

## La construcción de los cuerpos de las mujeres en la ficción cinematográfica

The construction of the women's body in fiction film

Lilia Campos Rodríguez<sup>1</sup>, María J. Rodríguez Shadow<sup>2</sup>

Campos Rodríguez, L.; Rodríguez Shadow, M. J., La construcción de los cuerpos de las mujeres en la ficción cinematográfica. *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*. 57, 49-57, 2013.

### RESUMEN

El cuerpo humano ha sido objeto de un sinnúmero de significados que han tenido a la diferencia de sexo como uno de sus ejes articuladores, y las concreciones respectivas han ido en dependencia de las culturas y de los tiempos particulares. En este sentido, desde su surgimiento, el cine ha producido, frecuentemente, imágenes de los cuerpos de las mujeres –con una multiplicidad de implicaciones discursivas acordes con la ideología patriarcal– que son admiradas e introyectadas por los distintos sectores de las sociedades. En este orden de ideas y desde la perspectiva de género, nos proponemos problematizar lo ocurrido con algunos casos de películas contemporáneas.

### ABSTRACT

The human body has been the subject of endless meanings that have taken to the difference of sex as one of its central elements, and their respective concretions in some cultures and particular times. In this sense, since its origins, cinema has frequently produced, images of women's bodies - with a

**Palabras clave:** cuerpos de las mujeres, cine, imágenes, cultura, género, sexualidad.

**Keywords:** women's bodies, movies, images, culture, gender, sexuality.

Recibido: 26 de Octubre de 2012, aceptado: 11 de Enero de 2013

<sup>1</sup> Facultad de Psicología, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, l\_car@hotmail.com.

<sup>2</sup> Dirección de Etnología y Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

multiplicity of discursive implications consistent with the patriarchal ideology - they are admired and adopted by the various sectors of societies. From this approach and gender perspective, we propose to analyze what happened in some cases of contemporary films.

### INTRODUCCIÓN

Al hacer referencia al cuerpo humano, insoslayablemente surge la premisa de la presencia de un código; es decir, de toda una significación particular –en términos culturales, sociales, históricos, políticos y económicos– que dota de sentido a la anatomía y a la fisiología del cuerpo.

En diferentes momentos, las prédicas científicas han legitimado que las divergencias corporales recientemente detectadas entre hombres y mujeres no sólo eran diferencias, sino que esa distinción significaba una oposición jerárquica, y que esas disimilitudes implicaban que las mujeres debían asumir determinados estatus sociales y cumplir ciertos roles culturales, económicos y políticos; todo ello basado en “hechos” biológicos, esto es, dictados por la naturaleza. Así, a menudo, emergen lecturas que conciben los cuerpos de las mujeres y de los hombres desde una perspectiva dicotómica, en la que el empleo del lenguaje binario concreta diferencias que se traducen en oposiciones y complementaciones, que “justifican” una jerarquía en la que los hombres detentan el poder y lo ejercen.

En este sentido, el pensamiento patriarcal genera ideas que sirven de sustento para la construcción de los cuerpos de la “mujer” y del “hombre”, en las que se da prioridad a las diferencias, al mismo tiempo que se les carga de significados que colocan a las mujeres en posiciones de subordinación.

El patriarcado, en tanto modelo de organización social, se halla presente –con una diversidad de matices– en casi todas las culturas.<sup>3</sup> Aun cuando se opera en forma distinta en las diferentes sociedades a través de la institucionalización de la jerarquía sexual, los contenidos de los papeles sexuales pueden presentar variaciones al interior de cada entidad social, no obstante, el poder recae en los hombres.

Así, en las distintas culturas a las mujeres se les relega al ámbito de lo doméstico y se define su identidad con base en el desempeño de papeles sociales como: el ser madre, esposa y ama de casa; y para la ejecución de tales roles –a la “mujer”– se le concibe como poseedora de una serie de atributos de género como la dulzura, la calidez, la ternura, la dependencia, la debilidad,

el conformismo, la subjetividad, la pasividad, la docilidad, entre otros (Campos Rodríguez, 2009a).

En lo que respecta al estereotipo del rol sexual femenino, recurrentemente se ha conformado a través de conductas como: la inhibición de la agresividad y de los deseos eróticos, la pasividad, el ser nutriente y receptiva con los hombres, el cultivar el atractivo físico y responder emocionalmente de una manera cálida y amistosa (Campos Rodríguez, 2009a). No obstante, éste adquiere sus diversificaciones en dependencia de los papeles sociales que las mujeres desempeñen: madre, hija, esposa, amante, servidora sexual, por mencionar algunos.

Cabe mencionar que, en diferentes épocas y en distintas sociedades, la sexualidad de las mujeres<sup>4</sup> ha sido negada, excluida o enfatizada de acuerdo con los intereses políticos y sociales del orden patriarcal, cuyo discurso ha incidido significativamente en el imaginario colectivo. Además, al cuerpo de las mujeres se le concibe como un espacio de placer, deseo, pasión y debilidad; sin embargo, no son las mujeres las depositarias del deseo y del placer, sino sólo quienes pueden provocarlo (Campos Rodríguez y Rodríguez Shadow, 2009). Asimismo, la exhibición del cuerpo con frecuencia adopta connotaciones sexuales,<sup>5</sup> y las mujeres son sexualizadas y trocadas en objetos de deseo de una manera diferente a los hombres (Connell, 1987). En este sentido, se ha afirmado que: “los cuerpos femeninos han evolucionado con grasa concentrada en ciertas partes que son fácilmente visibles y evaluables [...] los pechos y las caderas. Los hombres de todo el mundo tienden a estar interesados en los pechos de las mujeres, las caderas y las nalgas” (Diamond, 2000: 185-186). “Los hombres ciertamente consideran el atractivo sexual de una mujer en la selección de compañeras para el sexo extramatrimonial” [...] “Los hombres de todas partes y épocas han preferido como media a mujeres [...] con rostros bonitos” (Diamond, 2000: 189-190).

En lo que toca a la sexualidad, se ha producido una diversidad de discursos desde ópticas epistemológicas distintas, con la pretensión de dar cuenta de “eso” que denominamos sexualidad. Sin embargo, en nuestro abordaje, la concebimos fundamentalmente como cultura, que emerge en una sociedad particular y en un

<sup>3</sup> Estudiadas hasta ahora. Nos hemos abocado a la revisión de las premisas que se basan en distintas investigaciones para plantear la existencia de un matriarcado entre las comunidades primitivas; sin embargo, la mayoría de esos estudios se sostienen en el examen de las leyendas y los relatos orales y sólo de forma tangencial han abordado los análisis de los restos arqueológicos. En general, no van más allá de la descripción de un pasado glorioso para las mujeres en las sociedades prehistóricas, y carecen de elementos para fundamentar la existencia de un tipo de situación que no implique la subordinación femenina (Rodríguez Shadow y Campos Rodríguez, 2011a).

<sup>4</sup> Aun cuando elementos como las culturas y las regiones del mundo, los cambios continuos a largo de la historia, los distintos sistemas sociales y los modos de producción han ejercido una influencia significativa.

<sup>5</sup> Como sostiene Merleau-Ponty, la apreciación de otro soma humano en tanto objeto, “está habitada por una percepción más secreta: el cuerpo visible está subtendido por un esquema sexual [...] que acentúa las zonas erógenas, traza una fisonomía sexual y suscita los gestos del cuerpo masculino integrado en esta totalidad afectiva [...] Un espectáculo tiene para mí una significación sexual, no cuando me represento, aunque sólo fuera confusamente, su relación posible con los órganos sexuales o con estados de placer, sino cuando existe para mi cuerpo, para esta facultad siempre lista a anudar los estímulos dados en una situación erótica y ajustar en ella una conducta sexual. Hay una ‘comprehensión’ erótica que no es del orden del entendimiento, puesto que el entendimiento comprende el percibir una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente ligando un cuerpo a otro cuerpo” (1957: 171-172).

momento histórico concreto (Rodríguez Shadow y Campos Rodríguez, 2011b).

Resulta menester la consideración de que el cuerpo mediático es vía de transmisión de símbolos y valores. Así, las concepciones sobre el cuerpo humano se han visto plasmadas en diferentes elementos de la cultura, y el cine no ha sido la excepción (Colaizzi, 2007; Millán, 1999 y Lauretis, 1992). En la revisión de un sinfín de películas encontramos que, con frecuencia, reproducen las denotaciones y las connotaciones que se otorgan al cuerpo referido y que provienen de la ideología de género. En este sentido, y con base en las cinco obras cinematográficas que abordamos en el presente texto, proponemos como hipótesis general de esta investigación que la elaboración de los cuerpos de las mujeres –en los filmes de ficción– reproduce la ideología patriarcal.

Huelga mencionar que, aun cuando el empleo de cinco películas no se considera representativo, para este trabajo fue necesario, por razones de espacio, escoger únicamente algunos casos que dan cuenta del estado de este tipo de cuestiones. Tal elección tuvo como base el que estos filmes –tanto en su argumento como en su discurso visual– adoptan las premisas de la construcción de los somas de las féminas del pensamiento sexista. Estos trabajos cinematográficos se produjeron en la década de los noventa del siglo XX y en la primera de la presente centuria; cuatro son estadounidenses y uno italiano.

En consecuencia, el objetivo general de este estudio consiste en mostrar cómo algunas imágenes de tales películas concuerdan con la construcción simbólica hegemónica de los cuerpos de las mujeres.

## MATERIALES Y MÉTODOS

La investigación se desarrolló en el marco de la metodología cualitativa: la información proviene de fuentes bibliográficas, hemerográficas y obras cinematográficas. Los hallazgos fueron descritos, analizados e interpretados.

En lo que concierne a los recursos, se emplearon todos los documentos que aparecen en la literatura citada. Se utilizaron los filmes: *Desperado* (de Robert Rodríguez, década de los noventa del siglo XX), *No te muevas* (de

Sergio Castellitto, primera década del siglo XXI), *Mujer bonita* (de Garry Marshall, década de los noventa del siglo XX), *L. A. Confidential* (de Curtis Hanson, década de los noventa del siglo XX) y *Maid in Manhattan* (de Wayne Wang, primera década del siglo XXI).

## RESULTADOS

Al ser las imágenes un elemento fundamental en el cine, se encuentran cargadas de una ideología cuyo objetivo estriba en reproducirse. En este tenor, los íconos cinematográficos sobre los cuerpos de las mujeres crean toda una representación que no guarda una relación mimética con un contexto, sino que imbrica significados que tienen su génesis en los discursos hegemónicos imperantes en tiempo y espacio determinados, y que dirigen los pensamientos, emociones y acciones de los seres humanos hacia los fines de un orden social en particular; por ejemplo, una de las imágenes que continuamente aparecen a lo largo de la película denominada *Desperado* (Estados Unidos, 1995), del cineasta Robert Rodríguez. El mariachi (Antonio Banderas) es guitarrista misterioso que regresa en búsqueda de un narcotraficante para matarlo y así vengar el asesinato de su amante y el cercenamiento de una de sus propias manos. Sin embargo, se relaciona con Carolina (Salma Hayek) y juntos enfrentarán a la banda en un duelo.

Asimismo, la lucha de los hombres por la apropiación de la sexualidad de los cuerpos de las mujeres, por una parte, para dotarse de hijos, y por otra, para generarse la admiración de su “potencia viril”, trae como consecuencia, que aparezca la pulsión masculina como lícita y que su expresión no debe ser reprimida. Entonces, el rapto, la violación y la prostitución aparecen como sucedáneos de las permutas civilizadas para apropiarse del cuerpo de las mujeres (Héritier, 2007). Un sinfín de películas ilustran lo anterior, pero para los fines de este trabajo nos remitiremos al filme de Sergio Castellitto, que lleva por título: *No te muevas* (Italia, 2004). Timoteo (Sergio Castellitto) es un frío cirujano –quien después del accidente de su hija Ángela (Elena Perino) y mientras se le efectúa una complicada operación– que evoca los últimos años de su agitada y secreta vida. Su coche se avería y él se queda en una barriada mientras se lo arreglan, ahí conoce a Italia (Penélope Cruz), una dócil y desamparada joven que está al borde de la mendicidad; ebrio por el vodka

que ha ingerido, la viola. Al otro día se disculpa, pero vuelve a forzarla; no obstante, inician una relación destructiva en la que se enamora y que casi destruye su matrimonio.

Los atributos de género como integrantes del discurso hegemónico sobre la feminidad son exhibidos muy frecuentemente en el cine, a través de las efigies de sus cuerpos. Así, en la película *Mujer bonita* (Estados Unidos, 1990), dirigida por Garry Marshall, en la que Edward Lewis (Richard Gere) es un hombre rico, en uno de sus viajes, lleva a su hotel a una prostituta, Vivian Ward (Julia Roberts), para pasar una noche. Pero se siente atraído por la inocencia de la joven y le propone que se quede una semana; y ella acepta por dinero, lapso en el que se enamoran y deciden permanecer juntos.

En este orden de ideas de dar vida a los personajes de las mujeres en tanto objetos sexuales, como se sabe, muchas son las películas en las que presentan a sexoservidoras y, por abocarnos a otro caso, en L.A. *Confidential* (Estados Unidos, 1997), dirigida por Curtis Hanson, que aborda los nexos entre la prostitución femenina y algunos agentes corruptos de la policía de Los Ángeles. Ed Exley (Guy Pearce), Bud White (Russell Crowe) y Jack Vincennes (Kevin Spacey) son las excepciones. En un crimen muere un policía, las pistas llevan a Ed y Bud a un prostíbulo, y se sienten muy atraídos por Lynn Bracken (Kim Basinger), quien trabaja allí. Ella y Bud inician una relación sexual-emocional sin que él pague. Por proteger a Bud, Lynn tiene una interacción sexual con Ed y Bud la golpea. Cuando él regresa para pedirle perdón, ella lo recibe muy amorosa. Al final, los corruptos mueren y esta pareja permanece unida.

Otra de las recurrencias en las obras cinematográficas,<sup>6</sup> bajo la ideología patriarcal, consiste en la reproducción del cuento de "La cenicienta": *Maid in Manhattan* (Estados Unidos, 2002), cuya dirección estuvo a cargo de Wayne Wang. Marisa Ventura (Jennifer López) es madre soltera y labora en un hotel lujoso como mucama. Un día, mientras está limpiando una habitación, se prueba la ropa de la huésped y ahí conoce

a Christopher Marshall (Ralph Fiennes), quien es un político. Así, él la confunde con una dama de la alta sociedad, luego se da cuenta de su error. Entonces, ella trata de decirle a Christopher su verdadera identidad, pero no lo hace y pasan la noche juntos. Después, ella se aleja; no obstante, pasado el tiempo, se vuelven a encontrar y se quedan juntos.

## DISCUSIÓN

Las sociedades –con base en sus propias construcciones culturales, en lo que concierne a determinadas diferencias de los cuerpos de las personas– instauran el orden social a través de los valores, las normas, las prácticas sociales y las instituciones, entre otros.

Asimismo, los sujetos con estos referentes y en lo individual, hacen sus propias reelaboraciones; lo que trae como consecuencia, en el marco de la subjetividad, una gama de heterogeneidades en el contenido semántico que se otorga a las distinciones entre los cuerpos de las mujeres y de los hombres.

En este sentido, resulta menester precisar que cuando la humanidad fue constreñida a incidir sobre sí misma para reglamentar su sexualidad, irrumpió en un nuevo proceso dirigido a reconstruir la sociedad con la finalidad de continuar en ella; así, todas las estructuras concomitantes a lo social que aparecieron –los órdenes sociales nuevos y aquí inventados– se hallan inscritas continuamente en la intimidad de los cuerpos humanos. Misma que entraña una dualidad en términos de lo femenino y lo masculino, empero a la vez, la trasciende.

Como se observa en la figura 1, el cuerpo de la mujer se halla representando a innumerables premisas de la ideología patriarcal; es decir, en este personaje femenino hay una clara alusión a la simbolización de la sexualidad de la mujer que se manifiesta a través de la presencia de elementos como: una cabellera larga y abundante,<sup>7</sup> los senos muy marcados, una vestimenta ajustada, una postura corporal insinuante y una rosa roja en la mano, por mencionar algunos. Al respecto, los íconos del cuerpo de este personaje han generado comentarios sexistas como: "y como chica de la función una exuberante Salma Hayek, a la que se le ven ese pedazo de par de pechos que se gasta la mujer"; "una estu-

<sup>6</sup> Televisivas y literarias.

<sup>7</sup> En vocablos de Morris (2005: 29-30): "Debido a su capacidad de excitar a los hombres, la exposición de una masa de cabello femenino [...] algunas veces ha sido prohibida. Se ha exigido ocultar o cubrir el cabello para eliminar su mensaje potencialmente erótico".



**Figura 1.** Carolina (Salma Hayek), en *Desperado*.

Fuente: <http://www.zastavki.com/eng/Movies/wallpaper-9773-2.htm>.

penda mujer (y ciertamente esta estupendísima) que le servirá de refugio al guerrero en su momento más bajo" (<http://aquiavaletodo.blogspot.mx/2012/09/desperado.html>). "Robert Rodriguez dirige [...] la candente Salma Hayek en esta entrega explosiva" ([http://cine.mysofa.es/pelicula/desperado/critica/321997/el\\_fantasma\\_que\\_toca\\_la\\_guitarra](http://cine.mysofa.es/pelicula/desperado/critica/321997/el_fantasma_que_toca_la_guitarra)).

Cabe agregar que, en la construcción social de los cuerpos de mujeres y de hombres se coloca el acento en su distinción, en lugar de sus similitudes. En esta tónica, Bourdieu señala que el "mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales" (2000: 22).

El mecanismo de etiqueta nombra al cuerpo humano en su totalidad: por las sustancias, por los órganos y, en general, por todo lo que atañe a su forma y a su función en lo que respecta a las diferencias entre sólo dos sexos; y se aboca a atestiguar el orden que debe imperar no únicamente entre éstos dos, sino también más allá de los sujetos y de sus sociedades, en todo el cosmos; y da lugar a una suerte de testimonio –a favor o en contra– de este orden (Godelier, 1996). Estos anclajes simbólicos son tan profundos que, con frecuencia, pasan inadvertidos a las miradas de los sujetos que los ponen en práctica (Héritier, 1996). En este sentido, Bourdieu señala:

Todo orden social saca partido sistemáticamente de la disposición del cuerpo y del lenguaje para funcionar como depósito de pensamientos

diferidos, que podrán ponerse en marcha a distancia y de manera retardada sólo con volver a colocar el cuerpo en uno de esos estados inductores del cuerpo que, como saben los comediantes, provocan estados de ánimo (1991: 118).

En todas las sociedades, el cuerpo es el lugar en el que se suturan, a dorsos del ser humano, dos segmentos de su ser; por una parte, la lógica de las interacciones sociales que cualifican a la sociedad en la que se nace y en la que se está convocado a construirse como actor social –comportándose afirmativa y negativamente– de la reproducción de esta entidad social; y, por otro lado, la parte inconsciente del individuo (Godelier, 1996).

En *No te muevas*, como se ha mencionado, el protagonista viola al personaje central femenino, en un marco de espacio simbólico en el que la crueldad hacia las mujeres es presentada como algo válido. Y como se aprecia en la figura 2, su cuerpo se halla silenciado y dominado por la figura masculina, inclusive en su rostro se observa una resignación que toca la insensibilidad como recurso para amortiguar el dolor. Inclusive, el ángulo de la toma muestra al hombre en lugar más elevado, lo que nos conduce a lo precisado por Ortner y Whitehead: "en la mayoría de las culturas las diferencias entre hombres y mujeres son pensadas, de hecho, como conjuntos de oposiciones binarias asociadas metafóricamente (después de todo, incluso una escala tiene siem-



**Figura 2.** Italia (Penélope Cruz) y Timoteo (Sergio Castellitto), en *No te muevas*.

Fuente: [http://1.bp.blogspot.com/\\_eLosrDMa2Hg/TPZrMNMJV6I/AAAAAAAAAYo/vvQbV5bEyL8/s1600/no%2Bte%2Bmuevas.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_eLosrDMa2Hg/TPZrMNMJV6I/AAAAAAAAAYo/vvQbV5bEyL8/s1600/no%2Bte%2Bmuevas.jpg).

pre cúspide y base, y éstas son polos opuestos)” (1992: 72).

Sobre este filme se ha dicho que contiene dos elementos negativos, “la alta carga erótica de varios pasajes; y la pasividad de Italia ante las primeras acometidas de Timoteo, poco menos que increíble, e irritante en una sociedad donde abundan las violaciones y la violencia doméstica” (<http://www.decine21.com/Peliculas/No-te-muevas-723>).



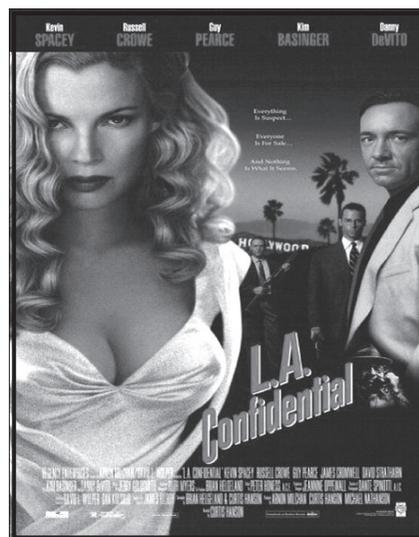
**Figura 3.** Edward Lewis (Richard Gere) y Vivian Ward (Julia Roberts), en *Mujer bonita*.

Fuente: <http://www.peliculas.info/wp-content/uploads/2009/12/Escena-de-Mujer-bonita-con-Julia-Roberts-y-Richard-Gere.jpg>.

En el filme *Mujer bonita*, Vivian posee una cabellera muy sensual, un cuerpo exuberante y con poca vestimenta. Para caracterizar el cuerpo del personaje central femenino se muestran imágenes que, no obstante trabajar como sexoservidora, implican rasgos de personalidad como la dulzura, la ternura, la paciencia, la dependencia, la sumisión, la inocencia y el ser nutricia, entre otros.

Valga referir que, aun cuando las actrices que dan vida a este tipo de personajes no posean

las peculiaridades con las que se construyen los cuerpos de las mujeres en la ideología patriarcal, se recurren a artimañas para lograrlo. Por ejemplo, en este filme, se consideró que Julia Roberts era demasiado delgada y se contrató a una doble para las escenas más sensuales, además, para el póster se recurrió a un fotomontaje para que aparecieran las piernas de la modelo Shelley Michelle (<http://www.taringa.net/posts/info/13813711/mujer-bonita-curiosidades.html>).



**Figura 4.** Cartel de la película *L.A. Confidential*.

Fuente: <http://www.filmaffinity.com/es/film474411.html>.

En lo que respecta a *L. A. Confidential*, lo primero que llama la atención es la peculiaridad de que en las reseñas halladas en el ciberespacio, el personaje femenino principal no es nombrado<sup>8</sup> o sólo de manera tangencial.<sup>9</sup> Sin embargo, en el cartel del filme su figura tiene mayor tamaño que las de los papeles masculinos; además, posee voluptuosidad, los senos están completamente enfatizados, con ropa muy ajustada y la cabellera exuberante y rubia,<sup>10</sup> caracterización que acompaña a este personaje durante toda la película.

Asimismo, ostenta los atributos del género femenino: es dulce, prudente, sacrificada, suave, considerada, bella, cálida, generosa, comprensiva, noble, frágil, nutriente y receptiva con los hombres, por mencionar algunos. Inclusive, “algunos de los mejores diálogos los sostiene Bracken con Bud White o con Exley, tipos duros a los que ella convierte en niños con una mirada o un susurro. Pero Bracken terminará siendo una víctima más, otra criatura solitaria víctima de las circunstancias

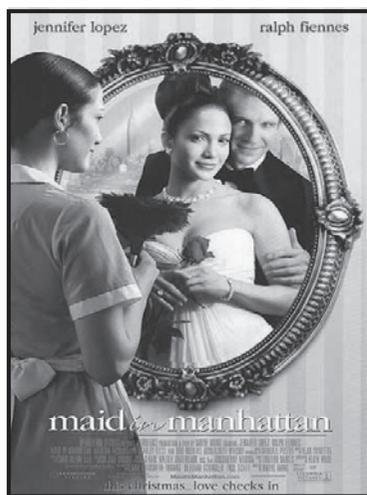
<sup>8</sup> Véase <http://www.filmaffinity.com/es/film474411.html>.  
<http://www.imdb.es/title/tt0119488/>.

<sup>9</sup> Consúltese: [http://es.wikipedia.org/wiki/L.\\_A.\\_Confidential](http://es.wikipedia.org/wiki/L._A._Confidential).

<sup>10</sup> Según Morris, 2005: 34-35, [en la Roma Antigua] “habitualmente se hacía la distinción de que las rubias auténticas eran ángeles y las rubias falsas eran promiscuas. [...] a finales la década de 1960 [...] un hombre sensato [...] hablando en términos generales, prefiere a una rubia como amante y a una morena como esposa. Las morenas son más íntegras”.

y capaz de perdonar y pedir perdón" (<http://www.blogdecine.com/criticas/la-confidential-el-cine-negro-renovado>).

En este tenor, las culturas generan socializaciones particulares y, no obstante la diversidad que entrañan tales procesos, siempre permanece una diferencia según se trate de "mujeres" o de "hombres".<sup>11</sup> En el centro de estas socializaciones se encuentra la carga de significados que se otorga al cuerpo humano y la parafernalia lingüística que le acompaña y que denota y connota lo qué es "ser mujer" o "ser hombre" (Campos Rodríguez, 2009a).



**Figura 5.** Marisa Ventura (Jennifer López) y Christopher Marshall (Ralph Fiennes), en *Maid in Manhattan*.

Fuente: [http://7uz1t4.files.wordpress.com/2012/07/maid\\_in\\_manhattan.jpg](http://7uz1t4.files.wordpress.com/2012/07/maid_in_manhattan.jpg).

El cartel de *Maid in Manhattan* muestra en el espejo a una mujer con las cualidades que suelen ser enfatizadas por el discurso hegemónico sobre la feminidad con respecto a lo deseado en la esfera de lo romántico; nos referimos a los senos acentuados, la ropa entallada, el peinado estilizado, la presencia de joyas y una rosa roja; también, esta mujer proyecta atributos de género femeninos, como la dulzura, la belleza y el ser receptiva con los hombres.

Asimismo, la figura de la mucama está representando a uno de los elementos fundamentales en la construcción de la identidad de género de la "mujer", la ejecución del trabajo doméstico, al laborar en una extensión de los roles que se les atribuye.

También, el ícono da cuenta de la desigualdad de posiciones en las que se encuentra el personaje femenino, ya que se halla en una situación de inferioridad al ser mucama, en tanto que él es candidato a senador y, en consecuencia, tiene mayor prestigio, poder adquisitivo, capital cultural y simbólico.

Así, en el terreno ideológico y salvo excepciones, las construcciones culturales sobre la mujer y el hombre se han visto constreñidas en una dicotomía, y desde una visión dualista de términos de contrarios. En este sentido, se encuentra la asociación simbólica de las mujeres con la naturaleza, mientras que a los hombres se les vincula con la cultura. Como se sabe, la construcción de estas imbricaciones ha sido usada para colocar a las mujeres en una posición de inferioridad con respecto a los hombres (Campos Rodríguez, 2009b).

Por último, nos interesa apuntar que no todas las películas se hallan, en mayor o en menor medida, en esta situación, ya que también encontramos trabajos cinematográficos en los que las imágenes de los cuerpos de las mujeres están recreando otras realidades y presentan discursos alternativos. Tales son los casos de algunos filmes como *Azul* (1993), *Blanco* (1994) y *Rojo* (1994) del polaco Krzysztof Kieślowski; *¿Y ahora adónde vamos?* (2011) de la libanesa Nadine Labaki; *De tu ventana a la mía* (2011) de la española Paula Ortiz; *Fuego* (1996) y *Cielo* (2008) de la india Deepa Mehta; entre otros. En éstos, los significados de la corporeidad de las féminas trastocan las premisas de la ideología machista, en tanto hacer del cuerpo de las mujeres, objetos sexuales.

## CONCLUSIONES

En los cinco filmes abordados en este trabajo, los cuerpos de los personajes se hallan expresando arengas que se derivan de la ideología patriarcal y, por tanto, actúan como muñecos ventrílocuos que no se pueden silenciar y que comunican a interlocutores visibles e invisibles para ellos, discursos que no provienen de sí mismos (Godelier, 1996).

<sup>11</sup> Véase Bourdieu (*La dominación masculina* [2000] y *El sentido práctico* [1991]); Godelier (*Las mujeres y el poder político* [1993]); y Héritier (*Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia* [1996] y *Masculino/Femenino II: Disolver la jerarquía* [2007]).

También, en estas cinco obras cinematográficas la sexualidad adopta formas concretas que proceden del *sine qua non* de la génesis de la elaboración de la sexualidad, es decir, para legitimar condiciones de vida que no guardan relación con ella; y que, sin embargo, la convierte en un océano de fantasmas y de imaginarios a través de los cuales –como se ve– la sociedad la concibe (Godelier, 1996).

Por otro lado, en una sociedad donde los medios de comunicación son, no ya el cuarto poder, sino la herramienta con mayor poder para plasmar, elaborar y controlar el imaginario social, resulta fundamental generar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente ni neutral, de las imágenes que nos circundan (Colaizzi, 2007). Además, en un planeta cada vez más visual y caracterizado por la velocidad de sus procesos de comunicación, resulta necesario reflexionar sobre las formas y los fondos de tales procesos; es decir, sobre las maneras en que representan lo que suele denominarse realidad y las interacciones sociales y, también, los cuerpos de las mujeres.

Coincidimos con Colaizzi (2007) cuando menciona que en el estado de la cuestión que actualmente prevalece y en el que las imágenes de las mujeres en el cine, la televisión y la publicidad están dominadas por los estereotipos sobre las "buenas" y las "malas", y en que tal elaboración discursiva preservada en varios siglos en la historia de la humanidad, las miradas de género –que trascienden a esos discursos– son claves en la interrupción de una inercia simbólica.

Las diferentes culturas, en distintos tiempos, han atribuido al cuerpo de los seres humanos –con base en la diferencia de sexo– contenidos semánticos que se han visto plasmados en el cine de ficción. En consecuencia, en estas cinco películas, los cuerpos de las mujeres se construyen con base en las premisas de la ideología patriarcal, de la sexualidad hegemónica y se les caracteriza con los atributos de género femeninos; en términos precisos, nos referimos a los papeles sociales de las mujeres y a sus extensiones en los diferentes espacios de la vida social, al estatus inferior en el que se les coloca con respecto a los hombres, a su percepción en tanto servidoras, objetos sexuales y figuras decorativas, por mencionar algunos.

Así, se puede afirmar que reproducen y mantienen tal ideología y a la sexualidad mencionada; a la vez que ejercen una influencia en los imaginarios de los sujetos, generando maneras particulares de pensar, sentir, decir y hacer acordes a ella. No obstante y aun cuando son muy poco frecuentes, en algunos filmes se exponen representaciones –vertidas en los cuerpos de las mujeres– que adoptan un carácter alternativo y que se disocian de la segregación en aras del género. En este sentido, resulta menester el incrementar la producción de este tipo de películas, en la conciencia de la influencia que ejerce el cine en las personas, y teniendo como propósito el construir una sociedad más equitativa tanto para las mujeres como para los hombres.

## LITERATURA CITADA

- BOURDIEU, P., *El sentido práctico*. España: Taurus Ediciones, 1991.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*. España: Anagrama, 2000.
- CAMPOS RODRÍGUEZ, L., *Vislumbres y particularidades de la identidad de género de las ejecutivas y empresarias*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009a.
- CAMPOS RODRÍGUEZ, L., Mitos, realidades y elucidaciones sobre el género. En Quiroz Palacios, A. (coord.), *Estudios de cultura, política y género*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 105-127, 2009b.
- CAMPOS RODRÍGUEZ, L.; RODRÍGUEZ-SHADOW, M.J., Vislumbres sobre la sexualidad, el género y las sexualidades de las mujeres. En Peña Saint-Martin, F. (coord.), *Salud y sociedad: perspectivas antropológicas*. México: ENAH, INAH y CONACULTA, 187-202, 2009.
- COLAIZZI, G., *La pasión de significante: teoría del género y cultura visual*. España: Biblioteca Nueva, 2007.
- CONNELL, R.W., *Gender and power, society, the person and social politics*. Estados Unidos: Stanford University Press, 1987.
- DIAMOND, J., *¿Por qué es divertido el sexo? ¿Por qué los amantes hacen lo que hacen? Un estudio sobre la evolución de la sexualidad humana*. España: Debate, 2000.

- GIDDENS, A., *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. España: Cátedra, 2004.
- GODELIER, M., La muerte del padre o sacrificio de la sexualidad: conjeturas sobre los fundamentos del vínculo social. En Godelier, M.; Hassoun, J. (eds.), *Aproximaciones antropológicas y psicoanalíticas*. Francia: Arcanes, 21-52, 1996.
- HÉRITIER, F., *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*. España: Editorial Ariel, 1996.
- HÉRITIER, F., *Masculino/Femenino II: Disolver la jerarquía*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- LAURETIS, T. de, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. España: Ediciones Cátedra, 1992b.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*. México: FCE, 1957.
- MILLÁN, M., *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- MORRIS, D., *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*. México: Planeta, 2005.
- ORTNER, S. B. y WHITEHEAD, H., Indagaciones acerca de los significados sexuales. En Ramos Escandón, C. (comp.), *El género en perspectiva de la dominación universal a la representación múltiple*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Izt., 61-112, 1992.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, M.J.; CAMPOS RODRÍGUEZ, L., El debate sobre la existencia del matriarcado. En Wiesheu, W.; Fournier, P. (coords.), *Perspectivas de investigación arqueológica IV*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 67-78, 2011a.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, M.J.; CAMPOS RODRÍGUEZ, L., Concepciones sobre las sexualidades de las mujeres entre los aztecas. En López Hernández, M.; Rodríguez-Shadow, M. J. (eds.), *Género y sexualidad en el México antiguo*. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, 99-118, 2011b.
- TUÑÓN, J., Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de *La diosa arrodillada*. En *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- VVAA, Elogio del cuerpo mesoamericano. *Artes de México*, 69, 2003.
- WAHSBURN, S.L., *The Study of Human Evolution*. Estados Unidos: Oregon State System of Higher Education, 1968.
- WASHBURN, S.; LANCASTER, C.S., "The evolution of hunting". En De Vore, I. (ed.), *Man the hunter*. Estados Unidos: Aldine Press, 293-303, 1968.

#### Dicliotopografía

- [http://cine.mysofa.es/pelicula/desperado/critica/321997/el\\_fantasma\\_que\\_toca\\_la\\_guitarra](http://cine.mysofa.es/pelicula/desperado/critica/321997/el_fantasma_que_toca_la_guitarra), consultado el 25 de septiembre de 2012.
- <http://www.decine21.com/Peliculas/No-te-muevas-723>, consultado el 30 de septiembre de 2012.
- <http://www.taringa.net/posts/info/13813711/mujer-bonita-curiosidades.html>, consultado el 11 de agosto de 2012.
- <http://www.filmaffinity.com/es/film474411.html>, consultado el 10 de octubre de 2012.
- <http://www.imdb.es/title/tt0119488/>, consultado el 10 de octubre de 2012.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/L.\\_A.\\_Confidential](http://es.wikipedia.org/wiki/L._A._Confidential), consultado el 10 de octubre de 2012.
- <http://www.blogdecine.Com/criticas/la-confidential-el-cine-negro-renovado>, consultado el 11 de octubre de 2012.
- <http://www.filmaffinity.com/es/film474411.html>, consultado el 10 de octubre de 2012.
- <http://7uz1t4.wordpress.com/2012/07/>, consultado el 17 de octubre de 2012.