

## IMÁGENES EN LUCHA

### Viaje por diferentes representaciones de la violencia sexual en el cine<sup>1</sup>

Andrea Gautier Sansalvador

#### Sobre el poder del cine

El cine, como el lenguaje, se trata de un sistema de significación que produce “*signos cuyos significados son establecidos por códigos específicos*”<sup>2</sup>. En este sentido, los códigos específicos que maneja el cine vienen determinados por la tecnología necesaria para la producción cinematográfica, y por las formas de representación audiovisual que van, desde el tratamiento del texto, a los mecanismos de identificación y a la recepción del espectador. Pero la cuestión de la significación, de cual es el proceso a partir del que se crean significados, no puede reducirse, sin embargo, al tratamiento audiovisual y del texto narrativo por parte de los realizadores, pues entran en juego numerosos factores sociales y subjetivos.

Las imágenes, y más en concreto las ficciones audiovisuales, no hablan esencialmente a nuestra razón sino que transmiten y/o crean estructuras imaginarias, apelando a los sentimientos y la emoción. La ficción, más que ningún otro género cinematográfico o televisivo, trabaja sobre nuestros mapas afectivos. La magia del cine expresa y proyecta de una manera más inconsciente y por lo tanto, más profunda, lo que pensamos, soñamos, ansiamos....

Así la ficción audiovisual permite y propicia una implicación personal pero evita, o al menos atenúa, la angustia que puede llevar el abordar directamente ciertos temas como puede ser el caso de la violencia sexual.

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

Hoy este relato compartido es audiovisual. Esto implica que la imagen modela en gran medida la representación mental que nos hacemos del mundo. La ficción audiovisual resulta una poderosísima maquinaria de simbolización, de representación ideológica.

El poder de la imagen reside en varias características que les son propias.

- **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. Esto no quiere decir que no nos afecten, sino que no somos conscientes, 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 del 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 desarmados.

<sup>1</sup> Este texto forma parte del taller “Cuerpos en lucha/Imágenes en Lucha” realizado en las IV Jornadas de Cine y Sexualidad de la Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

<sup>2</sup> De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Feminismos ED. Cátedra, 1992.

## Las mujeres en el cine.

La presencia de la mujer es un elemento indisociable del espectáculo en las películas de ficción, aunque su presencia visual y su repercusión en la acción suele desarrollarse en momentos de contemplación erótica. La división heterosexual-heteronormativa en activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sostienen, la figura masculina no puede cargar con la objetivización sexual. En tanto el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, proyecta su mirada en la de su semejante, su representante en la pantalla. De esta manera el poder del protagonista masculino (controlador de los acontecimientos) coincide con el poder activo de la mirada erótica del espectador. La sensación de omnipotencia que esto provoca permite que tanto protagonista como espectador obtenga control y posesión de la mujer en el interior de la diégesis (Laura Mulvey)<sup>3</sup>

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".

La espectadora, sin embargo, podrá reaccionar de dos maneras. Según Ann Kaplan<sup>4</sup>, a la audiencia femenina sólo le queda una posibilidad para obtener cierto placer al mirar las imágenes proyectadas en la pantalla: identificarse con el personaje femenino. *"Esto supone una forma de identificación narcisista con el personaje femenino colocándose en una situación pasiva de ser mirada y en una posición masoquista, de ser castigada"*<sup>5</sup>. Según Laura Mulvey, la espectadora sólo puede obtener placer a través de *"identificación transexual con la representación. Es decir, la espectadora se identifica con el héroe sufriendo entonces cierto proceso de masculinización, asumiendo una identidad que no le corresponde ni en la pantalla, ni en el mundo real"*.

Esta construcción dual de las miradas y las subjetividades femenina y masculina se ha proyectado a lo largo del tiempo y del espacio no sólo en el discurso cinematográfico, sino de la gran mayoría de discursos artísticos y sociales. Y alrededor de esa representación se inscriben otras convenciones que mantiene los binomios que discurren entre polos opuestos: masculino/femenino, hombre/mujer, naturaleza/cultura, dominio/sumisión, bueno/malo, madre/prostituta, matrimonio/sexo. El cine narrativo clásico tiende, a través de su estructura narrativa y representacional, a dividir el papel de la mujer en mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas.

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel de exhibicionistas son a la vez miradas y exhibidas., sostienen la mirada, y representa y significa el deseo masculino.

El cine manifiesta y participa activamente en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Se ha servido siempre de la creación de arquetipos universales a través de los cuales contar historias y conseguir la proyección del espectador en los personajes. Estos estereotipos han ido evolucionando, y más en el caso de la mujer, que ha pasado de la vampiresa del expresionismo alemán de principio de siglo, a la mujer fatal o el modelo de chica ingenua.

<sup>3</sup> Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Colección Eutopías/Mayor; Ediciones Episteme S.L, 1988.

<sup>4</sup> Kaplan, E. Ann. *Las Mujeres y el Cine: A ambos lados de la cámara*. Feminismos ED. Cátedra, 1983.

<sup>5</sup> Siles Ojeda, Begoña. "Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine". En *Caleidoscopio*, Marzo de 2000. RevistValencia ([www.uch.ceu.es/caleidoscopio](http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio)).

Pero, si bien ciertas pautas relacionadas con las mujeres están unidas a un contexto histórico específico, otras, relacionadas con el matrimonio, la sexualidad y la familia, trascienden las categorías históricas tradicionales y nos las encontramos tanto en un film clásico de los años 30, como en una película estrenada en la última década. Cambian las formas y los métodos pero el discurso que subyace nos resulta demasiado *familiar*.

Algunas de las ideas que se repiten en la producción cinematográfica comercial son<sup>6</sup>:

- Las mujeres o viven sus vidas silenciosas y frustradas o si se resisten, sacrifican sus vidas por su atrevimiento.
- Victimización de los personajes femeninos que apelan al masoquismo socialmente implantado en la espectadora.
- Plasmación de profundas diferencias sexuales en los mitos que asocian a lo masculino modelos de dominio y a lo femenino modelos de sumisión.
- Contradicción latente en las representaciones femeninas que se nos presentan o sexuales o maternas, pero nunca manteniendo el binomio real.

Siguiendo la clasificación de E. Ann Kaplan<sup>7</sup>, podríamos diferenciar tres etapas en las que la representación de La Mujer en el cine comercial ha sufrido modificaciones significativas, en relación a los cambios sociopolíticos más importantes que protagonizan las mujeres a lo largo del siglo XX.

- Consecuencias de la 2ª Guerra Mundial y el cine Negro. La introducción generalizada de la mujer en el mercado laboral durante la 2ª Guerra Mundial provoca grandes cambios en la organización tradicional de la familia. Esto se verá reflejado en las nuevas representaciones del cine negro. Los dos tipos de mujeres más corrientes en el film negro son la puta, excitante sexual y sin niños y la de la fiel amante, aburrida y maternal en potencia, que muestran las contradicciones de las representaciones del cine norteamericano entre sexualidad y maternidad.
- Consecuencias de la revolución sexual de los años 60 y la irrupción de la violencia tácita hacia las mujeres en el cine. En los sistemas simbólicos no hay hueco para la mujer soltera y sexual. La cultura patriarcal se siente amenazada ante el aumento de posibilidades de las mujeres de dominar su deseo, por lo que las reacciones del discurso patriarcal se vuelven más violentas. En estos años el cine comercial se ve inundado de películas que muestran a mujeres violadas o sometidas a la violencia.
- El mundo moderno y la mujer "liberada". La aparente igualdad entre hombres y mujeres plantea una nueva representación de las mujeres en el cine. O se nos muestra a una mujer fuertemente masculinizada, o las contradicciones a las que se enfrenta la mujer en el momento en el que empieza a asumir nuevas funciones dentro de estructuras patriarcales que no están preparadas para ellas. También comienza a surgir el denominado "cine de mujeres", que nos presentan personajes femeninos fuertes que dominan la acción.

A pesar de los esfuerzos institucionales por favorecer la igualdad entre los sexos, estos se suelen ver contrarrestados por prácticas sociales masivas, por modas, costumbres, y mensajes audiovisuales en donde el cine y la televisión en general siguen siendo paraísos para la experimentación de todo tipo de formas de representación de la violencia de género, y más concretamente de la violencia sexual.

---

<sup>6</sup> Kaplan, E. Ann. *Las Mujeres y el Cine: A ambos lados de la cámara*. Feminismos ED. Cátedra, 1983.

<sup>7</sup> *Ibid.*

## **Apuntes sobre violencia sexual**

Todas, absolutamente todas las mujeres, han sentido alguna vez sobre su piel la amenaza de la violación. Desde pequeñas nos enseñan a tener cuidado, a no confiar en hombres desconocidos, y siempre hay alguien dispuesto a contarnos una historia truculenta sobre niñas desaparecidas en extrañas circunstancias.

Las reflexiones más contemporáneas sobre la violación la entienden como un lenguaje fundado no en *“criterios reales ni objetivos, sino decisiones políticas que excluyen ciertas interpretaciones (y/o representaciones) y puntos de vista y privilegian otros”*<sup>8</sup>. No hay un cuestionamiento de la violación sino una visibilización de un fenómeno como hecho material inevitable de la vida de las mujeres. *“El tono apocalíptico que adopta y el estatus metafísico que adopta la violación implica que ésta sólo puede temerse o repararse legalmente: no puede lucharse contra ella”*<sup>9</sup>. Se asume el poder de los hombres para violar y solo se plantean medidas disuasorias legales que funcionan como un castigo, pero no como estrategias capaces de subvertir la violación, entendida ésta como un proceso, como un diálogo cultural sustentado por discursos, obsesiones e instituciones que pueden modificarse, en lugar de asumirla como un hecho ineludible.

La paralización ante la violencia que la educación implanta en las mujeres, las reglas auto-derrotistas, la constante violencia sexual verbal consentida, el acoso cotidiano y el temor físico explícito son algunos de los factores que intervienen en la escasez de respuestas combativas de las mujeres ante la violación. *“El lenguaje de la violación pide a las mujeres que nos posicionamos como violables, en peligro, y temerosas, e invita a los hombres a posicionarse como legítimamente violentos y con el derecho de usar los servicios sexuales de las mujeres”*<sup>10</sup>.

La violencia sexual hacia las mujeres, desde la verbal hasta la violación, dependen más de la seguridad del posicionamiento social del hombre en relación con la mujer que de una verdadera superioridad de fuerza. *“Los hombres elaboran el poder masculino en relación con una imaginaria indefensión femenina”*<sup>11</sup>, indefensión que se creen también las mujeres que se enfrentan a los ataques sexuales desde el temor y el miedo, bajo la consigna de que una vez nos estén agrediendo la mejor manera de no ser lastimadas es no ofreciendo resistencia. *“La gramática de la violencia define la violación como un acto cometido en contra de un sujeto del miedo y no en contra de un sujeto de la violencia, es decir, no en contra de alguien que el violador potencial puede suponer que se defenderá”*<sup>12</sup>. Las mujeres debemos de aprender a ser sujetos de la violencia, ser capaces de reaccionar ante los ataques sexuales y poner en marcha habilidades capaces no sólo de evitar la agresión, sino de modificar los papeles asignados en un guión preconcebido, bien a través de defensa personal física, bien a través de estrategias verbales que desarmen al violador, bromeando o negociando, incluso ridiculizando al atacante.

Nuestra sola presencia resulta una provocación para la violación, en la que en muchas ocasiones la mujer pasa de ser la víctima a ser culpable. Otros actos son violentos y perjudiciales para nuestra integridad física pero no tienen la construcción ideológica de la violación, que la convierte en devastadora y autodestructiva, empoderando a los hombres y victimizando a las mujeres.

La construcción social de los sujetos crea hombres agresivos y mujeres que se paralizan ante la violencia. Las mujeres parecemos no tener voluntad, y si osamos manifestarla a través del lenguaje resulta que queremos decir todo lo contrario. Reaccionar contra los ataques sexuales rompe las normas preestablecidas y convierte a las mujeres en sujetos ilegibles para el violador, desconcertándolo y posibilitando la evasión de la agresión, bien a través de la respuesta violenta o de la estrategia verbal del sarcasmo.

---

<sup>8</sup> Marcus, Sharon. “Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y política sobre prevención de la violación”. En *Revista Debate Feminista /frio frío caliente caliente*, octubre de 2002, año 13, vol. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

La mujer no es un ser vulnerable de por sí, más bien es un ser vulnerabilizado a través de un proceso impuesto desde fuera (del que participan las ficciones audiovisuales).

Vivimos en un mundo violento que produce sujetos indefensos, pues las mujeres no tenemos derecho a defendernos. Necesitamos resignificar nuestros cuerpos y deconstruir el discurso social que legitima el guión de la violación para evitar que las mujeres, aunque nunca hayan sido víctimas del abuso sexual, vivan con el terror de ser violadas.

### Pornografía de la belleza

La imagen pornográfica se erige como iconografía referente para las mujeres. Ellas, a diferencia de los hombres, tienen muy difícil elegir evitar la pornografía de la belleza o las imágenes sexualmente violentas que elabora el imaginario masculino.

Estas imágenes que erotizan la violencia sexual crean una agenda sexual determinada y sus propias versiones de deseo, ya que la mujer casi siempre ha carecido de cultura sexual propia, referentes, etc....

Las mujeres desde niñas carecen de novelas, poesía, películas, chistes, música rock, y escritos no con fines comerciales, sino para la exploración, comunicación, alegría, en definitiva, para su cultura sexual en el caso de los hombres, tal y como se describe en la mejor literatura erótica para hombres. Las niñas no aprenden el deseo del otro, sino el deseo de ser deseadas. Adoptan las fantasías sexuales de la cultura dominante, la masculina, como propias<sup>13</sup>.

La pregunta es cómo actúan estas imágenes en hombres y en mujeres, si pueden distorsionar las fantasías de las mujeres y relacionar el sexo con la violencia a una edad muy temprana.

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.

Esto nos plantea el reto de romper los discursos del miedo, mostrar alternativas que rompan el guión social establecido de la violación y sus representaciones.

### Notas de Cine

Debemos partir de una intención de análisis no especulativa, sino basada en el estudio del funcionamiento de códigos formales específicos del cine. También es necesario examinar los elementos de la trama, los personajes y la estructura narrativa.

Se trata, pues, de “destripar” el mecanismo cinematográfico para desvelar su artificio: filmar supone seleccionar la realidad, focalizándola desde un punto de vista.

Desde estos presupuestos podemos establecer dos claves para el análisis de las escenas: Por un lado el cambio de estereotipos, modelos y respuestas de las mujeres a la violencia sexual; Por otro lado fijarnos en las diferencias formales y en como influyen en la representación. Lo interesante es partir de las emociones y sensaciones (de placer o rechazo, de identificación/proyección, etc.) que una escena nos promete y/o nos proporciona. La tarea es analizar por qué nos provoca esas emociones y sensaciones y cómo lo hace.

Debemos de tener en cuenta numerosas variables: 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.

---

<sup>13</sup> Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Emecé Editores, Barcelona 1991

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.

En definitiva se trata de descubrir desde qué lugar se hacen las representaciones y plantearnos que una película puede presentarnos escenas totalmente falsas, bajo su aparente realismo, sin que seamos muy conscientes de ellas. Debemos de tener en cuenta ese factor si queremos favorecer la reflexión sobre la influencia que tienen las imágenes en la representación de la realidad y en la construcción de subjetividades, aunque sean manifiestamente contrarias a su experiencia de la vida real.

### **A continuación se proponen algunas claves para la proyección y reflexión colectiva posterior de algunas escenas que contienen representaciones de violación.**

La selección de fragmentos propuesta para el análisis responde a una clasificación que trata de agrupar algunas de las constantes identificadas en películas que tratan la violencia sexual de una manera más explícita. Esto no quiere decir que sólo existan representaciones enmarcadas en estos tipos.

- **Imaginarios de las mujeres ante la violencia sexual**

*Perros de paja*. Sam Peckinpah. Gran Bretaña, 1970

*Kika*. Pedro Almodóvar. España/Francia, 1993

- **Representación realista de la violación en el cine**

*Fóllame*. Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi. Francia, 2000.

*Irreversible*. Gaspar Noé. Francia, 2002.

- **Mujeres Vengadoras**

*Thelma y Louise*. Ridley Scott. Estado Unidos, 1991.

*Kill Bill*. Quentin Tarantino, estados Unidos, 2003.

### **Imaginarios de las mujeres ante la violencia sexual**

*Perros de paja*

*Kika*

---

Una de las estrategias habituales que encontramos en las representaciones de violencia sexual que aparecen en las películas, series u otro tipo de narraciones audiovisuales, es la banalización de la violencia sexual, incluso en su cara más alarmante, la violación.

*Perros de Paja* nos propone un drama en clave de thriller en el que un matemático se traslada al antiguo pueblo de su mujer para terminar un trabajo de investigación. Allí contrata a una cuadrilla para reparar la casa, y el capataz resulta ser un antiguo novio de su mujer.

El fragmento elegido corresponde a la escena en la que el protagonista, Dustin Hoffman, sale de caza engañado por los amigos del capataz. Aprovechando el momento, el ex novio de su mujer irrumpe en la casa.

En esta escena brutal Susane George, que interpreta el personaje femenino, termina sucumbiendo de placer ante la violación del capataz, que remata la escena permitiendo a otro de sus compañeros que la sodomice y la viole. Esta escena alimenta la idea de que aunque las mujeres se ven asaltadas por la fuerza, al final se entregan a la violación porque se excitan sexualmente. En otras palabras, su conducta corrobora la idea del asesino loco de que todas las mujeres desean el sexo, y la vieja idea de que cuando una mujer dice no, quiere decir todo lo contrario.

En muchas otras películas es recurrente el mostrarnos escenas en las que se abusa de las mujeres, se las degrada, se las viola o asesina. Parece existir una hostilidad subyacente a la sexualidad femenina. Todas las mujeres quieren sexo y tientan a los hombres para obtenerlo; la prostituta se limita a expresar en una conducta más abierta algo a lo que secretamente aspiran todas las mujeres. También se pone de manifiesto esa solidaridad/reafirmación del grupo (masculino) que en pocos casos se visibiliza al hablar de relaciones entre mujeres. Se trata de una complicidad masculina ante la agresión sexual y su justificación.

*Kika* es otra película que nos plantea desde una estrategia diferente, el humor, la misma representación trivial de la violación. En una clásica comedia de enredo en la que una maquilladora ingenua tiene un desafortunado encuentro con el hermano de su asistenta, Paul Bazo, ex-actor porno que acaba de fugarse de la cárcel. *Mientras Kika duerme plácidamente en una de las habitaciones él la ve y sin poder evitarlo, la viola, además de convertirla en protagonista de un "reality show" televisivo, a cargo de una mujer cruel y resentida, Cara Cortada*, (en palabras de la web oficial de la película)

Nos dibujan el personaje femenino, frívolo e insoportable y Kika sigue con su vida como si tal cosa, obsesionada con denunciar a Cara Cortada. Se ridiculiza la violación, que se presenta al mismo tiempo como un acto inevitable para él, irrelevante y gracioso, en el que no existe ningún tipo de castigo y solo provoca la risa del espectador. Escenas parecidas podemos encontrar en varias películas españolas de reciente éxito juvenil como son todas las de la saga de Torrente, AC/DC, etc.

### **Representación realista de la violación en el cine**

*Fóllame*

*Irreversible*

---

Las películas están repletas de imaginarios y discursos del miedo que hay que contrastar con los miedos reales de la gente. Eso limita mucho nuestros movimientos, que nos neguemos espacios y experiencias. El cine y las representaciones que este construye participan en la extensión de modelos de hombres violentos y mujeres vulnerables. Incluso existen géneros cinematográficos en los que la brutalidad de hombres contra mujeres es el principal elemento de la narración.

En *Fóllame* Manu y Nadine son dos mujeres abocadas a vivir de forma rebelde y sin conceder tregua a la sociedad contra la que se enfrentan. Sus peripecias al margen de la ley comienzan con pequeños robos, a los que seguirá un vengativo baño de sangre convirtiéndose en verdugas de los hombres con los que hacen el amor.

Se trata de una película con una propuesta narrativa que rompe con todos los códigos de género tradicionales en el cine, pero interesa especialmente por la representación que de la violación nos propone al inicio de la película y de la presentación de personajes, cuando una de las protagonistas y otra amiga toman cerveza en un parque y aparecen tres desconocidos.

Ya desde el inicio la superioridad numérica de los atacantes establece claramente las líneas de poder, ante lo que las protagonistas no pueden luchar. Las dos amigas responden de manera muy diferente ante la agresión: Una se defiende y lucha y es brutalmente golpeada; la protagonista responde sin histerismos, sin defenderse, desmontando al agresor que no se excita al ver que ella no se resiste.

Al final de la escena sentencia que desde luego no ha sido una experiencia agradable, pero tampoco quiere darle más importancia de la que tiene. En cierto modo desmonta ese discurso que otorga a la violación unas cargas simbólicas tan especiales, que en la mayoría de los casos, son perjudiciales y perversas para las mujeres.

En este sentido se trata del único ejemplo que he encontrado en el que existe un tratamiento de la escena que realmente nos hace cuestionar y reflexionar alrededor de ese guión establecido socialmente de la sociedad. También es verdad que se trata de una película cuyo propósito es precisamente ese, y el desarrollo posterior de la narración provoca un efecto explosivo al ver a dos mujeres violentas, asumiendo papeles que sólo hemos visto en la pantalla representados por hombres.

*Irreversible*, otra película francesa, causó un gran impacto en las pantallas por la brutalidad de la escena de la violación, que es el *leit motiv* de la película. Alex es salvajemente violada y golpeada tras abandonar una fiesta; su novio enardecido y su mejor amigo decidirán hacer justicia y vengarse de una forma igualmente brutal.

La escena de la violación se desarrolla en un túnel subterráneo, que ya en sí mismo es significativo en el imaginario que rodea a la agresión sexual: un lugar oscuro y poco transitado. Al inicio de la escena, la cámara adopta un punto de vista subjetivo, como si nosotros mismo estuviéramos siguiendo a la protagonista, y antes de que pase nada ya sabemos lo que va a pasar, lo intuimos, porque se reconstruye el imaginario-discurso del miedo socialmente compartido.

Ella lleva un vestido de infarto y de pronto se cruza con una pareja que está discutiendo. Cuando inicia la agresión la acompañante femenina del atacante desaparece, reafirmando la falta de solidaridad femenina y la ausencia de respuestas individuales o colectivas ante la violencia. Cuando en el caso de los hombres se potencia la idea de esa complicidad cuando ejercen la violencia, aunque sea contra otros hombres.

La escena se recrea en la agresión con una brutalidad tanto en los planos como en el tiempo, haciéndola desagradablemente larga y explícita (gran parte de ella en un plano secuencia angustiante). Alex es una burguesa, y el violador que se nos presenta como un chulo de mala muerte utiliza la violencia sexual contra ella como acto simbólico de agresión a una clase, convirtiendo el cuerpo de las mujeres en un campo de batalla sexual sobre el que se inscriben otras batallas de clase, raza, territorio o soberanía.

Por muy realista que traten de resultar algunas representaciones la violencia sexual real es muy diferente a lo que vemos en las pantallas. En la mayoría de las escenas planteadas se nos plantean ataques de hombres que no habían visto antes de la violación a las víctimas, cuando los datos apuntan a que la mayoría de las violaciones se dan o dentro del matrimonio (institucionalización de la violación), o por familiares y amigos.

El cine alimenta la construcción social del miedo ante la agresión de los desconocidos, que sirve de justificación para limitar la libertad de las mujeres.

## **Mujeres Vengadoras**

*Thelma y Louise*

*Kill Bill*

---

En las últimas décadas han proliferado otros imaginarios de mujeres trasgresoras que pueden tener reacciones que desmontan el guión social de la violación. Aunque en muchos casos estas películas en las que aparecen mujeres que ejercen su libertad sexual terminan siendo castigadas por el discurso patriarcal, y mueren o son restituidas en el contrato social.

Hablamos de narraciones en las que mujeres que han sido violadas y tratadas con brutalidad ejercen su venganza sobre los violadores. Ahora la mujer tiene poder (falo), en forma de pistola, y su amenaza se ve disminuida vistiéndola con ropa de hombre y dándole el papel de vengadora, esencialmente masculino. De modo que se ajusta al modelo reciente de mujeres masculinizadas, porque la pauta de dominio y sumisión se mantiene intacta pero se ha alterado la identificación de género dentro de ese modelo.



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.

El cine comercial elimina la amenaza de la libertad sexual de las mujeres de dos maneras:

- dominándola mediante el poder controlador de la mirada, mostrando mujeres violadas o sometidas a la violencia.
- Fetichizándolas
- Mediante el asesinato.

Los dos primeros mecanismos dependen obviamente de la cámara como maquinaria para dominar y manipular la mirada y para cosificar a la mujer. Pero la representación de la mujer asesinada es, desde luego, también producto de una cámara que reutiliza para controlar la imagen femenina, es decir, para oprimir a la mujer mediante la propia representación. La cámara es el medio por el que lo femenino queda relegado, en la representación, a una fabricación del varón, de forma que se impide que las mujeres lo posean e incluso que descubran en que consiste, fuera de las elaboraciones hechas por los hombres, (Kaplan).

En la popular *Thelma Y Louise* dos amigas se lanzan a la carretera en un descapotable en lo que debía ser una excursión de pesca de tres días. Un encuentro con un violador potencial, borracho y malhablado, transforma su tranquilo fin de semana de relax en una huida campo a través que cambiará sus vidas para siempre.

La violación a Thelma no llega a producirse porque aparece Louise, que ya ha sufrido antes una agresión sexual, y que no duda en disparar al atacante para resolver la situación. Hay una reacción de la protagonista que evita una nueva violación, pero que también va a marcar trágicamente el resto del relato. En esta película si que vemos un compañerismo y apoyo mutuo entre mujeres, pero serán perseguidas por matar a su agresor, mientras que las consecuencias son ambiguas para los agresores en muchas otras películas.

En el fondo el argumento de esta película es similar al de *Fóllame*, y ambas guardan una íntima relación en las propuestas narrativas aunque con estrategias diferentes.

*Kill Bill* se ha convertido, por su éxito de taquilla, en el referente por excelencia de la mujer vengadora. Uma Thurman (conocida como Black Mamba) es una asesina perteneciente a una banda que intenta retirarse, pero el día del ensayo de su boda es atacada por sus compañeros, dirigidos por su jefe: Bill (David Carradine). Todos los presentes son asesinados, pero ella consigue sobrevivir y cuatro años después despierta del coma en el que ha estado todo este tiempo. Despierta en el momento en que un hombre se dispone a violarla tras haber pagado a un celador del hospital y la respuesta ante este personaje que ya la ha violado con anterioridad es brutal y mortal.

Pero no será del único hombre que la ha atacado que caiga en su camino, ya que toda la trama de la película se articula en torno a la venganza, donde el hecho de que hayan matado a su bebe parece justificar todo acto de violencia que emprende la protagonista. La maternidad es fundamental, pero también el personaje se nos presenta masculino en mentalidad y comportamiento. Parece no haber posibilidad de que la mujer ejerza la violencia de una forma cualitativamente diferente a la de los hombres.

A pesar de todo en ambas películas las protagonistas terminan por redimirse o ser castigadas, bien a través del suicidio en *Thelma y Louise*, bien a través de la maternidad, que en la segunda entrega de *Kill Bill* hace que Uma reniegue de su pasado (y su poder de asesina) para ser una buena madre.

En definitiva, cuesta encontrar modelos en los que una mujer que responde fuera de los parámetros sociales establecidos, salga airosa.

## **Bibliografía**

Collaizzi, Giulia. Feminismo y Teoría Fílmica. Colección Eutopías/Maior, Ediciones Episteme S.L, 1995.

Collaizzi, Giulia. El acto cinematográfico: género y texto fílmico. Universidad de Valencia.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Feminismos ED. Cátedra, 1992.

Kaplan, E. Ann. Las Mujeres y Cine: A ambos lados de la cámara. Feminismos ED. Cátedra.

Marcus, Sharon. *Cuerpos en Lucha, Palabras en lucha*.

Mulvey, Laura. Placer visual y cine narrativo. Colección Eutopías/Maior, Ediciones Episteme S.L, 1988.

Siles Ojeda, Begoña. Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine. Dpto. de Comunicación Audiovisual. Centro de Ciencias Sociales Jurídicas y de la Comunicación. CEU

Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Emecé Editores, Barcelona 1991