



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA CONSTRUCCIÓN SOCIO-CULTURAL DE LA MASCULINIDAD.
Un análisis de las identidades masculinas representadas en la
filmografía española de principios del siglo XXI

Aurora Daniel Villa



Tesis **Doctorales**

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



DPTO. DE SOCIOLOGÍA I Y TEORÍA DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES

**LA CONSTRUCCIÓN SOCIO-CULTURAL DE LA
MASCULINIDAD.** Un análisis de las identidades
masculinas representadas en la filmografía española de
principios del siglo XXI

D^a Aurora Daniel Villa

Memoria presentada para aspirar al grado de
Doctora por la Universidad de Alicante

Programa de Doctorado

Sociología:

Sociedad y Cultura Contemporáneas

Dirigida por: Dr. D. Juan Antonio Roche Cárcel

Diciembre, 2015

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, J.A. Roche Cárcel, que siempre ha estado ahí durante todos estos años, a pesar de mis continuas dudas y abandonos.

A todos/as mis profesores/as, desde el colegio hasta la universidad, pues no habría llegado hasta aquí sin su dedicación y sus enseñanzas.

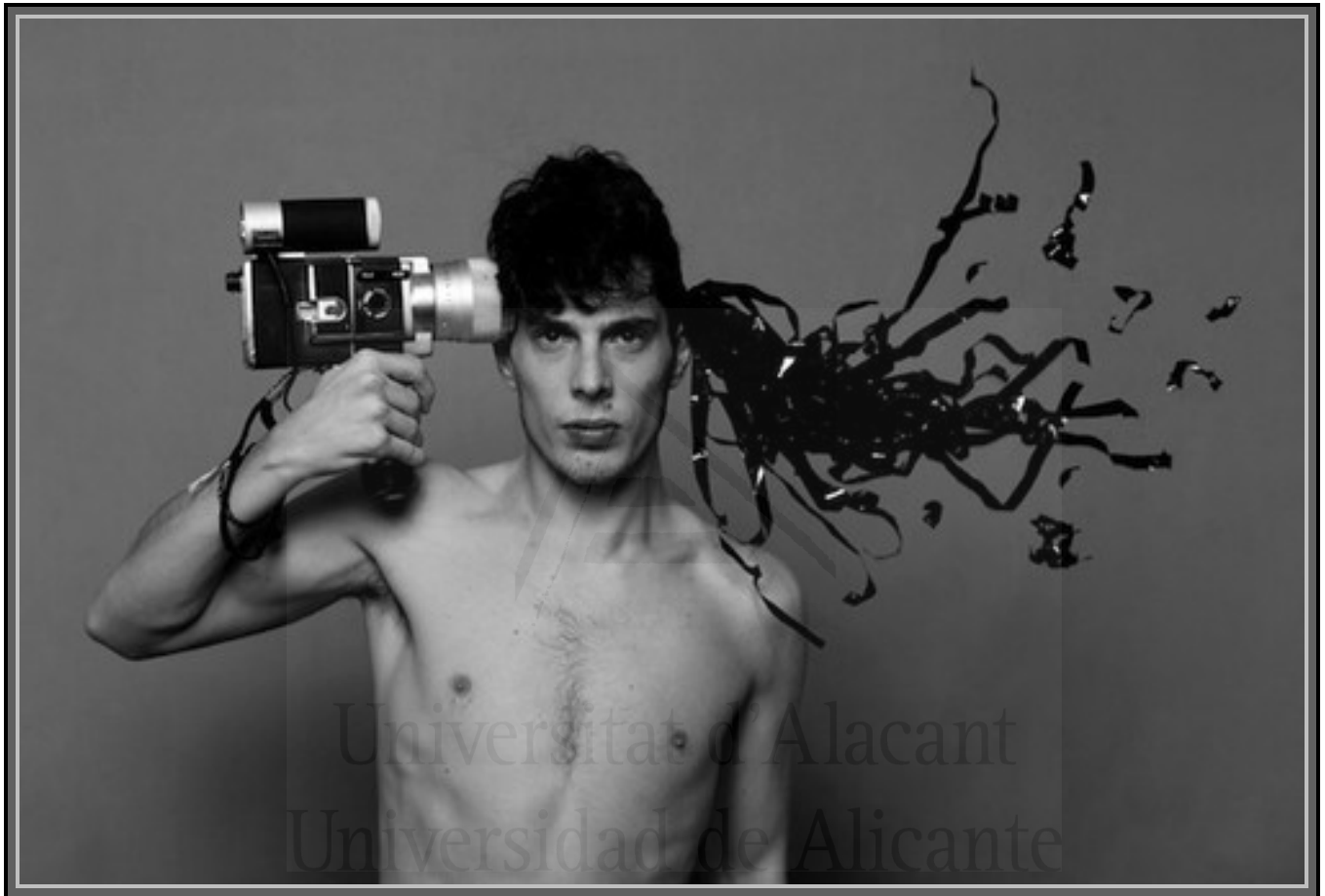
Al Departamento de Sociología I y Tº de la Educación. Y a la Mediateca y a la Biblioteca General de la Universidad de Alicante por su gran servicio.

Y por último, y a pesar de la excentricidad, al programa *Alaska y Segura*, emitido el 20 abril de 2015, y dedicado a otro mítico de los 80', *La Bola de Cristal*, pero sobre todo, a la intervención en el mismo del músico Santiago Auserón, que me sirvió de revulsivo, recordándome de dónde venía y dónde estaba.

DEDICATORIA

A mi familia y amigos. Sobre todo a mi padre y a mi madre, mis grandes apoyos y mecenas, sin ellos esta tesis no habría sido posible. Gracias infinitas.

Y a todos los hombres, con los que me he entendido, con los que no me he entendido y a los que ahora comprendo mejor.



Burnout. Oliver Rath. 2011*

“la masculinidad es una identidad esencialmente negativa aprendida definiéndose a sí misma como la antítesis de las emociones y los afectos”

Rediscovering masculinity . VictorJ. Seidle.

“Las vidas de la gente son como los árboles de un bosque que poco a poco van siendo estrangulados por enredaderas, y que finalmente mueren asfixiados. Las enredaderas son a su vez viejas creencias, antiguos pensamientos planteados por hombres muertos. Yo mismo estoy cubierto por enredaderas que me están devorando poco a poco”.

La chica de Nueva Inglaterra. Semillas. Sherwood Anderson.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

“El poder de los medios masivos... no es tanto informar y exponer lo que sucede, sino más bien dar forma a la opinión pública de acuerdo a las agendas de poder corporativo dominante”

10 estrategias de manipulación mediática. Noam Chomsky.

INDICE GENERAL

0. INTRODUCCIÓN

Introducción, motivaciones y estructura de la tesis.....	11
--	----

1. LAS BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

1.0 Introducción a las bases teórico-metodológicas: hipótesis

y objetivos.....	16
------------------	----

1.1 Las bases teórico-metodológicas para un

estudio cualitativo.....	19
--------------------------	----

1.1.0 La *modernidad líquida*: la nueva realidad del contexto

socio -cultural moderno según Zigmunt Bauman.....	19
---	----

1.1.1 La Sociología Comprensiva o Interpretativa desde la perspectiva

<i>Verstehn</i> de Max Weber.....	21
-----------------------------------	----

1.1.2 El Interaccionismo Simbólico de M. Mead y el

Pensamiento Fenomenológico de Albert Schütz.....	24
--	----

1.1.3 El marco conceptual.....	25
--------------------------------	----

1.1.4 La técnica observacional y la unidad de análisis.....	26
---	----

1.1.5 La fundamentación para la elección de los films.....	27
--	----

1.1.6 El Cine, el Lenguaje Audiovisual y el Análisis Fílmico.....	29
---	----

1.1.6.0 Introducción.....	29
---------------------------	----

1.1.6.1 El Lenguaje audiovisual.....	31
--------------------------------------	----

1.1.6.2 El análisis fílmico.....	33
----------------------------------	----

1.1.7 La Sociología, el Género, las Masculinidades y el Cine.....	36
1.1.7.0 Introducción.....	36
1.1.7.1 La Sociología del cine. Introducción. Arte y/o Industria.....	37
1.1.7.2 El Cine entendido como arte.....	37
1.1.7.3 El Cine entendido como industria.....	39
1.1.7.4 La Sociología y el Cine en España.....	41
1.1.8. Los Estudios de género. Raíces sociales y académicas.....	42
1.1.8.0 Los siglos XVIII y XIX, los orígenes de los Estudios de género.....	42
1.1.8.1 El siglo XX, evolución y afianzamiento de los Estudios de género.....	43
1.1.8.1.0 Los primeros años, el género visto por distintas Escuelas y Autores.....	43
1.1.8.1.1 Los años 60 y 70, la revolución de los Estudios de género.....	46
1.1.8.1.2 Los años 80, afianzamiento de los Estudios de género.....	48
1.1.8.1.3 Los años 90, la aparición de nuevos conceptos.....	49
1.1.8.2 Los Estudios de género en España.....	50
1.1.9 <i>Men's studies</i> . Raíces sociales y académicas.....	52
1.1.9.0 El surgimiento de los <i>men's studies</i>	52
1.1.9.1 Los movimientos: reivindicativos y académicos.....	57
1.1.9.2 Desarrollo de las bases teóricas para la fundamentación de la tesis.....	60
1.1.9.3 El discurso socio-académico de la homosexualidad masculina.....	63
1.1.9.3.0 Introducción. homosexualidad y Estudios de cine.....	63
1.1.9.3.1 La representación de los hombres homosexuales en el cine.....	64
1.1.9.3.2 Las clasificación identitarias para el análisis de la tesis.....	65
1.1.9.4 <i>Teoría queer</i> . El surgimiento, la evolución y los autores y conceptos.....	68

1.1.10 La Teoría Fílmica Feminista.....	72
1.1.10.0 Introducción.....	72
1.1.10.1 El surgimiento de la Teoría Fílmica Feminista.....	73
1.1.10.2 Las líneas de investigación desde la Teoría Fílmica Feminista.....	75
1.1.10.3 Las principales ideas y conceptos.....	76
1.1.10.4 Los Estudios y las Autoras durante las décadas de los 60,70 y 80 del siglo XX.....	77
1.1.10.5 Las tendencias actuales.....	82
1.1.11 Investigaciones sobre las Masculinidades y el Cine.....	86
1.1.11.0 Los orígenes.....	86
1.1.11.1 Los estudios en Latinoamérica.....	86
1.1.11.2 Los estudios en España.....	87
1.1.12 Resumen de las bases teorico-metodológicas.....	89
1.1.13 La Historia del Cine Español.....	93
1.1.13.0 Introducción:	93
1.1.13.0.0 los primeros años el Cine Mudo (1896-1930).....	93
1.1.13.0.1 El Cine Sonoro y la II República.....	95
1.1.13.0.2 El Cine de Guerra (1936-1939).....	96
1.1.13.0.3 Los primeros años del Franquismo (1940-1959).....	96
1.1.13.0.4 El Cine del 1960-1975.....	99
1.1.13.0.5 el Cine de la Transición 1972-1982.....	100
1.1.13.0.6 La Década de los Ochenta.....	101
1.1.13.0.7 De la Década de los 90 en adelante.....	102
1.1.13.1 La representación de los géneros en el Cine Español a lo largo de su Historia.....	104

2. EL ANÁLISIS FÍLMICO Y DE GÉNERO

2.0 La metodología y la estructura.....	111
2.1 Los films elegidos. Fundamentación y lista de films.....	114
2.2 El análisis de los films elegidos.....	116
2.2.1 <i>Kràmpack</i> . La formación de las identidades masculinas en a adolescencia.....	117
2.2.2 <i>La vida de nadie</i> . La identidad masculina construida a través de las exigencias sociales.....	122
2.2.3 <i>Los lunes al sol</i> . Las identidades masculinas ante la crisis socio-económica.....	125
2.3.4 <i>Los novios búlgaros</i> . La homosexualidad y las identidades masculinas.....	131
2.3.5 <i>En la ciudad</i> . Las apariencias y las identidades masculinas.....	137
2.3.6 <i>Te doy mis ojos</i> . La violencia de género y la identidad masculinas.....	141
2.3.7 <i>Seres queridos</i> . Maculinidad, familia y etnicidad.....	146
2.3.8 <i>Semen. La masculinidad y la paternidad</i>	149
2.3.9 <i>El penalti más largo del mundo</i> . La masculinidad, el fútbol, un barrio y un perdedor que se convierte en héroe.....	153
2.3.10 <i>Los aires difíciles</i> . La identidad masculina y su evolución cambio y nuevas formas de familia.....	161
2.3.11 <i>La torre de Suso</i> . Las identidades masculinas y las segundas oportunidades.....	169

2.3.12 <i>Fuera de carta</i> . Las identidades masculinas, la homosexualidad y las nuevas formas de familia.....	175
2.3.13 <i>El pagafantas</i> . Una caricatura de la masculinidad.....	181
2.3.14 <i>Que se mueran los feos</i> . Los cánones de belleza y las masculinidades.....	187
2.3.15 <i>Cinco metros cuadrados</i> . La masculinidad entre la corrupción económica la necesidad de cumplir las normas sociales.....	192
2.3.16 <i>18 comidas</i> . La improvisación y las identidades masculinas.....	197
2.3.17 <i>Una pistola en cada mano</i> . Las identidades masculinas ante los cambios sociales o la construcción de nuevas identidades.....	203
2.3.18 <i>Todas las mujeres</i> . La masculinidad vista por las mujeres.....	211
2.3.19 <i>321 días en Michigan</i> . Las identidades masculinas en el ambiente carcelario.....	216
2.3.20 <i>Blockbuster</i> . La identidad masculina y la fama en la senectud.....	222
3. CONCLUSIONES.....	230
4. BIBLIOGRAFÍA.....	245
Apéndices documentales	
1. El esquema para el análisis de los films.....	254
2. La guía de modelos de masculinidades para el análisis de las identidades de género.....	255
3. Las Fichas de los films. carteleras, información, críticas, premios, taquilla.....	257

INTRODUCCIÓN



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

0. INTRODUCCIÓN: MOTIVACIONES Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

La realidad social está cada vez más influenciada por la tecnología y por los medios audiovisuales (la TV, el cine, Internet y las Redes Social) medios que suponen una intrusión mediática a gran escala de los mensajes simbólicos e ideológicos que acaban formando parte del imaginario social e individual. Por eso, tras barajar varias alternativas sobre el tema de género y ante la falta de estudios en el ámbito cinematográfico en nuestro país he creído conveniente realizar (uniendo así mi afición por el cine y mi interés académico por los estudios de género), una investigación que nos acerque a la cuestión de la representación del género masculino y sus identidades en la filmografía española de principios del presente siglo, y esto con el objetivo de hacer visible la perpetuación del imaginario simbólico sociocultural, en lo referente a las identidades masculinas y, en su caso, los cambios en los estereotipos representados del género masculino.

Para ello me baso en que el contexto cinematográfico, como medio audiovisual, tiene una indiscutible parcela de poder en la configuración simbólica de la realidad social, es decir, que puede imponer una determinada visión de la sociedad naturalizando a través de los personajes representados, ciertos estereotipos socioculturales. Así, por una parte puede fomentar la perpetuación social de la identidad de los géneros y, por otra, tiene la capacidad formativa de abrir alternativas a estos estereotipos. Como afirma Sherry Turkle (1997:186) *algunas ideas necesitan un caballo de Troya para que nos las apropiemos*. De esta manera, el cine puede ser entendido como una herramienta de cambio que posibilite a los individuos materiales simbólicos alternativos para la construcción de nuevas identidades de género más igualitarias.

Durante la última década se han publicado un gran número de estudios sobre las representaciones de la masculinidad, muchos de ellos en los Estados Unidos, cuna de los *men's studies*. Es evidente, como afirma A. Carabí (2003:8), “... *que existe un interés creciente por explorar las imágenes del género masculino en distintos ámbitos (la literatura, el cine, los anuncios publicitarios, los medios de comunicación, etc)*”, interés al que se une la presente tesis doctoral.

Por otro lado, como asegura L. Goldman, en *Las nociones de estructura y génesis* (1969), la producción cinematográfica de un país forma parte de la realidad social, puesto que se crea dentro de una cultura, de un tiempo y de un espacio determinados. Esta producción es además influida, directa e indirectamente, por la historia, la economía, la política, las costumbres, los imaginarios, etc.. Así, se puede decir que un filme contiene una parte de la visión, más o menos importante, que una sociedad se hace de sí misma y de los otros. Por ello, desde este punto de vista, se puede realizar, a través del análisis fílmico, un estudio que permita comprender la sociedad en la que se ha creado dicha producción cinematográfica.

Por tanto, basándome en las dos afirmaciones, la presente tesis analizará los diversos modelos de identidades masculinas representadas en el cine español durante los primeros años del siglo XXI. Es decir, cómo se representan estas construcciones socioculturales de género, y qué alternativas identitarias al modelo de masculinidad hegemónica se manifiestan en los filmes. Además, se trata también de observar cómo estas nuevas identidades masculinas evolucionan y se desarrollan en una sociedad en constante cambio.

Modestamente, una investigación de este tipo puede ser útil socialmente, puesto que el análisis de las representaciones cinematográficas de las masculinidades ayuda a entender mejor, no sólo su construcción socio-cultural, sino también los procesos de cambio que han de afrontar los hombres actuales para reconstruir sus identidades masculinas, ya sean personales o de grupo, y para adaptarse a las nuevas realidades socio-culturales en las que se han de desarrollar como individuos.

Por lo demás, la elección del campo en el que realizar el estudio parte de la idea de que el cine es una de las manifestaciones artístico-culturales más relevantes del siglo XX y XXI (con el permiso de los nuevos formatos, como las series televisivas y su gran difusión e impacto social en las redes sociales) Se puede afirmar que el cine es,

“...desde su invención y por su gran capacidad de difusión, el medio más determinante para la construcción de mitos y para la representación de identidades, además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en la que nace” (Gubern, R.;2006:11) .

Esta condición de testigo representativo de la historia y de la sociedad, hace que sea una herramienta que nos permite acercarnos a la diversidad de los modelos identitarios masculinos (o masculinidades) que confluyen en la sociedad contemporánea y que son fruto de un proceso cultural que ha ido construyendo y deconstruyendo el género (tanto masculino como femenino) a lo largo de la Historia. Del mismo modo, podremos observar cómo estas representaciones cinematográficas se convierten en un catalizador de nuevas identidades y/o de refuerzos de identidades ya existentes en la sociedad moderna.

Así, desde esta idea, y tras un amplio recorrido por diversas corrientes sociológicas-académicas que han tratado tanto el tema de la creación y el análisis cinematográfico, y también el asunto del estudio de género, la **estructura de tesis** se dividirá **en tres partes**:

- 1- **Primero**, un capítulo en el que se desarrollan las bases teórico-metodológicas y se hace una aproximación a la sociología del cine, y a la evolución histórico-sociológica y académica de los estudios de género. En éste se incluirán la cuestión de la teoría fílmica feminista, además de desarrollarse detalladamente el surgimiento y evolución de los *men's studies* y sus distintas tendencias socio-académicas y temáticas entre las que se encuentra los estudios de las representaciones cinematográficas de la masculinidad y, también, se hará referencia a la *teoría queer* y a los estudios sobre la homosexualidad y su representación en el cine. Todo ello encaminado a elaborar una guía de modelos identitarios masculinos que se aplicará posteriormente al análisis. Y para finalizar estos dos capítulos se incluirá un apartado de la historia del cine en España y de la evolución que ha sufrido la representación del género en él.

- 2- En **segundo** lugar, el capítulo dedicado al análisis filmico-sociológico de las películas seleccionadas, y que se llevará a cabo por medio de un esquema elaborado mediante varias herramientas seleccionadas del marco teorico-metodologico elegido para la investigación.

- 3- Para **concluir**, con una clasificación tipológica de las identidades masculinas que se realizará a través de la inferencia de los datos obtenidos en el análisis, y que pretende ser una muestra representativa de la realidad socio-cultural en la que se han creado los films.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**LAS BASES TEÓRICAS
Y
METODOLÓGICAS**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. LAS BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

1.0 INTRODUCCIÓN A LAS BASES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Vivimos en una realidad social que Zigmunt Bauman denomina como *modernidad líquida* (2003:20). Esta realidad es fruto de una sociedad en continua evolución en la que se impone lo efímero y en la que “... *el devenir ha sustituido al ser*” (Baumer, F.;1985:50). Por ello, las identidades de género, de grupo, etc., se encuentran, más que nunca, en constante transformación. Así que teniendo en cuenta esta idea la investigación parte de la **hipótesis** de que no existe una sola identidad masculina hegemónica sobre la que los hombres construyen la suya propia y con la que se identifican, sino varias que se crean según el contexto socio-cultural, las circunstancias en las que éstos interactúan con el resto de sujetos y sus propias características individuales.

Con el fin de alcanzar los objetivos de la investigación, me he decantado por basar la tesis en **tres pilares teórico-metodológicos** fundamentales, y por utilizar una **metodología cualitativa**.

Primero, la *Perspectiva Versthen* de Max Weber (1969:4) que facilitará el procedimiento racional del estudio cualitativo, que en este caso se dirige a identificar las representaciones fílmicas de las identidades masculinas, al mismo tiempo que permitirá examinar el contexto en el que se manifiestan y en el que toman sentido dichas identidades, para finalmente poder construir una clasificación en tipos básicos de dichas manifestaciones identitarias.

En segundo lugar, me apoyaré en el *Paradigma de sexo-género* y, dentro de éste más concretamente, en los llamados *men's studies* y en una serie de conceptos fundamentales que han sido elaborados por varios autores considerados como los principales representantes de este paradigma. Ellos han sido desarrollados desde su aparición en los EE.UU durante la década de los 70' hasta la actualidad. Así, tomaré como base principal la idea de T. Laurentis (1992) de que la identidad de género es un constructo socio-cultural. Al respecto, como afirma D. Kimmel (1992), no se debe de analizar partiendo de la dicotomía de los roles masculinos y femeninos, ya que, como

defiende E. Badinter (1993) no es única, ni universal, a pesar de que exista una masculinidad hegemónica (L. Segal, 1990), junto a otras masculinidades alternativas. Estas fueron clasificadas por Robert Connell (1995) en tres tipologías subsidiarias a la hegemónica, y denominadas como subordinada, cómplice y marginal. A partir de aquí, se podrán identificar las distintas identidades interpretadas en los films e inferir los datos para realizar una clasificación de las masculinidades, además de señalar las posibles incipientes nuevas identidades masculinas que se estén empezando a representar.

En tercer lugar, desde la vertiente sociológica que entiende el cine como una expresión artística que refleja y es testigo de la sociedad en la que es creada, y sobre todo atendiendo al lenguaje ideográfico audiovisual por el que se expresan las creaciones cinematográficas, y con el fin de poder hacer efectivo el análisis de las cintas seleccionadas, se hace necesario utilizar una herramienta teórica-metodológica específica que, en este caso, será la *Teoría Fílmica*. Si bien ésta es muy amplia y abarca varios campos en el terreno cinematográfico, además de haber desarrollado varias orientaciones teóricas y metodológicas para la creación y para el análisis de los films, he decidido utilizar como punto de partida la idea de *decaupage* desarrollado por J. Aumont (1988), que establece una serie de pautas para el análisis del film a través de la mínima expresión de significado en la que se puede dividir, es decir, a través del fotograma o del plano secuencia. Pero esto resulta excesivamente reductivo para un análisis sociológico, por lo que me he visto obligada a adaptar esta idea, por una parte al paradigma de S. Field (1979), que divide el film en tres partes fundamentales: planteamiento, confrontación y resolución. A partir de aquí, aplicaré las propuestas que Casetti y di Chio, hacen en su libro *Cómo analizar un film* (1990), y que permitirán realizar tanto un análisis formal de la estructura del film al tiempo que facilitarán el análisis formal y sociológico de los personajes.

Todo ello sin perder de vista el paradigma de *modernidad líquida* (2003) expuesto por Z. Bauman, entendido como una característica fundamental del contexto sociocultural en el que se crea la producción cinematográfica y en el que se construyen y manifiestan las diversas masculinidades. En cuanto a la metodología utilizaré como herramienta fundamental el análisis observacional sistemático que se aplicará a la unidad de análisis, es decir, al estudio de los personajes masculinos de los films. Las cintas serán seleccionadas por medio una serie de criterios específicos entre los que

destacan que se haya rodado en los últimos quince años, que el género cinematográfico sera comedia o drama, que la temática sea variada y que abarque diversidad de situaciones vitales, que la ambientación sea actual, y que haya habido cierta repercusión social que se haya reflejado en las críticas y en la taquilla.

De esta manera y mediante las bases teórico-metodológicas arriba reseñadas intentaré alcanzar los siguientes objetivos:

- 1- El objetivo principal consistirá en analizar de qué manera son representados los personajes masculinos en los films, es decir, cómo se nos muestra su forma de pensar, de sentir, de ser, de estar y de relacionarse con el entorno.
- 2- El segundo tratará de investigar si persisten las representaciones masculinas basadas en estereotipos heteropatriarcales androcéntricas o si coexisten identidades paralelas a ésta, incluso en un mismo personaje, o si, por el contrario, aparecen incipientes manifestaciones identitarias alternativas a la hegemónica heteropatriarcal que son el reflejo de la sociedad efímera y cambiante en la que se son construidas.
- 3- El tercer objetivo intentará inferir los datos obtenidos para establecer una tipología weberiana de las identidades masculinas representadas.
- 4- Aunque excede completamente los límites de este análisis, a pesar de su interés evidente, el alcanzar a conocer la repercusión real que esas representaciones fílmicas puedan tener sobre la conceptualización que el espectador realice a posteriori sobre éstas, e incluso la influencia que puedan tener a la hora de construir sus propias identidades masculinas, podría quedar como sugerencia para investigaciones posteriores, si se diera el caso.

1.1 LAS BASES TEORÍCO-METODOLÓGICAS PARA UN ESTUDIO CUALITATIVO

1.1.0 La modernidad líquida: la nueva realidad del contexto socio-cultural moderno según Zigmunt Bauman

como escribe Z. Bauman, en su obra *la modernidad líquida* (2003), la sociedad actual está caracterizada por la fluidez, la inmediatez y la efimeridad. En esta nueva modernidad, los códigos de conducta, que en otros tiempos un sujeto podía elegir como puntos de anclaje desde donde guiarse para construir su identidad y su proyecto de vida, se han diluido. Nos encontramos, pues, en una era de comparación universal en la que el individuo ha de construirse su propia identidad, una identidad no estática sino cambiante en la que el peso de la construcción de los códigos de conducta y la responsabilidad del fracaso recaen sobre los propios individuos.

Aparentemente, según Z. Bauman (2003:20) “los sujetos han conseguido la libertad de elección y autoafirmación y el derecho a ser y seguir siendo diferentes”. La necesidad de transformarse en lo que uno es o quiere ser, constituye la característica de la vida moderna lo que da lugar a una idéntica condición social de todos los seres: la individualidad.

Pero, esta individualidad, y la necesidad que genera en el sujeto de adaptarse a un mundo efímero y en constante cambio, da lugar a diversas contradicciones en las identidades construidas por uno mismo. Por un lado,

“... deben ser lo suficientemente sólidas para ser reconocidas como tales y, a la vez lo suficientemente flexibles para no limitar movimientos futuros en circunstancias volátiles de cambio permanente”. Por ello podemos decir que “... Existe más bien una variedad de juegos de sillas en los que dichas sillas tienen diversos tamaños y estilos, cuya cantidad y ubicación varían, obligando a hombres y mujeres a estar en permanente movimiento sin prometerles completud alguna, ni el descanso o la satisfacción de haber llegado, de haber alcanzado la meta final donde uno pueda deponer las armas, relajarse y dejar de preocuparse. No existen perspectivas de arraigo al final del camino tomado por individuos ya crónicamente desarraigados” (Z. Bauman 2003:39-55).

Como afirma Franklin L. Baumer (1985: 33 ss., en J.A. Roche 2012:137), “esta evolución del ser al devenir, de la inmovilidad al movimiento y de lo absoluto a lo relativo”, nos sitúa en una sociedad caracterizada por la incertidumbre, “que es el resultado de una época en la que dominan la ausencia de certezas”. Este devenir, esta incertidumbre¹ abarca todos los ámbitos sociales, culturales e individuales, por “lo que también ha afectado al cine y a las demás artes”, pasando de la concepción “de la estética de la permanencia a la estética de la transitoriedad”.

De esta manera, podemos decir que las identidades de género se ven también afectadas, pues forman parte del individuo, de la cultura y de la sociedad. Así, ya no se ajustan solamente a un modelo de identidad que identifica al individuo dentro de un grupo; ahora cada hombre ha de construir su propia identidad masculina que le permita adaptarse al contexto social de incertidumbre que la nueva modernidad líquida le va proponiendo. Así, estos hechos sociales se pueden ver representados en las manifestaciones artísticas, entre ellas, las producciones cinematográficas.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹ Ver el concepto de devenir e incertidumbre entendido como un constructo sociocultural desarrollado por J.A. Roche en el artículo *Tiempo líquido y cultura de la incertidumbre* (2012) *International Review of Sociology: Revue Internationale de Sociologie*, 22:1, 137-162.

1.1.1 La Sociología Comprensiva o Interpretativa desde la perspectiva Verstehe de Max Weber

la primera base teórica utilizada en esta tesis es la **Sociología Comprensiva o Interpretativa**, más concretamente la perspectiva *Verstehe* de Max Weber. El motivo fundamental de esta elección M. Weber que es el principal representante de la ciencia social interpretativa. Además, *Verstehen* constituye la raíz primigenia de los modelos teórico-metodológicos que han configurado el desarrollo de la metodología cualitativa en la investigación social.

Ya en su definición de sociología, apuntaba M. Weber en relación a esta óptica metodológica que

“La Sociología es una ciencia cuyo interés fundamental es el entendimiento interpretativo de la acción social, y por ello, con una explicación causal de sus cursos de acción y consecuencias. Al hablar de 'acción' lo hacemos en el sentido de que el individuo actuante le asigna un significado subjetivo a su conducta. La acción es social, en tanto en cuanto su significado subjetivo toma en cuenta la conducta de otros...”. (Weber, M.; 1969:4)

Así, *Verstehen* se puede entender como un procedimiento racional de estudio consistente en identificar el sentido de la acción social, según la intención del actor, y reconocer el contexto al que pertenece dicha acción y dónde obtiene su sentido.

El **entendimiento** puede ser, según M. Weber, de **dos tipos: observacional directo y explicativo**: “El entendimiento observacional directo es obtenido cuando entendemos qué hace un individuo, mientras que el entendimiento explicativo incluye el entendimiento de por qué lo hace, qué motivos tiene para hacerlo. Se alcanza el entendimiento explicativo cuando se coloca una acción en un contexto de significado, inteligible e inclusivo” (Mella O.; 199:30).

Este método observacional nos permitirá analizar y llegar a entender cómo **las masculinidades** o las identidades masculinas de los individuos se construyen y adquieren distintas formas y significados dentro de los diversos contextos sociales en los que se manifiestan.

Es importante tener en cuenta que, para M. Weber, la Sociología tiene que ver tanto con la individualidad como con la generalidad. La unificación de ambas se cumple a través del desarrollo y la utilización de conceptos generales que llamará **tipos ideales**

y que se podrán aplicar tanto en el estudio de los individuos particulares, como en los acontecimientos o las sociedades:

"Un tipo ideal está formado por la acentuación unidireccional de uno o más puntos de vista y por la síntesis de una gran cantidad de fenómenos concretos individuales, muchos de ellos difusos, discretos, mas o menos presentes y ocasionales, los que son ordenados de acuerdo a los puntos de vista acentuados unidireccionales en un concepto analítico unificado. En su fuerza conceptual este concepto mental no puede ser encontrado empíricamente" (Weber, M.; 1949:90) .

Resumiendo y como afirma L. M. Lachman (1971: 26), un tipo ideal es "... esencialmente una vara de medir" que ofrece diversas variedades que se pueden clasificar en:

- ”
1. El tipo ideal histórico. Se refiere al tipo ideal encontrado en una época histórica dada (por ejemplo, la situación de mercado capitalista moderna).
 2. El tipo ideal de la Sociología general. Se refiere a fenómenos que se dan a lo largo de todos los periodos históricos y en todas las sociedades (como la burocracia).
 3. El tipo ideal de acción. Estos son tipos de acción puros basados en las motivaciones de un actor determinado (por ejemplo, la acción afectiva).
 4. El tipo ideal estructural. Estas son formas que se obtienen de las causas y consecuencias de la acción social (por ejemplo, la dominación tradicional) ”. (Heckman,H. 1983: 38-59)

Atendiendo a esta clasificación de los tipos ideales, tomaremos como base para la investigación el **tipo ideal de acción**, al estar basados en las motivaciones individuales del actor frente al contexto social.

Como afirma Orlando Mella (1998:34), “... el significado de los tipos ideales debe ser compatible y debieran ayudarnos a hacer inteligible el mundo real”. Por ello, el establecer una tipología base de las identidades masculinas se hace necesaria para la mejor comprensión de su construcción y su manifestación social. En este sentido, hay que tener en cuenta que los tipos ideales no se desarrollan de una vez y para siempre, puesto que la sociedad va cambiando constantemente, así como los intereses de los científicos sociales, por lo que es necesario desarrollar nuevas tipologías que coincidan con la realidad cambiante. De ahí la necesidad de establecer una tipología de las identidades masculinas que no pretende ser algo rígido y definitivo, sino más bien un punto de partida desde donde anclar nuevas investigaciones sobre las identidades de género.

En resumen, podemos señalar que *Verstehen* se convierte en el procedimiento mediante el cual el científico social enfrentado con una secuencia de conductas observadas, adjudica al sujeto ciertos estados (motivos, creencias, valores y emociones) y acciones, que adquieren sentido en un contexto determinado y de los que se puede inferir una categorización o una tipología básica pero no estática, y que ayuda al estudio y comprensión del hecho social, en el caso que nos ocupa la construcción y manifestación de las identidades masculinas.

1.1.2 El Interaccionismo Simbólico de M. Mead y el Pensamiento Fenomenológico de Albert Schutz.

Otra base teórica que he utilizado en esta tesis es el Interaccionismo Simbólico, una de las corrientes teórico metodológicas influenciadas por *Verstehen*, siendo L. Blumer, uno de sus máximos representantes, quien plantea por primera vez, el término “Interaccionismo Simbólico” en 1937. Concretamente tomaré, a modo de complemento teórico-metodológico, la idea que G. Mead propone sobre el actor social, y que recoge O. Mella (1998:43-46) “entendiéndolo como un ser inmerso en un proceso permanente de análisis e interacción consigo mismo y con otros. El yo (la identidad) no es innato, sino que es creado socialmente”.

Por otra parte, este yo no es algo pasivo receptor de estímulos externos, sino que es un activo participante en la creación y la construcción de la realidad social y de su propia identidad.

De la misma manera, del Pensamiento Fenomenológico representado por Alfred Schutz, utilizaré la idea de que

“gran parte de los conocimientos son tipificaciones de objetos, personas y experiencias. La realidad cotidiana cubre esquemas de tipificación según los cuales los otros son concebidos y tratados en las relaciones cara a cara. Esas tipificaciones influyen todo el tiempo en la interacción que tienen las personas, lo que hace posible que decidamos que cosas corresponden unas con otras para incluirlas en un grupo o colección. Son esas tipificaciones las que nos posibilitan ver el mundo como algo habitual, rutinario y conocido. Para A. Schutz en este contexto, el proceso de entendimiento (*Verstehen*) es un proceso de primer grado, donde todos interpretamos el mundo, pero además un proceso de segundo grado, donde el investigador interpreta y analiza el proceso de primer grado. En el segundo grado se convierte en una forma de caracterizar las tipificaciones que se usan en el primer nivel con el objetivo de hacer interpretaciones para el uso cotidiano”. (Mella, O., 1998:46-49)

1.1.3 El Marco Conceptual

El **marco conceptual** en el cual se mueve el estudio se centra principalmente en el concepto de **identidad** y en cómo cada individuo genera la suya propia a modo de conciencia subjetiva que le permita identificarse como ser social dentro del contexto sociocultural en el que vive, y que, actualmente como se ha dicho, se caracteriza por la efímeridad.

Una segunda cuestión es la **masculinidad** entendida como un constructo cultural que, como afirma Teresa de Laurentis (1992, en Carabí 2003:29), constituye una suerte de

“...ensamblaje fluido y cambiante de significados, actitudes y comportamientos que varían significativamente según los contextos y por supuesto, la edad, clase social, raza, religión, opción sexual...”.

Dentro de este concepto habrá que distinguir, por un lado, la **masculinidad hegemónica** que, como afirma Lynne Segal (1990), se define por oposición a no ser mujer y a no ser homosexual (heteropatriarcal). Identidad que, además, está basada en estructuras relacionales de dominación y, en último termino, de violencia de género.

Por otro, las **masculinidades alternativas**, concepto elaborado por Elisabeth Badinter (1993), son las formas alternativas de ser hombre más allá del constructo hegemónico. Siguiendo, en un principio, la clasificación aportada por Robert Connell (1995), podemos dividir las en: **subordinada, cómplice o marginal**. Pero aquellas nuevas identidades masculinas que no entran en esta primera clasificación y que son construidas por los hombres como respuesta a los cambios socio-culturales de la sociedad efímera en la que han de desarrollarse como individuos, serán denominadas aquí “hegemónicas alternativas”. También se tendrá en cuenta una clasificación de identidades estereotipadas homosexuales, como se verá en el apartado 1.4.3.3.

Asimismo, es importante tener en cuenta el concepto de **estereotipo**, en este caso el sugerido por A. Mira en *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (2008), que será entendido cómo un repertorio limitado de modos de ser o aparecer que son consecuencia de las presiones que se generan entre la realidad, las normas de representación y los individuos. Estos estereotipos forman parte de un constructo ideológico sociocultural que simplifica y fija la realidad, otorgándole un sentido lógico dentro de una estructura social determinada que crea clasificaciones socioculturales en

las que ubica a los sujetos. Este repertorio se ve desarrollado narrativamente en el cine, tanto para la representación heterosexual como para la homosexual.

1.1.4 La técnica observacional y la unidad de análisis

En cuanto a los métodos se refiere y ya que en el método cualitativo **la técnica más utilizada** es la **observación** directa del hecho social, esta será la utilizada para el análisis del tema que nos ocupa, pues es la que más se adecua a los objetivos de la presente investigación. Si bien hay que tener en consideración, como afirma Orlando Mella (1998:20-21), que la observación es un continuo que va desde la total inmersión en el escenario como un participante completo hasta la total separación del escenario siendo sólo un espectador. De ahí que haya que distinguir entre **dos tipos** de observación directa: la **observación participante**, en la que simultáneamente a la observación de los acontecimientos se participa en ellos. Y la **observación sistemática**, en la que uno se limita a la observación sin participar en los acontecimientos.

Así, la **observación sistemática** será la técnica metodológica en la que se centrará el análisis de los filmes elegidos, siendo la meta reunir y ordenar todas estas observaciones en una categorización estructurada, comprensible y clara de las cualidades del constructo socio-cultural que nos ocupa, es decir, de las distintas representaciones de las identidades masculinas.

En cuanto a la **unidad de análisis**, está compuesta por los personajes masculinos de los filmes haciendo hincapié en los protagonistas. Se sobreentiende, sin embargo, que

“El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (Mieke Bal;1990:88).

Por otro lado, por protagonistas entendemos el o los personajes cuya experiencia o historia se narra. Es decir, aquel o aquellos que centran la trama y que sirven de hilo conductor del relato y de conexión entre los demás personajes. El protagonista suele ser, además, el que más tiempo ocupa la pantalla, pero no en todos los films los protagonistas se dan de igual manera. Y es que, el protagonismo puede estar más

concentrado o más repartido, puede recaer en un único personaje cómo ocurre en *El Penalti más largo del mundo* (2005), o estar repartido, como sucede en la comedia coral *Que se mueran los feos* (2010).

Por lo demás, no me centraré en la cantidad de personajes masculinos, ni en cuantos representan un tipo u otro de identidad masculina; en su lugar se trata de encontrar las cualidades que, en conjunto, caracterizan a la o las masculinidades representadas.

1.1.5 Fundamentación para la elección de los films

Para entender y analizar mejor el fenómeno, se hace necesario situarlo **en un contexto socio-cultural e históricamente** concreto, de ahí la elección de **delimitar** la investigación a los últimos **15 años del cine español**, entendido como **reflejo de un contexto histórico, social y cultural de cambio en las relaciones de género**. de los cuales al menos se analizará una película por año. De los cuales al menos se analizará una película por año.

Como dice Mérida de San Román,

“... en sus más de 100 años de historia, el cine español nos ha ofrecido prácticamente de todo, desde auténticas obras maestras hasta trabajos poco interesantes. En opinión de muchos, el cine español puede ser considerado el hermano pobre si se compara con otras industrias como la norteamericana o la británica. Pero este sentimiento resulta cada día menos acertado, pues entre finales del siglo XX y principios del XXI el cine español ha logrado cambiar su imagen por completo aportando una amplia y variada filmografía” (San Román, M., 2002:45).

En este sentido, **los films elegidos** obedecen a **las siguientes cuestiones fundamentales**. Por un lado, **los géneros** fílmicos elegidos serán fundamentalmente la **comedia y el drama**, principalmente por cuestiones de gustos históricos de la sociedad española, sobre todo en lo tocante a la comedia que tiene

...un profundo entronque con el público popular acostumbrado al chiste escénico engendrado en el sainete teatral o en el espectáculo de variedades (Gubern, R.,2000:32).

Por otro, se tratará de que la historia contada en el film esté ambientada en los **tiempos actuales y en España**. Por tanto, se descartan las que, teniendo titularidad oficial de española, no pueden considerarse como tales para el objeto de estudio, puesto que ni sus directores ni sus guionistas ni su temática ni su ambientación lo son. En lo tocante a **la temática tratada en los films, será lo más diversa posible** para que permita abarcar el máximo posible de situaciones sociales y personales a las que los individuos pueden enfrentarse en distintos momentos de sus vidas. Todo ello encaminado a realizar un análisis lo más riguroso posible sobre el género masculino y sus identidades.

Y, por último, los films seleccionados serán aquellos que hayan tenido una cierta repercusión en el público, es decir, que hayan sido taquilleros², como son *Los lunes al sol* (2002), con 2.103.382 de espectadores, o *Te doy mis ojos* (2003), con 1.063.305 de espectadores. También se tendrán en cuenta las críticas, hayan sido éstas buenas o hayan causado cierta polémica en los medios de comunicación o en las redes sociales, como *Cinco metros cuadrados* (2011). Igualmente consideraremos que hayan tenido reconocimiento por la industria cinematográfica a través de la concesión de premios, como ejemplifica *Fuera de Carta* (2008).

Atendiendo al campo elegido de estudio, se hace imprescindible utilizar el *análisis fílmico* como herramienta que estructure, de manera lógica, el estudio de las películas. Y, para no perder de vista la perspectiva de género durante dicho examen, se tendrá siempre presente la teoría *fílmica feminista* aplicada al análisis de la masculinidad. Pero, ante todo y desde esta perspectiva interdisciplinar, se tendrán en cuenta asimismo los *men's studies* y la clasificación que, a través de ellos, se hacen de las identidades masculinas, lo cual merece capítulo aparte.

² Cifras de taquilla de los films obtenidas de los *Anuarios del Cine* que publica el ICAA y que se puede acceder través de la página web del Ministerio de Cultura.

1.1.6 El Cine, el Lenguaje Audiovisual y el Análisis Fílmico

1.1.6.0 Introducción

Desde la Sociología se ha abordado el análisis del fenómeno cinematográfico desde dos vertientes, pues es entendido como arte y como industria. Pero desde estas dos grandes áreas, se ha enmarcado el cine desde perspectivas diversas, tal y como se verá en un capítulo posterior.

Atendiendo a la cuestión que nos ocupa, la presente tesis sentará sus bases sociológicas entendiendo el cine como una expresión artística que refleja y es testigo de la sociedad en la que es creada. Además, al tiempo que hace cómplices a los espectadores de esta manifestación, se convierte en una herramienta de cambio que manifiesta nuevos modelos de identidad masculina con los que el público pueda identificarse. En este sentido, Ernst Cassirer afirma que lo que hace único al *ser humano* es su capacidad simbólica,

“El hombre no vive en un universo puramente físico sino en un universo simbólico. Lengua, arte y religión... son los diversos hilos que componen el tejido simbólico. Así pues, la expresión animal *symbolicum* comprende todas las formas de la vida cultural del hombre. Y la capacidad simbólica de los seres humanos se despliegan en el lenguaje, en la capacidad de comunicar mediante una articulación de sonidos y signos significantes, provistos de significado. Actualmente, hablamos de lenguaje en plural, por tanto, de lenguajes cuyo significante no es la palabra, por ejemplo el lenguaje del cine, de las artes figurativas, de las emociones, etc.” (Cassirer, E., 1948:89).

En cierta medida, y cómo apunta H. Mitry en su obra *Estética y psicología del cine* (1963), el cine surge como una nueva forma de **lenguaje ideográfico**, pero con una diferencia importante: los símbolos convencionales son reemplazados por valores simbólicos fugaces. Además, el contexto en el que se manifiestan los objetos y los acontecimientos tienen una significación momentánea. Significación que puede ofrecer, a posteriori, una influencia permanente en el imaginario colectivo modificando universos simbólicos y las identidades, particularmente las de género.

Por todo ello, se puede decir que

“...el medio audiovisual está transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra es destronada por la imagen. El mundo, los acontecimientos del mundo, se nos relataban (por escrito); actualmente se nos muestran y el relato (su explicación) está prácticamente sólo en función de las imágenes que aparecen en la pantalla” (Sartori, G.; 1998:10).

Por consiguiente, el medio audiovisual crea una nueva forma **de relato en el que se sitúa el llamado retrato filmico** que es

“entendido como el conjunto de valores asignados a un determinado sujeto o colectivo social por una producción cinematográfica, a través de la caracterización de sus personajes. Valores que determinan tanto la importancia y participación de este sujeto o colectivo representado como su imagen, su estatus y su representatividad dentro de la sociedad en la que vive” (Moreno, A.N., 1995:5 en Alfeo Álvarez, J. C. 1997:21).

De esta manera, atendiendo al concepto de **representación** dentro del relato filmico y desde un punto de vista etimológico, según Rueda y Chicharro (2004:429) la imagen tiene una doble acepción: la de ausencia, es decir, **la representación es el objeto** que sustituye a lo representado; y la de presencia, o sea, la imagen sustitutiva con **sentido simbólico**, en el caso que nos ocupa, los **personajes masculinos y las identidades masculinas**. El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada y en segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film, aunque habitualmente la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica, sino más bien un instrumento planteado para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el visionado del film se produce en contextos espaciales, sociales e individuales específicos y que se inscribe, a su vez, en una cultura cinematográfica personal y colectiva.

1.1.6.1 El Lenguaje Audiovisual

De lo anterior se desprende la importancia de analizar las identidades masculinas representadas en los filmes. Pero, para ello, nos enfrentamos a una característica especial del relato fílmico, el lenguaje audiovisual. Éste nos narra una historia por medio de dos elementos principales: **el sonido y la imagen**. A diferencia de los textos escritos, no son las palabras escritas las que nos transmiten la historia, sino las palabras pronunciadas, los sonidos emitidos y las imágenes presentadas. Como dice Frederic Chaume

“...los canales a través de los cuales se transmite la información en estos textos, así como en los distintos códigos a través de los cuales se construye su significado, nos permiten definir el texto audiovisual como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación” (Chaume F., 2004: 15).

El mismo autor también argumenta, en este sentido,

“que se pueden distinguir hasta diez códigos de significación diferentes. De los códigos que se transmiten mediante el canal acústico: el código lingüístico, los paralingüísticos, el musical y de efectos especiales, y el de colocación del sonido; y por otro, los transmitidos a través del canal visual: los iconográficos, los fotográficos, los gráficos, los de planificación, los de movilidad y los sintácticos” (Chaume, F., 2004:20).

Por otro lado, siendo esta parte fundamental para el análisis fílmico de la investigación que nos ocupa, el mensaje audiovisual se compone de **diferentes tipos de significantes** (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y **diversos tipos de signos** (índices, iconos y símbolos). Entre estos códigos pertenecientes al texto audiovisual, están los códigos cinematográficos que se distribuyen de la siguiente manera:

“códigos tecnológicos de base, códigos visuales (entre los que encontramos los relativos a la iconicidad, a la fotografía y a la movilidad), códigos gráficos, códigos sonoros (divididos en dos grupos: naturaleza el sonido y su colocación) y por último los códigos sintácticos o del montaje. Además de estos componentes, que son los que distinguen un texto narrativo de un texto audiovisual narrativo, podríamos encontrar los típicos de la narración, que vendrían a ser: el ambiente, los

personajes (como persona, como rol o como actante), los acontecimientos y las transformaciones” (Casetti y di Chio, 1991: 71-112).

En lo tocante **al concepto de tiempo** en los textos narrativos, no suele representar al tiempo como lo conocemos en la realidad. Es decir, en un minuto de narración podemos resumir horas de tiempo real e incluso días o años. Muchos teóricos han distinguido diferentes formas de la temporalidad, por ejemplo Casetti y Di Chio (1991) hablan de cuatro: el tiempo circular (en el que el punto de llegada de la narración es idéntico al punto de origen), el tiempo cíclico (en el que el punto de llegada de la narración resulta análogo al de origen, aunque no idéntico), el tiempo lineal (en el que la sucesión de hechos se ordena de tal forma que el punto de llegada es siempre diferente del de origen) y las secuencias anacrónicas (en las que no existen relaciones cronológicas definidas). Que tomaremos como referencia para la investigación.

Por último, **el sonido** es una parte muy importante del texto fílmico. Éste estará comprendido entre la banda sonora (las composiciones musicales con o sin letra), los ruidos (de fondo o de primer plano), y las voces (de los personajes y/o del narrador). Tanto los sonidos como la música dirigen la mirada del espectador (en la pantalla) hacia aquello que se considera trascendente en la narración, además de ser productores de las reacciones emocionales en el público.

Para finalizar esta cuestión, podemos decir que

“En el film hay evidencias y sugerencias. La conjunción de lo físico y lo psicológico, de lo figurativo y de lo significativo, de lo evidente y de lo latente. Todo ello es el resultante de la incorporación al medio audiovisual de una semantización a través de códigos visuales y sonoros que constituyen el lenguaje cinematográfico” (Borras, J., 1977: 11-13) .

Códigos que, asimismo habrá que tener en cuenta a la hora de analizar los films.

1.1.6.2 El Análisis Fílmico

Pero cómo abordar el análisis de esta estructura narrativa tan compleja. Pues bien, para ello se hace necesario echar un vistazo a las diversas formas de análisis fílmico con el objetivo de dar con la tendencia, autor o autores, así como con el esquema de análisis que encaje mejor con la finalidad de la investigación, es decir, con la observación, el análisis y las clasificación de los personajes masculinos y cómo son representadas sus identidades de género.

Al respecto, desde los primeros estudios sobre el texto fílmico han ido apareciendo numerosas tendencias y modelos de análisis, ofrecidos desde diversas disciplinas y escuelas de pensamiento.

Siguiendo la cronología propuesta por L. Zabala (2010:66-67), al nacer el cine las primeras reflexiones y estudios sobre los textos fílmicos (1895-1920) tenían un carácter filosófico sobre su naturaleza y su legitimidad estética. Posteriormente, entre los años 1920 y 1940, se nutría de reflexiones sobre otras formas de arte, provenientes de diversas disciplinas sociales y humanísticas. En el periodo entre 1940 y 1960, aparece un conjunto de estudios en los que el cine aparece como objeto de análisis de las ciencias sociales, surgiendo la dicotomía de abordar el análisis cinematográfico desde el formalismo o desde el realismo. Del 1960 a 1980, se inició la institucionalización de los estudios de cine, convirtiéndose así en una disciplina académica legitimada y apoyada por la semiótica. Entre 1980 y 1995, se produce una introducción en los análisis del psicoanálisis, del marxismo y de la visión de género. Finalmente, desde este momento y hasta la actualidad, los estudios de cine tienen un carácter transdisciplinario que integra elementos de distintas disciplinas como la Semiótica, la Sociología, la Psicología y la Lingüística.

Así, como apunta L. Zabala (2010: 70 ss.), a lo largo de las décadas, podemos encontrar estudios fílmicos de tendencia estructuralista, como los de R. Barthes o F. Saussure, basados en los principios de la lingüística moderna y de la semiología; Los de C. Metz o J. Mitry basados en la semiótica y el psicoanálisis; los neoformalistas de D. Bordwell y su teoría del film cognitivo o los postestructuralistas, postmodernistas, deconstruccionistas; y, en los últimos tiempos, los análisis basados en los Estudios Culturales en los que se englobaría la teoría fílmica feminista, que se tratará más

adelante. También desde la Sociología se han abordado estudios sobre el cine, cuestión esta que se tratará en un capítulo aparte.

En cuanto a las **estrategias utilizadas para el análisis del discurso cinematográfico**, L. Zabala (2010:65) afirma que hay que distinguir si el análisis es **interpretativo o instrumental**. El primero, utiliza métodos derivados de la teoría del cine y tiene como objetivo precisar la naturaleza semiótica y estética, estudiando los componentes formales de las películas (la imagen, el sonido, la puesta en escena y la narración). Mientras que el análisis **instrumental**, en el que se encuadraría la presente investigación, tiene como objetivo analizar las películas para fines específicos, utilizando métodos de análisis externos a la teoría del cine.

Este tipo de análisis pertenece a las Ciencias Sociales y supone considerar al cine como un instrumento de comunicación. Al mismo tiempo, este método instrumental puede ser de carácter ideológico orientado a estudiar los contenidos de las películas, considerándolas como un elemento asintomático de los procesos de naturaleza social, como puede ser la construcción de la identidad de género y sus manifestaciones a través de los personajes cinematográficos.

Atendiendo a esta variedad de enfoques, tendencias y métodos hemos optado por elegir como **herramienta de análisis**: por un lado, una adaptación del esquema del análisis descriptivo o *decoupage* de Jaques Aumont (1990) y del paradigma propuesto por S. Field (1979) para el análisis de la **estructura dramática y narrativa**; es decir, cómo esta construido el film, sus fases, genero, etc., Este análisis más formal del film supone una esqueleto desde donde anclar la segunda parte del mismo, o sea, **la representación de los personajes y su identidad de género**. Esta segunda fase se llevará a cabo a través del método sincrético de análisis fílmico aportado por Casetti y di Chio (1990), así como por el paradigma de sexo-género aplicado al concepto de identidad masculinidad, sus estereotipos y formas sociales representados por los personajes de los films elegidos para la investigación.

El por qué elegir estos enfoques y autores, pues bien, como queda manifestado por Casetti y di Chi (1990:13): "... las categorías y los esquemas (...) son el fruto de la confrontación, de la integración (...) de enfoques muy diversos". Así pues, un esquema de análisis sincrético que extrae "(...) directrices conjuntas o procedimientos conciliables" de varios paradigmas, corrientes y metodologías fílmicas, permiten acercarse más y mejor a la consecución de los objetivos de la tesis.

**LA SOCIOLOGÍA, EL GÉNERO, LAS
MASCULINIDADES Y EL CINE**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.7 La Sociología, el Género, las Masculinidades y el Cine

1.1.7.0 Introducción

Pero antes de entrar en el análisis de los films, es importante ubicarse en un marco teórico sociológico. Por ello, en los siguientes apartados se hará un repaso por la relación de la Sociología con el cine y por cómo se aborda desde esta disciplina su estudio. También es conveniente hacer una revisión del origen y la evolución del estudio de las relaciones entre los sexos dentro de las Ciencias Sociales. A la hora de abordar esta cuestión he elaborado una aproximación general a la historia de las Ciencias Sociales y de cómo el género ha sido tratado desde sus distintas disciplinas tomando como génesis los primeros conceptos construidos en el siglo XVIII hasta llegar a la actualidad destacando, sobre todo, el surgimiento de los estudios de género en los años 60-70 del siglo XX en EE.UU. es el momento en el que las feministas deciden revisar la historia de las Ciencias Sociales y el papel que la mujer había jugado en ella como protagonista y como testigo de su tiempo. Posteriormente, se irán ampliando las temáticas relacionadas con el género hasta llegar a la aparición de las investigaciones sobre la masculinidad y la homosexualidad, que merecen capítulos aparte. Terminaremos con un repaso de la Historia del Cine en España y de la representación que en él se ha hecho del género.

1.1.7.1 La Sociología del Cine. Introducción. El Cine: Arte y/o Industria

Como afirma E. Flomenbaum (2015:2), la sociología analizó el fenómeno del cine, abordándolo desde dos grandes áreas: el arte y la industria. Dentro del arte, el cine será entendido como industria cultural o artística y como representación de lo social. La idea fundamental será que un film siempre pone en escena, de algún modo, la sociedad en la que ha sido creado. Desde el concepto de industria, el cine se revisa desde una realidad más pragmática, sobre todo desde aspectos socioeconómicos de la institución cinematográfica: los perfiles profesionales, las mecánicas productivas, los mecanismos del gusto, los criterios de valoración, la oferta y la demanda, etc.

1.1.7.2 El Cine como Arte

En los años 60, los interrogantes sobre las implicaciones de lo social en la obra artística son estudiadas por Lucien Goldmann, entre otros autores, quien aborda, desde la perspectiva del Estructuralismo Genético, la problemática de la Sociología de la Cultura, en general, y de la Sociología de la Literatura en particular. L. Goldmann, en sus obras *Para una sociología de la novela*.(1967) y *Las nociones de estructura y génesis* (1969), **formula tres leyes** que guían la conducta de los sujetos para explicar, a partir de éstas, los códigos específicos que posee la creación cultural, en especial la obra literaria. De acuerdo con su tesis, **la primera ley** o constante humana se refiere a la creación de estructuras significativas: el pensamiento, la afectividad y el comportamiento de las personas están impregnados por el sentido. Estas estructuras significativas son producidas en el seno de los grupos humanos y cumplen funciones de cohesión y de jerarquización de las relaciones sociales. **La segunda constante** apunta hacia la consecución de la coherencia entre las visiones del mundo y las estructuras globales de la sociedad. Las personas tienden a acercar su pensamiento y su acción con las formas sociales en que se representan, produciendo así redes de interacciones sociales ancladas en un saber colectivo, desigual y desnivelado, que se proyecta desde el sentido común hasta el conocimiento más especializado. **La tercera** característica esencial del comportamiento humano es la tendencia hacia la superación, comprendida como un proceso permanente de transformación de los sujetos y de sus mecanismos de estructuración.

Desde este enfoque, la producción artística se asume no como un reflejo mecánico de la conciencia colectiva, sino como una forma muy avanzada de producción significativa, de coherencia y de transformación. La obra del artista responde a la elaboración socio histórica de un conjunto de categorías y de formas discursivas preescritas que habrá de incorporar a su universo significativo y a sus códigos de expresión con mayor profundidad, rigor e innovación que los demás miembros de su colectividad. Simultáneamente, el producto artístico concierne a las aspiraciones y las visiones del mundo de cada época, convirtiéndose así en un fenómeno eminentemente social e histórico.

Por otro lado, Emmanuel Ethis, en su *libro Sociologie du cinéma et de ses publics* (2005), presenta varias líneas de pensamiento y de análisis sociológico de la producción fílmica, entre ellas la propuesta por Siegfried Kracauer, que afirma que cine puede ser estudiado como reflejo de la sociedad o como documental expresivo del mundo social. Edgar Morin, por su parte, piensa que el cine puede ser considerado como objeto donde se capta lo real y lo imaginario y Jean-Pierre Esquenazi considera que es una expresión del campo social y cultural, manifestada por la obra del cineasta. Desde la perspectiva de Kahler, lo constitutivo del discurso artístico y por lo tanto, de la producción cinematográfica entendida como creación artística, es que

“la relación entre lo específico, sea excepcional o no excepcional, y lo universal no es una ‘adecuación’ sino una identidad lograda entre lo particular y lo general. Ningún acontecimiento singular posee un valor artístico mientras carezca de una importancia humana general” (Kahler, 1993:21).

Por otro lado, y en relación con la afirmación anterior, el cine extrapola lo general y lo plasma en historias singulares que a su vez se convierten en un realidades recreadas que son testigo histórico de un sociedad, así

“el arte cinematográfico puede revelarnos ciertos aspectos de la naturaleza humana y social mediante la puesta en escena de realidades imaginadas o recreadas, sean ordinarias o extraordinarias, que permanecen en el horizonte cultural de distintas épocas y sociedades debido a su gran vitalidad, su poder de encarnación y su capacidad para iluminar múltiples senderos de lo humano” (Vizcarra, F.;2005: 190).

Pierre Sorlin, en su obra *Sociología del cine* (1988), entiende que el cine no representa ya una sociedad sino lo que esa sociedad considera representable. El cine no nos ofrece una imagen de la sociedad, no reproduce su realidad, sino que nos muestra la forma en que esa sociedad trata la realidad y una posible imagen de sí mismo.

Por ello, para realizar un análisis sociocultural de un film, se ha de partir de la premisa de

“...reconocer un filme como productor de significados y tiene por objetivo el estudio de fenómenos sociales totales que pretende integrar todo hecho social en el grupo en el cual se manifiesta”(Aumont,J.;1990:229).

Resumiendo, **la presente tesis se fundamenta** en la perspectiva sociológica que considera al cine como un arte, una industria cultural o artística que representa el tiempo y el entorno social en el que es creada, por consiguiente un film siempre pone en escena, de algún modo, la sociedad en la que ha sido creado, lo que nos permitirá observar y analizar los distintos hechos sociales y los universos simbólicos sobre los que se construyen, así como en que manera se comparten y transmiten dando lugar a la cohesión social.

1.1.7.3 El Cine como Industria

El cine puede ser entendido también cómo un producto artístico de masas. En este sentido, F. Vizcarra (2005:195) afirma que “es pues un producto simbólico y material diseminado por las industrias culturales y consumidas por amplios sectores de población heterogéneos y anónimos”.

El concepto de *industria cultural*, *industria mediática* o *industria audiovisual*, proviene de corrientes de pensamiento crítico encaminadas a reflexionar sobre las consecuencias socioculturales de la comunicación masiva. Pero el origen del término *industria cultural*, según Emmanuel Ethis (2005: 90), data de mediados de los años cuarenta, cuando Max Horkheimer, Herbert Marcuse y Theodor Adorno, filósofos de la Escuela de Frankfurt establecidos en los Estados Unidos, acuñan este concepto entendido como un régimen de producción masificada y estandarizada de bienes culturales, sustentado en la racionalidad mercantilista y tecnificada del capitalismo. Así, se refieren a aquellos productos culturales (filmes, revistas, programas de radio y

televisión, música, libros, historietas, publicidad, deportes, etc.) que son fabricados de acuerdo al esquema organizativo de cualquier industria como la automotriz basados en la serialización, la estandarización y la división del trabajo. Desde esta óptica, los planteamientos se centran, a grandes rasgos, en el modo cómo la reproducibilidad tecnológica penetra en el arte y en la cultura convirtiéndolos en instrumentos propios de la alienación que fomenta el capitalismo mundial.

A partir de mediados de los años setenta, se revitaliza el estudio crítico de las industrias culturales. Esta nueva corriente sugiere que la producción industrial de mercancías culturales responde a una diversidad de factores tanto políticos y económicos, como tecnológicos y discursivos, sin dejar de lado las modalidades de apropiación y de consumo de los bienes simbólicos. Algunos autores relevantes fueron Armand y Michéle Mattelart, con su obra *Historia de las teorías de la comunicación* (1997).

En definitiva, el cine como industria se concibe, desde este ángulo, como un campo de producción simbólica estructurado y estructurante y conformado por un conjunto de entidades fabriles, monopolizadas y transnacionales, cuyos rituales de realización fílmica responden en general tanto al desarrollo de estrategias de expansión y consolidación de mercados como al reforzamiento de los sistemas simbólicos e ideológicos predominantes. Como objeto de consumo, podríamos afirmar que la producción industrial de arte cinematográfico sitúa en primer plano la relación entre los costos de inversión y las márgenes de utilidad. Su calidad como producto artístico se encuentra unida a su función de mercancía. En este caso, los principios de profundidad simbólica y de innovación propios de una obra artística son permeados por las lógicas del entretenimiento masificado y por las formas globalizadas del ocio. Por ello, la producción fílmica tiende a adoptar un cierto grado de estandarización del discurso fílmico a través de los géneros. Entendiendo el género cinematográfico como una forma discursiva muy codificada y redundante, cuya sistematización facilita su reconocimiento a las audiencias y simplifica los modos de lectura al espectador.

1.1.7.4 La Sociología y el Cine en España

En las últimas décadas, han entrado con fuerza en nuestro país los estudios cinematográficos.

“Son investigaciones inspiradas en lo llamados estudios culturales. Se centran en el análisis del cine tocando temas como la imagen de la mujer, la representación de las diferentes formas de sexualidad en el cine, de las minorías étnicas o los grupos sociales en el medio fílmico. Esta corriente, según Kuhn (2000), de vocación sociológica y antropológica cuyo objetivo es el estudio de la cultura, no es considerada como paradigma científico por su gran heterogeneidad de propuestas. Al margen de esta consideración, caben destacar algunos trabajos como los de Palacio (1995; 2005), Deleyto (2003) o de Ballesteros (2001)” (Marzal, J.; 2007: 64-65).

Además, hay otros autores, como J.A. Roche profesor de la Universidad de Alicante y director de la presente tesis, que abordan el estudio sociológico de la producción artística. En concreto, éste afirma, haciendo referencia al texto *La Sociología frente al proyector* de P. Francescutti en el que se tratan los distintos usos del cine por la sociología, que, por un lado,

“el cine es usado como medio pedagógico de divulgación de textos y teorías sociales, como técnica de análisis social (cine etnográfico) y como objeto de análisis en todas sus variantes sociológicas. Las críticas a la práctica sociológica en relación al cine se centran en que se trate a éste como un espejo, ya sea como un fiel reflejo de la realidad que la condensa o bien como una deformación de la misma. Lejos de ser así, eso que llamamos cine sería el fruto de un conjunto de intereses en pugna (público, productores, directores, guionistas, etc.) cuyo producto está cargado de ambivalencias. El texto (de P.Francescutti) sabe mirar lo que posiblemente sea más obvio y puede que, precisamente por eso, lo más esquivo a la mirada de los grandes conceptos sociológicos: la (in)visibilidad de ciertos fenómenos no sólo es el reflejo de lo socialmente admisible o abyecto, sino que también constituye y cristaliza los propios parámetros de la (in)visibilización” (Roche, J.A.; 2012:6).

1.1.8 Los estudios de género, raíces sociales y académicas

1.1.8.0 Los Siglos XVIII y XIX: Los orígenes de los estudios de género

La Sociología y la Antropología, como nos expone A. Téllez Infantes (2000:1-sig.), a partir del **siglo XVIII** y durante la **Ilustración**, se comienza a cuestionar las relaciones entre hombre y mujer, y las formas correctas de la vida conyugal y la familia. En efecto, los teóricos sociales de **finales de este siglo y principios del siglo XIX** hicieron hincapié en el papel de la mujer como socializadora y educadora de los futuros miembros de la sociedad. Con la consolidación de la ideología burguesa, sobre todo en la Inglaterra victoriana, surgirá la idea de la santidad del hogar, de la mujer como ama de casa cuidadora de la familia y, ante todo, procreadora y educadora de los hijos legítimos habidos en el matrimonio que debía de ser monógamo y heterosexual. Los valores primordiales de una buena esposa fueron la pureza y la castidad y se promovieron las ideas de que tanto las razas como los sexos son elementos naturales, de aquí que se justificara que el rol de la mujer es algo natural e intrínseco a su sexo.

Desde este momento, el rol femenino se comienza a analizar desde el paradigma de la Historia Natural que influirá en las Ciencias Sociales durante el siglo XIX y parte del siguiente. Será el **Evolucionismo**, la corriente científica y social que hereda muchas ideas de la Ilustración, el que trate temas clave en el ámbito del género como la desigualdad sexual, el debate sobre el matriarcado y el papel de la sexualidad entendiendo su regulación como factor evolutivo clave en las sociedades. En todas las teorías elaboradas desde el evolucionismo se aplicaban los estereotipos dominantes de la época victoriana, antes nombrados. De esta manera, la retroalimentación entre valores dominantes y ciencia producía un efecto reforzador para dichos valores que naturalizaban los roles de género.

Todas estas teorías e hipótesis Ilustradas y evolucionistas, y continuando con las afirmaciones de A. Téllez Infantes, fueron también la base de los primeros **estudios sobre el parentesco**. A través de ellos, se **comenzó a tratar el tema del género**, de los roles y de los status más adecuados que cada individuo debía tener conforme a su sexo, adecuando a las normas preestablecidas para conseguir el adecuado funcionamiento de la estructura social. Así, se considerará que la familia monógama y patriarcal es el

símbolo del progreso y de la evolución de la civilización Occidental, contestación, plausible en su momento, al debate del **S. XIX** sobre la evolución humana y social.

Paralelo durante estos siglos, fue el surgimiento de **movimientos más radicales** para la época, que concibieron otros planteamientos de la vida familiar y que consideraron el papel de la mujer como natural sino como resultado de una falta de acceso a la educación. En este contexto, nace la reivindicación de los derechos de la mujer, destacando Mary Wollstonecraft con su *Vindicación de los derechos de la mujer* en (1792), en la que proclama la humanidad femenina y donde exige el reconocimiento de los derechos de la mujer como persona y ciudadana.

Ligado al movimiento abolicionista americano, surgirá el movimiento feminista en EE.UU., lo que supuso la primera oportunidad para la mujer de construir y formar parte de una organización política. En Inglaterra no aparecerá dicho movimiento hasta 1860, cuando se verá reforzado por la publicación del libro *La sujeción de la mujer*, escrito por J. Stuart Mill (2008), y que hablará a favor de los derechos de la mujer. En este libro, se reivindicará específicamente el derecho al voto, a la educación, a la custodia de los hijos, a la herencia y a medidas de protección laboral. Hay que remarcar, además el hecho de que estos movimientos estaban formados por mujeres de clases medias, con cierta formación y con una cierta holgura económica, lo que les permitía dedicarse a estas reivindicaciones.

1.1.8.1 El siglo XX evolución y afianzamiento de los estudios de género

1.1.8.1.0 *Los primeros años, el género visto por distintas escuelas y autores*

Durante el siglo **XX**, en lo que respecta al panorama general social, destaca el fin de la primera etapa del Movimiento Feminista con una serie de reformas legislativas que, por otro lado, no consiguieron derrumbar los pilares del orden social patriarcal establecido. En los años 20, tras conseguir el derecho al voto de las mujeres y coincidiendo con la depresión económica y la I Guerra Mundial, se origina el hundimiento de este movimiento organizado. Después de las convulsiones de los años 30 y de la II Guerra Mundial, periodo en que las mujeres habían tenido que salir de sus casas para ocupar los puestos de trabajo de los varones que partían a la contienda, nace en la década de los 50 una nueva ola de conservadurismo que verá a la mujer dentro del

ideal de la domesticidad; de nuevo estas ideas se verán apoyadas desde la ciencia, como ocurrió en siglos anteriores.

En esta ocasión, fueron obras tan notables como las de S. Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual* (S. Freud 1905, en Thomas Laqueur 1994:75), la que reafirmó la diferenciación de los papeles sexuales en función de la dicotomización masculino / femenino.

Como apunta Susana Narotzky, en *Mujer, mujeres, género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales* (1995: 1 ss.), desde la Antropología Cultural se empieza a tomar más en serio el estudio de los roles de género. En este ámbito cabe destacar la **Escuela de la Cultura y la Personalidad**, que deriva a su vez del **Particularismo Histórico** de Franz Boas. Su principal representante fue Margaret Mead que trató temas sobre sexo-género, siendo su primera obra *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (1925), que abordó el **estudio de la socialización** de los géneros y los distintos ritos de iniciación por los que deben de pasar para llegar a la adultez. **La importancia de esta obra estriba en el tratamiento de la diferenciación del género, no como algo natural, si no como algo construido y cambiante dentro de una cultura.** Otra obra, de la misma autora, *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* (1935), demuestra que **los patrones sociales atribuidos a los sexos son variables dependiendo del entorno social.** La importancia, pues, de estos trabajos radica en que, por primera vez, se niegan las categorizaciones universales y naturales de los sexos, demostrando que éstas son culturales y cambiantes, por lo que las diferencias biológicas no suponen rasgos innatos de comportamiento para hombres y mujeres; siendo así, la primera vez que se plantea el problema de la construcción social del género.

Por otra parte, y desde otra corriente teórica como es el **Funcionalismo**, Talcott Parsons realizará, en 1949, *The structure of social action*. En este estudio sobre el papel de los sexos en la sociedad de los EE.UU., planteará que un cambio en los roles de los sexos sólo es posible con una modificación en la estructura profunda de la familia. La insistencia de la funcionalidad de una institución en un sistema social hace que la tendencia sea **adaptar a los individuos para el cumplimiento de su papel social** y para el correcto funcionamiento del sistema social. A pesar de las posibles críticas a esta corriente, fue de vital importancia en las Ciencias Sociales, siendo su influencia tal, que consiguió que se abandonaran las concepciones evolucionistas anteriores.

Ya en la segunda mitad del S. XX, desde el **Estructuralismo**, Claude Levi-Strauss hace un estudio de las relaciones de parentesco en su obra *Las Estructuras elementales del parentesco* (1959). Aquí el autor examina el principio de reciprocidad tomándolo como un hecho social total que afecta al conjunto de las relaciones sociales y en el que lo importante del intercambio son los lazos que genera. Además, analiza las relaciones entre los géneros dentro del sistema parental, deduciendo que el dominio masculino es algo natural y que la mujer forma parte como bien escaso de cambio y de unión entre clanes y familias. Al contrario que los funcionalistas vuelve, a naturalizar el hecho social de la diferenciación entre géneros, pero plantea una cuestión interesante: **la asimetría entre las relaciones de los sexos**, pues el hombre detenta el poder sobre la mujer, mientras que ésta tan sólo es un mero objeto de intercambio.

Otras aportaciones, según apunta Téllez Infantes (2000:1 ss.), desde otras corrientes como la Neoevolucionista, son la *Teoría de hombre cazador* (1968) de S. L. Washburn y C.L Lancaster. En ella, se considera al hombre como un primate más, y se enfatiza el papel del macho como dominante y competitivo siendo la caza su actividad primordial. La caza está considerada como la primera fase del desarrollo cultural, como el origen de la humanización, puesto que se requiere para dicha actividad el uso de instrumentos preelaborados con un objetivo, así como la necesidad de una organización cooperativa entre los individuos para llevar a cabo dicha acción. Ante este planteamiento, la mujer queda relegada a las actividades económicas consideradas como complementarias y a la reproducción biológica. En esta misma línea, se encuentra la *Teoría de la mujer recolectora* (1977) de J. Goodall, en la que la mujer será la que proporciona la primera fuente de energía del grupo a través de la recolección y lo que permitirá todas las demás actividades.

Pero se puede considerar como la pionera de los primeros estudios sobre la mujer a Simone de Beauvoir, con su obra *El segundo Sexo* (1949), en la que acuñará la famosa frase “*No se nace mujer se hace*”, lo que marcará el inicio de la nueva fase crítica teórico-feminista como **reacción al sesgo androcéntrico** que había existido hasta entonces en los estudios de las Ciencias Sociales.

1.1.8.1.1 *Los años 60 y 70, la revolución de los estudios de género*

El verdadero comienzo de los estudios de género se debe de establecer durante las décadas de los 60-70 del siglo XX en EE.UU., cuando las feministas decidieran revisar la historia de las Ciencias Sociales y el papel que la mujer había jugado en ella, tanto como protagonista como testigo de su tiempo.

Así, este movimiento social "... ayudó a las mujeres a repensarse a sí mismas. Pero... no sólo ayudó a las mujeres a cuestionar conceptos tradicionales de feminidad, sino la misma división sexual. Al reclamar cambios políticos y sociales, las mujeres pusieron en cuestión la mayoría de asunciones patriarcales, lo que finalmente contribuiría al desarrollo de una crítica de las normas de género hegemónicas" (Carabí, A.; 2000: 4).

Durante la década de los 60 se distinguen dos grandes etapas en la evolución de dichos estudios A.Téllez Infantes (2000: 3 ss.):

1- Etapa de crítica y de reelaboración teórica. Los objetivos principales fueron **la denuncia del androcentrismo y la crítica y reelaboración de las teorías clásicas**. Así, se revisan minuciosamente todas las anteriores teorías de las Ciencias Sociales (el evolucionismo, el funcionalismo, el estructuralismo) criticando los conceptos que, desde ellas, se exponen sobre el género y sus roles socio-culturales y que encubren y justifican la desigualdad entre sexos. Desde aquí, se **elaboran nuevos conceptos y marcos teóricos**; tres de los principales se basan en oposiciones binarias. La oposición **naturaleza-cultura** es elaborada por Sherry B. Ortner, en su artículo *¿Es la mujer respecto al hombre, lo que la naturaleza respecto a la cultura?* 1979, donde trata de explicar la universalidad de la posición secundaria de la mujer al identificarla con la naturaleza, que tiene un orden inferior al de la cultura, siendo a su vez esta última identificada con el hombre. Abre, así, una nueva vía de análisis desde el simbolismo de género, estructurando un sistema de pares contrarios hombre-mujer que nos pone en contacto con otros símbolos de fuerza-debilidad y de racionalidad-emotividad, haciéndose corresponder con la construcción de los sexos en la vida real. Por otro lado, la oposición entre **doméstico-público** es planteado por M. Rosaldo en su obra "*Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica*" (1979). Al igual que el anterior planteamiento, consiste en asimilar la parte pública de lo social al hombre y, la doméstica, a la mujer, entendiendo por doméstico todo aquello que se organiza alrededor de una madre y sus

hijos. Y por último, el tercer planteamiento es hecho por K. Sacks, en 1989, trata de la **producción-reproducción** anclada en el feminismo marxista, pues parte de la revisión de la obra de Engels.

2- Y la segunda etapa caracterizada por la renovación de los enfoques teóricos y de los conceptos propuestos en la fase anterior. Fundamentalmente lo que se hace es una crítica a las dicotomías expuestas por Ortner, Rosaldo y Sacks, pues éstas pueden no ser válidas para el análisis de otras culturas y sociedades no occidentales, ya que no todas distinguen dos géneros y no en todas el sexo se construye con diferentes significados, ni se contextualiza lo biológico de la misma manera.

En todo caso, dos primeras etapas se empieza a tomar conciencia del hecho de ser mujer y también se comienzan a institucionalizar los estudios sobre mujeres en todos los campos. Y, lo que es más importante, estos primeros estudios están realizados por mujeres, hecho éste que será criticado en épocas posteriores al considerar que la exclusión de los hombres de los estudios de género no refleja la realidad, ya que éstos también forman parte de las relaciones sociales de sexo.

En la **década de los 70**, según Susana Narotzky (2000: 1 ss.), se comienza a hablar de los roles sexuales y se trata de explicar la variedad de dichos roles. Este hecho constituyó un paso importante a la hora de desnaturalizar las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres. Desde esta conceptualización, **se pasará de hablar de los roles a hablar de género** como un elemento constitutivo de las relaciones sociales. A través de ellas, se hacen manifiestas las diferencias entre los sexos, al tiempo que se vehiculizan las relaciones de poder que suponen un control y un acceso diferente a los recursos materiales y simbólicos según se pertenezca a un género u otro. En este momento, se plantea una crítica sobre el sesgo heterosexual de la teoría feminista, por lo que se empiezan a introducir otro tipo de variables y de categorizaciones como la edad, la etnia, la orientación sexual, el estatus social y el económico, etc. Estas cuestiones, en un principio, no se tuvieron en cuenta y tuvieron como consecuencia más directa la homogeneización de todas las mujeres y de sus situaciones, lo que no permitía reflejar las diferentes realidades socio-culturales.

Estas dos décadas, sobretodo en EE.UU., constituirán el nacimiento de los *Women Studies*. En estos estudios, surgen dos corrientes investigadoras: una proviene de EEUU, y se caracteriza por poseer una orientación sociológica que se preocupa por la promoción de una imagen “auténtica” de la mujer en los medios de comunicación. La

otra corriente, tiene su desarrollo en Inglaterra y está fuertemente influida por la Semiótica y el Psicoanálisis; está convencida de que un discurso calificado de “auténtico” sólo es posible si se cuestionan primero sus propios instrumentos. Así, se construyó un nuevo campo de investigación con sus instrumentos específicos (revistas, coloquios, congresos...) con propia relevancia académica y social.

1.1.8.1.2 *Los años 80, afianzamiento de los estudios de género*

En los 80, se produce una crítica al abuso que se había venido haciendo de la categoría de género y se añade la categoría de sexo, también considerada como socialmente construida. Una de las principales autoras de las principales precursoras de este concepto fue G. Rubin que publicó, en 1975, el libro “*El tráfico de mujeres: notas sobre la economía del sexo*”. En él, critica sobre todo al marxismo y a la corriente psicoanalítica de Sigmund Freud, siendo su aportación más importante, la definición del concepto de **sexo-género**. Este concepto, constituirá una herramienta fundamental para el estudio de las relaciones sociales asimétrica entre hombres y mujeres. Por ello, propuso a su vez un sistema multidimensional de estudio en el que se analizaran los aspectos políticos, económicos e ideológicos que permitirían dar un enfoque holístico.

Las últimas tendencias de los 80, se centran en el interés por las identidades colectivas, idea que todavía sigue vigente a la hora de abordar estudios de género. Así, N.C Mathieu, en 1989 con la publicación de *Identité sexuelle/sexué, de sexe? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre*, nos habla sobre la formación de identidades sexo-género y de qué manera se construyen a través de tres tipos de identidad: la sexual, en la que referencia principal es el sexo biológico y en la que coexiste, una homologación entre género y sexo; la identidad sexuada, cuya referencia principal es el género y en la que la persona es consciente de la imposición de comportamientos sociales de los sexos (aquí, el género simboliza al sexo); y la identidad del sexo, en la que tanto éste como el género son distintos, aunque ambos sean contruidos.

1.1.8.1.3 Los años 90, la aparición de nuevos conceptos

En los 90, se fueron introduciendo otros conceptos a los estudios de sexo-género cómo el de orientación sexual y el de práctica sexual. A través de ellos, se han retomado los binomios masculino-femenino, hombre-mujer, pero en esta ocasión, considerándolos variables independientes entre sí, al observar las normas y el mecanismo por los cuales son interiorizados por el individuo y por la colectividad. Al mismo tiempo, se ha planteado la cuestión cultural y sus sistemas simbólicos y sociales con respecto a la clasificación de sexo-género y la posible diversidad de conceptos que esto supone. Con esta última cuestión se pretende disminuir el sesgo etnocentrista en el que se había incurrido en investigaciones anteriores. También, en los últimos años, empiezan a aparecer los primeros estudios sobre las identidades masculinas.

La variación de trabajos es tal que ha alcanzado todos los ámbitos sociales y culturales. Desde la Historia, cómo disciplina, el tema de género ha analizado las distintas identidades femeninas a lo largo de la historia de la humanidad. En esta esfera existe una colección de cinco libros, *Historia de las mujeres* (1990), que abarca desde la Edad Antigua, con la aparición de las primeras civilizaciones, pasando por el Medioevo y el Renacimiento, para llegar a la época contemporánea. Esta obra, que utiliza una perspectiva interdisciplinar, nos da una visión holística de la mujer en todos estos periodos, lo que nos permite tener una idea bastante clara y extensa del papel que ha tenido en la historia y en la evolución de la cultura occidental.

1.1.8.2 Los estudios de género en España

En cuanto al caso español, se pueden clasificar los estudios sobre las mujeres en los siguientes periodos aportados por María Antonia Gargá de León (1999: 167-187):

La década de los 40, 50 y mediados de los 60, en la que la hegemonía de la ideología del régimen franquista refuerza el estereotipo tradicional de la condición de la mujer en la sociedad.

De 1968 a 1975, coincidiendo con el desarrollo y la modernización de la sociedad española, coexistirá la tradicional producción bibliográfica sobre la mujer con la progresista.

De 1973 a 1982, con el periodo de transición política, se produce una eclosión de la producción bibliográfica feminista.

De 1983-1990, a través de organismos gubernamentales, aparece una producción bibliográfica sobre temas y estudios sobre la mujer, apoyada por bibliografía profesionalizada y especializada desde el ámbito universitario.

Del 1990 en adelante, se produce la consolidación, la legitimación y la expansión de los estudios de la mujer, así como de la producción bibliográfica sobre estos temas.

En la actualidad, existen investigaciones desde varias orientaciones y disciplinas y temáticas, aunque siempre se va a tener en cuenta el concepto sexo-género, entendido como una construcción de carácter social y cultural de los roles asociados a hombres y mujeres.

En los últimos años, uno de los temas de estudio principal es el del poder social de las mujeres. Los grandes cambios sufridos en las democracias occidentales, han permitido que las mujeres se conviertan en actores activos en todas las esferas políticas, profesionales, económicas, académicas y culturales. Por poner algunos ejemplos, destacan el de Teresa Claramunt Vallespí. *Cambios sociales y género de Antropólogas, politólogas y sociólogas* (2007); *Género, biografía y ciencias sociales*, de María Antonia García de León (2001); *Cine y género en España. Una investigación empírica*, de Fátima Arranz. (2010); *Ciudades para las personas. Género y urbanismo. Estado de la cuestión*, de Inés Sánchez de Madariaga. (2004); Y *El ajuste trabajo-familia desde la perspectiva de género*, de M^a José Carrasco (2005).

Al mismo tiempo y como contraste con el tema anterior, se empieza a tomar conciencia de la violencia de género. En estos momentos, se está abordando el tema en diversas investigaciones y ensayos, encaminados a la concienciación de la población sobre la violencia machista, sobre sus consecuencias y las diversas posibilidades de erradicación a través de la educación en valores de igualdad, de reeducación de agresores y de elaboración de diversas políticas encaminadas a la persecución de estos delitos tipificados en la Ley. Algunos trabajos destacados son (5 x 2 = 9) *Diez miradas contra la violencia de género*, de Ángeles Caso (2009); Y *Coeducación y prevención temprana de la violencia de género*, de Joaquín Sairin Gallán (2007).

Nos encontramos, pues, en un momento de plenitud en los estudios sobre las mujeres, tanto en lo tocante a las temáticas, los conceptos, las corrientes, las herramientas de estudios,... vengan del ámbito académico o del institucional. Su difusión y peso en la sociedad es cada vez mayor, pero, a pesar de todo, aún queda mucho por hacer y cambiar en este ámbito de estudio e investigación para que revierta, de manera práctica y efectiva, en la realidad social.

1.1.9 Men's studies raíces sociales académicas

1.1.9.0 El surgimiento y la evolución de los men's studies

Desde sus inicios, como hemos visto en el apartado anterior, los análisis sobre el género se centraron en las mujeres. Pero, como dice M.J. Jociles (2001:30), será a partir de finales de los años setenta y de principios de los ochenta del pasado siglo cuando surgieron, sobre todo en los países anglosajones (EE.UU, Canadá, Australia y Reino Unido) e inspirados en el feminismo, los llamados estudios de las masculinidades o *Men's studies*, cuyo objetivo principal era mostrar cómo la construcción cultural del género no solamente ha determinado el comportamiento de las mujeres sino también el de los varones. Así, se puede decir que el germen de los estudios de masculinidad es

“... el movimiento feminista y el movimiento de liberación gay de los años 60 y 70. Estos dos movimientos, que se habían nutrido del lenguaje liberador del movimiento de los Derechos Civiles, lucharon por dar visibilidad a las mujeres y al colectivo homosexual. Este proceso de afirmación implicaba, de manera indirecta, el cuestionamiento de la hegemonía del hombre heterosexual, y por tanto, en los países occidentales el sistema patriarcal, basado en el predominio del varón heterosexual, cuya ideología ha sido transmitida por la filosofía, la literatura, la arquitectura, el cine, la historia, la medicina, la política, los medios de comunicación, etc., todo ello fue puesto en tela de juicio por los movimientos “sociales de los años sesenta y sus valores, y dichos universales, sujetos a revisión. (Carabí, A.; 2003:4).

De manera similar a las reivindicaciones hechas anteriormente por el movimiento feminista,

“...el nacimiento, en 1969, del movimiento gay empezó a cuestionar la heterosexualidad normativa. Como el movimiento feminista, el movimiento homosexual prepararía, así, el terreno en los próximos años para el desarrollo del análisis de la masculinidad hegemónica/heterosexual” (Carabí, A.; 2003:4).

Por ello, y cómo asegura D. Gilmor en *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad* (1994), desde entonces hasta la actualidad y debido a los sucesivos cambios socioculturales, el hombre se está viendo avocado a pasar por el mismo proceso que la mujer, es decir, a tomar conciencia de su identidad masculina.

En cuanto al interés académico por la masculinidad, H. Brod (1987, en A. Carabí, 2003:4) apunta que surge a finales de los años sesenta y principios de los setenta en los Estados Unidos con la incorporación de los estudios de género en la mayoría de facultades y universidades. Estos trabajos son los que han creado gran parte del vocabulario sobre la desigualdad y el concepto de la construcción socio cultural del género (feminidad y masculinidad). Inspirados por la teoría feminista, los estudios de la masculinidad se expanden y enfatizan el análisis de la masculinidad dentro de los estudios de género. Pero, los estudios de la masculinidad en los EE.UU. están también relacionados con los estudios gays/lésbicos/queer, tanto metodológica como sustancialmente, si bien también, se ha incorporado el análisis de la raza como factor clave en el análisis del género. Así,

“Aunque los estudios norteamericanos sobre masculinidades han surgido gracias, especialmente, a las intersecciones entre los estudios feministas, gays y étnicos, todos los cuales tienen una historia de como mínimo tres décadas, el estudio de la masculinidad es una incorporación reciente a la academia (Brod). Si bien es cierto que algunas de las instituciones más liberales de los EE.UU., como la Universidad de California en Berkeley, empezaron a ofrecer algunos cursos sobre masculinidades a mediados de los años 70, los estudios de la masculinidad no surgieron como un campo académico hasta los años 90” (Carabí, A.: 2003:5).

Por otro lado, M. Kimmel, en una entrevista otorgada a Angels Carabí en 2008, sugiere que no se empezaron a etiquetarse como estudios de hombres, es decir, ha hablar de la masculinidad como factor, hasta época muy reciente, cuando los académicos formados en el feminismo comenzaron a darse cuenta de que, en el sistema de género, había sido ignorado el análisis de los varones. De esta manera,

“Desde principios de los años 90, pues, el estudio de la masculinidad se ha convertido progresivamente en el foco de revistas, programas y cursos universitarios. Diversos antiguos departamentos de estudios de la mujer en los EE.UU. (como los departamentos de la Universidad de Indiana, Rutgers o UCLA) han sido re-bautizados como departamentos de estudios de género a lo largo de la

última década, pues han incluido tanto los estudios gays como los de la masculinidad en sus currícula. Asimismo, muchos departamentos de sociología, psicología, antropología, historia, filosofía, filología inglesa, etc. han empezado a incorporar el análisis de la masculinidad en sus cursos y programas. Por tanto, el tema de la masculinidad no está... limitado a departamentos de estudios de género, sino que se está convirtiendo cada vez más en un objeto de estudio interdepartamental e interdisciplinario” (Carabí, A.; 2003:6).

La psicóloga Lynne Segal (A. Carabí y J. Armengol 2008: 57) apunta que en los años noventa surgió un interés sin precedentes en torno a la masculinidad, fruto de los cambios económicos y sociales que afectaban a la vida de los grupos específicos de varones. En el mundo académico, la recién estrenada visibilidad de los hombres abrió un espacio que permitía explorar la ambigüedad, la complejidad y la mutabilidad de las nociones de masculinidad.

En el mismo sentido, M. Kimmel (A. Carabí y J. Armengol 2008: 80) afirma que los primeros teóricos que hablaron sobre la masculinidad fueron mayoritariamente los psicólogos, los antropólogos, luego los sociólogos y, algo más tarde, los historiadores. A finales de los ochenta, el interés se desplazó a los estudios culturales, a la literatura y a las humanidades, dando lugar a una línea de investigación que, desde entonces, ha generado un número muy significativo de publicaciones dedicadas a analizar las representaciones de la masculinidad en la literatura, el cine, etc. Así, el impulso inicial, el que provino de las ciencias sociales y la antropología en este caso, dejó claro dos puntos importantes a la hora de abordar cualquier investigación sobre las masculinidades: que el concepto de masculinidad cambia a lo largo del tiempo y que existen variaciones entre los hombres debido a la raza, la clase social, la etnicidad, la sexualidad. En resumen,

“Históricamente, el análisis de la masculinidad se ha constituido, así pues, como un campo de estudio interdisciplinario, que se ha nutrido de las aportaciones teóricas de diversas disciplinas académicas, especialmente la biología, la antropología, la psicología y la sociología, como se ha apuntado más arriba. De esta manera, es necesaria la utilización de varias disciplinas para llegar al análisis y la comprensión de las masculinidades y para explicar plenamente su funcionamiento en nuestras sociedades (Kimmel y Messner, 1998). Por ejemplo, en biología, el reduccionismo genético, que relaciona directamente diferentes comportamientos de género a

diferentes factores genéticos, ha sido cuestionado por la teoría genética más reciente en los EE.UU. que, desde los años 90, rechaza completamente antiguas asunciones según las cuales los genes determinaban la compleja acción humana de una manera estable o directa. Como Lynne Segal argumenta, en el volumen *La masculinidad a debate* (Carabí y Armengol, 2007), no hay genes para todo y mucho menos para explicar características de la conducta humana, social e históricamente construidas tan complejas como el deseo sexual o la violencia. Nacemos machos o hembras, pero siempre nos convertimos en hombres y mujeres en un contexto socio-cultural e histórico específico. Para Kimmel y Messner (1998), las diferencias biológicas entre hombres y mujeres parecen influir en algunas diferencias de la vida social, pero no determinan los comportamientos de hombres y mujeres directamente” (Carabí, A.; 2003:6-7).

Desde la Antropología, como ya se ha apuntado en el apartado anterior, se ha mostrado la variación de los roles de género entre culturas diferentes. Así, algunos estudios antropológicos norteamericanos, como *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1935) de Margaret Mead o como *Hacerse hombre* (1990) de David Gilmore, insisten en la universalidad de las diferencias de género que atribuyen a adaptaciones culturales específicas al entorno.

De la misma manera, los modelos psicológicos han hecho contribuciones decisivas a los estudios de las masculinidades en los EE.UU., explicando muchos de los conflictos internos de las psiques masculinas a la hora de formar sus identidades sexuales. Las psicoanalistas feministas norteamericanas como Nancy Chodorow con *El ejercicio de la maternidad* (1984), y Carol Gilligan, con *In a different voice: psychological theory and women's development* (1982), han mostrado cómo ciertas ideologías patriarcales hacen de la masculinidad el estándar y la norma para medir el desarrollo psicológico tanto de hombres como de mujeres. N. Chodorow, por ejemplo, insiste en que las diferencias “esenciales” entre los sexos son socialmente construidas y, por tanto, sujetas a crítica y al cambio. Así, se puede decir que los significados de la masculinidad derivan no sólo de la mente o de la interacción familiar, sino de más amplias relaciones de género sociales, culturales y políticas.

También el estudio de la masculinidad, desde algunos modelos sociológicos, todavía se basa en la “teoría de los roles sexuales”, a saber, en el conjunto de actitudes, atributos y comportamientos que es visto como apropiado para hombres y para mujeres.

De este modo, la masculinidad se relaciona a menudo con el dominio de la tecnología, de la agresión, de la competitividad, etc., mientras que la femineidad se asocia a la empatía emocional, a la sociabilidad y a la pasividad.

Numerosas teóricas feministas como Teresa de Laurentis (1992 en A. Carabí y J. Armengol 2008: 45) han mostrado cómo el género es representación y cómo la representación del género es una construcción. En este mismo sentido, el teórico de la masculinidad Michael Kimmel ha comentado que, mientras que los primeros estudios de las masculinidades -publicados en América en los años setenta y ochenta del siglo XX- surgieron de los campos de la Psicología y de la Sociología, desde los años noventa se está haciendo especial hincapié en las representaciones sociales, culturales y literarias de la masculinidad.

Poco a poco van surgiendo nuevos campos en los que la Sociología va adentrándose más allá del género, como es el caso de los estudios sobre la sexualidad, en la que se analizan temas como la homosexualidad, la bisexualidad, las tendencias y las prácticas sexuales, la transexualidad, etc. Algunos autores españoles que tratan en la actualidad dichos temas son Olga Viñuales, con *Identidades lésbicas* (2000), y Oscar Guash, con textos como *La sociedad rosa* (1991) en el que el autor elabora un exhaustivo análisis tipológico de la homosexualidad en nuestro país, y *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género* (2006). Ambos autores publicaron, además, en 2003 *Sexualidades: diversidad y control social*. Si bien hay que destacar que la variada producción escrita de este movimiento se encuentra realizada casi toda en lengua inglesa, la tendencia tiende a revertirse a partir del año 2000 en el que empieza a surgir un creciente interés en la formación de nuevos grupos de estudio sobre varones y sobre masculinidades.

Estudiosos españoles destacados que tratan el tema de las masculinidades son también Enrique Gil Calvo, con *El nuevo sexo débil* (1997), *Máscaras masculinas* (2006); Luis Bonino, con *Deconstruyendo la normalidad masculina*, que trata nuevos temas como los micromachismos (1998). Y A. Carabí y M. Segarra, con *Nuevas masculinidades* (2000).

Cabe resaltar igualmente la labor que se está realizando desde el año 1998 con el grupo de investigación *Construyendo Nuevas Masculinidades* de la Universidad de Barcelona, pues está llevando a cabo diversos estudios sobre masculinidades desde la Historia, la literatura y el cine. Algunas investigaciones de este grupo son *Maculinitats*

per al segle XXI, de Joseph M. Armengol (2007), y *Representing mens: cultural and literary constructions of masculinity in the USA*. (2008); *Hombres soñados por escritoras de hoy. Figuras en la literatura norteamericana*, de Cristina Alsina, Rodrigo Andrés y Angels Carabí (2009). Una de las últimas publicaciones es la de el antropólogo y terapeuta Xabier Odriozola (2015), “Sexismo, masculinidad y libertad de los hombres: hacia la igualdad”, repleto de ideas sobre las generaciones de hombres educados y criados en el patriarcado y en el heterosexismo.

1.1.9.1 Los Movimientos. Reivindicativos y académicos

Si bien, como ya se ha apuntado anteriormente, la tendencia general actual es a utilizar la interdisciplinariedad, debemos de tener en cuenta que, en un primer momento, dentro de los *men's studies*, surgieron varios movimientos reivindicativos y académicos que enfocaron los estudios y análisis sobre masculinidades desde diversos paradigmas. Algunos de ellos, según una clasificación de Mara Viveros (1998:136), fueron los siguientes:

“CONSERVADORA: Reafirma roles de género tradicionales, de hombre proveedor económico protector y asegura que esto es parte de la “naturaleza masculina.

MITOPOÉTICA Explora los niveles profundos de la universalidad transhistórica de la masculinidad en los arquetipos junguianos, como el del guerrero, el rey, el mago y el amante.

PROFEMINISTA: Plantea que la masculinidad es el resultado del privilegio de los varones y que tiene efectos negativos sobre nosotros, sin olvidar que recoge los logros de la producción académica y del movimiento feminista y que comparte su visión sobre el cambio social.

DERECHOS DE LOS HOMBRES (*MEN'S RIGHTS*): Propone que los hombres son “victimas” de una masculinidad tradicional, y se opone al feminismo porque no ha generado para los varones las mismas opciones que ha logrado para las mujeres.

SOCIALISTA: Parte del planteamiento del capitalismo patriarcal que define las masculinidades asociándolas a distintos tipos de trabajo y al control de éste por parte de unas clases para dominar a otras.

DE LOS GRUPOS ESPECÍFICOS: Asegura que no existe la universalidad de la masculinidad y que ésta varía según la clase, el grupo étnico, la preferencia sexual, la edad, entre otros, donde convergen las homosexualidades, las etnias y las prácticas religiosas”.

Dentro de lo que se ha clasificado como corriente CONSERVADORA Y MITOPOÉTICA, cabe destacar lo que se denominó como el *Fundamentalismo masculino*. Fue uno de los movimientos que surgieron con gran fuerza en Estados Unidos a principios de los noventa y lo hicieron de la mano de **Robert Bly** y de su movimiento *mitopoético*, integrado primordialmente por hombres blancos de clase media que esperaba recuperar el antiguo poder de la “*masculinidad verdadera*”. El superventas de Bly, *Iron John*, publicado en 1990, ofrecía una solución terapéutica para ayudar a los hombres a encontrar la masculinidad profunda de su herencia y que estaba reprimida. R. Bly analiza al hombre desde una perspectiva basada en Carl Gustav Jung. Así, a través de diferentes técnicas como el estudio de los conocimientos arquetípicos inscritos en los “*cuentos de hadas*”, intenta averiguar cuál sería el camino para poder desarrollar, de verdad, el pleno potencial que los hombres poseen en su interior. Otra obra destacada del mismo autor, *La doncella Rey*, que trata de la reunión de lo masculino y de lo femenino. Este grupo no se ocupa de los problemas de las desigualdades, avala muchos aspectos de los roles tradicionales y está, en general, alejado de los ambientes académicos.

Desde las corrientes de los *MEN'S RIGHTS* y el *PROFEMINISMO*, se puede decir que en los últimos veinte años se está impulsando, por parte de los varones de varios países occidentales desarrollados en especial los escandinavos, Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Canadá, Francia e incipientemente España, una serie de actividades organizadas, de luchas y reivindicaciones que tienen la masculinidad como tema principal.

Es un movimiento que se caracteriza por la crítica y la desconstrucción de la masculinidad tradicional hegemónica que surgió en los países anglosajones y escandinavos a principios de los años 70, asociado a los movimientos por los derechos civiles. Pero, desde mediados de los noventa sus integrantes suelen denominarse “*profeministas*”. Desde sus comienzos, una parte importante de su actividad se ha centrado en la generación de estrategias reflexivo/educativo/asistenciales para el cambio

de la masculinidad violenta tradicional y contra la violencia hacia las mujeres, así como en el apoyo a las políticas antirracistas y pro-derechos de las personas homosexuales. Está constituido, en su mayoría, por varones de sectores de clase media, afines a las ciencias sociales y educativas o redes asociativas que se han acercado al movimiento a través de la comprensión de la injusticia sobre las mujeres en nuestra sociedad, por sus reflexiones a partir del conocimiento del feminismo o por haber tomado distancia o sido víctimas del modelo masculino hegemónico. Quienes participan en él son favorables a los cambios de las mujeres, se nutren de las ideas del feminismo de la igualdad y de la perspectiva de género, cuestionan la opresión femenina, así como la alienación mutiladora y deshumanizante de la socialización de los varones; reconocen la responsabilidad masculina en el mantenimiento de la subordinación social de las mujeres y ejercen una autocrítica sobre el propio ejercicio del poder; y rechazan el modelo masculino dominante, el sometimiento acrítico al corporativismo viril y la homofobia, y proponen el activismo social, la investigación académica y la formación de grupos de reflexión de varones para deconstruir el ideal de masculinidad tradicional y construir masculinidades alternativas, romper la complicidad masculina antisexista y practicar la igualdad con las mujeres.

Es importante destacar que muchos varones de este movimiento plantean que muchos de los pretendidos cambios masculinos, en realidad son cambios estéticos restringidos a las clases medias, y que por lo tanto no son variaciones efectivas de la identidad.

En el profeminismo, se encuentran numerosas asociaciones y grupos -algunos conocidos por sus siglas, y casi todos con páginas en Internet- que poseen una retórica de resistencia al patriarcado y a la masculinidad tradicional. Estas organizaciones intentan comprometer a los varones con la construcción y la jerarquización de otras masculinidades alternativas igualitarias, pacíficas y empáticas. Entre ellas, podemos mencionar a NOMAS en EEUU, *Achilles Heel* en UK, IASOM en Noruega, XY en Australia, *Men for Change* en Canadá, *Les Traboules* en Francia, *Pfefferprinz* en Alemania, *Les hommes barrès* en Suiza, *Uomini contra la Violenza* en Italia y, en Latinoamérica, *Cantera* en Nicaragua y CORIAC en México. También se han desarrollado, con las ideas de este movimiento, algunas redes de trabajo y de acción por Internet, tales como la *Red europea de hombres profeministas*, o la *Red Chilena de Masculinidad*. Un lugar especial ocupa, por su difusión mundial, la *White Ribbon*

Campaign, campaña contra la violencia hacia las mujeres iniciada en Canadá hace diez años y que comienza a desarrollarse en Europa en el año 2000.

La mayoría de estas agrupaciones se encuentran en los países anglófonos, escandinavos y francófonos y algunos llevan 20 años de actividad. Están aumentando, lentamente, en los centroeuropeos y en la constitución de éstos -así como en los franceses-, donde juegan un amplio papel los varones de movimientos antipatriarcales y ecológicos.

Por otro lado, en el ámbito académico, este movimiento es el único que tiene una destacada inserción, y lo hace a través de los estudios críticos sobre los varones y las masculinidades -los "*men's studies*", *studies of men and masculinities* o *critical studies of men and masculinities*-, que incorporan la categoría de género en su marco referencial, y se desarrollan sobre todo en las facultades de Sociología, de Antropología, de Historia y de Filología de diferentes universidades americanas, europeas y australianas.

Nutren dichos estudios numerosas investigaciones sobre la Historia, las diferencias culturales y los cambios sociales de las masculinidades, así como sobre las temáticas del poder, la sexualidad, las nuevas paternidades, la construcción de la subjetividad, la violencia, la pornografía, la salud, y las políticas de cambio para los varones. (Hearn, 1989; Welter-Lang, 1991; Kimmel, 1992; Kaufman, 1992; Seidler, 1992; Connell, 1995; Bourdieu, 1998, Bonino, 1998).

1.1.9.2 Desarrollo de las bases teóricas para la fundamentación de la tesis

Dentro de este amplio abanico de autores, teorías y corrientes, para la presente investigación se van a tomar como base las ideas y los conceptos enmarcados en el movimiento profeminista, y que han sido planteados por los autores: Michael Kimmel, E. Butler, Teresa de Laurentis, Elisabeth Badinter y Robert Connell.

Destacan las aportaciones de Michael Kimmel, con *La producción teórica sobre la masculinidad: nuevos aportes* (1992:1-ss.), pues propone evitar lo que muchos modelos sociológicos hacen, es decir, basar los estudios de género en la "teoría de los roles sexuales", para en su lugar seguir hablando de "roles sexuales" como el conjunto de actitudes, atributos y comportamientos que es visto como apropiado para hombres y para mujeres. También afirma que la masculinidad se construye socialmente y que

cambia: 1) desde una cultura a otra, 2) en una misma cultura a través del tiempo, 3) durante el curso de la vida de cualquier hombre individualmente, y 4) entre diferentes grupos de hombres según su clase, raza, grupo étnico y preferencia sexual.

En este mismo sentido y como afirma E. Butler,

“no hay género “masculino” propio del varón, ni uno “femenino” que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos” (Butler. E.;1990:14).

Es por eso que las normas de género parece que sólo funcionan exigiendo la encarnación de algunos ideales de femineidad y masculinidad, que casi siempre van unidos a la idealización de la unión heterosexual, lo cual no refleja la totalidad de las identidades de género en una sociedad. De la misma manera y como afirma Teresa de Laurentis en su libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica cine* (1992:1-ss.), la identidad de género es un constructo socio-cultural cambiante.

Por otro lado, es importante tener en cuenta la aportación de Elisabeth Badinter, que, a propósito de la identidad masculina, realizó las siguientes afirmaciones, y que van a ser fundamentales en la presente investigación,

“a) no hay una masculinidad única, lo que implica que no existe un modelo masculino universal y válido para cualquier lugar, época, clase social, edad, raza, orientación sexual... sino una diversidad heterogénea de identidades masculinas y de maneras de ser hombres en nuestras sociedades; b) la versión dominante de la identidad masculina no constituye una esencia, sino una ideología de poder y de opresión a las mujeres que tienden a justificar la dominación masculina; y c) la identidad masculina, en todas sus versiones, se aprende y, por tanto, también se puede cambiar”. (Badinter, E.;1993:56).

También se valorará en cuenta aquí lo que afirma R. Connell (1995:1-ss.) de que cualquier teoría de la masculinidad que tenga valor debe dar cuenta de este proceso de cambio al que están sometidos los constructos sociales de género.

Así también, se tendrá en cuenta el concepto de masculinidad hegemónica, aportada por Lyne Segal, en su obra fundamental para los estudios de masculinidad (1990:1-ss.), *Slow motion. Changing masculinities, changing men*, sus ideas pueden unirse a las pioneras del sociólogo Robert Connell, *Masculinities* (1995 en Lomas

García 2008:4), ahora conocida como Raewyn Connell, sobre la organización social de la masculinidad en la que establece cuatro tipos diferentes de masculinidad:

La masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, sino el mismo siempre y en todas partes. Es, más bien, la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable y cambiante.

La cómplice, aunque no muchos hombres realmente cumplen dichos modelos normativos, pero si existe una relación de complicidad con el proyecto hegemónico. Conforman masculinidades construidas de forma que permiten realizar el dividendo patriarcal sin las tensiones o riesgos de ser la primera línea del patriarcado, pero tampoco se oponen a ella; son, por ello, cómplices en este sentido.

La subordinada, hace referencia a las relaciones de género específicas de dominación y subordinación entre grupos de hombres.

La marginal, hace referencia a una marginación ejercida desde la autorización de la masculinidad hegemónica del grupo dominante. Tanto una como otra, no son tipos de carácter fijos sino configuraciones de práctica generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones.

Todo esto me permitirá establecer una base tipológica inicial para realizar el análisis de la representación de las masculinidades en los filmes.

Resumiendo, el análisis de la masculinidad no se hará desde la diferencia de los roles, sino que se entenderá como un constructo socio-cultural de la identidad de género que es cambiante. Al tiempo que se reconoce que existe una identidad masculina hegemónica, que no es única y definitiva, y que al mismo tiempo que ella existen otras alternativas que también se encuentran en continuo cambio.

1.1.9.3 El discurso socio-académico de la homosexualidad masculina

1.1.9.3.0 *Introducción: homosexualidad y estudios de cine*

La homosexualidad, como afirma J.C. Alfeo (1997:19) “ha venido siendo estudiada en muy distintos ámbitos de conocimiento, desde el de la Sociología (Kinsey.A., Pomeroy, Wardell,B; 1948). la Psicología (Freud,S.;1961), la Antropología (Enguix, B.;1995), la Historia (Boswel,J.; 1993 y 1994), el Derecho (Pérez Cánovas, N.; 1996), la Ética (Oraison, M.; 1976), etc”.

Pero atendiendo a los discursos en torno a la homosexualidad, J.A. Peña (2013:4-6) sostiene que han ido variando a lo largo de la historia de la sociedad occidental. Así, en la Edad Media no se hablaba de homosexualidad y la Iglesia consideraba hereje a quienes mantenían relaciones sexuales con personas de su mismo sexo. En los siglos XVII y XVIII, la sodomía no era aceptada públicamente, aunque existiera en espacios privados. Según M. Foucault, en *Historia de la Sexualidad* (1998: 1:ss.), se silencia y se asumen las relaciones entre dos hombres como un problema público al que se le da una solución policial. Por otra parte, es considerada como uno de los pecados más graves, poniéndola a la misma altura que el adulterio. Entre los siglos XVIII y XIX se criminaliza y se castiga a los sujetos por su sexualidad. Pero en los inicios del siglo XIX, en el mundo Occidental, se da un cambio de paradigma basado en la diferencia anatómica y psíquica entre los hombres y las mujeres. En este paradigma, la homosexualidad juega un papel legitimador del concepto de la diferencia sexual del binomio hombre-mujer. Pero dos de los teóricos clave para la comprensión del concepto de homosexualidad en el mundo moderno, son M. Foucault y J. Butler. El primero, hace un recorrido histórico y contrapone la sodomía a la homosexualidad. La segunda, es una de las máximas representantes de la denominada *Teoría queer*, que se desarrollará en el siguiente apartado, ésta revisa a Foucault y lo modifica, y explica los mecanismos de significación y sostenimiento de la heterosexualidad obligatoria en el mundo Occidental a través del sistema binario masculino-femenino. Según Foucault, esta construcción de la diferencia sexual es una invención del discurso medico psiquiátrico de ese siglo, que se va imponer a lo largo de las centurias siguientes. Ya en el siglo XX, S. Freud, en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), establece que, cuando el objeto sexual no es una persona de sexo contrario sino otra de su mismo sexo, se está ante la presencia de

homosexuales o de invertidos, denominando este hecho como inversión. C. Colina afirma en su artículo “La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y eclosión de la diversidad sexual” (2010), que con la construcción del discurso de la inversión, aparecen especies y subespecies de, homosexualidad, lo que facilita un mayor control social sobre las mismas. De esta manera, al tiempo que permite clasificarlas y marginalizarlas, también posibilita que los homosexuales se hagan visibles socialmente y que empiecen a tener voz propia.

La conceptualización de la homosexualidad masculina implica una pluralidad de prácticas y de deseos que no se limita a lo sexual homogenital. Por ello, actualmente, a la hora de abordar la dimensión conceptual de la homosexualidad masculina, no puede ni debe reducirse a una única teoría o paradigma basado en la inversión, es decir, que el objeto sexual de deseo es una persona del mismo sexo, o basado solamente en el discurso social, político o médico-biológico.

1.1.9.3.1 *La representación de los hombres homosexuales en el cine*

En cuanto al estudio de los **hombres homosexuales en el cine**, ha sido objeto de análisis de algunos autores, siendo los pioneros P. Tyler, con *Screening the Sexes* (1972), y R. Dyer con *Gays and Film* (1977), quienes encontraron en algunas películas características definitorias de estos grupos a través del análisis de los arquetipos, de los roles y de las funciones de los personajes. Otros autores analizaron los efectos de la representación sobre la audiencia.

Algunos estudios sobre cine y homosexualidad masculina son los de Bonfil C., *Cine gay, a 25 años de Stonewall* (1994); S. Spencer, *El papel homosexual del cine de Pedro Almodóvar durante la movida madrileña* (2005); J.C. Alfeo *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (1997) (en la que hace una diferenciación de tres modalidades de representación de la homosexualidad en el cine español: la representación oculta, la representación reivindicativa y la representación desfocalizada, ubicadas en tres periodos el Postfranquismo, la Transición y la Democracia) y *Ganímedes emancipado: cine español, adolescencia y homosexualidad* (2008); otros trabajos, son los de V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1981) (centra su análisis en la cinematografía norteamericana), H. Boze, *Las películas de gays y de lesbianas*.

Estrellas, directores, personajes y críticos (1996) y A. Mira, *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (2008).

Todos estos trabajos estudian los estereotipos en una muestra de la cinematografía mundial. Por otro lado, algunas investigaciones centradas en Latinoamérica son los de J. Del Río (2005), *Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes* (2005); R. Rodríguez, con su tesis doctoral, *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino, 1933-2000* (2004); B. Schulz (2010), *Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970-1999* (2010); J. Peña y C. Peña (2011), *Lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales en el cine venezolano: Aproximación histórica (1970-1999)*; F. Padrón, *El gay y otros sujetos semejantes en el audiovisual cubano* (2007); y D. Cusato, *Fresa y Chocolate de Senel Paz: régimen y homosexualidad* (2004). Todos ellos construyen aproximaciones más concretas sobre los estereotipos de hombres homosexuales en la cinematografía.

1.1.9.3.2 Las clasificaciones identitarias para el análisis de la tesis

La mayoría de estos investigadores sugieren clasificaciones que pudieran ser interpretadas como estereotipos de hombres homosexuales en la cinematografía, apuntando a un repertorio de modos de ser homosexual, en el que se simplifica la experiencia de estos personajes en unos elementos materiales e inmateriales que pueden asimilarse a un constructo sociocultural de la homosexualidad en un determinado momento histórico. J.A. Peña Zerpa destaca de estos estudios el de H. Boze (1996), ya que

“a finales de los noventa sale al mercado la primera edición traducida al español del libro *The Lavander Screen: The Gay and Lesbian Films. Their Stars, Makers, Characters & Critics*. En este trabajo, Boze desglosa una gran variedad de estereotipos de hombres homosexuales en películas estadounidenses y de otras fronteras. Entre ellos: a) el amigo especial, refiriéndose a la relación amistosa entre hombres gays y mujeres heterosexuales o lesbianas, b) el chantajeado, haciendo alusión a ese porcentaje que era víctima de los chantajistas en Inglaterra, c) el uniformado atormentado, perteneciente a la milicia, rodeado de hombres a quienes no puede expresar su amor, d) el guapo proveedor sexual indiscriminado, un extraño que utiliza su encanto y su capacidad de seducción, un personaje

pasoliniano, e) el malvado, agresor y éticamente corrupto, f) el homosexual felliniano, bello o feo pero que emana erotismo, g) el *cowboy* afeminado, o mariquita vestido de vaquero, h) el *cowboy* serio y enclosetado, i) hombrecitos, como contraparte al clásico “Mujercitas”, son grupos de homosexuales amigos, j) pervertidos, que violan en las cárceles a sus compañeros, k) viejos seductores de jóvenes apuestos, l) lujuriosos querrellescos, incapaces de amar, m) supervivientes del SIDA, inmersos en la ciudad más duramente golpeada por la epidemia después del Tercer Mundo: Nueva York, y, n) británicos, que se redujeron por un largo tiempo a hombres en internados o vestidos como mujeres, sobre todo en la década del setenta” (Peña, J.A.; 2014:11).

Algunas de las investigaciones más recientes y completas sobre este tema son las de Alberto Mira, en su obra *Miradas Insumisas* (2008), o la de C. Colina *Babilonias. El libro de mi vida* (2011), quien a partir de una amplia muestra del cine mundial, afirma que la homosexualidad se representa a través de los siguientes estereotipos: los homosexuales *malvados*, representados como un trasgresor, un pecador, un individuo que está en contra de la moral, un marginal que va en contra del orden natural de las cosas; el personaje antagonista que pone obstáculos al héroe y que, finalmente, desaparece en la narrativa, restaurándose así de nuevo el equilibrio; los homosexuales *afeminados* se corresponden al estereotipo más comúnmente representado en el cine desde sus inicios, constituye la representación del paradigma de inversión, el mariquita; Los homosexuales *enfermos y atormentados, el homosexual reprimido*, consecuencia de la actualización en la narrativa cinematográfica de un paradigma moralista a un paradigma patológico apoyado en algunas ideas presentadas en la Psiquiatría, la Psicología y la Medicina; los *homosexuales buenos, homosexuales normalizados*, porque se parecen a los hombres heterosexuales y que son personajes gays que se adecuan a la sociedad heteronormativa y, aparentemente, pasan desapercibidos o reclaman moderadamente su identidad; es una situación denominada “homofobia liberal”; y por último, en el otro extremo de la normalidad está el *homosexual activista*. Otras representaciones cinematográficas de los gays como el gay promiscuo, el lujurioso, el amigo equilibrado, el chico de alquiler, el homosexual que se acepta, el viril normalizado que se parece a cualquier heterosexual, el héroe víctima del SIDA, el mariquita glamoroso o el gracioso, el gay egoísta e indiferente...

Estas clasificaciones serán tenidas en cuenta para el análisis de los personajes masculinos que aparecen en algunos de los films elegidos para la tesis, como forma de clasificar y ubicar las identidades masculinas dentro de la representación cinematográfica de la homosexualidad.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.9.4 Teoría *queer*. El surgimiento, la evolución y los autores

Cabe hacer una especial mención a la *Teoría queer*. Como apunta Rafael Mérida, en *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (2002,) la palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”. Por ello, se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo *queer* expresa también el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar” y, por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El vocablo *queer* no tiene traducción al español y de ahí que La *Teoría Queer* se haya intentado traducir como teoría torcida, teoría marica, teoría rosa, teoría “entendida”, teoría transgresora. Sin embargo, casi siempre se pierde el sentido preciso de la palabra inglesa, por lo que es preferible utilizarla en el idioma original.

Según Fonseca y Quintero (2009:43-60), la *Teoría Queer* es la elaboración teórica de la disidencia sexual y de la de-construcción de las identidades estigmatizadas. Supone hacer visibles las sexualidades periféricas, es decir, todas aquellas sexualidades que se alejan del círculo imaginario (universo simbólico) de la sexualidad “normal”, para que ejerzan el derecho a proclamar su existencia. Por consiguiente, ser diferente se toma como una categoría de análisis para denunciar los abusos que se presentan desde la misma Ciencia, ya que los textos científicos han sido, por lo general, elaborados por personas de género masculino, de raza blanca, de preferencia heterosexual, de clase media y de religión cristiana. Se han dejado, pues, invisibles a otros colectivos como las mujeres, los negros, los indígenas, los homosexuales, los transexuales, los pobres y un largo etcétera. Es por ello que la *Teoría Queer* intenta dar voz a estas identidades que han sido acalladas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo de la ciencia. Ello explica que la aparición de los estudios *queer* tenga su origen en un complejo contexto social en Estados Unidos. En primer término, surgen a partir de nuevas teorías sobre la sexualidad como las planteadas por M. Foucault, en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), y las de J.Weeks, en *Sexualidad* (1998). También se debe a los descubrimientos sobre la tolerancia de la homosexualidad desde la Antigüedad y hasta la Alta Edad Media recogidos por J. Boswell, en *Cristianismo, tolerancia y homosexualidad* (1980). Igualmente importante es la aparición del artículo

de Adrienne Rich (1996) sobre la heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana y las evidencias arqueológicas de comportamientos homosexuales en la Grecia antigua, recopiladas en *Greek homosexuality* de J. K. Dover (1980). Posteriormente, habría que destacar el cambio social surgido a partir de los movimientos en favor de los derechos de las mujeres, de los homosexuales, la lucha contra el SIDA y la incorporación a las ciencias de otros investigadores, además de los ancestrales hombres blancos, heterosexuales, burgueses, de mediana edad y protestantes. Asimismo, el creciente interés de las instituciones universitarias por estudiar las sexualidades provocó un aliciente para los estudios *queer*. La primera universidad estadounidense que contribuyó al desarrollo de la *Teoría Queer* fue Columbia, en 1989; más tarde se incorporaron las de Duke, Nueva York, y el *Centro de Estudios de Lesbianas y Gays* de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. En Estados Unidos, se editan las principales revistas periódicas de estudios sobre la diversidad sexual, tales como *The Journal of Sex Research*, *Journal of Homosexuality*, *Journal of the History of Sexuality* y *A Journal of Lesbian and Gay Studies*. En Europa la pionera fue la Universidad de Utrecht, ubicada en el centro de los Países Bajos, con su Departamento de Estudios Interdisciplinarios Gays y Lesbianos, que edita el *Forum Homosexualität und Literatur*. Además, la Universidad de Amsterdam tiene el Centro “*Homodok*”. En España, se han realizado tesis doctorales sobre el trabajo sexual, la homosexualidad y el lesbianismo, de las cuales algunas se han publicado a través de editoriales independientes. En la Universidad de Gran Canaria se ofrece, desde 2002, una asignatura de libre configuración en la carrera de Derecho sobre orientaciones sexuales y se han dictado cursos sobre transexualidad en las universidades de Sevilla, en el 2001, y Menéndez Pelayo, en el 2000.

Una de las principales representantes de esta teoría es Judith Butler, con *Gender Trouble* (1990), texto iniciático de la *Teoría Queer* en el que propone una concepción del género imitativa y representativa:

“El género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía: El género se define en lo que denomina la performance, esto es, la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada, universos simbólicos representados socialmente” (Butler, J.; 1990:68).

Bajo esta visión, los comportamientos tan criticados como el amaneramiento de algunos gays y transexuales, o las relaciones *butch* (camionera)/*feme* con su imitación particular del género revelan, según Butler, la estructura imitativa propia del género. No se trata de una actuación, de un “yo” que interpreta el lesbianismo, la homosexualidad o la heterosexualidad como un papel, sino de un juego arraigado en lo psíquico a través de una repetida representación del “yo” lesbiano, homosexual o heterosexual. Para Butler, todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzosa se presenta como lo auténtico, lo verdadero, lo original. **No hay género “masculino” propio del varón, ni uno “femenino” que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y de aproximación a la identidad, a lo que pretende ser real y ajustarse a las normas socio-culturales** (en Quintero y Fonseca, 2009:43-60).

La femineidad y la masculinidad no son el producto de una elección, sino la llamada forzosa de una regla cuya compleja historicidad es inherente a las relaciones de disciplina, regulación y castigo. Este acuerdo con las reglas del género es necesario para que tengamos derecho a ser “alguien”. Al respecto, D. Fuss (1989:19) cuestiona si *¿existe acaso alguna identidad “natural”?*.

La identidad no es más que un constructo político, histórico, psíquico o lingüístico. Una muestra de ello es que, para los que ejercitan la política de la identidad, ésta determina necesariamente la acción política. En este mismo sentido, Rafael Mérida sostiene que

“... el sujeto que plantea la *Teoría Queer* rechaza toda clasificación sexual. Destruye las identidades gay, lésbica, transexual, travesti, e incluso la hetero, para englobarlas en un “totalizador” mundo raro, subversivo y trasgresor, que promueve un cambio social y colectivo desde muy diferentes instancias en contra de toda condena: “Ser *queer* no significa combatir por un derecho a la intimidad, si no por la libertad pública de ser quien eres, cada día, en contra de la opresión: la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia de los hipócritas religiosos y de nuestro propio odio (pues nos han enseñado cuidadosamente a odiarnos) Y ahora también significa luchar contra un virus y contra los antihomosexuales que usan al SIDA para barrernos de la faz de la tierra” (2002: 13-14).

La principal crítica a la *Teoría Queer* es que al considerar al género y a la homosexualidad como sendas construcciones culturales, en el fondo no hace más que negar la existencia natural o intrínseca de la homosexualidad. Es decir, el sujeto homosexual no existe sustancialmente, sino sólo como un significado para los actos entre personas del mismo sexo. En otras palabras, la condición definitoria de lo homosexual no existe en sí misma; lo que hay son las distintas significaciones de dichos actos enmarcados en un contexto cultural. Sin cultura no hay homosexual, como no hay femineidad ni masculinidad.

La *Teoría Queer* revela las cuestiones de género, las identidades y las sexualidades en un marco de agudeza crítica. Su propósito ha sido adoptado por numerosos investigadores y, actualmente, está en proceso de expansión. La intención de la *Teoría Queer* no es crear una teoría contemplativa, sino una herramienta de participación política, por lo que está vinculada a los movimientos antirracistas, antibélicos y antiglobalización. **La mayor aportación de esta teoría radica en ofrecer nuevas explicaciones bajo un marco conceptual en el que confluyen el género y la sexualidad**, así como los significados y sus resistencias para dar origen a nuevas significaciones. El término *queer* ejemplifica este proceso. **En su esencia, plantea fundamentalmente el derecho de todas las personas a la autodeterminación de sus propias vidas y a ser felices sea cual sea su identidad de género y como las expresen y vivan cotidianamente.**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.10 Teoría fílmica Feminista

1.1.10.0 Introducción

Antes de entrar en el tema, conviene aclarar que, si bien la Teoría fílmica feminista está fundamentada en los estudios sobre la mujer, en algunos de sus aspectos se puede aplicar al análisis de los estereotipos masculinos representados en el cine.

La teoría fílmica feminista es un marco teórico y metodológico transdisciplinar que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración. La elaboración del marco teórico del análisis feminista del cine se produce, principalmente, a partir de la revisión y la utilización de las metodologías psicoanalíticas y semióticas de orientación postestructuralista.

El campo del análisis fílmico no es ajeno a las nuevas tendencias y paradigmas existentes en el terreno de las ideas y de las escuelas de pensamiento. En los años sesenta y setenta, estuvieron en boga los estudios fílmicos inspirados en posiciones estructuralistas; en la última década han entrado con fuerza los estudios cinematográficos inspirados en los llamados “estudios culturales”, investigaciones sobre la significación en el cine basados en los análisis sobre la imagen de la mujer, la representación de las diferentes formas de sexualidad, de las minorías étnicas o de los grupos sociales. Actualmente, podemos reconocer una convivencia de perspectivas de análisis del film, coincidiendo líneas como el historicismo, la Sociología o la Antropología del film, el estudio semiótico del texto fílmico, la atención a los problemas de recepción, de la tecnología del cine, las perspectivas deconstruccionistas, las feministas, etc.

A la consolidación de la Teoría Fílmica Feminista contribuye, asimismo la importante difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas, también en nuestro país.

De esta manera, a través de la gran variedad de posicionamientos teóricos que nos ofrece esta teoría, la presente tesis aplicará la *teoría fílmica feminista* al análisis de los estereotipos masculinos que puedan aparecer en los filmes, así como la representación de las diferentes masculinidades por parte de los personajes.

1.1.10.1 El surgimiento de la Teoría fílmica feminista

En el desarrollo y el nacimiento de la Teoría Fílmica Feminista, cuyas raíces más importantes se sitúan en el mundo angloamericano, deben tenerse en cuenta tres importantes factores.

En primer lugar, los movimientos de liberación de las mujeres que se producen sobre todo desde la década de los años 70. Un movimiento que se preocupará por el estudio y el análisis de las cuestiones relativas a las mujeres, que afectarán a diversos campos de conocimiento y que desembocará en la creación de los “*Women’s Studies*”. Como ya se ha señalado anteriormente, abrirá numerosas puertas y sentará las bases teórico y metodológicas para los estudios sobre el género en diversos ámbitos socio-culturales, entre ellos los estudios de la representación de las mujeres en el cine.

En segundo lugar, el surgimiento de los primeros estudios (angloamericanos) que trataron el tema de la representación de las mujeres en el cine y que enfocaron la cuestión desde la reivindicación de una postura que mirase al pasado desde una perspectiva feminista, criticando los estereotipos femeninos utilizados y también la ausencia de las mujeres en la producción cinematográfica. Estas investigaciones, siguieron dos líneas de aproximación al tema: una de tipo sociológico y, otra de tipo teórico.

Algunas de las autoras más relevantes, que publicaron libros fundamentales en este ámbito son, en primer lugar Laura Mulvey, con *Visual pleasure and Narrative Cinema* (1975), que, a través del psicoanálisis, analiza el placer de la mirada y cómo la mujer se convierte en un objeto de espectáculo; Annette Kuhn que, en su libro *Women’s picture. Feminins and Cinema* (1982), trata, desde la semiótica y las teorías psicoanalíticas, el análisis de la imagen femenina en el cine; y Ann E. Kaplan, con *Womens and Film. Both sides of the Camera* (1983), donde en el que habla de la escasa presencia de las mujeres directoras y donde subraya que las mujeres se sitúan fuera del discurso histórico.

En el ámbito sociológico, es interesante destacar los trabajos de Sharon Smith, como en *Women Who Make Movies* (1975), que ofrece datos de los trabajos de mujeres en el cine desde el año 1896. Habla de directoras de cine a lo largo de la historia de éste y su crítica se dirige a la ausencia de nombres y trabajos de directoras, y a la falta de material historiográfico.

Otras investigadoras de relevancia, son Molly Haskell que, en el año 1974, publica *“From Reverence to Rape”*; Marjorie Rosen, que en el mismo año edita *“Popcorn Venus”*; y, finalmente, Joan Mellen, con el libro titulado *“Women and their Sexuality in the New Film”*. Son obras dedicadas al examen de la mujer dentro del cine clásico hollywoodiense, sobre todo el cine de los años 40 y 50 sobre todo, y que abordaron la ausencia de mujeres desde una perspectiva diferente. Ya que sus trabajos Sus estudios se centran en los análisis de las imágenes o de los estereotipos de mujer en las películas desde el origen del medio cinematográfico.

Como tercer y último factor a tener en cuenta, debe hablarse del **análisis de la representación**. El estudio sobre la representación femenina en el cine no sólo se dedicará a las presencias, es decir, a las formas en que se representan a las mujeres, a los tipos de imágenes, a los papeles a ellas destinados, sino que también se interesará por las ausencias; la ausencia de mujeres en secuencias centrales de los filmes o de mujeres como personajes protagonistas. Pero

“la labor de las creadoras de la Teoría Fílmica Feminista no se redujo sólo al análisis de cine, sino que también crearon en los años 70 importantes revistas y publicaciones en las que se analizaban cuestiones referentes a la representación de los géneros masculinos y femeninos en el cine de Hollywood. Cabe mencionar a *“Camera Obscura”*, *“Women in the Cinema”* (de K. Kay y de G. Peary, respectivamente), *“Women in Film Noir”* de E.A.Kaplan, o *“Sexual Stratagems”*, editada por P. Ereus; *“Women and Film”*, *“Velvet Light Trap”* dedicadas al estudio de los estereotipos femeninos, con especial interés por comprobar si el cine reflejaba los cambios sociales que se producían con respecto a las mujeres en esas décadas” (Lema Trillo, E.V. 2003:4).

Dato importante a destacar es que en 1972, en Europa se celebraba el *Festival de Cine de Edimburgo* en el que se proyectaba cine de mujeres. Este será el primer paso para abordar el tema de la mujer en el cine desde Europa, pues hasta entonces los trabajos sólo habían sido abordados desde EE:UU.

1.1.10.2 Las líneas de investigación desde la Teoría fílmica feminista

Existen cuatro grandes líneas y temas de investigación según defiende E.V. Lema Trillo (2003:2-3):

“1.- Uno de naturaleza metodológica, y se profundizan los instrumentos de análisis semiótico y las nociones clave del psicoanálisis. Por ejemplo, la noción de sujeto de enunciación, término considerado como “asexuado” en el campo de la lingüística, se pone ahora en relación con el género. La orientación freudiana, centrada y desarrollada en torno a la vida psíquica masculina, se compara con la experiencia de las mujeres.

2.- Una segunda rama de investigación se aproxima más al espíritu de militancia. Valorar y estudiar el cine de mujeres de épocas pasadas y el cine de mujeres contemporáneo sirvan los ejemplos de Germaine Dulac o de Elvira Notari, de Dorothy Arzner, directoras de épocas pasadas; e Yvonne Rainer, Michelle Citron, Laura Mulvey, Margarite Duras o Sally Potter como directoras actuales.

3.- Otro de los campos de estudio tiene una perspectiva histórica. Se trata de una lectura sistemática del cine clásico. El objetivo de estas investigaciones consiste en sacar a la luz las contradicciones internas de este tipo de cine. Para ello se parte de la siguiente definición de contradicción aportada por F. Casseti (1999:259) que dice que una contradicción es una zona de sombras en la que el sistema de valores dominantes, y la jerarquía sexual en este caso, sufre una perturbación. Pero una contradicción es también una puesta en escena exasperada de un sistema de valores, capaz de revelar su naturaleza, sus intenciones.

4.- Y finalmente, otra área de investigación es el referente a la identidad femenina. Se parte del concepto de la identidad como una construcción cultural. La identidad en el sentido de resultante de una serie de discursos que circulan en una sociedad, lo que se dice de la mujer, cómo se dirige a ella, y que van conformando una identidad. Esta perspectiva pretende hacer comprender que la diferencia que marca la identidad femenina, la mujer como alteridad del hombre, no consiste sólo en una diversidad anatómica, sino sobre todo es una diversidad de situación y de condición”.

1.1.10.3 Las principales ideas y conceptos

En el campo de la Teoría Fílmica Feminista se considera que el aparato cinematográfico contribuye a la construcción de la diferencia sexual. Por ello, se adopta el **concepto de representación** como algo mediatizado, como parte de un constructo social e ideológico, como un proceso autónomo de producción de significado que no se relaciona necesariamente con el mundo y la sociedad definidos como reales, y tampoco los refleja de forma no problemática. Además, estas ideas están muy influidas por los conceptos legados por la Semiótica, el Psicoanálisis o el Estructuralismo.

En general, las teóricas del cine **critican el modelo de representación hegemónico** al que se ha destinado a la mujer y proponen la realización de un cine diferente, con otro tipo de representaciones femeninas que rompan los modelos tradicionales, lo que también se puede aplicar al modelo hegemónico de masculinidad que se ha visto habitualmente representado en los filmes durante varias décadas. En este sentido Teresa De Lauretis,

“es la “des-estética feminista”, que postula nuevas formas de comunicación y diferentes modelos teóricos, además de rediseñar nuevas categorías de representación, los que destruirán los antiguos marcos de visión del género femenino y masculino” (1992: 56).

La Teoría Fílmica Feminista tiene, asimismo, como objetivo transmitir que “las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado”, según palabras de Claire Johnston, escritas en su libro *Women's Cinema as Counter-Cinema', Notes on Women's Cinema.*(1973:181); Aunque añadiríamos que también las imágenes y las identidades masculinas se encuentran atrapadas en el mismo sistema de valores socio-culturales. Así, uno de los principales argumentos es que el discurso de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimido y que el discurso dominante transmitido por este medio de comunicación de masas es el masculino. Discurso encorsetado en arquetipos trasnochados que emplaza a los sujetos sobre lo que debe de ser un hombre o una mujer.

1.1.10.4 Los estudios y las autoras durante las décadas de los 60,70 y 80 del siglo XX

Durante la **primera mitad de los años 70**, muchas intervenciones denuncian lo que existe, una visión parcial y distorsionada de la representación de las mujeres en el cine. Autoras anteriormente mencionadas como Molly Haskell (1974) y Marjorie Rosen (1974), en sus análisis de películas de Hollywood de los años 60, concluyen que proliferan los papeles de las mujeres como víctimas, y que se había terminado la época de las famosas estrellas femeninas de los años 40 y 50. De esta manera, Molly Haskell se basa en una explicación sociológica para comprender los cambios que se producen en el contenido cinematográfico:

“...cuanto más nos acercamos al momento en el que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr independencia en la vida real, con mayor fuerza y mayor estridencia nos dicen las películas que el mundo es de los hombres. ... en Hollywood las mujeres siempre fueron representadas como servidoras y esclavas románticas, figuras débiles y secundarias, sin ambición o autonomía narrativa” (Haskell, M.;1975: 363).

En efecto, M. Haskell considera que, en el cine clásico hollywoodiense, habitualmente se ha representado a las mujeres como sujetos dispuestos a olvidar su profesión, sus responsabilidades y sus obligaciones sociales, esto es, el ámbito de la esfera pública en nombre de un “sueño romántico de felicidad conyugal”. Como ejemplo, se pueden citar los personajes de mujeres que, inicialmente se representan como fuertes e independientes y son personajes interpretados por Katherine Hepburn en “*Sueños de juventud*” (1935, Stevens) o por Joan Crawford en “*Todos besaron a la novia*”, entre otras, y que, según la autora, buscan reforzar la idea de fondo de que es la esfera privada e íntima y no la pública la que atañe a la mujer.

Cabe destacar, también en esta historiografía de mujeres que han analizado el cine clásico, a Mary Ann Doane que, en *The Desire to Desire: The Woman's Films of the 1940s* (1987), se preocupó por el denominado “cine de mujeres” de los años 40. En este estudio, establece una división temática de los *women's films* y de cómo son representados los personajes femeninos: las películas sobre enfermedades en las que el deseo de la mujer es reabsorbido en la relación institucional entre médico y paciente; los melodramas de familia, de las que afirma que el deseo de la mujer se sublima a la maternidad; y por último, las películas góticas en las que considera que el deseo se

acompaña de ansiedad o de miedo, como sucede por ejemplo, es el miedo o la ansiedad a morir a manos del marido. De esta clasificación se deduce que la representación del hombre se ve relegada a una masculinidad hegemónica, en la que él es el salvador, el padre y el marido que tiene cierto poder y autoridad sobre la mujer, su vida y sus decisiones, siguiendo a E.V. Lema Trillo (2003:5), los años setenta se caracterizan por el desarrollo de una nueva ola de feminismo. En el caso de la teoría fílmica feminista, van surgiendo a lo largo de las siguientes décadas nuevas autoras como Linda Williams (1981) que se interesa por el cine de terror, el cine pornográfico y el surrealista. Pero, sobre todo, Annette Kuhn (1985), que realiza estudios sobre las espectadoras. Lo representativo de las autoras de esta década es que observan que las protagonistas femeninas sufren una contención que podía ir desde el confinamiento de la mujer en el hogar y la familia hasta la contención mediante formas de violencia física. **De la misma manera se deduce que el papel reservado al hombre sigue siendo el de representar una masculinidad hegemónica basada en el patriarcado:**

“Existe una segunda fase de estudios realizados por autoras de esta corriente fílmica que se interesó por los mecanismos de la mirada y el poder que emana de ella. Esta perspectiva teórica tiene su origen en Inglaterra y sus ensayos más importantes se dan a conocer en la revista de teoría cinematográfica “*Screen*”. A partir del año 1976, esta nueva fase de estudio se extiende a EEUU, cuyos contenidos principales se publican en la revista “*Camera Obscura*”.

Así, esta nueva perspectiva de investigación parte de conceptos tomados de la Semiótica y del Psicoanálisis. Teóricas como Pam Cook y Claire Johnston se preocupan por las representaciones y los estereotipos femeninos que se transmiten en el cine. Claire Johnston, en su obra “*Woman’s cinema as counter cinema*” (1973), considera que el estereotipo no es sólo una representación banalizada sino que supone, asimismo, un modo para representar aspectos de la realidad y que sean reconocibles a primera vista, iconos que faciliten la identificación” (Lema Trillo E.V.; 2003:6).

De ahí que, en el caso que nos ocupa, puede ser tanto de lo femenino como de lo masculino:

“En numerosos trabajos fílmicos se ha señalado que mientras las figuras masculinas pertenecen siempre a una iconografía de orden narrativa, lo que significa que se preocupa por reflejar la individualidad de cada personaje; las figuras femeninas pertenecen al universo del mito. Aunque en algunas películas se vea a protagonistas femeninas intentando rebelarse, rompiendo con los estereotipos

tradicionales, la línea argumental suele recuperarlas para el sistema establecido y, en esa línea, se pueden mencionar películas actuales como “*Pretty Woman*”. La crítica feminista ha definido en una frase este hecho: “el destino de la mujer es que se hable de ella, sin que ella hable jamás”.

Esta situación desigual en cuanto a la representación femenina en cine ha llevado a teóricas feministas como Pam Cook y Claire Johnston a buscar soluciones alternativas como la de realizar una lectura feminista que “desnaturalice” lo que el sistema cinematográfico considera obvio y transmite como tal, se trata de mostrar sus contradicciones y sus finalidades” (Lema Trillo E.V. 2003:7).

Cuestión ésta que se puede aplicar al estudio de la identidad masculina mostrada en el cine, puesto que tanto hombres como mujeres son representados a través de estereotipos basados en la deseabilidad social de cómo han de ser, hacer, pensar y mostrarse.

Caben destacar, en cuanto a la producción cinematográfica, las películas de la nueva ola de “*women’s films*” que son películas dirigidas a las mujeres, por lo que podría estar hablándose de un nuevo cine de mujeres y para mujeres caracterizado por su realismo y por su búsqueda de la rápida identificación con la espectadora. En este sentido, Annette Kuhn sugiere que,

la espectadora femenina puede experimentar placer con estas películas al identificarse con varios elementos: Con la protagonista, que no sólo es mujer, sino que puede ser similar a la espectadora en varios aspectos; o con una voz narrativa cuyo discurso corra a cargo de un personaje femenino; o con los acontecimientos del mundo ficticio que evoquen un cierto grado de auto-reconocimiento; o con una resolución de la narración que suponga la “victoria” de la protagonista. De este modo, la retórica del nuevo cine de mujeres puede colocar a la espectadora no únicamente en la posición de potencial “vencedora”, sino de una vencedora cuyo sexo ha sido el elemento fundamental de su victoria: en consecuencia, este género le sirve a la mujer para autoafirmarse” (Kuhn, A. 1991: 150).

Como hasta entonces lo había hecho el hombre. Pero esta auto-afirmación de las identidades representadas pueden ser un arma de doble filo, pues puede asentar más las bases de las identidades de género (masculino o femenino) hegemónicas; aunque, por otro lado, si los modelos identitarios de género se salen

de los corsés socio-culturalmente preestablecidos se pueden convertir en semillas de cambio.

A mediados de **los años 80** surgen nuevas líneas de investigación, cuyo eje central consiste en resaltar la existencia en nuestra sociedad de un amplio abanico de “subculturas”, por ejemplo las juveniles, y examinar los perfiles de culturas más lejanas a la nuestra. De acuerdo a estos presupuestos se asienta otra corriente de estudio en la Teoría Fílmica Feminista y que procede de los estudios históricos. Es la Historia del consumo cinematográfico, que pretende conocer la composición de las audiencias y sus transformaciones dentro de una evolución temporal. **Algunas de las cuestiones más investigadas giran en torno a los roles narrativos de los personajes femeninos en las películas, sin olvidar que se observan y se analizan los procesos de identificación y los comportamientos de las espectadoras.** Además, se produjo un especial interés por los efectos del cine sobre las espectadoras. También se quiere integrar el estudio de las representaciones de la mujer y del espacio social en el que ésta habita. Una de las principales autoras en plantear este tipo de investigaciones fue Claire Johnston quien afirma que

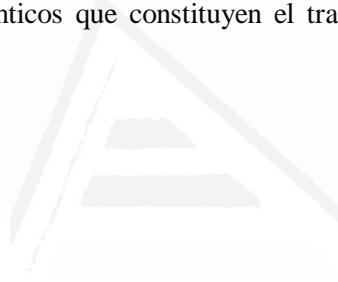
“Las propuestas del film deben analizarse en la situación específica que les da vida; las arquitecturas de la representación deben estudiarse en relación con los procesos sociales” (Johnston, C. 1980: 262).

En un sentido similar, otras autoras abordan el tema de los efectos que tienen en las espectadoras los films y las representaciones que se hacen en ellos de los personajes femeninos. Así,

Otra destacada autora de esta corriente es Laura Mulvey (1989) quien muestra su interés por el ámbito del placer visual. Su análisis constituye una innovación, puesto que se interesa por los efectos del cine sobre las espectadoras: no sólo estudia la forma en que se representa a la mujer en el cine, sino también los procesos que operan sobre las espectadoras. L. Mulvey utiliza los instrumentos del psicoanálisis a la hora de analizar los textos fílmicos siguiendo a las autoras de esta corriente de estudio que establecen una diferencia entre el concepto de realismo cinematográfico y el de los géneros cinematográficos. El realismo abarcaría valores culturales como la vida real, la sensación de credibilidad, la representación de la verdad. En cambio, la producción de géneros transmite según este punto de vista, connotaciones negativas como ilusión, mito, estereotipos. Por eso, consideran que

los géneros de Hollywood suponen la elaboración de ficciones por parte de una cultura patriarcal que da lugar a héroes masculinos y a posiciones de subordinación y a procesos de cosificación de las mujeres. Afirman que el lenguaje y otros sistemas de significación forman parte de una realidad creada socialmente, por tanto crean productos sociales. La ficción y el cine son, asimismo, instrumentos expresivos que reflejan una realidad, en cambio deben analizarse como sistemas de significado producidos socialmente y que organizan la realidad, con sus historias y estructuras específicas, y también con sus propias capacidades para dar lugar a efectos de significado y valores.

Así, se habla de dos niveles en los que se puede localizar el significado: uno cómo se visualiza o lee, es decir, como se entiende el contenido inmanente de los recursos y los estilos de la película. El segundo, como el conjunto de efectos estructurados producidos por una interacción dinámica entre los procesos estéticos, los semióticos y los semánticos que constituyen el trabajo de la película” (Lema Trillo E.V.; 2003:11).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.10.5 Las tendencias actuales y la situación en España

A partir **de los 90 en adelante**, empiezan a aparecer nuevos enfoques a la hora de abordar los *Feminist Films Studies*, teniendo en cuenta el origen social y cultural de la producción cinematográfica. Aunque, como afirma Famita Arranz (2010: 39-63) los estudios feministas en el campo cinematográfico en nuestro país son escasos, en España el análisis de textos fílmicos, así como otras líneas de investigación insertas en los estudios de mujeres, feministas o de género se encuentran pendiente de un mayor desarrollo. No en balde, la mayoría de los análisis del cine español han excluido la perspectiva de género. Aún así, cabe destacar algunas autoras importantes en este campo, como Giulia Colaizzi, feminista italiana afincada en España, que ha dedicado buena parte de su obra al estudio del texto fílmico, así como a la difusión de las teorías fílmicas feministas. También sobresale Pilar Aguilar, que recoge la tradición semiológica barthiana en sus análisis feministas de los films y María Camí-Vela, que se ha dedicado, desde los llamados estudios culturales, a la reflexión de los trabajos de las directoras del cine español.

Otras variable innovadora es la aportada por Bárbara Zecchi, pues su concepto de *Gynocine* propone varias ideas para abordar el tema del cine y las mujeres. Entre ellas, cabe destacar la propuesta de P. Feenstra (2014:55), que afirma que, ya que la mujer es diferente por su género, hay que analizar su obra desde la diferencia. Además resalta que hay que buscar alternativas al imaginario patriarcal y hacer visible, desde la cultura, la sociedad y la industria, la obra de las mujeres.

De la misma manera Fátima Arranz (2010:127:210), en su estudio sobre cine y mujer, recopila varios temas como el acceso a la formación como director/a de cine y la posterior trayectoria profesional analizando la existencia del llamado “*techo de cristal*” la financiación de las obras feministas. Y también muestra cifras que demuestran el bajo porcentaje de mujeres directoras en España y su baja visibilidad social.

Otras obras de interés son *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudio sociológico y legislativo* (2006) y *Cine y género en España* (2010), de Fátima Arranz; de María Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90* (2001) y *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. (2005); Isabel Coixet, *una mujer bajo la influencia* (2008), de Cristina Andreu; *Mujeres y cine. Discurso*

patriarcal feminista, de los textos de las pantallas (2010), de M^a Ángeles Cruzado Rodríguez; *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana mostrando talentos* (2012), de Trinidad Núñez Domínguez; *Los otros, etnicidad y raza en el cine español contemporáneo* (2005), de Isabel Santaolaya; y artículos como *El espectáculo de la otra mujer*, de Luce Irigaray (2007); *Mujeres directoras de cine. Un reto una esperanza* (2010), de Trinidad Núñez Domínguez María; Camí-Vela, *La mirada fílmica de las directoras españolas del nuevo milenio* (2014), y *Directoras de cine. En España y Latinoamérica* (2014), de varias autoras.

Ahora bien, en lo que parece haber una común unanimidad **entre los teóricos** del cine es que los análisis textuales o de contenido de las películas han proporcionado importantes conceptos relativos a la imagen de la mujer, aunque desde el punto de vista sociológico este tipo de análisis tiene una importante carencia: se han obviado los aspectos relacionados con los contextos institucionales, sociales, culturales e históricos en el que se han producido dichas películas. Así se explica que el simple análisis de contenido haya llevado al estudio de las películas como productos aislados del contexto social o del momento en el que han sido elaboradas. **El estudio de un producto cultural debe realizarse poniéndolo en relación con el contexto sociocultural en el que se ha producido porque no es independiente de él; es un producto mediado por ese entorno.** Ya este hecho llevó a algunas autoras como M. B. Haralovich a interesarse por la investigación de los textos fílmicos en relación con sus contextos sociales específicos. De hecho, esta autora estudió las relaciones entre la representación de la mujer en el cine y la posición real de las mujeres en la sociedad, en *Sherlock Holmes: gender and industrial practice* (1979). Concretamente, analizó diez películas de la productora *Warner Brothers* pertenecientes a los años 30 y 40. Para ello, Haralovich sigue un modelo explicativo que sitúa la estructura narrativa de las películas, su localización y los papeles de los personajes femeninos dentro de su contexto institucional inmediato y en un contexto histórico más amplio. Llegó a la conclusión de que

“...Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económico, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel normativo que influye con más fuerza en su decisión” (Haralovich, M. B.;1979:53).

De la misma manera, el papel de los hombres se ve subordinado al papel normativo que se le impone socialmente y que de nuevo, en este caso, sería el de la masculinidad hegemónica patriarcal.

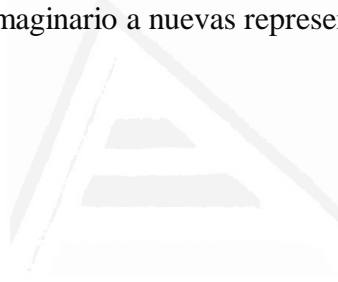
Pero también, hay que tener en cuenta que el aparato cinematográfico no produce simplemente imágenes, también genera simbología. Es decir, asocia afectos y significados a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación y de la posición del espectador con respecto a ellas. En este sentido, según Pierre Sorlin (1977:119), los espectadores atraviesan por los siguientes procesos cuando ven una película: el reconocimiento, la identificación y la proyección. Es más, Sorlin afirma que se producen diversas formas de identificación parcial o de una identificación total, algo que depende de la psicología individual.

Como dice A. García González, en *Clases de cine. Compartir miradas en femenino y masculino*, (2008: 1-ss.), el cine lo hacen y lo ven hombres y mujeres, es decir, seres humanos con cuerpos y experiencias distintas, eso sí, significativas para sus vidas. La experiencia audiovisual de ver una película implica a la mayor parte de los sentimientos de las mujeres y de los hombres, las imágenes llegan a nuestra mente a partir de lo que perciben nuestros ojos, mientras que las voces, los sonidos y la banda sonora de la película las recibimos a través de la resonancia que produce en nuestros oídos; el tacto, el gusto, o sus sensaciones evocadas, lo genera nuestra mente cuando se entremezclan vista y oído en nuestros cuerpos. En todo caso, esta inmersión, nos relacionamos con representaciones concretas de mujeres y hombres, e interpretamos la diferencia sexual a partir de la elaboración que hacemos sobre las imágenes, de unas y otros, que aparecen con determinadas características, valores, comportamientos y formas de ser y vivir en el mundo. Estas representaciones son similares en muchas de las narraciones audiovisuales, porque suelen estar basadas en los estereotipos que predominan en la cultura hegemónica, una cultura que trata de situarnos simbólicamente, y también de representarnos.

Así, al analizar las representaciones en el cine se puede indagar sobre nuestra colocación simbólica en el mundo, si nos sentimos reflejados y reflejadas en esas imágenes que recibimos a lo largo de toda la vida, cuál es el poso que va dejando lo que vemos y cómo influye en el modo de percibir nuestro entorno, en cómo actuamos, en cómo nos relacionamos y en cómo nos vemos. Por ello, los personajes de sujetos similares al espectador se transforman en algo más que simples representaciones, pues

pueden, a través de la identificación individual, generar cambios en los comportamientos sociales de los individuos y mostrar, al mismo tiempo, como los cambios sociales, a los que los sujetos se ven sometidos, construyen y deconstruyen sus identidades de género.

Como reflexión general, puede afirmarse que la Teoría Fílmica Feminista inicia su camino en EE.UU. con la crítica a los estereotipos femeninos del cine clásico. Esta corriente de estudio se va extendiendo a otros países, entre ellos España. La principal labor de esta teoría es la de la investigación y el análisis del contenido de las películas, cómo se representa a las mujeres y la poca presencia o visualización de las mismas en la realización fílmica. Es decir, se encarga de hacer visible lo invisible y desvelar el funcionamiento de la ideología de la representación de mujeres, añadiríamos de los hombres, y abrir, así, nuestro imaginario a nuevas representaciones.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.11 Las investigaciones sobre las masculinidades y el cine

1.1.11.0. Los orígenes

Al igual que en muchas otras áreas de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, no fue hasta los años noventa cuando la masculinidad surge como un campo de investigación, sobre todo en EE.UU. Concretamente, el tema de la masculinidad y el cine fue uno de los de obligado estudio en las universidades durante esta década.

Robert Connell, destacado como uno de los primeros teóricos que trataron el tema de la masculinidad, hizo referencia al cine y a las identidades masculinas, en su libro *Masculinities* (1995:77), donde habla de los actores cinematográficos y de los personajes que estos representan, haciendo referencia al tipo de identidades representadas principalmente hegemónicas y a la lucha entre estas identidades y otras como las subordinadas o marginales.

Las principales perspectivas desde las que se tratan son fundamentalmente, la representación de las identidades hegemónicas o no, como aparece, por ejemplo, en *Hard Bodies Hollywood masculinities in Regan Era* (1993), de S Jeffords. También se tocan temas como la representación de la masculinidad a través de la etnicidad y de la homosexualidad.

1.1.11.1 Las investigaciones en Latinoamérica

En Latinoamérica, existe también un amplio abanico de estudios y una rica gama de acercamientos (a la representación, la semiótica, la antropología, la política... de lo masculino desde la raza, la clase social, la nación, la transexualidad, la homosexualidad,...) al tema de masculinidad en el cine. Algunos de estos estudios son : *Cinemachismos: Masculinities and Sexualities in Mexican Films* (2010), de Sergio de la Mora; el artículo “*Las masculinidades en el cine: un acercamiento a Casavieja*” de Gledymis Fernández Pérez, Cuba (2011); de L. Martínez, la tesis doctoral *Don Juan 67, Mauricio Garcés cine y masculinidad*. México (2013); el artículo “*As Masculinidades em Maria Candelaria*” de Flor Silvestre de Joelma Ferreira dos Santos; *Negociando la masculinidad, la raza y la clase social: una perspectiva interseccional de dos películas*

peruanas de Josué Mendez escrito por Liuba Koban y Julio Villa (2013); y de Ezequiel Acuña *Nuevas formas de homosocibilidad en el cine argentino contemporáneo* (2013).

1.1.11.2 Las investigaciones en España

En España, el estudio de las masculinidades surgió unos años más tarde y, en lo referente al tema del cine y la masculinidad, los estudios, libros y artículos han ido aumentando desde principio del año 2000. Por apuntar algunos ellos, *Sobre la masculinidad en Hollywood*, de P. Gómez (2000); de Merce Coll Martí, el artículo “*La masculinidad en el cine clásico*”. en *Nuevas masculinidades* (2000); *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, de Nuria Bou (2000); *Modelos de masculinidad en el cine de la transición*, de N. M Pérez (2001); *Los modelos masculinos y femeninos en el cine y la televisión. Unidades didácticas coeducativas*, de Elena Biaín González (2008); *Fotogramas de género de María Castejón Leorza* es un proyecto editorial compuesto por dos libros *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)* (2013) y *Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90* (2015), editados por la Editorial Siníndice. Estas dos últimas obras muestran un mapa sobre las representaciones de género en el cine español desde el año 1977 hasta el 2000, desde un punto de vista historiográfico y feminista, y que ofrecen un marco teórico construido desde la historia de género, una propuesta de análisis que combina la perspectiva de género, los feminismos y la narrativa fílmica para ofrecer una radiografía de las representaciones de género en el cine español de los años 1977 a 2000; “*Entrevista a Krin Gabbard, Estudios de cine. Hombres de película*” en *La masculinidad a debate*, de Angels Carabí, A y J.M. Armengol, (2008); María Jesús Rosado Millán, el artículo *La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano* (2009); *Cuerpos de cine masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos* de Santiago Fouz Hernández (2013). Cabe destacar, también, los proyectos de investigación realizados por el grupo liderado por Angels Carabí (1980-2003) *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de las masculinidades en la literatura y el cine de los Estados Unidos*, y *Hombres de ficción: hacia una historia de la masculinidad a través de la literatura y el cine de los Estados Unidos, siglos XX y XXI*. (2012-2014).

En este mismo sentido, también hay que destacar el trabajo realizado por el Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco, *La experiencia de la sociedad moderna en España 1870-1990*, dirigido por José Javier Díaz Freire y financiado por EHU/UPV (GIU 08/15), en el que se enmarca la tesis doctoral que lleva por título *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*, un análisis de los ideales de la feminidad y la masculinidad proyectados por el cine español desde el inicio de la dictadura de Franco hasta el año 1982.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.12 Resumen de las bases teórico-metodológicas para la tesis

Para concluir, este amplio capítulo, haremos un resumen de los fundamentos teórico-metodológicos:

1- Partimos de la idea de que NO EXISTE UNA SOLA identidad masculina hegemónica sobre la que los hombres construyen la suya propia y con la que se identifican, sino varias que se crean según el contexto socio-cultural, las circunstancias en las que éstos interactúan con el resto de sujetos y sus propias características individuales. Esto es consecuencia, fundamental, de vivir en una realidad social *líquida* (Bauman, Z. 2003:20), en continua evolución y en la que se impone lo efímero. Así, las identidades se encuentran, más que nunca, en constante transformación.

2- Para fundamentar el estudio de la anterior hipótesis se han utilizado los siguientes pilares teóricos,

Primero, la *Perspectiva Verstehen* de Max Weber (1969:4) que facilitará el procedimiento racional del estudio cualitativo, y que irá encaminado a elaborar una clasificación de tipos básicos de las representaciones masculinas de los films analizados. Y, que se completará con dos en ideas, una procedente del Interaccionismo Simbólico y aportada por G. Mead (en Mella, O. 1998:43-46) y que propone que el actor social es un ser inmerso en un proceso permanente de análisis e interacción consigo mismo y con otros, por lo que la identidad no es algo innato, sino que es creado socialmente. Y otra, procedente del Pensamiento Fenomenológico y aportada por Alfred Schutz (en Mella, O. 1998:46-49), que afirma que los conocimientos son tipificaciones que nos sirven para reconocer a los otros en las relaciones cara a cara. Tipificaciones que se pueden hacer extensivas a las identidades que construimos y que asignamos.

En segundo lugar, el *Paradigma de sexo-género* y, dentro de éste más concretamente los *men's studies* que se han desarrollado apartir del desarrollo y evolución de los estudios de género femeninos. De esta manera, dentro de los *men's studies* se tendrán en cuenta la *teoría queer* en la que se entiende el género como un modo de representación y de aproximación a la identidad, a lo que pretende ser real y ajustarse a las normas socio-culturales. Y, por otro lado, la *teoría filmica feminista* que

fue la primera en plantear la necesidad de analizar la representación del género en el cine y de sus diversos estereotipos fundamentados en valores y símbolos hegemónicos construidos socio-culturalmente, cuestión que se puede aplicar al análisis de las masculinidades.

También desde los *men's studies* se tendrán en cuenta una serie de conceptos fundamentales que han sido elaborados por varios autores considerados como los principales representantes de este paradigma. Así, y unido a las dos ideas procedentes de la Sociología Interpretativa, tomaré la aportación que T. Laurentis (1992), hace sobre la identidad de género, entendiéndola como un constructo socio-cultural. Para, como afirma D. Kimmel (1992), evitar analizarlas desde la dicotomía de los roles masculinos y femeninos, y, sobre todo, como afirma E. Badinter (1993) teniendo en cuenta que no es única, ni universal, a pesar de que exista una masculinidad hegemónica, concepto este último aportado por la teórica Lyne Segal (1990), que coexiste junto a otras masculinidades como la cómplice, la subordinada y la marginal, estas últimas aportadas por Robert Connell (1995). Asimismo, se tendrán en cuenta las clasificaciones hechas por H. Boze, con *Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos* (1996) y por C. Colina, en *Babilonias. El libro de mi vida* (2011), sobre identidades masculinas y la representación cinematográfica que se hace de la homosexualidad. De esta manera el marco conceptual se moverá entre los conceptos de identidad, masculinidad y estereotipo.

En tercer lugar, se abordará el análisis de los films desde la vertiente sociológica que entiende el cine como una expresión artística que refleja y es testigo de la sociedad en la que es creada.

En cuarto lugar, y por último, el paradigma de *modernidad líquida* (2003) expuesto por Z. Bauman, y que se tomará como una característica fundamental del contexto sociocultural en el que se crea la producción cinematográfica y en el que se construyen y manifiestan las masculinidades.

Todo ello encaminado a la consecución de los objetivos de analizar en qué manera son representados los personajes masculinos en los films, es decir, cómo se nos muestra su forma de pensar, de sentir, de ser, de estar y de relacionarse con el entorno. Investigar si persisten las representaciones masculinas basadas en estereotipos heteropatriarcales androcéntricas, si coexisten identidades paralelas a ésta, incluso en un mismo personaje, o si, por el contrario, aparecen incipientes manifestaciones

identitarias alternativas. Y, por último, inferir los datos obtenidos para establecer una tipología weberiana de las identidades masculinas representadas.

3- Para la elaboración del análisis se utilizarán las herramientas metodológicas siguientes,

Primero, la **observación sistemática** para el análisis de los filmes, y que irá encaminada a meta reunir y ordenar todas estas observaciones en una categorización estructurada, comprensible y clara de las de las distintas representaciones de las identidades masculinas. Para lo cual se tomará como **unidad de análisis** los personajes masculinos de los filmes haciendo hincapié en los protagonistas.

En segundo lugar, atendiendo al lenguaje ideográfico audiovisual usado para la creación cinematográfica, se utilizará la *Teoría Fílmica, y más concretamente el decaupage* desarrollado por J. Aumont (1988), que establece una serie de pautas para el análisis del film a través de la mínima expresión de significado en la que se puede dividir, es decir, a través del fotograma o del plano secuencia. Pero esto resulta excesivamente reductivo para un análisis sociológico, por lo que se a presentado la necesidad de adaptar esta idea, utilizando, por una parte, al paradigma de S. Field (1979), que divide el film en tres partes fundamentales: planteamiento, confrontación y resolución. Y por otra, las propuestas que Casetti y di Chio, hacen en su libro *Cómo analizar un film* (1990), y que permitirán realizar tanto un análisis formal de la estructura del film al tiempo que facilitarán el análisis sociológico de los personajes.

En tercer lugar, y por último, para la elección de las cintas se han tomado los siguientes criterios, que se hayan rodado en los últimos quince años, que el género cinematográfico sea comedia o drama, que la temática sea variada y que abarque diversidad de situaciones vitales, que la ambientación sea actual, y que haya habido cierta repercusión social que se haya reflejado en las críticas y en la taquilla.

**LA HISTORIA DEL
CINE ESPAÑOL**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.13 La historia del cine español

1.1.13.0 Introducción

Los más de 100 años de historia del cine español se pueden dividir en varias etapas que se van a ir desarrollando seguidamente:

1.1.13.0.1 Los Primeros años, el cine mudo (1896-1930)

Fue a primeros de 1896, como afirma Emilio G^a Fernández en *El Cine español entre 1896 y 1939: Historia industrial, filmográfica y documental* (2002), cuando un hombre de confianza de la casa Lumière, el experto óptico Boulade, llega a Madrid para hacer las primeras demostraciones prácticas del invento de sus patronos. Por otro lado, el lionés Alexander Promio, también de la casa Lumière, parece ser el primero que rodó una película en España, más bien un documento histórico titulado *Plaza del puerto de Barcelona* (1896). Aunque, según afirma Román Gubern en *Historia del cine español* (2000), es probable que a primeros del mismo año Francis Doblér, durante un viaje exploratorio por cuenta de Lumière, rodara una corrida de toros que formaría parte del llamado Catálogo de Vistas Lumière. En todo caso, serán las precursoras de las primeras películas españolas filmadas por iniciativa de algunos exhibidores que querrán presentar a su público temas locales. Por ejemplo *La llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, proyectada en Valencia el 23 de octubre de 1896 o *Siete actualidades madrileñas* presentada el 11 de noviembre del mismo año.

Sin embargo, durante los años 1894 y 1896 son numerosos los ingenios mecánico-ópticos que aparecerán y circularan por el territorio español. Pero lo que se puede considerar como la aparición de lo que hoy día entendemos realmente por cine. Así y como sugiere R. Gubern, se puede decir que

“...el certificado de nacimiento del espectáculo de imágenes (analógicas) animadas registradas sobre un soporte de celuloide y consumidas colectivamente mediante entrada de pago (lo que hoy entendemos como cine) tuvo lugar el 11 de mayo (durante las fiestas de San Isidro), de la mano de un madrugador electricista correccaminos llamado Edwin Rousby mediante un aparato llamado Animatógrafo, en un circo (el Parrish) y en compañía de las atracciones correspondientes... de esta manera, el cinematógrafo se irá presentando por toda la geografía peninsular” (Gubern, R.; 2000:24).

Será el catalán Fructuós Gelabert (Gubern, R.; 2000:20-25)., quien a partir de 1897 comience a rodar, en el ámbito catalán, documentales, comedias y melodramas hasta la llegada del cine sonoro. Mención a parte merecen Segundo Chomón y Albert Marro, quienes fueron los pilares sobre los que se asentará las bases del armazón industrial y expresivo del naciente cine español. S. Chomón, por ejemplo, fue el que revolucionó varias técnicas en el cine, sobretodo en lo tocante a efectos especiales; además fue el creador de la primera productora de cine en España que dejó como legado más de 500 películas. Será Barcelona la que liderará durante 20 años la producción cinematográfica en España, a través de tres grandes productoras, *Films Barcelona* del ya mencionado F. Gelabert, *Hispano Films* e *Iris Films*.

También surgen producciones en Valencia y Aragón, y comienzan a aparecer los primeros guionistas y el primer *Star System*, destacando entre ellos actrices como Imperio Argentina, Raquel Meyer y Carlos Gardel o la joven pero popular, Margarita Xirgú... Y un amplio elenco de directores como Florian Rey, Fernando Delgado, José Buchs, Francisco Camacho, Benito Perojo... que, años más tarde, se adaptaron a la llegada del cine sonoro.

El cine de la época se dedica fundamentalmente a realizar films costumbristas, cuyos argumentos están basados en historias literarias conocidas por el pueblo como *Entre Naranjos* (1916), del novelista Blasco Ibáñez, *Don Juan Tenorio* (1908), *Los Siete niños de Écija* (1911). Aunque destaca el film cómico, entre los que sobresalen *Los Kikos* (1906) y *Un portero modelo* (1910). Es un

“...género que durante años aparece frecuentemente a consecuencia de su baratura, su factible improvisación, y su profundo entronque con un público popular acostumbrado al chiste escénico engendrado en el sainete teatral o en espectáculo de variedades” (Gubern, R.; 2000:32).

También triunfará el género de la zarzuela que incluía orquestas en vivo. Al respecto, cabe destacar el gran triunfo de *Nobleza Baturra* (1925) o *La verbena de la Paloma* (1921). Y dramas como *María Rosa* (1908) o *La fuerza del destino* (1913).

Entre 1906-1914, ante la expansión de la industria cinematográfica, surge la necesidad de crear el primer marco legal que regula la producción y distribución de cine en España. Además empiezan a editarse noticieros como la revista *Arte y Cinematografía* (1910) o *Revista Studio* (1918 y, más tarde, aparecen *Popular Films* y *Fotogramas* (1926) y *La Pantalla* (1927). Esta última, organizará, en 1928, el primer Congreso Español de Cinematografía en Madrid.

Por otro lado, La Primera Guerra Mundial (1914-1918) hace que llegue a España la producción extranjera (G^a Fernández E. 2002:29), sobretodo la francesa y la italiana, marcando un cambio de localización en la producción, que hasta entonces estaba centralizada en Cataluña, pasando a ser Madrid el centro principal de realización cinematográfica del país. Esta centralización de la realización cinematográfica se ve reforzada durante los años de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

La generación del 27, el vanguardismo y el surrealismo marcan el final de este ciclo antes de la aparición del cine sonoro. *El Perro Andaluz* de Buñuel (1929) que, por otra parte, se puede considerar como una de las primeras películas sonoras, pues incluye una banda sonora con fragmentos musicales de *Tristán e Isolda* de Wagner, *Historia de un Duro* de Sabino Micón (1927), dos de las películas más representativas de este periodo.

1.1.13.0.2 *El cine sonoro y la II República*

Los años de la II República coincidirán con la llegada del cine sonoro. Lo que supone una transformación de la industria cinematográfica, desde las salas hasta los medios técnicos de producción.

Aunque antes se habían rodado varias películas en España que *a posteriori* se sonorizaron en estudios extranjeros (Gubern, R.; 2000:40-ss.), sobre todo en Francia y Alemania como por ejemplo *La Aldea maldita* (1930), se puede decir que el primer estudio equipado para rodar films sonoros fue ORPA en Barcelona, cuyo fundador, Francisco Elías, rodó la primera película sonora realizada en España, *El Misterio de la Puerta del Sol*. Las dos principales productoras de la época serán Cifela (1932), con un carácter conservador y Filmofono (1931), que fue el contraste al perfil ideológico de la anterior. Y las temáticas de nuevo se basarán en novelas y en clásicos del teatro adaptados al cine, que se caracterizarán por un cierto trasfondo político y religioso.

Algunos films destacados son *Bolicho* (1933), *La Traviesa Molinera* (1934), *El Gato Montés* (1935) o *La Hija de Juan Simón* (1935) y *Morena Clara* (1936). También se rodaron eventos públicos relacionados con el advenimiento de la República. Ya que algunos intelectuales destacados utilizaron el cine como una herramienta didáctica. Así, desde 1931, se exhibieron proyecciones itinerantes por la España rural de una serie de documentales y una selección de films que fueron seleccionados por Menéndez Pidal y José Val del Omar. Además, durante la República se crearon 33 cineclubs, cuya ideología iba desde el comunismo al falangismo; si bien la iniciativa fue de la revista *La Gaceta Literaria*, que encargó la sección de cine a Luis Buñuel. Además de estos cineclubs, en 1933, se creó el *Grupo de Estudios Cinematográficos Independientes*.

1.1.13.0.3 *El cine de La Guerra Civil (1936-1939)*

El estallido de la Guerra Civil (1936-1939) interrumpe de manera drástica en la producción del cine español. Según nos cuenta J.M. Caparrós, en *Historia crítica del cine español* (1999: 1-ss), tanto por el bando republicano, pero sobre todo por el franquista, el cine se usa como una arma propagandística, no en balde, la producción de cine comercial privada fue escasa. Así, el grueso de la producción fue de carácter documental y propagandístico e institucional.

1.1.13.0.4 *El cine de los primeros años del franquismo (1940-1960)*

Con la victoria del franquismo, destaca (Taillo, P. 2002:9-ss), la salida del país de numerosos intelectuales, artistas y directores. Al mismo tiempo, se construyó una maraña burocrática donde participaban ministerios, sindicatos y otras organizaciones del Movimiento, el Ejército y la Iglesia que suministró la bases morales justificadores de lo que fue la censura. Así, se impuso un tipo concreto de cine que apoyaba a la dictadura. Pero, esta censura llegó incluso al cine extranjero que se verá limitado recortado y doblado en los diálogos, a las exigencias del régimen. También se creará el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* que formaliza y profesionaliza los diferentes oficios del cine. Otra pieza de control cinematográfico fundamental para el régimen fue el NODO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos). En cuanto a la producción, la *Subcomisión Reguladora de Cinematografía* pasó a clasificar las

películas según su calidad y su coste como base para aplicar ciertos baremos en el número de licencias concedidas, teniendo siempre en cuenta que fueran de interés nacional. Y, en 1940, se crean los *Premios Nacionales de Cinematografía*.

En cuanto a la industria, *Cifesa* creada en los años 30, fue en los años de posguerra cuando alcanzó su mayor expansión como productora y distribuidora. Mientras que, a partir de mediados de los años 40, cuando aparece Suevia Films. Entre los directores afines al Régimen siguen subsistiendo Benito Perojo y Florian Rey, pero, también se incorporan a la tarea de la dirección otros nuevos como Rafael Gil, Antonio del Amo y Juan de Orduña, actor de los años del cine mudo. El nuevo *Star System* incluirá las tonadillera Concha Piquer, Lola Flores y Estrellita Castro.

En el libro *Cine para un imperio. Películas en la España de Franco* (Taibo, P. 2002:9-ss), se afirma que el cine de posguerra trata fundamentalmente temáticas bélicas-coloniales, religiosas y folclóricas o taurinas que, fundamentalmente, irán dirigidas a apoyar al régimen. Entre las películas de la época hay que hacer referencia a *Raza* (1940), escrita por Franco, de temática bélica y que suponía una exaltación del triunfo franquista en la guerra. Tras esta primeras temáticas bélicas, se exaltarán los episodios históricos de la patria considerados heroicos, destacando los films *Los últimos de filipinas* (1945) o *Agustina de Aragón* (1950) Otro tema recurrente será el cine clerical, como *Misión Blanca* (1946), protagonizada por Fernando Fernán Gómez, que es una de las más representativas junto con *Marcelino pan y vino* (1956).

Otro tema muy explotado por el régimen es el folklórico que tendrá una mayor repercusión en décadas siguientes junto con el resurgimiento del cuplé, siendo algunos films representativos *Tarde de toros* (1955) o *El último cuplé*, de Sara Montiel.

Esto no quiere decir que no se produjeran otros géneros cinematográficos como la comedia, el melodrama, el policíaco, el drama psicológico, el drama rural... pero no estaban al margen de las formas ideológicas dominantes.

Ángel Pérez, en *Cine español 1951-1978* (1979:78) apunta que, con el fin de la autarquía, surge el cine neorrealista, abanderado por directores como Berlanga, Bardem o Azcona que reflejan el drama social de la época. Algunos lo hacen desde la comedia como *Bienvenido Mrs Marshall* (1952) o *El pisito* (1958) otros desde el cine negro como *Historia de un ciclista* (1955). Además, en esta década aparecen nuevas productoras como *Ágata Films* o *Asturias Films* dedicada a la producción de la nueva

comedia española precursora de lo que sería el desarrollismo de los sesenta. *Aspa Films* que encabezará la producción de cine religiosos en esta década.

Otro director a destacar es José María Forqué que, en clave de comedia, nos dejó películas como *Maribel y la extraña familia* (1960), *Usted puede ser un asesino* (1961) o *Atraco a las tres* (1963)

Según Carlos Valmaseda (2013:1), Juan Antonio Bardem declaró respecto al cine de la época (1955) “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”.

También destaca algún éxito comercial, no exento de la influencia ideológica del régimen, como *La chicas de las Cruz Roja* (1958) de Rafael Savia. Y otros éxitos de la época en los que se mezcla el musical y los niños como protagonistas de las más diversas historias, fórmula que se extenderá hasta la década de los 60, siendo algunos ejemplos representativos *El pequeño ruiseñor* (1956), con Joselito, *Un Rayo de Luz* (1960), con Marisol y *Zampo y yo* (1965), con Ana Belén.

Durante estos años cabe destacar el comienzo de los festivales de cine en España, principalmente el *Festival de Cine de San Sebastián* que se celebra anualmente a finales del mes de septiembre, desde su primera edición el 21 de septiembre de 1953. El Festival de San Sebastián es el más importante de los que se celebran en España sobre cine, así como uno de los más longevos y prestigiosos de Europa. Constituye, de hecho, uno de los eventos culturales de mayor envergadura y repercusión de España. Es el único festival de la máxima categoría (A) del país y uno de los siete únicos festivales europeos y de los catorce mundiales con esta categoría. A lo largo de su historia, ha sido escenario de acontecimientos destacables de dimensión internacional, como el estreno internacional de *Vértigo* y el estreno mundial de *Con la muerte en los talones*, ambas de Alfred Hitchcock, así como, el estreno europeo de la saga de *Star Wars*. Por otra parte, en su más de medio siglo de existencia, el festival ha propiciado el descubrimiento de nuevos talentos del mundo del cine. Por ejemplo, es el primer festival al que acudió Roman Polanski al inicio de su carrera e impulsó las de directores como Francis Ford Coppola o Pedro Almodóvar. Al mismo tiempo, el Festival ha gozado de la presencia de estrellas internacionales consagradas, desde Bette Davis, Gloria Swanson, Gregory Peck, Elizabeth Taylor y Audrey Hepburn hasta Robert De Niro, Meryl Streep, Richard Gere, Michael Douglas, Catherine Zeta-Jones, Mel Gibson, Demi Moore, Naomi Watts o Brad Pitt, por poner sólo unos

ejemplos. (Fuente www.wikipedia.com). Actualmente, cabe destacar un premio especial que concede el Festival “Otra mirada”, en el que se premia a la labor de las mujeres directoras.

En años posteriores, se fueron celebrando nuevos festivales a lo largo de la geografía española, algunos de ellos como el *Festival de Cine de Valladolid* (seminci) en el 1956 o el *Festival Internacional de cine de Fantástico de Sitges*, que actualmente gozan de cierto renombre fuera de nuestras fronteras. Otros, más recientes son el *Festival de Cine de Málaga* o los festivales de Cine de Alicante y el de Alfaz del Pí, que se van haciendo hueco en el panorama cinematográfico español y europeo.

1.1.13.0.5 *El cine del 1960 al 1975*

Este periodo (Gubern, R.; 2000:60-ss). se caracteriza por una cierta apertura de España al exterior, y en lo que respecta al cine, supuso una liberalización de los temas y de la censura. Por lo demás, empiezan a aparecer los primeros directores y profesionales provenientes de las escuelas de cine que comenzaron a hacer lo que se llamó “como autor”, como M. Camus, *Los farsantes* (1963); Manuel Picazo, *Tía tula* (1964); y Carlos Saura, máximo exponente de lo que se denominó el cine metafórico en el que expuso las repercusiones que el franquismo tuvo en la sociedad española, con algunas de sus películas *La madriguera* (1969), *Cría cuervos* (1975).

Paralelamente, surge la denominada *Nueva Escuela de Barcelona*, que fue un moviendo fuertemente contestatario respecto al cine establecido. Hizo una cierta competencia al cine madrileño, ya que alguno de los directores más destacados de esta escuela son Vicente Aranda *Fata Morgana* (1970), Jacinto Esteve *El Hijo de María* (1971) o Gonzalo Suárez, *El Extraño caso del Dr. Fausto* (1969).

Por otro lado, directores consagrados como Berlanga, Bardem o Fernán Gómez continúan su obra cinematográfica con títulos como *El Verdugo* (1963), *Los inocentes* (1962) y *El extraño viaje* (1964).

Ya en los últimos años del franquismo, surge la conocida como tercera vía, que pretende alejarse del cine comercial apegado al régimen y del lo amado cine de autor y metafórico. El productor Jose Luis Dibildos, propietario de Ágata Films, dio luz verde a una amplia producción de estas películas como *Españolas en París* (1969), de Roberto

Bodegas; *Tocata y Fuga de Lolita* (1974), de Antonio Drove, Manuel Summers, *Juguetes rotos* (1966); y *Mi querida Señorita* (1971), de Jaime de Armiñán.

Es también el momento de los subgéneros, entre ellos, el cine fantástico y de terror, en el que destaca el director Narciso Ibáñez Serrador. O el spaghetti-western, con Jesús Franco como máximo exponente del género, con títulos como *La mano del hombre muerto* (1962).

Otros dos géneros serán el musical, esta vez protagonizado por los adultos como Raphael, Manolo Escobar, el Dúo dinámico y Peret. Pero también se continúa con el filón de las décadas anteriores, niño/a cantor en el que destacan Rocio Durcal y Marisol. Y, también, el cine de comedia rural, cuyo mayor representante fue el actor Paco Martínez Soria y el religioso en clave de humor, como *Sor Citroën* (1967), de Pedro Lazaga. Todos ellos tienen en común su espíritu continuista con las ideas hegemónicas del régimen franquista.

1.1.13.0.6 *La Transición (1975-1982)*

La muerte del dictador supone un cambio en las leyes y el origen de una serie de decretos sobre el cine. Aunque en un principio continuara su influencia siguió presente en la época de UCD en lo tocante a la concesión de las subvenciones económicas.

Según escribe J. Hernández en *Voces en la niebla: el cine durante la transición española 1973-1982* (2004), surgen una serie de películas de corte documental que tratan la Guerra Civil y la dictadura desde otra perspectiva distinta a la del régimen. Algunas de las más destacadas son *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde. Ya en la ficción, pero sin dejar la misma temática, Mario Camus filma *El desencanto* (1977) y Bardem realiza, en 1979, *Siete días de enero*.

Aparece también el cine de las autonomías, sobretodo de aquellas consideradas históricas como el País Vasco y Cataluña, con la finalidad de reconstruir la historia de sus pueblos. Imanol Uribe (1979) realiza *El proceso de Burgos* y Jordi Feliú en 1978, rueda, *Alicia i l'Espanya de les maravilles*.

En esta época, surgen las primeras películas con un cierto trasfondo de libertad sexual, siendo Jaime de Armiñán y Eloy de la Iglesia los directores más destacados en este sentido, algunos de los films sobresalientes son *Placeres ocultos* (1977). Otros directores que trataron esta temática fueron Pedro Olea, con *Un hombre llamado flor de*

otoño (1978); Ventura Pons con *Ocaña, retrato intermitente* (1978) y Vicente Aranda, con *Cambio de sexo* (1976), y Carlos Saura con *Elisa Vida mía* (1976).

Esta etapa supuso, además, la vuelta de Berlanga a la comedia, aunque también irrumpieron nuevos directores como Fernando Colomo, con *Tigres de papel* (1977); Fernando Trueba, con *Opera prima* (1980) y José Luis Cureda, con *Pares y nones* (1982).

Otros directores buscan nuevas vías y temáticas. Entre ellos, destaca Pilar Miró, primera mujer directora destacada en el cine español, con películas como *El crimen de Cuenca* (1979) o *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980). Algunos otros cineastas sobresaldrán por su estilo propio que marcará sus carreras cinematográficas, como Pedro Almodóvar, con *Pepi, Luci y Boom y otras chicas del montón* (1980) y Bigas Luna, con *Tatuaje* (1976), *Caniche* (1979), y *Renacer* (1981).

En el ámbito comercial, sobresale Mariano Ozores que abanderó una serie de películas denominadas de destape, protagonizadas, en su mayoría, por dos actores fetiches de este género, Andrés Pajares y Fernando Esteso. Algunas de estas películas fueron *Los Bingueros* (1979) y *Qué gozada lo del divorcio* (1981).

1.1.13.0.7 La década de los 80 o los años de la “Movida”

La llegada al gobierno de los socialistas varió sustancialmente las leyes del cine, pues será Pilar Miró la encargada de encabezar esta renovación. Las nuevas directrices de cine español estaban encaminadas a conseguir una mejoría en la calidad del producto. Se facilitaron las subvenciones para la realización de films, y las coproducciones entre cine y tv. Y, en cierta medida, se sentaron las bases para la liberalización del sector. También se creó en 1987 el *Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales*. También nació la Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España que concede anualmente los premios Goya. (Gubern, R.; 2006:1-ss).

Todo ello conllevó una promoción en el ámbito internacional del cine español, que obtuvo los primeros éxitos fuera de nuestras fronteras como el Oscar a la mejor película extranjera con *Volver a empezar* (1982), de José Luis Garci.

Por otro lado, continúa la producción de films de temática diversa de directores consagrados como Mario Camus, Vicente Aranda, Berlanga, Eloy de la Iglesia, Imanol

Uribe, Carlos Saura... al tiempo que despegan las carreras de nuevos directores como José Luis Garci, Fernando Trueba, Montxo Armendáriz, Victor Erice y, sobre todo, como máximo representante del cine de la llamada “Movida”, Pedro Almodóvar, que se consagrará con el film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

1.1.13.0.8 De la Década de los 90 en adelante

Ahora, la producción de cine español se encuentra ya afianzada. De la misma manera, a pesar de la crisis estructural que persigue a la producción cultural en España (mala salud de hierro del cine español), el cine generará gran cantidad de películas con diversidad de temáticas, más o menos comerciales.

Como apunta J.M. Caparrós (2007:217), en esta década destacará la parición de un nuevo grupo de directores / as post-Almodovar que estrenaron diversas películas importantes, obras que se encuadran en lo que él denomina el “Joven Cine Español”, movimiento cinematográfico nacido a mitad de los años noventa y que continúa su recorrido en el nuevo milenio.

Algunos de los directores/as de este grupo son los pioneros Julio Medem, con *Vacas* (1991) y Juanma Bajo Ulloa, con *Alas de mariposa* (1991), que abrieron el camino a otros realizadores como Fernando León de Aranoa, Daniel Carpaturo, Itziar Bollaín, Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Rosa Vergés... y actores como las ya consagradas en años anteriores en Francia Victoria Abril y Carmen Maura; Javier Bardem, Antonio Banderas, Penélope Cruz, Jordi Mollá, Sergi López, Aitna Sánchez-Gijón, Ariadna Gil, Fele Martínez, Candela Peña, Paz Vega... que gozarán de una proyección nacional e internacional que hasta entonces sólo habían conocido algunos actores como Fernando Rey o Sara Montiel o directores como Luis Buñuel.

Pero, como afirma J.M. Caparrós Lera (1999:196), si alguien destacó sobremanera en esta década fue un estudiante de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Alejandro Amenabar. Suspendido académicamente como director, debutó con un thriller, *Tesis*. Por otra parte, el barcelonés Mariano Barroso estrenó *Éxtasis* y el madrileño Agustín Díaz Yanes ganó los Goya por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), premios que compartiría con Alex de la Iglesia por *El día de la Bestia*.

En cuanto a las políticas sobre cine, las nuevas propuestas del PP en esta materia fueron dirigidas a mejorar la rentabilidad de las películas y a seguir subvencionando a los jóvenes directores.

En lo referente a las temáticas y a los estilos tratados en los films, afirma J.M. Caparrós (2007:219) que se producen dos rupturas fundamentales. Por un lado, el monopolio o la preponderancia de la literatura como vía de recuperación de historias y, por otro, la desvinculación de las ataduras sociológicas y costumbristas.

Las nuevas temáticas ofrecen una radiografía social del país más sensibilizada con el individuo, abandonando la perspectiva del colectivo. Esta transformación se centra en el mundo urbano y en los conflictos sentimentales propios de toda relación personal. Así, en el panorama estilístico se pueden dividir los directores en dos vertientes: los que se centran más en la dimensión estética del cine, como Julio Medem y Amenabar y los que ponen la imagen al servicio del relato, el cine español se alimenta de los fenómenos sociales, e incluso algunos tratando los temas desde la comedia.

De esta manera, la nueva generación cinematográfica iniciada a finales del siglo XX se consolida en los primeros años del nuevo milenio a través de una renovación estética y temática que ha facilitado la captación del público joven. Asimismo, esta generación ha conseguido que cambie el concepto de cine español buscando, en las nuevas producciones, un equilibrio entre la calidad y la comercialidad (Caparrós:2007:224).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1.1.13.1 La representación del género en el cine español a lo largo de su historia

A la vista de los datos existentes y en lo tocante a tema de la representación del sexo-género, nos podemos hacer una idea de cómo se ha ido reflejando a lo largo de la historia del cine español los temas de sexo-género

Durante los años de la posguerra y durante la década de los 50, la representación de los géneros se hace también, independientemente de la temática del film, a través de los mecanismos discursivos del poder que intentaban adoctrinar, sobretodo a las mujeres en su papel de amas de casa y de madres con dedicación exclusiva a la familia y al hombre, como el cabeza de familia y proveedor principal.

Como dice A. Caparrós (1999:65), la imagen que el cine español da del género es una imagen que se desarrolla en un mundo cerrado, en el que las aspiraciones de la mujer se reducen a la “liberación” a través del matrimonio. Así, se muestra al género femenino como débil, frágil y su presencia y actividad queda reducida al ámbito privado frente al supuesto hombre rudo, seguro de sí, protagonista de lo público. El hombre debía producir, la mujer (re)producir y esa reproducción no era tan sólo física, es decir, para dotar a la sociedad de nuevos miembros productivos sino ideológica.

A través de estas representaciones, se trataba de fijar los modelos y las creencias, siempre al servicio de los sistemas hegemónicos de la época, sobretodo en lo que se refiere a los modelos de la familia tradicional. De esa manera, el cine español fue productivo para el aparato del estado, usándolo como un instrumento de aleccionamiento del pueblo.

Pero los modos de representación se van ajustando inevitablemente al paso del tiempo. La mujer y el hombre de los 50 no serán los mismos que los de los 70, 80 o 90, a pesar de que, durante estas décadas, como se ha expuesto a lo largo de capítulos anteriores, se ha continuado con el proceso de naturalización del género basado en la constatación de que lo biológico predetermina lo social. La representación de la mujer y del hombre fue fruto de una interiorización de los esquemas duales hombre / mujer, masculino / femenino, público / privado, activo / pasivo. Estos estereotipos hegemónicos de hombre / mujer en el que predominan las identidades patriarcales de macho, de conquistador, de héroe, de proveedor, en definitiva el *macho* español son modelos que han predominado durante largo tiempo en el imaginario tanto de los hombres como de las mujeres.

Los 60 con el llamado Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, supuso la llegada de nuevos directores que, en un principio, se creyó que aportarían una nueva mirada. Pero, nos encontramos con que la representación de los géneros no se vio alterada de forma significativa. La mujer es representada como objeto de deseo del hombre y éste, a su vez, como el conquistador, modelos ya se manifestaban en el cine clásico, que exhibían a la mujer como objeto de deseo pero sin posibilidad de desear, pues tan sólo le estaba permitido desear ser deseada por el hombre, de nuevo los roles pasivo/activo.

Como apunta R. Gubern (2000:109), la comedia, en todas sus variantes, era conservadora, reivindicativa de la superioridad de lo rural frente a lo urbano, agresivamente machista y reforzadora de los tópicos tradicionales, basó gran parte de sus argumentos en los temas sexuales, llegando a reproducir una violenta caricatura de la mujer con la manifestación de una superioridad masculina, como por ejemplo, en el film *No desearas a la mujer del prójimo* (1968), de Pedro Lazaga. También se hizo una entronización de la vida familiar y de la procreación, una de las grandes metas propagandísticas del régimen, con *La gran familia* (1962).

A partir de los años 70, apareció lo que se denominó la “Tercera Vía”, que pretendía un cine comercial de cierta calidad, y que supuso un cúmulo de subgéneros como el *spaghetti-western*, el *spaghetti-terror*, comedia sexy, y el *soft-core* con la calificación S; y de adaptaciones de los clásicos, donde cabe destacar en cuestión de representación alternativa de géneros, el film *Tristana* (1969) de Luis Buñuel.

Sobretudo, en lo que se refiere a la representación de la mujer en el cine comercial de esta época, lo que se hizo fue exhibirla tanto en los subgéneros como en la Tercera Vía. Es decir, la mujer se mostraba, pero apenas participaba, no era la protagonista, constituía un acompañamiento al protagonista masculino que lideraba la historia y que solía ser representado como el héroe, el conquistador... que se llevaba a la fémina como recompensa. Este tipo de películas suponía tener al otro lado un espectador mayoritariamente masculino.

Sin embargo, ante esta gran mayoría de películas en las que las féminas eran mostradas como meros objetos de deseo, nos encontramos con películas que trasgreden esta tendencia, por ejemplo *Mi querida señorita* (Jaime DE Armiñán, 1971), que abordaba el tema de la indefinición sexual, de un sexo biológico encerrado en un cuerpo que no le corresponde. Similares características revestirán títulos como *Cambio de sexo*

(Vicente Aranda 1977), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) y *Ocaña, Retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), películas en las que se aborda el tema del travestismo y la homosexualidad desde parámetros más cercanos a la denuncia de los condicionamientos sociales que a la imposición dualista de la definición masculino / femenino.

Con la caída del régimen franquista y la llegada de la transición la producción cinematográfica va cambiando y nos encontramos con el fenómeno de las películas llamadas de destape, en las que el sexo se espectaculariza. La mujer aparece abiertamente como objeto de deseo o bien, en los casos más progresistas, como capaz de disfrutar con el sexo y de reivindicarlo, pero siempre sin perder su condición de objeto. La fijación de los roles de género se extrema al punto que el hombre es representado como un ser obsesionado por el sexo.

Según Inmaculada Álvarez Suárez (2011:1) son muy escasos los filmes en los que se pone en cuestión la relación sexo / género y en los que se abordan temas de identidades de género, pues se sigue representando de manera natural lo femenino y lo masculino desde una premisa hegemónica de lo que se supone es ser mujer o ser hombre. De esta manera, se representan los modelos masculinos y femeninos que se encuentran afianzados en el conjunto social.

El tema del sexo/género se podría decir que no era un tema de interés para los realizadores y/o productores de la época, que tendieron más a consolidar la emergente industria cinematográfica española abordando otro tipo de temáticas.

Desde finales de los noventa, el cine español abandona los modelos de masculinidad tradicional basada en estereotipos patriarcales. Por ejemplo, los tópicos de conquistador y macho ibérico acaban viéndose como anacrónicos y ridículos, siendo sinónimo de vulgaridad, de machismo patriarcal e incluso de xenofobia y homofobia.

Desde la década de los ochenta, la crisis de la masculinidad convencional se convierte en el tema recurrente en la sociedad española y en su producción cultural, y se generan nuevas representaciones alternativas a los modelos tradicionales. Esta revisión de los valores masculinos es consecuencia tanto del profundo cambio del papel social de la mujer desde el fin del régimen franquista, en 1975, como de la transformación de la institución familiar a partir de la aprobación de la Ley de Divorcio, y la institucionalización del movimiento feminista con la creación del *Instituto de la Mujer*, en 1982, o la ley sobre la legalización parcial del aborto. Esta transformación del papel

de la mujer española implica también un cambio en la representación de la masculinidad.

Por otro lado, el movimiento cultural de la “Movida”, que se prolonga durante toda la década de los ochenta, supone una revolución en las artes, la estética y las ideas. La sexualidad se define desde la desinhibición y la ambigüedad, tanto genérica como en las actitudes, y la homosexualidad y el travestismo pasan a tener la figura del *Drag Queen* como icono. Algunos directores como Pedro Almodóvar crea filmes donde los personajes masculinos rompen los tradicionales estereotipos del hombre español: son hombres urbanos que juegan a la ambigüedad sexual, como la *Femme Fatale* interpretada por Miguel Bosé en *Tacones lejanos*, 1991. Otros nos muestran su homosexualidad como Pablo Quintero, interpretado por Eusebio Poncela, y Antonio Benítez por Antonio Banderas en *La ley del deseo*, 1986). Posteriormente, Bigas Luna plantea una deconstrucción de los valores y de los símbolos fálicos que simbolizan típicamente la masculinidad española: desde el toro en *Jamón jamón* (1992), o la explícita referencia a la genitalidad en *Huevos de oro* (1993), donde Javier Bardem, al igual que hiciera en *Jamón Jamón*, interpreta el típico personaje representativo del llamado “macho ibérico”. Estos personajes son un exagerando estereotipo que supone una construcción anacrónica de este modelo de masculinidad que, por otro lado, socialmente sigue existiendo. Otro tipo de personaje, que se ha convertido en una caricatura del macho ibérico es la saga Torrente (Santiago Segura), cuya visión sugiere también una transformación en una sociedad española que, al inicio de 2000 ya había evolucionado hacia nuevas formas de conceptualización sobre el género. El cine se hacía, así, eco de este cambio social a través de estas nuevas representaciones de la Evolución de la representación de la masculinidad. Representaciones que van a ser analizadas en la presente tesis.

Al respecto, cabe destacar, según datos de J.M. Caparrós (2007:45), que, en el cine español, desde 2000 a 2006, el 62 % de las películas están protagonizadas por personajes masculinos, en detrimento del género femenino que tan sólo representa el 38%. De este porcentaje, hay que tener en cuenta que los principales representados por mujeres se distribuyen en 7,8 % como prostitutas, 4,8% como monjas, 3,4% como dependientas, 1,5% como profesoras y 1,5% como empresarias. Generalmente, las mujeres son representadas como amas de casa o como estudiantes.

En cuanto al tema del maltrato caben destacar tres películas: *Solas*, de Benito Zambrano (1998); *Sólo mía*, de Balaguer (2008); y *Te doy mis ojos* (2003), de Itziar Bollaín.

En cuanto al panorama masculino, el 4,6 % son empresarios y, el 2,5%, representan a parados, el 4,05 % s policías, el 3,8% médicos, el 3% profesores, siendo el personaje más representado el de los estudiantes.

En cuanto a la clase social, la representación de la clase media o media alta es de un 55,45%, mientras que la media bajaes del 19,2% y la baja del 16,2%.

Si nos remitimos a lo que a lo largo de la historia del cine español apenas se ha conocido, cabe destacar la existencia de mujeres cineastas como Rosario Pi en los años 30, la actriz, productora y guionista Ana Mariscal en los 50, y Pilar Miró en los 70.

Pero la realidad es otra, como anota Nuria Triana (2013:99), pues el cine español ha dado productoras, guionistas, montadoras artísticas, jefas de prensa, directoras de casting, críticas de cine... pero su visibilidad social es y ha sido escasa o nula.

Según la *Asociación de Mujeres Cineastas y del Audiovisual* (CIMA), como afirma Inés París (2013:104), son muy pocas las directoras, productoras y guionistas en España (7% directoras, 15% guionistas y un 20% productoras). Además la escasez de mujer en los puestos directivos de decisión afecta a los contenidos, sobre todo en cuestiones tan graves como la violencia de género. Este asunto no es un problema exclusivo del gremio del cine, sino que afecta a toda la sociedad, perpetuando un imaginario machista que desacelera y dificulta los cambios sociales en nuestro país.

Al respecto, la directora cinematográfica Inés París (2013:115) apunta como dato curioso que el programa de TVE *Días de Cine*, recibió de CIMA el premio “Esquenohay” por uno de sus reportajes “*Balance el cine español de una década (2001-2011)*”, que recorría la primera década del presente siglo sin hacer mención a una sola película dirigida por una mujer y sin mencionar a ninguna directora.

Además de Rosario Pi (primera directora española de cine sonoro, estrenó *El gato montés*, 1935 en los años 30; y la actriz, productora y guionista Ana Mariscal en los 50; o Pilar Miró en los 70 como directora, realizadora, y posteriormente como directora de TV, pero sobre todo conocida por la elaboración de la Ley Miró, hay que destacar la existencia de otras directoras como Cecilia Bartolomé que debutó en 1977 con un largometraje marcadamente feminista *Vámonos, Bárbara*; Josefina Molina, primera mujer que se graduó como realizadora en la EOC, trabajó en Tv y debutó en el

cine con *Vera, un cuento cruel* en 1973. Como dice Bárbara Zecchi (2013:164), Inés París y Daniela Fejerman, con *A mi madre le gustan las mujeres* (2002), representan unas de las primeras directoras que usan la risa como instrumento para el discurso de concienciación feminista. Muchas otras directoras se embarcan en este género cinematográfico como Ana Belén, Rosa Bergés, Mara Targarona, Isabel Gardela, Eva Lesmes, con *Pon un hombre en tu vida* (1996), Laura Mañá, Dolores Payá con *Mejor imposible* (2009), María Ripoll, Chus Gutiérrez, Dunia Ayaso, con *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997) en la que se cuenta como Lucas, un personaje marcadamente machista había explotado a tres compañeros gays de piso y que había engañado a cuatro mujeres, termina por ser asesinado; Yolanda García Serrano, Teresa de Pelgrí con *Seres queridos* (2004) y María Belletbó- Coll.

Actualmente y como máximas exponentes en el terreno de la dirección tenemos a Iciar Bollaín, Isabel Coixet y Gracia Querejeta, que han conseguido ser también reconocidas internacionalmente.

**EL ANÁLISIS FÍLMICO
Y DE GÉNERO**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2. ANÁLISIS FÍLMICO Y DE GÉNERO

2.0 METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Como ya apunté en la introducción, el análisis de los films se va subdividir en un análisis formal de la estructura del film y en otro análisis de las identidades de género de los personajes.

La idea general en la que se basan estos análisis es el *découpages* de J. Aumont, pero no de manera estricta y formal, pues no se adecuaría a los objetivos de la tesis. Y es que, puesto que, para J. Aumont el término *découpages* se refiere a una descripción del film basada generalmente en los dos tipos de unidades, **plano y secuencia** (Aumont, 1990:83) y, si se aplicara estrictamente esta herramienta al análisis del film, plantearía una serie de problemas prácticos y teóricos para la investigación. Por un lado, el hecho de convertir el plano en la unidad de descripción, significaría, como afirman Casetti y di Chio (1990:12) “caer en la ilusión de que el plano constituye una unidad “natural” del lenguaje cinematográfico”. Y por otro, el hecho de parar la imagen para analizar un fotograma, no permitiría realizar un análisis sociológico del film. Así, el análisis de secuencias separadas, supondría la pérdida del contexto en el que se desenvuelve el personaje y haría prácticamente imposible el análisis de las manifestaciones identitarias de las masculinidades. Por lo que el concepto de *découpages*, en su sentido estricto, no resulta un instrumento adecuado para elaborar una interpretación del film en el ámbito social, y de análisis de las identidades de género de los personajes, pero constituye un punto de partida válido para establecer una estructura o esqueleto desde donde **comenzar a analizar el film y a sus personajes desde una perspectiva social de género.**

Por ello, se va a adaptar aquí una división más general que permita **segmentar** el film en tres partes, para lo cual se aplicará el esquema propuesto por S. Field (2001:48) y que “... él llama paradigma, que permite ver gráficamente el desarrollo de un guión y en qué consiste su estructura dramática.”.

Este paradigma se compone de tres unidades básicas: **Planteamiento, confrontación y resolución**. Si bien, como matiza el autor, no es necesario que se den en este orden. Las distintas unidades básicas se dividirán, como apunta S. Field el (2001:50-54)

“Planteamiento como el momento de la historia dónde se establece quién está, dónde y qué tiene que hacer. Aquí se presenta al protagonista, quién es y cual es su relación con los otros personajes. También se plantea de qué se trata la historia, a través de un primer incidente que será el principio de la acción del protagonista. Y por último se contextualizan las circunstancias en las que se va a desarrollar la acción.

Confrontación será entendida como el nudo central de la historia, donde el protagonista se enfrenta a los obstáculos que se interponen en su camino para llegar a la consecución de aquello que quiere conseguir.

Y por último la resolución será el final del conflicto, que podrá ser resolutivo o abierto”.

Posteriormente, y a través de la segmentación anteriormente expuesta, se irán “disecionando” los personajes masculinos. Para ello se ha elaborado un esquema que se incluye en los apéndice documentales (p.249), y que está basado en las ideas de Casetti y di Chio (1990:159-182) que permitirá tanto el análisis formal como el análisis socio-cultural de las masculinidades representadas en las películas. Concretamente, se observará si su identidad es característicamente hegemónica o si se manifiestan como identidades alternativas. Igualmente se estudiarán las transformaciones identitarias de los personajes a lo largo de la película, sus modos de ser y sus modos de hacer.

Para ello, se **clasificarán los personajes** a través de lo que estos autores denominan **existentes**, es decir, **el ambiente y los personajes**. Estos últimos, pueden ser tanto seres humanos, como paisajes, animales, construcciones, objetos, etc. Así, en el caso que nos ocupa, nos centraremos en los **personajes humanos** que a su vez pueden ser catalogados como “**sujetos actantes**”, o sea, el sujeto que se mueven hacia el objeto que es la meta de todas sus acciones, y que se pueden clasificar como “pragmáticos o cognitivos”, según sean más o menos directos en sus acciones; también pueden ser denominados “orientadores o no orientadores”, según sea su posición privilegiada o no frente a los acontecimientos, y de “estado” o “acción”, según su nexo con los demás actantes sea de unión o de transformación.

En segundo lugar, el personaje será **entendido como persona**, es decir, cómo se asemeja a un individuo real dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal que le haga lo más real posible. De esta manera, podrá clasificarse como “plano”, “simple” y “unidimensional” o “redondo”, “complejo” y “variado”; “Lineal”, “uniforme” y “bien calibrado” o “contrastado”, “inestable” y “contradictorio”; y por último, “estático”, “estable” y constante” o “dinámico” en permanente evolución.

Y por último, el **personaje será entendido como rol cinematográfico**, pudiéndose distinguir entre “activo” y “pasivo”, según se muestre ante los acontecimientos. “Influenciador” si hace que los otros personajes hagan o se enfrenten a situaciones; o “autónomos” que son causas y acción de su actuación; “modificadores” en sentido positivo o negativo, según guíe la acción hacia una resolución favorable o no para él y los demás personajes, “conservador” del equilibrio de las situaciones, y “protagonista” o “antagonista”, en la medida en que, el primero sostiene la orientación del relato y, el segundo, manifiesta la posibilidad de una orientación inversa.

En cuanto a los **elementos iconográficos de significación** son que delimitan el contexto socio-cultural en el que se desarrolla la acción, se tendrán en cuenta, lo que Casetti y di Chio (1990:72) denominan, **códigos de serie visual o iconicidad**, de los cuales sólo utilizaré **dos de ellos**, que son los que más se adecuan al análisis sociocultural del film:

Los **códigos iconográficos**, aquellos que regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo. Consiguen, por ejemplo, que un personaje, por sus rasgos fisonómicos, su comportamiento, su vestimenta, etc., aparezca desde el principio como un policía o como el héroe bueno, etc.

Los **códigos estilísticos** son los objetos que revelan la personalidad de los personajes. Dentro de esto últimos, habrá que distinguir los **códigos de la denominación y el reconocimiento icónico**, aquellos sistemas de correspondencia entre rasgos icónicos y rasgos semánticos de la lengua que permiten a los espectadores del film identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan.

Además, será interesante, en algunas ocasiones, tener en cuenta los **códigos de la serie visual** (Casetti y di Chio, 1990:76-86), como la **fotografía**, la perspectiva, el encuadre y los tipos de plano, la iluminación, el uso del color o el blanco y negro y, **la movilidad**, e travelling, la panorámica, y el zoom.

También se intentará observar como se representan determinados objetos, personajes, ambientes... y que, a modo de símbolos, refuerzan la idea de identidad de los personajes.

En definitiva, se trata de observar, analizar y clasificar **cómo se manifiestan** (los personajes) **y su identidad masculina** frente a los distintos acontecimientos y en relación con los demás personajes y consigo mismo a lo largo de la narración del film. Para ello, se analizarán las siguientes categorías relacionales: las relaciones en **la familia**, entendiendo familia como la estructura de parentesco (paterno-filial, entre hermanos...); las relaciones de **pareja**, ya sean homosexuales o heterosexuales; las relaciones de **amistad** entre personajes masculinos, y las de los personajes masculinos con las mujeres representadas; las relaciones sexuales (homosexuales o heterosexuales) y las relaciones **laborales**.

Así, puede concluirse cómo los datos obtenidos se ajustan o no a los estereotipos de la identidad masculina hegemónica heteropatriarcal, o si se muestran las identidades alternativas que se salen de estos esquemas, o si se establecen nuevas masculinidades hegemónicas.

2.1 LA FILMOGRAFÍA ELEGIDA: LA FUNDAMENTACIÓN Y LA LISTA DE FILMS ELEGIDOS

El cine está concebido como un vehículo de representación socio-cultural de la sociedad en sí misma,

“...en esta medida, el cine es apto para reproducir sistemas de representación o de articulación social, se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos. La tipología de un personaje o de una serie de personajes se puede considerar representativa no sólo de un periodo del cine, sino también de un periodo de la sociedad”(VV.AA 1983:98).

Como ya se desarrolló detalladamente en el apartados anteriores, para entender y analizar mejor el fenómeno de la representación de las identidades masculinas, se hace necesario situarlo **en un contexto socio-cultural e histórico** concreto, por ello la elección de **delimitar** la investigación a los últimos **15 años del cine español**,

entendido como **reflejo de un contexto de cambio en las relaciones de género**. De los cuales al menos se analizará una película por año.

Los films elegidos obedecen a **las siguientes cuestiones fundamentales**:

Por un lado, **los géneros** filmicos elegidos serán fundamentalmente la **comedia y el drama**, principalmente por cuestiones de gustos históricos de la sociedad española, sobre todo en lo tocante a la comedia.

Por otro, se tratará de que la historia contada en el film esté ambientada en los **tiempos actuales y en España**, así se descartan las que teniendo titularidad oficial de española, no pueden considerarse como tales para el objeto de estudio puesto que ni sus directores ni sus guionistas ni su temática ni su ambientación lo son.

En lo tocante a **la temática tratada en los films será lo más diversa posible**, para que permita abarcar el máximo posible de situaciones sociales y personales a las que los individuos puedan enfrentarse en distintos momentos de sus vidas. Todo ello encaminado a realizar un análisis lo más riguroso posible sobre el género masculino y sus identidades.

Y, por último, los films seleccionados serán aquellos que hayan tenido una cierta repercusión en el público, es decir, que hayan sido taquilleros, Así también, si que hayan tenido reconocimiento por la industria cinematográfica a través de la concesión de premios.

LOS FILMS ELEGIDOS PARA EL ANÁLISIS

Krampack. 2000

La vida de nadie. 2001

Los lunes al sol. 2002

Los novios búlgaros. 2002

En la ciudad. 2003

Te doy mis ojos. 2003

Seres queridos. 2004

Semen. Una historia de amor. 2005

El penalti más largo del mundo. 2005

Los aires difíciles. 2006

La torre de Suso. 2007

Fuera de carta. 2008

Pagafantas. 2009

Que se mueran los feos. 2010

Cinco metros cuadrados. 2011

18 comidas. 2011

Una pistola en cada mano. 2012

Todas las mujeres. 2013

321 días en Michigan. 2014

Blockbuster. 2014

2.2 ANÁLISIS DE LOS FILMS³

2.2.1 Krampack. La formación de las identidades masculinas en la adolescencia

El film, clasificado como drama desde el **género cinematográfico**, está basado en la obra teatral del mismo nombre, del actor y dramaturgo catalán Jordi Sánchez, adaptada para el cine por el director de la misma Cesc Gay. Según las críticas, “ha hecho suyo (el relato) de manera más que evidente y con resultados notables”, además de adaptarla “...con gran acierto, ha conseguido alcanzar diálogos tan bellos como aquel en que Dani le abre su corazón a Nico” (Mirto Torreiro, fotogramas.com 2002). Por tanto, el film puede considerarse como una obra “pionera en el tratamiento de la homosexualidad adolescente en España y una obra gay de culto” siendo “un retrato nada cursi ni melodramático de la adolescencia, con todas sus contradicciones”. Así, “en plena liberación LGTB española, este pequeño film demuestra que la homosexualidad se puede aceptar con naturalidad y sin dramatismos” (Juan Roures, cinegay.com 2002).

Es una historia de adolescentes, en la que los personajes se encuentran en una fase de descubrimiento y en pos de la satisfacción de sus deseos sexuales, a través de los cuales comienzan a construir sus identidades masculinas, o como algún espectador a definido cómo un momento vital en el que “Cuando las hormonas se ponen en marcha, las amistades de la infancia, las chicas y el propio autoconcepto se ven brutalmente alterados” en críticas de espectadores (críticas espectadores en filmaffinty.com 2007) . Incluso podríamos clasificarlo como un rito de paso de la niñez a la edad adulta.

Podríamos decir que el **foco de la historia** es, fundamentalmente, el descubrimiento de la identidad sexual en la adolescencia. En cuanto al **tiempo narrativo** de la historia, se puede decir que es circular, puesto que en cierta manera acaba cómo empieza, con el encuentro de los dos personajes principales en la estación de tren, a pesar de que ambos sufren algunas transformaciones identitarias a lo largo del film.

Una característica a destacar es el lenguaje coloquial utilizado entre los adolescentes, del que cabe subrayar la palabra *Kràmpack* usada por los personajes, es

³ Críticas completas en apéndices documentales.pp.256-324.

entendida como un código personal de complicidad para referirse a la masturbación que se practican entre ellos.

Como se verá a lo largo de la película, los personajes hablan de sexo, practican el sexo, pero pronto se evidencia que el significado no es el mismo para ambos. Así, tal y como afirma G. Mead (O. Mella 1998:43-46), cada individuo construye su identidad a través de la interacción social, que es **ambientada** en un pueblo costero en la época estival y que puede ser entendido a modo de espacio-tiempo de libertad en el que los mecanismos de control social, como la familia o el instituto, se relajan. Es, por tanto, el momento de la experimentación y del descubrimiento, en el que Nico y Dani tienen tiempo para reflexionar, para encontrarse consigo mismos y con los otros.

Así, nos encontramos con los dos personajes principales, Nico y Dani, que son dos chicos adolescentes, amigos desde el colegio. El primero de clase media y el segundo de clase media alta. Aprovechando que los padres de Dani se van de viaje, Nico va a visitar a su amigo al chalet que los padres de éste tienen en un pueblo de la costa y donde habitualmente pasan los veranos. De esta manera, y según la clasificación hecha por Casetti y di Chio (1990), se aprecia una diferencia entre ambos, pues Nico se puede clasificar como un personaje plano y simple, unidimensional y estático, constante en sus objetivos y pragmático en sus acciones, como se aprecia en la escena del tren (min. 1) en la que se manifiesta su interés por entablar relación con las mujeres; en este mismo sentido, en el min. 7, en casa de su amigo Dani, mirándose al espejo dice: “...ya se me nota verdad... (haciendo referencia a la nuez)... esto les gusta a las mujeres...”. Esta actitud será una constante a lo largo de la historia. Asimismo, Nico construirá su identidad masculina a través de la idea de heterosexualidad y de virilidad. Será una identidad basada en los estereotipos de masculinidad hegemónica formada a través de la idea de que ser hombre es no ser mujer ni ser homosexual.

Por otro lado, Dani se presenta cómo un personaje redondo, complejo y contrastado, dinámico y en continua evolución, y mucho más cognitivo en sus acciones. Si bien en un primer momento se exhibe como cómplice de los deseos y planes de Nico, en el fondo, tiene los suyos propios, que no dejan de ser los mismos que los de su amigo, es decir, explorar y reafirmar su identidad masculina a través del sexo. Ahora bien, si, por un lado, Nico va en busca de la primera relación sexual con una chica, Dani pretende continuar profundizando y experimentando en este sentido con su amigo.

Esta diferencia se hace más evidente en el momento en el que conocen a dos chicas del pueblo, Elena y Berta. Ambas se convierten en el objetivo principal de Nico, pues, para él, significan la oportunidad de alcanzar aquello que desea, como queda claro en la escena del min.20 en casa de Dani: “...habrá que hacer algo con las chicas, tú te quedas con Elena y yo con Berta...”. Pero acto seguido le propone a Dani “¿hacemos un krampack?”.

A pesar de esta disparidad en la opción sexual, ambos personajes construyen su identidad masculina a través del trinomio conceptual sexo/ género/ deseo. Mientras Nico la reafirma a través de los estereotipos socioculturales heteropatriarcales hegemónicos de virilidad, que va reforzando con diversas actitudes y acciones. En lo que se puede apreciar en la escena del min. 30 cuando las chicas acuden a la cena que han organizado en casa de Dani y abre la puerta diciendo “estaba arriba, afeitándome” o la escena en la que en varias ocasiones aparece arreglando la moto y fumando. Así mismo, se puede observar en la escena min. 40, cuando tras la fallida cena con las chicas y el último encuentro sexual con su amigo, Nico se siente incómodo e intenta reafirmar su heterosexualidad acercándose más a las chicas. Por su parte, Dani empieza a construirla a través del deseo sexual homogenital, aunque afirme en un principio que se encuentra confuso y que no sabe lo que le pasa.



Escenas min. 21 de la cena con las chicas.

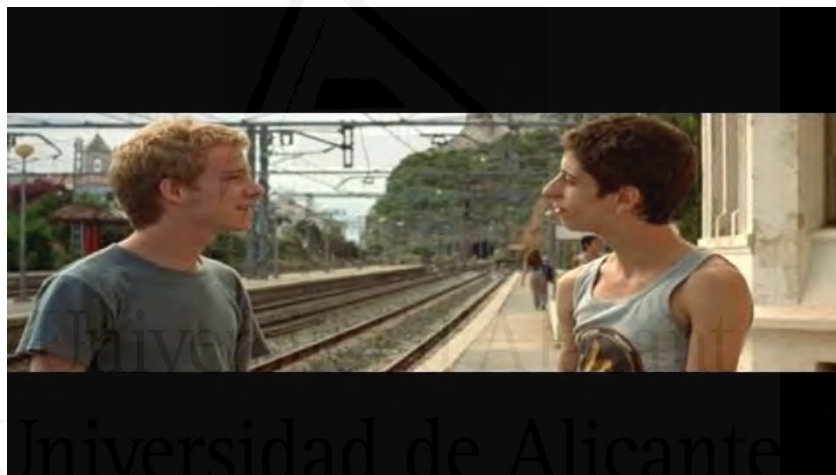


Nico arreglando la moto. Escena que se repite varias veces a lo largo del film

En este sentido, observamos que, en el momento en el que Dani se entera que su amigo ha quedado con una de las chicas para tener sexo, empieza a comprender lo que le ocurre, está enamorado de Nico. Pero será la aparición, esa misma noche, de Julián, conocido del padre de Dani, la que determinará la decisión final del personaje. Éste será el personaje facilitador que abrirá los ojos al adolescente. De esta manera, en el desarrollo de la escena en la que Julián recibe en su casa a Dani para cenar con un grupo de amigos homosexuales, se aprecia cómo las conversaciones llevan por varios derroteros para concluir en el punto en el que se desvela la opción sexual de los comensales, entre las que destaca la que deja entrever que tanto Julián como el padre de Dani son homosexuales. Esta situación, marcará un punto de inflexión para el personaje que se da cuenta definitivamente de su homosexualidad, como explícitamente afirma en la escena del min. 76, cuando hablando con Julián, acepta y normaliza su homosexualidad.

En relación con este tema, el personaje de Dani, al igual que el de Julián, no se nos muestran como afeminados ni lujuriosos ni atormentados ni marginados, es decir, el homosexual estereotipado por una serie de ideologías morales, políticas y culturales basadas en constructos heteropatriarcales. Sí hay en el protagonista extrañeza, desorientación, duda, pero no un drama existencial, como el que se acostumbra a representar cinematográficamente con el descubrimiento de la homosexualidad. Tampoco se expresa el deseo sexual como algo marginal o reprimido, sino que aparece como algo normal dentro del deseo humano, independientemente de que la opción sea homosexual o heterosexual.

En este punto, ambos personajes han comenzado a construir sus identidades masculinas tomando opciones sexuales diferentes. Así, comparando la escena inicial y la final, se ve cierto distanciamiento entre ambos.



Arriba, escena de la llegada de Nico. Abajo, escena final en la que se despiden los amigos.

Se puede concluir que la construcción social de la identidad masculina es representada en el film como algo abierto a cambios constantes, sobre todo en determinadas épocas de la vida como la adolescencia. De tal manera que está encadenada al devenir de los acontecimientos vitales, a los que los personajes se ven sometidos por la interacción que tienen con un entorno en constante evolución, por los distintos sujetos con los que se relacionan a lo largo de la historia, por la interacción entre ellos mismos en condición de amigos y por sus propias características individuales.

2.2.2 La vida de nadie. La identidad masculina construida a través de las exigencias sociales

El film es la ópera prima del director Diego Galán y obtuvo muy buenas críticas en su estreno. Está basado en los hechos reales del llamado Caso Romand (Francia) del “... hombre que se inventó una vida durante casi dos décadas y acabó matando a su familia para no decepcionarla” La película nos narra, desde el **género cinematográfico** del drama, la vida de Emilio como **foco fundamental**. Esta vida sorprende al espectador e incluso al propio director apunta en una entrevista que “Me desconcertó mucho que alguien pudiera mentir a tanta gente durante tantos años...”. Por tanto, la vida del personaje se ha ido construyendo sobre mentiras a lo largo de veinte años. Pero además, esta se **ambienta** en un entorno urbano (Madrid), lo que en un principio puede parecer irrelevante, pero que se vuelve fundamental para el desarrollo de la misma, pues facilita el anonimato del sujeto, así, como la misma trama de mentiras, “...que, sin lugar a dudas, forma uno de los ejes más patentes en nuestra sociedad” (Cortés, E. fotogramas.es 2002), urdidas por el personaje, no se hubieran podido mantener durante tan largo tiempo en una ciudad más pequeña o un pueblo. Además hay que tener en cuenta que las presiones sociales a las que este sujeto se ve sometido, posiblemente, no se den o se den de forma diferente en entornos socioculturales no urbanos. Al mismo tiempo, nos encontramos con un **tiempo narrativo** lineal, al observar una evolución significativa del personaje que aparece en un principio como un sujeto seguro y con una cierta estabilidad económica y personal, pero que desemboca, tras varias peripecias, en un final inesperado pero al mismo tiempo inevitable.

De esta manera, nos encontramos con una historia que nos muestra cómo la presión social crea una serie de necesidades que condicionan las aspiraciones vitales de los sujetos, así cómo la construcción de su identidad.

En el min.1, se muestra al personaje principal, Emilio. La presentación, hecha por el hijo del protagonista, Sergio, es clave, pues, por una parte, ubica el foco de la historia sobre Emilio y, por otro, supone un hilo conductor que nos lleva a la resolución final. El niño nos enseña cómo está haciendo un video, usando diversas fotos de la vida de su padre que será un regalo para la fiesta de su cuarenta cumpleaños. Todo forma parte de una sorpresa que Ágata, su esposa, le está preparando para ese día.

A partir de aquí se exhibe una familia nuclear heteropatriarcal tradicional en la que ambos cónyuges trabajan. Emilio es economista y trabaja en el Banco de España y, Ágata, que es agente de seguros. Sergio, hijo de ambos, es un niño sin más problemas que ir al colegio. La familia vive en un chalet en las afueras de la ciudad y, aparentemente, tienen una situación económica acomodada.

Emilio se manifiesta, según la clasificación hecha por Casetti y di Chio, como un personaje complejo inestable, pero con una apariencia exterior de estabilidad, muy influenciador en su entorno, pragmático y consciente de sus acciones. En el min.3, su padre lo describe como “... un buen hijo, y un buen estudiante, que trabaja en el departamento de asuntos internacionales del Banco de España”. En el min. 9, sus suegros se refieren a él como un buen yerno, que les lleva las inversiones. Por todos es percibido como un triunfador, con una familia y un buen empleo. Emilio se ajusta de esta manera, al estereotipo masculino hegemónico heteropatriarcal que basa la identidad del sujeto en el éxito personal que ha conseguido a través de la profesión y de la formación de una familia. Pero, en el min. 18, se descubre, para el espectador, que no es así, pues el banco en el que trabaja es un banco del parque.



Emilio en el parque (min.18)

De esta manera, el personaje representa una identidad cimentada en mentiras o, más bien, en constructos socioculturales arraigados en el entorno social en el que vive que le exigen estar “dentro del huevo”⁴, es decir dentro de los parámetros de éxito y

⁴ “El Triunfo del Huevo” (1921) de Sherwood Anderson, consta de trece relatos que no son más que una crítica al conformismo social. Entre estos está “El Huevo” que resulta ser una hilarante burla a la ambición “de esa idea tan norteamericana de prosperar, de querer ser alguien en la vida” (Fernández Labrada, M. 2013. Blog Saltus- Altus. Libros, lecturas y reseña), el narrador de esta historia es el hijo de un modesto granjero, feliz en su mediocridad, que

reconocimiento social y que se incluyen en el constructo sociocultural de trabajo/familia/hijos/legado. Así, a lo largo de la trama, se ve cómo Emilio, presionado por estas exigencias, ha construido su vida estafando dinero a familiares y amigos, engañándoles con falsas inversiones.

Estas mentiras le llevan a tener un estatus, una reputación y un reconocimiento de amigos y familia al que no puede ni quiere renunciar. Esta cuestión se ve claramente en la escena del min.48, pues, en el cumpleaños, le regalan una corona: es “*el rey de la casa*”, así le llaman los amigos, incluso se refieren a él como “*torero*”. Palabras con una simbología de exaltación tradicionalmente heteropatriarcal que hace referencia al poder, la virilidad y a la superioridad masculina. Esta identificación de la masculinidad con el poder se puede ver también en el min. 51. cuando Sergio, el hijo de Emilio, comenta que “*mamá dice que no nos pasará nada porque papá puede con todo*” lo que queda enfatizado por un primer plano del niño.



Escena del cumpleaños de Emilio (min.48)

Este concepto de virilidad se ve reflejado en el min. 34, cuando el personaje comienza una relación con Rosana, la canguro de los hijos de unos amigos. Esta doble vida que pretende mantener, será la última mentira de su historia.

Esto, junto con la escena del min. 62., en la que Emilio ve en el parque a un hombre sentado en un banco, hablando por teléfono y mintiendo a su esposa como lo hace él, supone narrativamente un punto de inflexión, en el que el personaje se enfrenta por primera vez con su realidad, ya que para él será como verse en un espejo.

tras casarse con una ambiciosa maestra decidió montar sucesivamente, con resultados desastrosos, una granja de pollos y un restaurante. Una visión tiernamente cómica del fracaso.

A pesar de todo, continuará su trama de falsedades hasta que, Rosana, la amante, investiga sobre el pasado y su presente y descubre que todo es mentira, que ni trabaja en el Banco de España ni es economista ni ha abandonado a su mujer como le ha contado. Al mismo tiempo, su mujer descubre la infidelidad. Es el momento en el que el protagonista se enfrenta a su realidad de forma definitiva. Su identidad como sujeto se ve expuesta por primera vez ante los demás. Si, hasta entonces, había gozado del reconocimiento social de todo su entorno, ahora se encuentra con la reprobación de los suyos, su identidad desaparece al confesar a su mujer, en el min. 97, que lleva veinte años mintiendo, que ni su trabajo ni su familia son algo deseado por él, que son incluso una construcción ficticia para acomodarse al entorno social en el que ha de vivir, llegando a firmar que “... después de tantos años me pasa algo de verdad”, refiriéndose a su relaciones con Rosana. Así, su mujer le pregunta “¿quién eres tú?” y él contesta, en un primerísimo plano que enfatiza la respuesta, “Nadie”.

Podemos concluir que el personaje de Emilio construye su identidad a la sombra de las exigencias socioculturales a las que se ve sometido y que crean en el sujeto una necesidad de adaptación encaminada a evitar el rechazo y la marginación. Esta identidad se ve reforzada por la interacción social con sus amigos y familia, por los que es reconocido como un triunfador. Todo ello lleva al personaje a convertirse en un estereotipo masculino que se acomoda a las exigencias sociales (triunfador, poderoso, viril...) y que relega sus verdaderas aspiraciones individuales que nunca llega a expresar ni ha realizar, y lo que al final le transforma, como él mismo dice, en “nadie”.