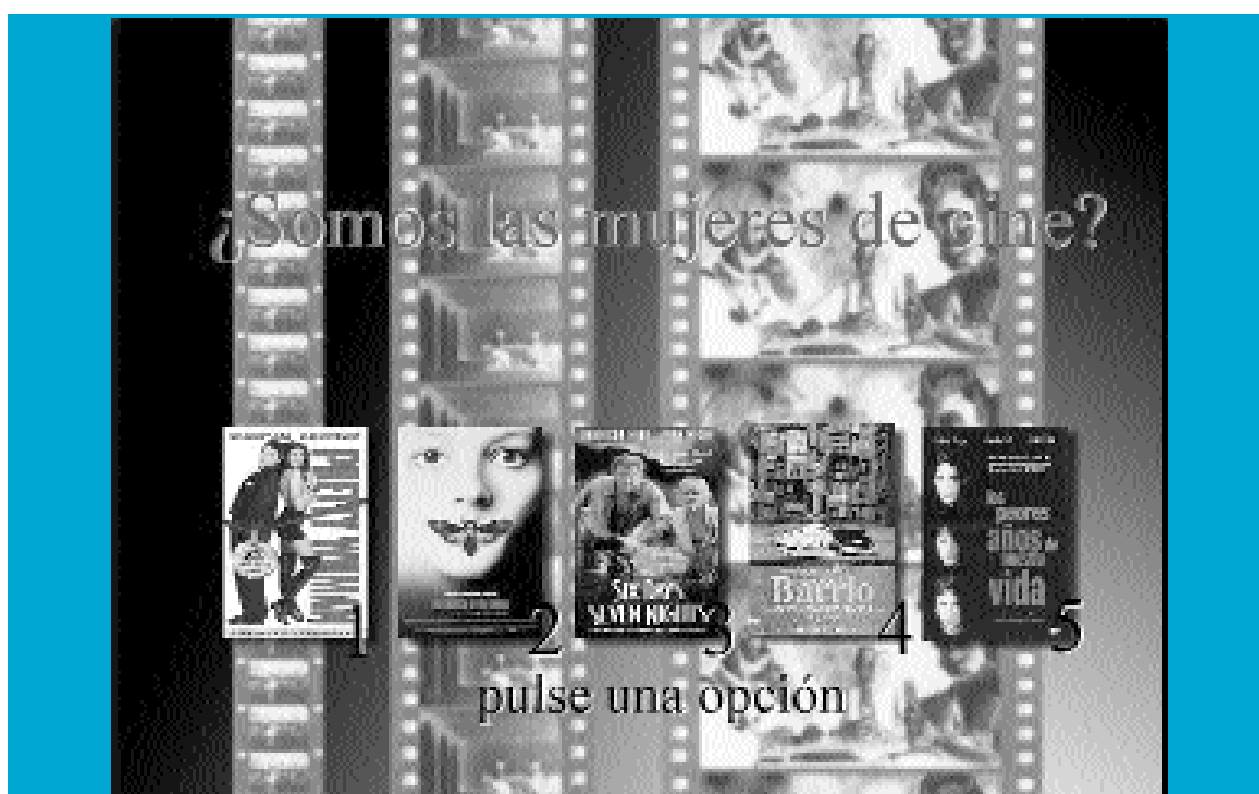
6. La identificación

- 6.1. La teoría psicoanalítica de la identificación: narcisismo y voyeurismo
- 6.2. La identificación primaria y secundaria
- 6.2. Identificación entre la mirada de la cámara y la de los personajes

EXPLICACIÓN DEL FUNCIONAMIENTO DEL DVD

El DVD que acompaña a esta unidad didáctica puede ser utilizado en un doble sentido, bien como único elemento de análisis y de trabajo en el aula o bien para aprovecharlo como punto de partida para un análisis más pormenorizado o detallado tanto de las películas que aquí se proponen, como de otras que se sugieren a lo largo de la unidad o que pueden surgir a lo largo de las sesiones de trabajo entre el alumnado o entre el propio profesorado.

El texto de la unidad didáctica, como se ha visto, consta de varios capítulos de introducción teórica y de cinco prácticas audiovisuales que consisten en el comentario de un fragmento de un film determinado. En el DVD se han editado los fragmentos analizados y constituye un material interactivo que puede ser utilizado de manera lineal, visionando los fragmentos de forma consecutiva, o bien seleccionando aquél que se desea ver en cada momento. Cuando la imagen que veamos en la pantalla sea:



el DVD se detendrá y tendremos dos opciones, continuar el visionado de forma consecutiva y lineal en el siguiente orden: *Pretty woman*, *El silencio de los corderos*, *Seis días y siete noches*, *Barrio* y finalmente *Los peores años de nuestra vida*, o bien elegir uno de los filmes aquí propuestos a través del menú ofrecido.

En cada una de las prácticas se muestra, en primer lugar, el fragmento de forma neutra con el fin de que el alumnado tenga una visión de la imagen idéntica a la que recibirían sin la intervención del análisis con perspectiva de género aquí propuesto. A continuación se plantean una serie de aspectos que deberían ser tenidos en cuenta en cada uno de los fragmentos para comprender las cuestiones analizadas en la unidad. Tras esto, se vuelve a proyectar el fragmento al que se le han introducido marcas visuales que dirigen la mirada de la audiencia hacia lo que merece especial atención. Finalmente se plantean una serie de consideraciones que invitan a la reflexión de lo visto y comentado.

BIBLIOGRAFÍA¹

Bibliografía sobre cine y mujer

AGUILAR, Pilar (1998): *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Fundamentos.

DE LAURETIS, Teresa. (1992): *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra.

KAPLAN, E. Ann. (1998): *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.

KUHN, Annete. (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra.

MULVEY, Laura. (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare.

Bibliografía sobre análisis del lenguaje audiovisual

AGUILAR, Pilar. (1996): *Manual del espectador inteligente*, Madrid, Fundamentos.

AUMONT, Bergala, MARIE, Vernet. (1983): *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, REY, Germán. (1999): *Los ejercicios del ver*, Barcelona, Gedisa.

MASTERMAN, Len. (1993): *La enseñanza de los medios de comunicación*, Madrid, De la Torre.

MITRY, Jean. (1990): *La semiología en tela de juicio*, Madrid, Akal.

Bibliografía sobre la educación de actitudes, normas y valores. Sexualidad

SASTRE, G. Y MORENO, M. (2002): *Resolución de conflictos y aprendizaje emocional. Una perspectiva de género*, Barcelona, Gedisa.

URRUZOLA, M^a José. (1996): *Aprendiendo a amar desde el aula: Educación Secundaria*, Bilbao, Maite Canal.

URRUZOLA, M^a José. (1999): *Educación de las relaciones afectivas y sexuales desde la filosofía coeducadora: Educación Secundaria*, Bilbao, Maite Canal.

VARIOS AUTORES (1998): *Cuadernos de Pedagogía*, Monográfico sobre inteligencia y afectividad, N^o 271. Julio-Agosto.

Bibliografía sobre violencia de género y construcción de la masculinidad

AGUILAR, Pilar (2002): "La violencia contra las mujeres en el relato mediático" en *Claves de la Razón Práctica*, n^o 126, págs. 75-78.

BONINO, Luis (2000): "Varones, género y salud mental: deconstruyendo la «normalidad» masculina" en Segarra, Marta y Carabí, Àngels (eds.) *Nuevas masculinidades*, págs. 41-64, Barcelona, Icaria.

MIEDZIAN, Myriam (1991): *Chicos son, hombres serán ¿Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia?* Madrid, Horas y horas, 1995.

MOGIN, Olivier (1997): *Violencia y cine contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1999.

¹ Esta bibliografía no pretende ser exhaustiva, sólo indicativa.

ÍNDICE

Presentación	3
Educación emocional	4
Importancia y características de la ficción audiovisual	6
La representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales	8
Consideraciones pedagógicas y didácticas. Metodología	10
Práctica 1 ¿Se construye igual la imagen del protagonista y de la protagonista?	15
La película y el fragmento elegido	15
Objetivos didácticos	15
Propuesta de cuestionario para el alumnado	16
Conclusiones para trabajar en grupo	20
Comentarios para el profesorado	21
Práctica 2 Una mujer interesante	24
La película y el fragmento elegido	24
Objetivos didácticos	24
Propuesta de cuestionario para el alumnado	25
Conclusiones para trabajar en grupo	27
Comentarios para el profesorado	28
Práctica 3 ¿Son tan tontas y absurdas las mujeres como las presenta el cine?	31
La película y el fragmento elegido	31
Objetivos didácticos	31
Propuesta de cuestionario para el alumnado	32
Conclusiones para trabajar en grupo	34
Comentarios para el profesorado	35
Práctica 4 Vamos a contar mentiras	37
La película y el fragmento elegido	37
Objetivos didácticos	37
Propuesta de cuestionario para el alumnado	38
Conclusiones para trabajar en grupo	41
Comentarios para el profesorado	42
Práctica 5 ¿Hacer el amor es cosa de dos?	44
La película y el fragmento elegido	44
Objetivos didácticos	44
Propuesta de cuestionario para el alumnado	45
Conclusiones para trabajar en grupo	48
Comentarios para el profesorado	49
Anexos	53
Anexo 1. Los procesos de identificación	55
Anexo 2. Plantilla de análisis	59
Explicación del funcionamiento del DVD	61
Bibliografía	62



GOBIERNO DE ASTURIAS

CONSEJO DE LA PRESIDENCIA

GOBIERNO DE LA COMUNIDAD