

La mujer en el cine

COLECTIVO CINE-MUJER*

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA IMAGEN DE LA MUJER EN LOS MEDIOS

Los medios de comunicación son poderosos agentes potenciales para la socialización y el cambio, dado que presentan modelos, confieren estatus, sugieren comportamientos adecuados y estimulan estereotipos.

En todas las sociedades estos medios están concentrados bajo el control de élites urbanas y la mayoría de su contenido es irrelevante para los grupos rurales y las clases bajas.

En Colombia como en la mayoría de los países atrasados existe una gran carencia de recursos para la producción de materiales locales en Televisión y cine. Las cadenas de televisión encuentran mucho más rentable importar programas de los Estados Unidos. Este vasto tráfico tiene muchas implicaciones, los valores y modelos culturalmente ajenos son impuestos y aprendidos por el público y en segunda instancia adoptados por los productores locales.

Con respecto a la mujer en América Latina el problema es doble el cine y la televisión no sólo presentan imágenes negativas de la mujer sino que la identificación se hace aún más difícil dado que el tipo étnico y cultural que se presenta es ajeno al nuestro. Estos factores contribuyen a la alienación y sentido de inferioridad en la mujer latinoamericana.

* Ponencia del Colectivo Cine-Mujer en el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe.

En relación con la mujer encontramos en los medios una distorsión de su participación real en la sociedad.

En primer lugar existe una contradicción con relación a la presentación que se hace de hombres y mujeres, a través de hechos demográficos objetivos: se distorsionan las proporciones reales en la distribución hombre-mujer en la población o la fuerza de trabajo y se sobreestiman ciertas ocupaciones primordialmente masculinas.

Los medios masivos como fuerza cultural no simplemente reflejan la realidad social sino que en forma sutil e indirecta contribuyen a formarla. Las actitudes y comportamientos son aprendidos a través de un complejo proceso de imitación de las actitudes y comportamientos presentados por individuos significativos, por grupos y por fuerzas culturales incluyendo los medios de comunicación.

La lucha de la mujer por obtener su igualdad se enfrenta al papel particularmente conservador de los medios ya que estos:

- Tienen una composición eminentemente masculina.
- Necesitan satisfacer unas exigencias del mercado ya conocidas y aceptadas.
- Deben lograr que sus mensajes sean fácilmente asimilados y ejerzan un impacto vivido en el público.

De estas características se desprende el uso sistemático de estereotipos estandarizados y reconocibles. Los medios juegan un papel de refuerzo más que de transformación en la cultura pues presentan una realidad que ignora las nuevas tendencias y censura cualquier desviación de los roles tradicionales, asumiendo una posición no sólo conservadora sino también reaccionaria.

El tratamiento de la mujer en los medios es en el mejor de los casos limitado. En el cine, la prensa, la radio y la televisión, las actividades e intereses de la mujer no van más allá de los confines del hogar y la familia. Las mujeres son caracterizadas como esencialmente dependientes y románticas; su número es escaso lo que subraya su estatus marginal o inferior en muchas esferas de la vida social, económica y cultural.

En la publicidad la mujer es utilizada como carnada para vender los productos, siendo explotada en términos de su sexualidad y apariencia física. Prácticamente en todas las imágenes los medios la definen como perfectamente buena o enteramente mala: madre o

prostituta, virgen o aventurera, ingenua o corrupta. El estatus marital es un factor crucial para identificar a la mujer mientras que no lo es para el hombre y los hijos se asocian más con ella que con él.

En revistas tales como Viva o Cosmopolitan que pretenden presentar otra versión de la imagen tradicional de la mujer, se explota en forma insidiosa el falso énfasis que se ha dado en esta década a la sexualidad de la mujer como elemento fundamental de su liberación, presentándola como bella, sofisticada o sexapilosa sirena. La manipulación consiste en sustituir su liberación económica o social por una falsa liberación sexual.

En los noticieros, las mujeres aparecen generalmente como hijas o esposas de hombres notables. Cuando aparecen por derecho propio se agregan detalles irrelevantes sobre su apariencia, edad y estatus familiar, detalles que no se considera necesario incluir en noticias referentes a los hombres.

Ante la imposibilidad social de asumir la sexualidad real de la mujer ésta se esconde bajo los estereotipos de esposa-madre o de prostituta-aventurera. A través de la primera hay una corriente de subordinación sacrificio y pureza. En el segundo caso se la asocia con la crueldad, inhumanidad y falta de escrúpulos. Estos dos roles se propagan bajo las nociones de premio y castigo: si la mujer se comporta bien recibirá en recompensa el amor de su hombre, si se comporta mal quedará sola, sin amor y rechazada por la sociedad. Esto se debe en gran medida a la intensa ambivalencia masculina frente a la mujer, que viene acompañada de un miedo fundamental al reto potencial que representa el sexo opuesto.

Las características psicológicas tales como la pasividad y la dependencia emocional son premiadas como buenas en la mujer mientras que características definidas como positivas en los hombres, tales como la decisión e independencia son definidas en ella como malas.

En Latinoamérica los medios reflejan un sistema de valores ligeramente distinto al norteamericano. El énfasis en la maternidad y la reproducción sublimadas en el amor romántico, es mayor al tiempo que los valores de consumo dejan a la mujer firmemente anclada en el hogar. Los problemas se adscriben generalmente a causas personales y no sociales y su solución es inevitablemente el amor y el matrimonio asociados con movilidad social.

Del análisis de la realidad tal y como es presentada por los medios de comunicación masivos surge el cuadro deprimente de un mundo en el cual hay una inmensa mayoría de hombres y donde las mujeres se definen principalmente en términos de su relación con ellos.

2. LA MUJER EN LA HISTORIA DEL CINE

A comienzos de siglo el destino de la mujer estaba socialmente bien delimitado; su función principal era la de atender el hogar. La imagen de la mujer que se promovía entonces era la de esposa perfecta dedicada a servir a su marido. Sus deseos e impulsos sexuales eran totalmente negados. Su función era solamente reproductiva y su sexualidad vivida sólo como un servicio más que debía prestar a cambio de la protección y seguridad de su matrimonio.

Hacia 1900 se gestaba un movimiento de mujeres alrededor de una única y limitada reivindicación: El derecho al voto.

El nacimiento del cine coincide pues con la génesis de la mujer moderna. Desde su infancia el cine probó ser una forma de entretenimiento de masas poco costosa y comercialmente ventajosa.

En 1902, G. Melies quien se había iniciado como mago en el espectáculo realizó "El Viaje a la Luna", una película de ficción en la que un grupo de mujeres representando las estrellas, aparecía como un "gancho" del espectáculo.

Hacia 1908 los periódicos y revistas publicaban editoriales expresando una creciente preocupación por la influencia del cine en la moralidad de la gente. La principal preocupación de los censores fue entonces la de cuidar la "formación moral" de las mujeres y los niños para quienes la influencia del nuevo espectáculo se consideraba especialmente peligrosa.

El tema del sexo era tan tabú que las denuncias al trato de blancas, por ejemplo, horrorizaban y a la vez fascinaban al público: "Tráfico de Almas" y "Al Interior del Tráfico de Blancas" fueron grandes éxitos de taquilla en 1913. En estos filmes se combinaba la denuncia con un morbosos voyerismo del "pecado".

En 1910 Estudios Universal realizó el primer intento de lanzar una estrella, esto es, mercadear a una mujer como bien de consumo

rentable. Se creó un revuelo de prensa fingiendo la desaparición de Florence Lawrence a quien la compañía había contratado. Días después fue espectacularmente hallada viva en San Francisco donde hordas de fanáticos la asaltaron arrancándole la ropa y asediándola por autógrafos. Su corto estrellato fue seguido por la aparición de varias protagonistas, la más sobresaliente de las cuales fue Mary Pickford.

Ya en 1912 podría decirse que esta industria naciente era una fábrica de sueños. Hollywood se convertía en la tierra prometida donde miles de jovencitas soñaban encontrar la prosperidad.

En 1910 más de 40.000 mujeres empleadas en fábricas de confección entraron en huelga apoyadas por las líderes de los movimientos feministas y por las mujeres adineradas de Nueva York, quienes formaron una coalición de apoyo a las trabajadoras. Fue la primera vez que se rompieron las barreras de clase en un llamado de dignidad de la mujer.

La actitud prevaleciente masculina hacia el sufragio se reflejó en el cine con películas como "Mr. Nation Quiere el Divorcio" en las que se satirizaba crudamente a las sufragistas.

Pese a esta tendencia generalizada, se realizaron algunos films semi-documentales a favor del voto femenino, protagonizados por mujeres notables en el movimiento. En ese entonces las sufragistas produjeron inteligentemente algunas películas. Se aseguraron de que fueran protagonizadas por mujeres atractivas e incrustaron sus mensajes feministas en ligeras y aceptables historias de amor y matrimonio.

Fue necesaria la guerra del 14 para crear un clima en el cual las mujeres intentaran afirmarse como ciudadanas útiles y productivas. En esta aventura los hombres se iban al frente y las mujeres accedían a un terreno antes vedado al ofrecerse como voluntarias para reemplazarlos en las fábricas.

Las comedias y espectáculos de Broadway comenzaron a reflejar esta nueva imagen de la mujer.

En 1915 el éxito económico de "El Nacimiento de una Nación" de D. W. Griffith consolida al cine como industria y como arte.

Mary Pickford, la primera gran estrella emerge de la era victoriana y es desde el principio la encarnación de la dulzura angelical y la inocencia infantil. En una década de lucha femenina su presencia no hubiera podido ser más útil para inhibir el desarrollo de una autoimagen positiva de la mujer.

Esta niña-eterna tenía todo lo deseado por las audiencias victorianas; el único obstáculo para su creciente popularidad era su edad en aumento. A los 26 años protagonizó a la huerfanita de "Papaíto Piernas Largas", a los 27 la adolescente Pollyanna y a los 32 encarnó a una niña de 12 años en "La Pequeña Annie Rooney".

En 1929 Mary de 37 años intentó romper con el estereotipo cortándose los cachumbos dorados con que el público la identificaba, para presentar la imagen de una mujer adulta y se encontró rechazada.

Theda Bara, la vampiresa, encarnaba la mujer-muerte, cara opuesta de la misma moneda; con su pelo negro hasta la cintura, grandes ojeras y maquillaje exótico representaba el otro polo del mito de la niña-eterna, una noción primitiva aún de la lujuria y el vicio que conducía a sus amantes a la ruina.

Su éxito fue enorme; entre 1915 y 1918 protagonizó 40 películas y todas capitalizaban la imagen de la mujer pecadora. "La Serpiente", "La Demonia", "La Víbora" son algunos de los 'sugestivos' títulos de estas películas.

Theda no se parecía a ninguna mujer; tenía más en común con el vampiro, representaba el sexo abierta y llanamente, pero tan distante de la realidad que no podía ser una amenaza para el público.

Su estrella cruda y exagerada, se extinguió pronto dejando una sucesión de imitadoras cada vez más sofisticadas quienes llevaron el arte del vampirismo a terrenos más humanos dando vida a la 'femme fatale' motivada por el dinero.

Tanto la niña-eterna como la mujer-muerte eran negociaciones de la mujer real madura o adulta y ambas eran expresiones míticas de la misma misoginia.

Al terminar la guerra del 14, una población femenina inquieta y madurando comenzó a exigir además de las vírgenes etéreas y vam-

piresas monstruosas, otras heroínas más terrenas; mujeres con dignidad y espíritu.

En 1918 Cecil B. De Mille anticipó la orientación sexual cambiante en los Estados Unidos con su película "Esposas Viejas por Nuevas". En esta comedia brillante, sancionaba y glorificaba la infidelidad matrimonial. El éxito de este film llevó a De Mille a producir una serie de películas cuyo tema era el adulterio siempre enmarcado al final por un sermón sobre las virtudes del matrimonio. Con un simple cambio de vestuario la esposa desdeñada por su dejadez, podía al final recuperar a su marido sin que la familia se viera realmente en peligro.

Los comienzos de la década de los 20 fueron especialmente excitantes para las mujeres. En veinte años el número de trabajadoras fuera del hogar se había doblado. La mujer de los veinte tenía más poder adquisitivo que su madre y la industria la colmó pronto de necesidades para competir con éxito en el mercado social. Fue así como el maquillaje que antes era dominio de las mujeres de mala reputación pasó a ser un artículo necesario para toda mujer. Los 20 parecían ser la década de la prosperidad y la esperanza y las películas reflejaron rápidamente esta promesa. Se incluían ahora mujeres solteras que pretendían retratar a las 'chicas' de la época dorada del Jazz.

Este cambio de imagen era sólo de apariencia y estilo pues su fin último seguía siendo el matrimonio. Todos los films de la época tenían por objeto hacer propaganda en contra de la 'promiscuidad' femenina y en favor de los antiguos valores.

Todo un género de películas que aparentemente reconocían a la nueva mujer' y que representaban la nueva movilidad social en los Estados Unidos inundó las pantallas. En ellas mujeres de la clase trabajadora lograban, en aras de su virtud y belleza, atrapar a un jefe rico o a un héroe buen mozo y pobre pero con gran futuro. Si bien Hollywood reconocía así a la mujer trabajadora, excluía deliberadamente retratos de mujeres tan notables como Amelia Earhart, Isadora Duncan o Georgia O'Keefe, mientras que César, Moisés y Washington se veían frecuentemente retratados en la pantalla.

La reacción masculina a la nueva mujer trabajadora, emancipada y educada fue crear en la pantalla un rechazo a la mujer inteligente.

Gracias a la nueva y aparente libertad sexual de los años veinte, las mujeres se mostraban como pecadoras y a su vez, la respuesta masculina fue establecer standards con los cuales juzgar a las mujeres por su belleza, en ese mercado competitivo.

En 1921 se realizó el primer concurso de belleza para la elección de Miss América. El cine y la publicidad aprovecharon el impacto de las estrellas en el público para estimular a las mujeres a imitarlas y así promover comercialmente las marcas de medias de seda, champús, etc.

Enfatizar la belleza y la juventud implica a la vez desdeñar lo cotidiano y la edad. Hollywood y los veinte no toleraban la edad. Supuestamente todo el mundo es sujeto de justa burla en el género de la comedia, pero las mujeres mayores, o las 'feas' sufrieron ser el blanco de burlas implacables y crueles desde esa época hasta ahora.

Hollywood prosperó gracias a idealizar a la vez que despreciaba, a la 'chica' de los veinte, quien era simultáneamente engrandecida por la fantasía masculina y reprimida por prejuicios patriarcales.

Las películas de Hollywood de los veinte intentaban aplastar el espíritu de auto-determinación en las mujeres. Las heroínas de la pantalla tenían como objetivo conseguir el amor de un hombre por encima de todo, dejando de valorarse a sí mismas, a su trabajo o su independencia.

En una década la imagen de la mujer en el celuloide no había cambiado fundamentalmente. Su liberación real se reconocía sólo en un cambio de apariencia y el destino que se le ofrecía seguía siendo regido por la dicotomía virgen-prostituta con el consabido premio y castigo; el matrimonio feliz o un recalcitrante ostracismo social.

En vísperas de la gran depresión se revitalizaba la imagen victoriana que acuñaran Pickford y Lillian Gish. El reto introducido por la 'chica' de los veinte resultó doloroso e incómodo para los hombres y la industria les ofrecía la ilusión de inocencia como un bálsamo para sus heridas.

En 1929 la Depresión puso fin al entusiasmo con el que las mujeres habían dado los primeros pasos hacia una sociedad integrada.

En los años treinta las películas sonoras introdujeron un cambio retratando mujeres más reales que trabajaban con su ingenio verbal. Una conglomeración curiosa de mujeres detectives, espías, artistas y reporteras constituyeron un nuevo género. Desafortunadamente si los films reflejaran verazmente la imagen de la mujer en la sociedad, estos personajes deberían haber aparecido una década antes, cuando eran relevantes, pues en los treinta eran una distorsión del verdadero rol social de la mujer.

En nombre del escapismo, las películas pecaban de ser extravagantes pantomimas dándole una sensación de falso bienestar a la nación en general y a las mujeres en particular, cuando de hecho en ese tiempo lo opuesto era la verdad.

Con la llegada de la Depresión las mujeres se vieron expulsadas de sus trabajos. El número de mujeres profesionales que se había cuadruplicado en los años veinte empezó a descender dramáticamente a partir de la Depresión. Los films sonoros tenían por objeto aliviar la angustia de la realidad presentando imágenes distorsionadas y convirtiéndose así en el opio de las masas en una política de fantasía.

Las imágenes de la mujer que Hollywood presentaba eran variaciones sobre el mismo tema de siempre, destinadas a engrandecer a los héroes masculinos gravemente desinflados por la realidad social, y mantener vivo el 'sueño americano'. Por un lado estaban enigmáticas y sofisticadas vampiresas encarnadas por Greta Garbo y Marlene Dietrich; esfinges que invitaban a una conquista triunfal para los héroes que las domesticaban. Por otro lado Shirley Temple, Judy Garland y otras niñas inundaron la pantalla con el estereotipo de la niña-hada madrina que ayudaba a solucionar las vicisitudes masculinas en una extraña tergiversación del rol maternal.

En diciembre 7 de 1941 los japoneses bombardearon Pearl Harbour y los Estados Unidos se movilizaron a la guerra. Los roles sociales cambiaron de nuevo a una velocidad increíble. La sociedad requería ahora de la unificación y la integración.

En 1943 cuatro millones de mujeres se enrolaron para trabajar en fábricas de armamentos y municiones, y otros 15 millones se incorporaron a la fuerza de trabajo en ocupaciones tan 'masculinas' como minería de carbón, trabajos con maquinaria pesada, etc. Las fábricas se inclinaron ante las necesidades de sus nuevas empleadas

instalando servicios sanitarios para las mujeres que incluían toallas sanitarias y guarderías. Se diseminó información sobre el control natal y se reconocían licencias por embarazo.

La industria y la nación necesitaban de la contribución patriótica de las mujeres y la necesidad trajo consigo emancipación, aunque sólo temporalmente.

Hollywood se permitió ser más indulgente; los años cuarenta marcan la época de las películas de mujeres que por primera vez trataban sobre sus vidas y sus problemas. ¿Por qué? Porque las audiencias por primera vez eran primordialmente femeninas dado que la mayoría de los hombres estaban en la guerra.

Pero este cambio fue temporal. Desapareció tan rápido como fue instaurado. Al finalizar la guerra las mujeres se vieron expulsadas masivamente de sus trabajos para dar lugar a los veteranos que regresaban a casa. Hollywood participó activamente en el cambio.

La década de los cincuenta revivió a Mary Pickford en la aberrante imagen de Doris Day y a las antiguas vampiresas en Kim Novak. La moraleja seguía siendo igual y el premio: la feliz y socialmente conveniente domesticidad.

Los años sesenta y setenta no trajeron consigo un cambio sustancial en las imágenes reaccionarias con que Hollywood se apropia de los cambios sociales para revender la vieja moraleja con empaque nuevo.

Mientras se reconoce un cambio formal y las heroínas expresan verbalmente su emancipación, las historias sólo encuentran final satisfactorio cuando ellas consiguen el amor de un hombre. . .

3. APUNTES PARA UN CINE FEMINISTA

A partir de 1972 e inscritos dentro de un nuevo auge del movimiento de la mujer, se realizan en Europa y Estados Unidos una serie de eventos para recopilar el cine hecho por mujeres. El Festival Internacional de películas de mujeres en Nueva York, el evento especial de cine hecho por mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo y la muestra de la mujer en el cine del National Film Theatre en Londres son algunos ejemplos del reconocimiento a su presencia en este medio.

Existe mucho material acerca de la técnica y la edición cinematográfica; sobre directores y héroes occidentales; los mitos de Hollywood, el sistema de estrellato, los negros en el cine, el sexo, el cine y los animales etc. . . Aun así acerca de la mujer no existe casi nada excepto algunas elegías a reinas trágicas del cine y homenajes a diosas del sexo. Recientemente la crítica se ha ocupado sólo de denunciar la manipulación de la mujer como objeto sexual por los medios de comunicación en general y no ha mirado la especificidad del cine.

El tratamiento dado a la mujer en el cine se fundamenta en toda la mitología creada en torno a ella por la sociedad y el cine se limita a repetir los mismos esquemas y estereotipos. El arte occidental se ha basado en el criterio de un sistema dominado por creencias masculinas.

Con el surgimiento de la familia, la propiedad privada y el estado el trabajo de la mujer se convirtió en reproductivo o procreativo. De esto se desprende que el trabajo del hombre sea el único considerado como productivo y creativo. Por esta razón la mujer es eliminada socialmente del proceso artístico.

Los mitos como objetos de arte son proyecciones ideológicas de una sociedad, con sus valores institucionalizados y sus relaciones de fuerza y poder. La mitología occidental por lo tanto ha reflejado históricamente la misma imagen ambigua que se tiene sobre la mujer en la realidad. Los héroes culturales de la mitología occidental tienen varios roles todos colocados en una posición trascendental. La imagen masculina es inmortalizada a través de los actos del héroe. La mitología femenina es ambivalente. El "eterno Femenino" en la historia del arte occidental ha sido estéticamente más un principio para realizar los objetivos del héroe que una persona por derecho propio. Los términos utilizados para definir a la mujer estéticamente han sido impuestos sobre la base de los deseos y temores de los hombres.

En el cine estos mitos son mucho más complejos y peligrosos que el sueño de la sexualidad, belleza o poder de una sola dimensión que presenta el cartel publicitario. Si consideramos que ver no es tan sólo un acto mecánico por el cual el ojo reacciona a un estímulo físico, sino que como vemos lo que miramos como un acto de escogencia, se puede deducir que el cine entre todas las expresiones artísticas es la que menor esfuerzo de abstracción exige del

espectador. Al apagarse las luces en la sala éste queda cautivo por la magia de la pantalla, sumergido en un estado de semi-inconciencia parecido al sueño e imposibilitado de escoger entre las imágenes que se le imponen.

Nunca miramos una sola cosa, siempre miramos la relación de las cosas entre sí y con nosotras mismas. El sentido de una imagen varía de acuerdo a lo que una ve inmediatamente a su lado o lo que le sigue inmediatamente después. Esto es particularmente cierto en el lenguaje cinematográfico cuya gramática es el montaje o sea la yuxtaposición de imágenes y escenas independientes entre sí para contar una historia.

Un mismo guión o argumento puede ser puesto en escena por dos directores diferentes de tal manera que la realización refleje posiciones contrarias. La música, el ritmo, la actuación, los encuadres, presentan niveles de contenido que pueden apoyar o contradecir el discurso argumental.

El realizador cinematográfico cuenta con la identificación del público para transmitir su mensaje. El interminable retrato de la mujer como víctima neurótica deja de producir identificación o crear conciencia. Nos han familiarizado demasiado con imágenes de la disparidad entre hombres efectivos y enérgicos y mujeres débiles y asediadas.

Buscar en el cine contemporáneo una nueva percepción de la mujer, que asuma sus capacidades y su valor es un esfuerzo prácticamente vano. La presencia de un movimiento feminista internacional sólo ha inducido a los productores a ser un poco más cuidadosos en el tratamiento hostil y paternalista con las mujeres como criaturas fracasadas.

Las mujeres de clase media son presentadas en el cine como seres disminuídos sin causa aparente. Son criaturas cuya opresión no es tan física ni tan explícita y que podrían sobreponerse si poseyeran la integridad y fuerza de carácter que se concede habitualmente a los personajes masculinos. Su impotencia parece sin causa e innecesaria; se requeriría fuerza para sobreponerse a sus desafortunadas circunstancias pero el por qué la mujer carece de esa fuerza, aparece generalmente como algo tan misterioso como los orígenes de la opresión misma.

La subordinación de la mujer se expresa hoy en forma diferente. Las heroínas tienden a ser más duras y menos débiles en apariencia pero pagan el precio en forma de vacío emocional. El lenguaje de la mujer independiente es permitido con reticencia pero la esencia permanece sin alteraciones.

Reiterar el contraste entre la fuerza de los personajes masculinos y la debilidad de la mujer, tiene el efecto de reforzar la norma dañina que una actitud crítica aparentemente quisiera oponerle, puesto que en la imagen dominante de la mujer en el cine se ha tomado éste como algo natural.

Se hace necesaria entonces una crítica de cine desde una óptica feminista, que aporte elementos para que el público pueda desenmascarar los estereotipos que tienden a reforzar el "statu quo" en forma cada vez más sutil. Una nueva imagen de la mujer requiere de una aproximación menos elíptica. Se ha hecho un daño social a la mujer convirtiéndola en un ser neurótico y frustrado, la sola conciencia de este mal no es suficiente: mostrar la lucha por trascenderlo es también muy importante.

Si vamos a crear un cine distinto, un cine de mujeres, se tiene que luchar por un proceso donde se dé un rompimiento radical con las formas y convenciones, como se dio en los momentos más importantes de la historia del cine.

El cine de mujeres deberá preocuparse no sólo por sustituir las protagonistas o los protagonistas por otros que sí proyecten imágenes positivas, sino que deberá ir más lejos que el solo plantear problemas de mujeres, si es que intenta llegar a la conciencia.

Se requiere una estrategia revolucionaria que sólo puede basarse en un análisis verdadero de cómo operan realmente las películas como medios en un sistema cultural específico.

Las mujeres estamos determinadas a generar nuestro propio arte —como mujeres— identificándonos como nosotras somos, como nosotras mismas.

Si el arte ha de ser revolucionario deberá funcionar como un arma ideológica. El valor de representación del arte deberá recaer en su poder estético para desmitificar una falsa conciencia y una ilusión.

El propósito deberá ser la creación de una estética que corresponda a una realidad humana en la cual, nosotras y nuestra cultura seamos identificadas. Si hay alguna posibilidad de realizar la trascendencia humana ésta recae en una estética femenina auténtica.

La realidad de una nueva heroína cultural debe ser creada a partir del análisis de las películas. En el análisis encontramos momentos de negación donde la imagen femenina es característicamente oprimida y los roles estereotipados.

4. LECTURA FEMINISTA DE LA PELICULA KRAMER vs. KRAMER.

A. SINOPSIS (Tomada de la revista "Sight & Sound")

Joanna Kramer, esposa de un exitoso y joven publicista, Ted, y madre de un niño de siete años, Billy, decide que no puede vivir más con la tensión que le produce no tener una vida propia que valga la pena. Ella se va la tarde en que Ted regresa con la noticia de que ha sido encargado de un importante negocio con Mid-Atlantic Airlines. Renunciando a la comodidad que puede proporcionarle, su vecina Margaret Phelps cuyo marido la había dejado con dos niños y a quien Ted culpa por animar a Joanna en sus ideas de independencia, Ted se esfuerza por cuidar a Billy (a quien casi no conoce) mientras asegura a su nervioso jefe, O'Connor que él puede cumplir además con su trabajo.

El se vuelve más responsable con su hijo y encuentra una compañera simpática en Margaret (están juntos con los hijos en Central Park cuando Billy se hiere en una caída). Después de 15 meses Joanna reaparece, diciendo que se siente mejor consigo misma y reclamando la custodia de Billy. Ted contrata un abogado, pero antes de Navidad habiendo descuidado su trabajo por sus responsabilidades paternales es despedido por O'Connor. Avisado por el abogado de que no podrá ganar el pleito si está desempleado, consigue en un día un trabajo de menor posición y sueldo que el anterior. En el juicio sus dificultades se convierten en evidencia de su ineptitud como padre, mientras Joanna se le carea respecto a la terapia que buscó en California y dice que ha conseguido estabilidad. A Joanna se le otorga la custodia, pero el día que debe recoger a Billy renuncia a ella al darse cuenta de lo que padre e hijo significan el uno para el otro.

B. ANALISIS FEMINISTA DE LA PELICULA

La película comienza con el rostro atormentado de Joanna Kramer (Meryl Streep) diciendo adiós a su hijo dormido. Inexplicablemente Joanna abandona a su hijo y a su marido desapareciendo del contexto de la película. A partir de ese momento Dustin Hoffman en el papel de padre abandonado se gana la simpatía del público al enfrentar las vicisitudes de la cotidianidad. El argumento se recrea en los "heroicos" esfuerzos de este hombre por mantenerse a flote entre su nuevo rol de madre y su trabajo como publicista.

Poco a poco vemos cómo los reclamos de su maternidad le hacen fracasar en el mundo del trabajo profesional, mundo que no reconoce la reproducción de la fuerza de trabajo como una necesidad de su propia subsistencia.

La película no cuestiona que no se haga un reconocimiento social a estas necesidades de la crianza de los hijos, pues en el mundo en que se mueve Ted no hay otras "madres" que compartan con él estos problemas inherentes a la doble jornada que este rol implica. Kramer es un hombre sobresaliente en su profesión y está rodeado de otros hombres de éxito que ejercen posiciones de mando y están "felizmente casados".

Como él mismo lo expresa amargamente diciendo "ahora no sólo tengo que traer el tocino sino tengo que cocinarlo también", su conflicto surge de la bizarra experiencia de ser abandonado junto con su hijo. Su fracaso profesional se explica por este infortunio individual y no por el cuestionamiento a una sociedad que se ordena de tal manera que depende del sacrificio de la mitad de sus miembros. Kramer es pues, el patito feo en un mundo de profesionales eficientes.

En el momento en que la relación padre-hijo es más idílica aparece Joanna como un pájaro de mal agüero espiándolos envidiosa desde una cabina telefónica. Con ella llegan de nuevo los conflictos. El niño sufre un grave accidente en el parque y ella no tarda en hacerle saber al "pobre Ted" que desea de nuevo a su hijo.

Joanna Kramer es una mujer débil e indecisa que parece obrar impulsada por caprichos irracionales y nocivos para su familia. Las explicaciones a su comportamiento se ofrecen sólo a nivel verbal

y fuera de contexto siendo contradichas en el discurso argumental.

La película teje una historia paralela en la persona de Margaret, vecina de Joanna, quien según Ted incitó a ésta a abandonar su hogar seduciéndola con "cháchara feminista". Margaret, quien vive sola con sus hijos pues se ha divorciado de su marido, inicia una amistad de madre a madre con Ted. Su posición real en la película se evidencia en la respuesta que da a Ted al ser interrogada sobre si volverá a casarse. Ella le responde: "Soy la esposa de Charlie y eso es para toda la vida".

Durante la película y luego en el juicio por la custodia del niño vemos como Margaret cambia su solidaridad inicial con Joanna tomando partido por Ted. Su gesto se ve premiado al final cuando su marido regresa y se restablece para ella una vida familiar "normal" con los roles bien definidos. Joanna por el contrario ve castigados sus esfuerzos por encontrar un sentido a su vida.

La última imagen que vemos de ella es cuando, anegada en llanto y en un acceso de culpa, le devuelve a Ted la custodia de su hijo. Queda la impresión de que se trata otra vez de huir de la situación pues ella es un personaje cuya inmadurez e indecisión no se resuelven nunca.