



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

La auto- representación y la comedia en el cine contemporáneo hecho por mujeres

**Trabajo de titulación previo a la
obtención del Título de Licenciada en
Cine y Audiovisuales**

Autora:

Ana Cristina Franco Varea

CI.1721587036

Director:

Mag. Galo Alfredo Torres Palchisaca

CI. 0101863595

Cuenca - Ecuador

20/09/2019

RESUMEN

Este trabajo de investigación analiza la estrecha relación entre la comedia y la auto-representación femenina en el cine hecho por mujeres. Estudia el proceso de las narrativas, tanto en el área del feminismo vinculado al cine como en el de la comedia, hasta que ambas tendencias se juntan confluyendo en cuatro autoras audiovisuales contemporáneas: Lena Dunham, Malena Pichot, Phoebe Mary Waller-Bridge y Greta Gerwig.

A lo largo de la historia del cine, la mayoría de personajes femeninos cómicos han sido creados por hombres; así como la mayoría de directores de comedia han sido hombres. Aunque ha habido pocas mujeres comediantes, sólo pocas han asumido la auto-representación para implantar una mirada propia en su discurso narrativo.

La metodología utilizada fue la revisión bibliográfica relacionada con teoría feminista vinculada al cine así como la teoría sobre los orígenes de la comedia. También la observación y análisis de cuatro obras audiovisuales cada una perteneciente a las cuatro autoras elegidas.

Las conclusiones a las que se llega permiten deducir que la comedia de mujeres es uno de los géneros más temidos por el imaginario masculino, pues permite hacer de la mujer un personaje real y humano y ya no un fetiche y/o ideal o fantasía masculina. Se cree que esa es la razón por la cual Dunham, Pichot, Waller-Bridge y Gerwig han escogido a la comedia auto-referencial como su terreno para expresarse.

PALABRAS CLAVE:

Cine de mujeres. Feminismo. Comedia. Auto-referencia. Comedia de mujeres. Mujeres comediantes.

ABSTRACT

This research work analyzes the close relationship between comedy and female self-representation in the context of cinema developed by women. Here, the narrative process is analyzed from two perspectives: in the context of feminism linked to cinema; and in the field of comedy. Both perspectives are studied across four contemporary audiovisual authors (Lena Dunham - 1986 -, Malena Pichot - 1982- Phoebe Mary Waller-Bridge – 1985 -, and Greta Gerwig - 1983), until such tendencies come together.

Most comic female characters have been created by men throughout the history of cinema, and most comedy directors are also men. There have been a small number of female comedians, and only a few of those women assumed the self-representation as a mean to introduce a look of their own in the discourse of their narrative.

As baseline of this work's methodology, the theory of feminism linked to cinema was revised, as well as the theory related to the origins of comedy. Moreover, the observation and analysis of sixteen audiovisual works (four of each one of the aforementioned chosen authors) was carried out.

The conclusions of this analysis allow us to deduce that women's comedy is one of the genres that are most feared by the male imaginary. This type of comedy allows women to become real and human, and not remain as an ideal fetish, neither a male fantasy. It is believed that this is why Dunham, Pichot, Waller-Bridge and Gerwig chose self-referential comedy as the territory to express themselves.

KEYWORDS:

Women's cinema. Feminism. Comedy. Self-reference. Women's comedy. Female comedians



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE.....	4
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I.....	14
LA AUTO-REFERENCIA EN EL CINE HECHO POR MUJERES.....	14
CAPÍTULO II.....	46
LA COMEDIA EN EL CINE HECHO POR MUJERES.	46
CAPÍTULO III	76
ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE COMEDIA Y AUTO-REFERENCIA EN LOS 4 FIMS DEL CORPUS PROPUESTO.....	76
CONCLUSIONES.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	98

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Ana Cristina Franco Varea en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La auto- representación y la comedia en el cine contemporáneo hecho por mujeres", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de septiembre de 2019

Ana Cristina F.V

Ana Cristina Franco Varea

CI.1721587036

Cláusula de Propiedad Intelectual

Ana Cristina Franco Varea, autora del trabajo de titulación "La auto- representación y la comedia en el cine contemporáneo hecho por mujeres", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de septiembre de 2019

Ana Cristina F.V.

Ana Cristina Franco Varea

CI.1721587036



Universidad de Cuenca

A Lucas, porque el me empujó a hacer esto, porque mientras las ideas crecían, él crecía también, porque estuvo conmigo durante todo el proceso. Y esperó a que acabe de escribir para nacer.

Y al Mario, por decirme que si puedo.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación que se propone indagar la relación -al parecer muy estrecha- entre la auto representación y la cinematografía femenina, y cómo ésta se vincula -en la mayoría de los casos- a la comedia. El tema a tratar surgió tras en el descubrimiento de la obra cinematográfica de algunas mujeres cineastas de este entre siglos, cuya búsqueda artística está atravesada por la comedia auto-referencial. Otra de las razones fue la escasez de roles femeninos cómicos, y menos aún, creados y dirigidos por mujeres en la historia del cine.

Luego de una primera investigación sobre mujeres en la comedia, se halló que el género está muy ligado a la auto-representación. Charles Chaplin, Buster Keaton, Jerry Lewis, Woody Allen, entre otros cineastas, son comediantes que, en primer lugar, utilizan su propia vida y su propio cuerpo para hacer reír; esto se complementa con el hecho de que son ellos quienes actúan sus personajes. Al investigar qué ha pasado en la historia del cine con las mujeres comediantes, hemos podido establecer que en la contemporaneidad el fenómeno se repite: varias de ellas igualmente vinculan la comedia a su propia vida y también actúan los personajes que crean en su guiones, ya que ellas también son las guionistas de sus obras. Este es el caso de la norteamericana Lena Dunham (1985), cuya cinematografía siempre ha estado atravesada por la misma temática: ella y su mundo. Lena Dunham es su propio experimento. Sus metrajes hablan de los conflictos que la atraviesan, están escritos por ella, y además, actuados por ella. El hecho de que Dunham haya participado como actriz principal en su Ópera Prima *Tiny Furniture* (2010) y protagonice la serie para HBO de su autoría *Girls* (2012) otorga a su obra un sello personal e intimista.

El arte, desde sus inicios, buscaba -o sin buscarlo lo hacía- representar algo de su autor o autora, puesto que la obra es la expresión de un sujeto. El ser humano siempre ha tendido a representarse a sí mismo. Por ejemplo como dice Stromata:

Si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos, o pudiesen dibujar con las manos o hacer obras como las que hacen los hombres, semejantes a los caballos representaría el caballo a los dioses, y semejantes a los bueyes el buey, y les darían cuerpos como los que tienen cada uno de ellos. (Clemente Stromata, V 110)

Hay corrientes estéticas, sobre todo a partir de la modernidad, que afirman que todo artista, quiera o no, se representa a sí mismo. Según María Luisa Femenías “el sujeto, como categoría filosófica-política, surgió, al menos teóricamente, con la modernidad” (2000: 52). Con la teoría de autor nacida en los años sesenta, se cuestionaron corrientes estéticas en las que lo más importante era la obra dando lugar a la expresión del autor; así, el autor pasó a ser, en cierta medida, la obra misma:

A finales de los cincuenta y a principios de los sesenta, la llamada *teoría de autor* pasó a presidir la crítica y la teoría cinematográfica. Haciéndose eco del aforismo sartreano que resume el existencialismo-la existencia precede a la esencia-, Bazin afirmaba que la “existencia del cine precede a su esencia”. Como señala James Naremore, el vocabulario de Bazin es de índole sartriana, proclive al uso de términos como

“libertad”, “destino” y “autenticidad” (Naremore, 1998:25).

En un artículo de 1957, “La politique des auteurs”, Bazin resumía esta tendencia como “la elección, en la creación artística, del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia, e incluso su progreso de una obra a la siguiente”¹ (Stam, 2000:107) . Los críticos de esta tendencia distinguían entre *meteurs en scène*, es decir, quienes se adscribían a las convenciones dominantes y a los guiones que les confiaban, y los autores que empleaban la *mise en scène* como parte de su expresión personal.

En la literatura femenina, ya en el año 650 a.C., Safo de Mitilene hacía una apología a su cuerpo y a su sexualidad a través de su poesía, la cual es puramente auto-representativa. Teresa de Ávila (1515- 1582) fue otra mujer escritora que en el siglo XVII se acercó al tema de la expresión a través de la mística. En el siglo XX, un ejemplo importante es el de la inglesa Virginia Woolf (1882-1941)cuya obra fue pionera en la literatura feminista; ella es famosa por su ensayo *Una habitación propia* (1928) en el que afirma que una mujer, para escribir buenas novelas, necesita una habitación propia y dinero, es decir, independencia económica. Otro ejemplo destacable es el de Anaïs Nin (1903-1977) en el siglo XX. A partir de los años 30, la escritora redactó muchos diarios personales que, tras su muerte, serían publicados. Hoy, estos documentos son muy respetados en el mundo de las letras por su gran valor literario. En cuanto a las artes plásticas y visuales, hay -sobre todo a partir de los años sesenta- varias mujeres que han trabajado el tema de la auto-representación. Tal es el caso de la artista y fotógrafa norteamericana Cindy Sherman (1959), cuya obra consiste en una serie de auto-retratos en los que se viste de distintos personajes. Así, Sherman es siempre ella y a la vez otra.

Ya en el cine hay varias mujeres que han creado en el campo de la auto-representación expresiva. Tal es el caso de la estadounidense Maya Deren (1917-1961), quien escribía, dirigía, actuaba y editaba varias de sus propias películas. En *Ritual in Transfigured Time* (1946), la autora incluye danza en su metraje y lo fusiona con música experimental; la imagen que logra Deren se caracteriza por la fuerza de su simbolismo. Hay que mencionar el ejemplo de otra norteamericana de la misma época, Marie Menken, quien también fue pintora y en el cine incursionó en la tendencia experimental. En su película *Visual Variations on Noguchi* (1945), Menken deconstruye la narrativa convencional en el cine bajo la influencia de la pintura.

Ya hemos dicho que la auto-representación cobró mayor fuerza con el llamado cine de autor, el cual tiene su auge a mediados de los años sesenta con la “Nouvelle Vague” francesa. Dentro de esta tendencia, una de sus mayores representantes es la belga Agnès Varda (1928), quien es considerada una de las pioneras del cine feminista. Su obra ha estado íntimamente ligada a su vida. Un ejemplo de ello es su film *Cleo de 5 a 7* (1961), y es todavía su obra documental: *Les plages D’Agnès* (2008) o *La espigadera y los espigadores* (2000). Hay varias cineastas y artistas audiovisuales en la

misma línea, entre ellas la cineasta experimental también de origen belga, Chantal Akerman (1950-2015), otra realizadora cuya obra se basa en temas de su vida cotidiana, pero también temas complejos ligados a la sexualidad. Un ejemplo interesante de las películas de Akerman es *L'homme a la valise* (1983), cinta en la que ella misma hace de protagonista y se encierra por semanas en una pequeña habitación desde la cual observa lo que pasa afuera. La cineasta francesa Claire Denis es otro ejemplo destacable dentro de la cinematografía femenina de autor. Su película *Chocolat* (1988) es considerada una reflexión “semi-autobiográfica” cuya temática es el colonialismo africano.

Está claro que la obra de estas mujeres cineastas está relacionada con el tema de la auto-representación, sin embargo, su obra no se vincula a la comedia. En Norteamérica este vínculo parece más fuerte que en Europa. La ya citada Dunham ha innovado el audiovisual con su propuesta feminista y cómica. Otra mujer norteamericana que hay que mencionar es la guionista, productora y directora Nora Ephron (1941-2012), admirada por Dunham. Aunque Ephron no fue actriz de sus propios guiones, en su obra hay un énfasis por construir personajes femeninos cómicos que cuestionen la realidad de las mujeres contemporáneas desde la comedia. En Latinoamérica, destaca el caso de la mexicana María Elena Velasco, “La India María”, quien fue actriz, guionista y cineasta; su particularidad fue haber creado un personaje exitoso, que, siempre con el mismo nombre (María Nicolasa) atravesó todos sus filmes. Aparte de ella, en Latinoamérica no se destacan muchos casos de autoras vinculadas a la comedia y a la auto-representación; aunque hay guionistas mujeres como es el caso de Paz Alicia Garcíadiego, esposa de Arturo Ripstein, quien ha escrito casi todos sus guiones, y sin embargo, su nombre sigue en el anonimato, y sus temas han sido más bien la tragedia sórdida y de las más bajas pasiones.

Entonces, no se encuentran muchas mujeres cuya capacidad creativa esté ligada a una comedia auto-representativa que es lo que interesa centralmente a esta investigación. Sin embargo, en nuestros días hay ejemplos dentro de las audiovisuales en internet. Este es el caso de la comedianta argentina Malena Pichot, quien con sus videos para Youtube llamados “La Loca de Mierda” logró crear un personaje cómico e inteligente con el que varias mujeres contemporáneas han logrado identificarse.

Los roles femeninos en el cine han estado atravesados por varios estereotipos que van desde la mujer fatal (heroínas del cine negro), pasando por la clásica damisela en peligro (películas de Disney), hasta llegar a la mujer supuestamente libre y peligrosa de *Kill Bill 2003-2004*, de Quentin Tarantino. Begoña Siles Ojeda, al respecto ha dicho:

Las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiras, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados. (Martínez – Salanova, s/f)

Sin embargo, como venimos insistiendo, son pocos los roles femeninos que han estado vinculados a la comedia, y, curiosamente, los pocos que hay, son roles en los que

los personajes femeninos adquieren una dimensión humana mayor. Esto se ve claramente en las películas de Woody Allen o de Almodóvar, cineastas masculinos que han hecho excelentes retratos de mujeres. Sin embargo, y debido a la cultura machista, a simple vista se desconoce a las mujeres que, a través del cine, han buscado re-crear el rol de la mujer contemporánea a partir de la auto-representación y la comedia.

En Ecuador son pocas (si no ninguna) las propuestas que han indagado alrededor de la auto-representación femenina y su relación con la comedia en el cine. Nuestra cinematografía tiene una escasez de personajes femeninos complejos y profundos. Hay, en el cine ecuatoriano, una tendencia (quizás inconsciente) a crear roles femeninos estereotipados, y más todavía si están en el orbe de la comedia. Por ejemplo, uno de los personajes femeninos protagónicos de la película *Cuando me toque a mi* (2008) del cineasta Victor Arregui, está interpretado por una mujer colombiana voluptuosa cuya apariencia física así como sus acciones caen en el cliché machista de la “mujer fácil”. Algo parecido sucede con en la película *A tus espaldas* (2011) del cineasta Tito Jara en la que otra colombiana interpreta otro papel parecido; en este sentido:

El cine ha trabajado poco el deseo femenino. Solo a partir de los noventa surgieron películas en América y Europa que tematizaron en toda su complejidad el erotismo femenino. Ecuador no escapa a esa tendencia androcéntrica. En primer lugar, hay pocas películas con protagonistas femeninas. En segundo, poquísimos filmes dirigidos por mujeres tienen una protagonista mujer. *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006) y *No robarás... (a menos que sea necesario)* (Viviana Cordero, 2013), plantean un avance en la representación de roles de género: presentan mujeres con iniciativa; sin embargo, nos dan pocos elementos para imaginar un erotismo femenino. Ambas películas representan a las mujeres como seres poco sexuados. Por eso llama la atención una película comercial y tradicional como *Retazos de vida* (Viviana Cordero, 2008), en que desde el punto de vista de una clase alta, blanca y heterosexual, el cuerpo masculino se hace objeto del deseo de la mirada femenina (León: 2016)

La cinematografía con una mirada femenina aún es una deuda en nuestro medio. Para enriquecer la profundidad del audiovisual nacional, es indispensable generar nuevas propuestas estéticas que vayan más allá de la mirada patriarcal y estereotipada. Es por eso que esta investigación se plantea aportar al desarrollo de la cinematografía ecuatoriana a través del análisis teórico de 4 films contemporáneos de autoras mujeres que vinculan la auto-representación a la comedia: *Pilot*, piloto de la serie *Girls* (2012) de la norteamericana Lena Dunham; un capítulo de la serie *Fleabag* (2016) de la inglesa Phoebe Waller-Bridge; un capítulo de la serie web *La loca de mierda* (2009) de la argentina Malena Pichot, y la película *Frances Ha* (2012) actuada por la norteamericana Greta Gerwig y también escrita por ella junto al director Noah Baumbach.

El término “auto-representación” se refiere, entonces, al hecho de que el autor se representa a si mismo en su obra y tiene relación con la política de autor nacida en los años sesenta y que ahora, en nuestro tiempo, ha sufrido varias modificaciones. En

Universidad de Cuenca

cuánto a la auto-representación femenina en el cine, hay una tendencia marcada por Agnès Varda y Chantal Akerman, precursoras en la Nouvelle Vague y consideradas por varios críticos cinematográficos como pioneras del cine feminista. Sin embargo, aunque estas mujeres cineastas usan su vida como material de trabajo no la vinculan a la comedia. De todas maneras es importante analizar su obra para tenerla en cuenta como antecedente para esta investigación. Pero lo que interesa es analizar la relación entre comedia y auto-representación

Tomando en cuenta que esta investigación tiene tres aristas importantes: el cine hecho por mujeres, el cine de auto representación y el cine de comedia, la principal pregunta gira alrededor de la relación entre éstas: ¿A qué se debe el hecho de que el cine hecho por mujeres por lo general esté vinculado a la auto-representación y ahora a la comedia? Arriesgamos la hipótesis de que esto quizá tenga que ver con el hecho de que por ser la comedia un espacio simbólico de poder le ha estado vedada a la mujer.

El objetivo general de esta monografía es analizar la relación entre comedia y auto-representación en el cine y audiovisual hecho por mujeres a través de 4 films contemporáneos, con el fin de proponer una mirada femenina a las nuevas cinematografías ecuatorianas. Los objetivos específicos de esta monografía escrita son:

- 1) Analizar el campo teórico y filmográfico de la auto-referencia expresiva en el cine y el audiovisual hecho por mujeres para entender los procesos creativos de las mujeres en el cine.
- 2) Analizar el papel de las mujeres en la historia de la comedia en el cine y el audiovisual con el fin de dar a conocer a voces femeninas.
- 3) Analizar el vínculo entre comedia y auto-referencia (experiencia vital) en las 4 películas (*Pilot*, piloto de la serie *Girls* (2012) de la norteamericana Lena Dunham; un capítulo de la serie *Fleabag* (2016) de la inglesa Phoebe Waller-Bridge; un capítulo de la serie web *La loca de Mierda* (2009) de la argentina Malena Pichot, y la película *Frances Ha* (2012) actuada por la norteamericana Greta Gerwig y también escrita por ella junto al director Noah Baumbach) para, a través de este análisis, profundizar en los discursos de auto representación femenina.

El método que se va a utilizar para la realización de esta monografía ha sido el



Universidad de Cuenca

bibliográfico, ya que permitirá conocer la genealogía cada uno de los conceptos del tema y generar ideas precisas sobre aclarar la problemática. Para ello se realizará acercamiento a diversos tipos de fuentes, como se describe a continuación:

a) Analítico, de libros de autores que tratan nuestro tema: Julia Kristeva, Beatriz Sarlo, Gloria Steinem, Nelly Richard, Susan Sontag, Erika Lust, Beatriz Guido, entre otros. Y de los autores nacionales: Ana Rodríguez, Paola de la Vega, Galo Torres, Christian León Mantilla, entre otros.

b) Analítico filmográfico del desarrollo de la auto-representación femenina vinculada a la comedia en la historia del cine, a partir de análisis ya existentes.

c) Análisis fílmico de roles femeninos y su vinculación con la auto-representación y la comedia en los ya antes citados 4 films contemporáneos. El análisis girará en torno a los personajes, las acciones y los temas que sitúen a dichos personajes.

CAPÍTULO I

LA AUTO-REFERENCIA EN EL CINE HECHO POR MUJERES.

Para empezar este capítulo es necesario referirnos a los conceptos que están presentes en el título: “expresión” y “experiencia”. El “Diccionario de Filosofía” de J. Ferrater Mora divide al término “expresión” en tres versiones y/o miradas: una filosófica, otra semiótica y otra estética. Para esta investigación se ha decidido citar las dos últimas. A saber:

El término expresión en la semiótica y en la lógica. Se suele usar este término para designar una serie de signos de cualquier clase dentro de un lenguaje escrito. (Ferrater Mora, 2000:1192)

Respecto a la expresión estética indica:

Se ha discutido muchas veces en qué relación se halla un contenido estético con la expresión del mismo. Esta expresión ha sido a veces identificada con la forma. Pero, como la forma tiene un carácter universal, se ha objetado que en tal caso hay que identificar la expresión con un conjunto de normas o reglas de carácter objetivo. En suma, la expresión sería simplemente la imitación. Para evitar esta objetivación de la expresión, se ha dicho que la expresión es siempre, y en todos los casos, de índole subjetiva. (Ferrater Mora año, 1193).

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el vocablo “expresión” quiere decir:

f. Acción de expresar. La libre expresión del pensamiento. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española- Edición Tricentenario)

Según el Diccionario de Filosofía J. Ferrater Mora, la categoría “experiencia” quiere decir:

1) La aprehensión de un sujeto por una realidad, una forma de ser, un modo de hacer, una manera de vivir, etc. La experiencia es entonces un modo de conocer algo inmediatamente antes de todo juicio formulado sobre lo aprehendido. 2) La aprehensión sensible de la realidad externa. Se dice entonces que tal realidad se da por medio de la experiencia, también por lo común antes de toda reflexión. 3) La enseñanza adquirida por la práctica. (Ferrater Mora, 2000: 1181)

De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, experiencia quiere decir:

1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.
2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo.
3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.
4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona.
5. f. experimento. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española- Edición Tricentenario)

Como se ve en los ejemplos citados, tanto el término “expresión” como el término “experiencia” tienen que ver con la subjetividad del individuo, sobre cómo el sujeto

“percibe” la realidad y cómo “comunica” al otro ese sentir y/o sensación particular. Es por esto que dichos términos han estado siempre asociados al arte. Justamente, el Diccionario de la Real Academia Española, en lo tocante al Arte dice:

Actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales’, ‘conjunto de habilidades, técnicas o principios necesarios para realizar una determinada actividad’, ‘instrumento que sirve para pescar’ y ‘maña o habilidad’(Ferrater Mora, 2000: 1181)

Las primeras expresiones artísticas y estéticas aparecen en las cavernas en la época de transición del Paleolítico al Neolítico; estas primeras manifestaciones demuestran que el deseo de expresarse es una cualidad intrínseca en el ser humano; además de ser una necesidad de dejar una impronta personal, una huella que trascienda y quede en la Historia. Fueron las primeras expresiones de la subjetividad, las primeras expresiones asociadas directamente a la “expresión” y a la “experiencia”. Las manifestaciones más antiguas y que se consideran de mayor importancia se encuentran en España y Francia. Al paleolítico pertenecen las pinturas de la Cueva de Altamira, situadas en Santillana del Mar, Cantabria (España). Y sin embargo, quizá sea mucho después, en Grecia, donde se forjó un concepto más sólido sobre el arte, que además de surgir como una expresión puramente sensorial y/o sensitiva, incluía una dimensión reflexiva alrededor del arte.

El arte surge como una necesidad del ser humano no solo de comunicarse, pues comunicarse implica resolver cosas prácticas, sino de expresarse estéticamente. Pero no todo arte está ligado íntimamente a la expresión y a la experiencia. Dentro de la historia de las distintas artes hay varias corrientes estéticas y las que preceden a la modernidad no miran precisamente hacia el artista sino hacia la reproducción idéntica de la naturaleza. Desde la Edad Media (476 -1492) hasta las Vanguardias (1900), podría decirse que el objetivo principal del arte fue el de reproducir la naturaleza como un espejo fiel: es el campo de lo que se llama “representación” y su carácter centra es la mimesis. Se consideraba más sublime el arte que borraba la firma del autor. La reproducción (obra) debía ser transparente, lo más parecida posible al original. Aunque los movimientos artísticos, y sobre todo pictóricos, que preceden a las vanguardias de inicios del siglo XX tienen sus búsquedas particulares, podría decirse que todos se caracterizan por su naturalismo o realismo, es decir, ser fieles al original real.

Se podría decir que a partir del Romanticismo –movimiento cultural y artístico que se desarrolló en Europa y América durante el siglo XIX– el concepto “expresión” cobra un papel más importante en el arte. En Alemania surge el movimiento llamado

Universidad de Cuenca

“Expresionista”, tanto en las artes plásticas como en el cine. En las artes el expresionismo prioriza los estados de ánimo internos, contrariando a cierto realismo objetivo. Un ejemplo claro es el de la famosa obra *El Grito* (1893) del artista noruego Edward Munch (1863-1944), en el que podemos ver a un hombre gritando desesperadamente en un puente; tanto el rostro del hombre como el paisaje parecen estar deformados, y esa deformación se debe, indudablemente, al estado interior del personaje que no puede ser otro que el de la angustia. En el cine, el expresionismo alemán surge en (1918), también como alternativa a un cine realista. En el expresionismo alemán, cuyos principales exponentes son Murnau, Lang y Pabst, el objetivo era también el de transmitir, a través de la imagen, los estados interiores de los personajes. Había entre esos directores la intención de crear un mundo propio que no estuviera sujeto a las leyes de la naturaleza. Es por esto que en estas películas la luz, en lugar de suplir la posición natural del sol, solía ir a la inversa: de abajo hacia arriba.

Si con el Romanticismo la búsqueda del Arte se volcó hacia el mundo interior del artista, con las Vanguardias a principios de siglo XX este concepto se refuerza aún más, volviéndose la experiencia una herramienta indispensable al momento de crear. Después de la Primera Guerra Mundial (1914), las artes sufren la crisis más grande de la historia. A nivel socio económico, el filósofo alemán Karl Marx (1818- 1883) hablaba de la lucha de clases; en cuanto a la ciencia, el biólogo inglés Charles Darwin (1809- 1882) revolucionó el pensamiento con su libro “El origen de las especies” el que comprobaba científicamente lo que la filosofía del alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) proclamaba en una frase que podría resumir claramente la crisis de la modernidad: “Dios ha muerto”. Si por Dios se entendía la presencia de lo sublime y lo eterno, con la modernidad, y después del desencanto de la guerra, la mirada del arte se vuelca hacia aquello que no es sublime sino efímero. Así, a partir de las Vanguardias, el arte se vuelve puramente subjetivo y sus búsquedas están relacionadas a la experiencia y/o mirada del artista.

La antropóloga y estudiosa de género María Luisa Femenías (1950) es categórica en su afirmación:

El sujeto, como categoría filosófica-política, surgió, al menos teóricamente, con la modernidad. (2000: 52).

El pensador alemán Walter Benjamin (1892-1940) se refiere a esta problemática en su

Universidad de Cuenca

ensayo famoso dedicado al cine, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en el que proclama la existencia de “el aura”, cierta cualidad que sólo poseerían las obras únicas y que se da en la relación del artista y su obra. El pensador plantea que “el aura” desaparece cuando la obra de arte es reproducida varias veces. El arte, en los tiempos de la reproductibilidad, sufre una crisis.

Incluso en la más perfecta de las obras de arte, una cosa queda fuera: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. (Benjamin, 2003: 42)

Entonces, podríamos decir que a partir de las Vanguardias el concepto de Arte como sublime desaparece y sus objetivos son reemplazados por otros. El interés del Arte ya no es la realidad en sí, sino la mirada del artista. El artista moderno trabaja con y desde su experiencia íntima. En cuánto al cine, esta revolución o transformación surge a partir de la Nueva Ola Francesa de los años cincuenta y sesenta, movimiento en el que nace el llamado “cine de autor”, en oposición al cine impersonal de la industria de Hollywood. Si el cine antes se había dedicado a simplemente contar historias, a partir de este movimiento se prioriza el anecdotario personal del autor. El crítico de cine francés André Bazin (1918-1958) formula la *política de los autores* y en 1955 funda *Cahiers du cinema*, primera revista para reflexionar alrededor del séptimo arte. Son los comienzos de la cinefilia y el nacimiento del cine subjetivo. Aquí destacan autores como Jean-Luc Godard, Françoise Truffaut, Ágnes Varda, Chantal Akerman, entre otros.

A finales de los cincuenta y a principios de los sesenta, la llamada *teoría de autor* pasó a presidir la práctica, la crítica y la teoría cinematográfica. Haciéndose eco del aforismo sartreano que resume el existencialismo-la existencia precede a la esencia-, Bazin afirmaba que la “existencia del cine precede a su esencia”. Como señala James Naremore, el vocabulario de Bazin es de índole sartriana, proclive al uso de términos como “libertad”, “destino” y “autenticidad” (Naremore, 1998:25). Robert Stam hace la misma afirmación:

Los ensayos de Bazin “Ontología de la imagen fotográfica” y “El mito del cine total” coincidían en líneas generales con el ensayo de Sartre titulado “Existencialismo y humanismo”. (Stam, 2000:105)

Pero Bazin no fue el único que habló sobre una teoría de autor. En 1962 el estadounidense Andrew Sarris (1928–2012) introdujo en Estados Unidos la teoría del autor con el artículo *Notes on the Auteur Theory*. Para empezar, Sarris habla del especial interés de los críticos franceses hacia los conceptos “estilo” y “expresión creativa”, y sostiene que un estilo coherente une el “qué” y el “cómo” en una “proclama personal” en la que el director se arriesga y lucha contra la estandarización. Para Sarris,

Universidad de Cuenca

el crítico debe tomar en cuenta la relación entre la personalidad del director y sus materiales de trabajo. Según Sarris, hay tres criterios para reconocer a un autor:

- 1) La competencia técnica (un gran autor tiene que ser al menos un buen director)
- 2) una personalidad reconocible (un director debe presentar un estilo recurrente. Así, la forma como un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente)
- 3) un significado interno surgido de la tensión entre el material y la personalidad del director. (Sarris, 2012: 586).

1.1.2 Expresión y experiencia femenina.

Ya que hemos hablado en términos generales sobre los conceptos de “expresión” y “experiencia” en las artes y en el cine, conviene dar un paso más y acercarnos a nuestro objeto de estudio: ¿Qué sucede con la expresión y la experiencia femenina? Esta pregunta plantea, inevitablemente, otras, como por ejemplo: ¿Existe una expresión puramente femenina y otra puramente masculina o las artes no tienen género?, ¿qué implica hablar de experiencia y expresión femenina?

Se sabe que el papel de la mujer en la historia del Arte ha estado siempre reducido. Primero porque en una sociedad patriarcal es difícil que una mujer se dedique al arte; en épocas pasadas había menos probabilidades aún. Las pocas mujeres que se atrevían a hacerlo no eran reconocidas por la Historia oficial. Por esta razón, hablar de una expresión femenina resulta complejo. Mientras los hombres eran los encargados de trabajar, las mujeres se dedicaban a las tareas del hogar y al cuidado de los niños. Las mujeres eran amas de casa. No tenían acceso a los estudios. Eran analfabetas. No tenían derecho a votar. En una sociedad, que desde la antigüedad a hasta muy entrada la modernidad, las relegaba a la cocina y a los hijos, las mujeres debían encontrar espacios pequeños para la creación, pequeños. Para crear, las mujeres debían desarrollar ciertas artimañas, idearse maneras de publicar y escribir sus obras. La escritora estadounidense Louisa May Alcott (1832 - 1888) escribió su famosa novela *Mujercitas* en la cocina, y la artista francesa Colette (1873 – 1954) publicó sus primeras novelas bajo el nombre de su marido. Así, las mujeres vivieron un tipo extraño de analfabetismo: muchas sabían leer pero no escribir.

Tal vez el hecho de que las mujeres sean de por sí creadoras perturbara en cierta manera al imaginario masculino. Al contrario de la teoría de la “envidia del pene” creada por el psicólogo Sigmund Freud (1856-1939), que afirmaba que las mujeres se sienten “incompletas” debido a la ausencia de falo, la poeta y activista Adrienne Rich (1929-2012) aseveraba que son los hombres quienes, de cierta manera, sienten una cierta envidia de la vagina. ¿Qué pasaría si esto se plantearía al revés?, ¿Qué pasaría si no existiera tal “envidia del pene” sino de la vagina o de la capacidad creadora de la mujer?.

La antigua y constante envidia, temor y hasta terror del hombre por la capacidad que tiene la mujer de crear vida, ha tomado repentinamente forma de odio hacia cualquiera de los otros aspectos creativos de la mujer. No solamente se la ha reducido a la maternidad, sino que se le ha dicho que sus creaciones intelectuales y estéticas no eran apropiadas ni consecuentes sino escandalosas, un intento por convertirse "en hombres" o de escapar a las tareas verdaderas de la femineidad adulta: el matrimonio y los hijos. (Adrienne Rich 1976: 213)

Como vemos, según Rich, no existe tal “envidia del pene” sino que el imaginario masculino, debido al temor de la castración, ha operado, quizá de manera inconsciente, como inhibidor de la capacidad creadora femenina. Según ella, esto tiene que ver con la naturaleza femenina capaz de crear vida con la maternidad. Y precisamente este es un tema que ha atravesado en el arte hecho por mujeres. El tema de la maternidad fue un aspecto que siempre condenó a la mujer en el terreno del arte. No se consideraba oportuno que la mujer pueda dedicarse a labores tan “egoístas” como la literatura cuando debía criar niños. Se impuso el axioma “*aut liberi aut libri*” (niños o libros) planteando la coexistencia de ambas tareas como imposible.

Así, muchas escritoras del siglo XIX decidieron no tener hijos, pues creían (y quizá era así) la única vía posible para dedicarse a una labor artística. Las cuatro grandes novelistas inglesas del siglo XIX no tuvieron hijos. La escritora británica Jean Austen (1775 –1817) no tuvo hijos, y dicen que escribió la mayor parte de sus novelas en la sala de estar, sujeta a todo tipo de interrupciones. Las hermanas Emily (1818- 1848) y Charlotte Brontë (1816 - 1855), tampoco fueron madres. Ni Mary Anne Evans (1819- 1880) quien además para poder escribir tuvo que crear un seudónimo masculino: George Eliot. Una generación después Virginia Woolf (1882- 1941), considerada pionera en la escritura femenina y feminista, tampoco procreó. Podemos decir que las mujeres con cierta conciencia intelectual debían, en cierta forma, sacrificar su experiencia de mujeres-madres en aras de su creación artística.

Tomando en cuenta este tipo de restricciones que tenían las mujeres para crear, es de suponerse que su arte tenga ciertas particularidades que no tendría el arte hecho por hombres. Las mujeres se expresaban desde un lugar diferente al de los hombres, y quizá por eso su obra era distinta. Sin embargo, hay quienes consideran que el arte es universal y tanto las mujeres como los hombres están capacitados para crear lo mismo. Cabe preguntarse: ¿Existe una forma de expresión puramente femenina o el arte no tiene género?

La escritora y filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) en su ensayo *El segundo sexo* (1949) reflexiona sobre el papel de las mujeres en la sociedad y la construcción de su rol. Beauvoir afirma que "la mujer", o lo que se entiende por ese término, no es más que una construcción social. El concepto de "mujer" dentro de la historia siempre ha estado definido por el contexto, es decir, no se concibe a una mujer por sí misma sino que ésta adquiere su significado al lado de lo masculino. Pero, las mujeres han sido "madres", "esposas", "hijas", "hermanas", nunca mujeres en sí mismas y por sí mismas; por eso, Beauvoir plantea que es urgente que la mujer se empodere de su propia identidad. Beauvoir sostiene que no basta el hecho biológico, no se es mujer por las cualidades genéticas, físicas ni biológicas, sino por los hechos culturales.

Según el escritor Stefan Bollman (1958), dos décadas después de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo*, las mujeres escritoras profesionales se sentían relegadas cuando se hablaba de "literatura femenina"; sentían que era una ofensa ser tratadas de manera distintas por el hecho de ser mujeres. Por ello, la escritora belga Marguerite Yourcenar (1903- 1987) decía que en un momento de su vida había pasado de ser "mujer que escribía" a ser "un escritor" porque una "mujer que escribe" nunca era del todo respetada. Se creía que los temas que trataban las mujeres eran menos "importantes" a los temas "universales" tratados por escritores hombres, quienes eran considerados "escritores de verdad".

Sin embargo, aunque el género sea una construcción, y aunque el arte quizá pueda llegar a ser universal, ¿podría haber una cierta manera de expresarse que pertenezca solamente a las mujeres? Quizá sea así. Algo debe significar el hecho de que todas las

Universidad de Cuenca

mujeres tengan cualidades en común: menstrúen, tengan la posibilidad de quedar embarazadas, pasen por la menopausia. También debe quedar algo en el inconsciente colectivo femenino en cuanto a la historia de las mujeres. El hecho de haber sido reprimidas por la Historia oficial debe pesar, de alguna manera, a la hora de crear. Si tomamos en cuenta estos aspectos quizá sí podríamos hablar de una expresión puramente femenina. Expresión que quizá ha sido inhibida por el imaginario masculino, reduciéndola a una expresión “inferior” y haciendo que las mismas mujeres la nieguen y pretendan alcanzar una “expresión universal”. La escritora Ursula Le Guin (1929) en su ensayo *La hija de la pescadora*, publicado en 1988, además de afirmar que las mujeres que son madres no están destinadas a la creación literaria, plantea que existe una forma de expresión puramente femenina.

Considero penoso que tantas mujeres, incluida yo misma, hayan aceptado negar su propia experiencia, y hayan restringido su percepción para adecuarse a ella, escribiendo como si su sexualidad estuviera limitada a la copulación, como si nada supieran acerca del embarazo, el parto, la lactancia, la maternidad, la pubertad, la menstruación, la menopausia, concentrándose únicamente en lo que los hombres esperan oír acerca de las tareas cotidianas, cuidados de los niños, el oficio de vivir, la guerra, la paz, la vida y la muerte, todo ello a través del cuerpo femenino, de la mente y de la imaginación. “Escribir el cuerpo” como pedía Woolf y pide Hélène Cixous, solo es el principio. Tenemos que reescribir el mundo (Le Guin: P196.)

En el cine, la historia también está marcada por la predominancia de los hombres. Las vanguardias revolucionaron un sistema estético dominante pero desde una mirada patriarcal: los *ismos* casi no incluyen mujeres. La teoría *La política de autor* de André Bazin (1918-1958) está destinada principalmente a autores masculinos. Y en la revista *Cahiers du cinéma* (fundada en 1951) , principal documento teórico de la Nueva Ola Francesa, hay menos, muchos menos, nombres de mujeres que de hombres. Sin embargo, surge un fenómeno interesante; mientras para los hombres hablar desde su “experiencia” autobiográfica era una especie de revolución, las mujeres ya lo venían haciendo -tal vez en silencio- muchos años atrás. Antes de que existiera el cine, en la literatura, mientras los hombres trataban temas épicos, las mujeres hablaban de sí mismas o de temas más íntimos. Por ejemplo, en el año 650 a.c, la poeta Safo de Mitilene centraba sus temáticas literarias en su cuerpo y su sexualidad a través de su poesía, mientras que la literatura masculina de su época era principalmente épica. Entonces, en el cine de la Nueva Ola, que, como hemos dicho, es el movimiento cinematográfico en el que se consolida el concepto de “autor”, sus representantes femeninas, Marguerite Duras, Agnès Varda, Chantal Akerman, hablan de y desde sí

Universidad de Cuenca

mismas: Akerman actuaba en sus propios films, Duras adaptó al cine una historia completamente autobiográfica, al contrario que los representantes masculinos (Truffaut, Rohmer, Godard, etc), quienes, en lugar de hablar de sí mismos, decidieron contar historias experimentales y que exploraban nuevas narrativas pero que no siempre tenían que ver con la auto-exposición y su biografía; por lo menos no de manera tan directa como lo hicieron las cineastas.

María-Milagros Rivera Garretas (1998) sostiene que concebir la diferencia femenina es localizar el sentido de las categorías de género y diferencia sexual en quien las piensa y las habla, en quien se piensa y quien se habla, es decir, la decibilidad de la propia experiencia de sí y del mundo. Esto redonda en la impronta de “dar a la capacidad que el cuerpo de la mujer, el deseo y la palabra femeninas tienen de significarse y de dar sentido al mundo, de elaborar símbolos y significados de y desde sí”. (Ibid., p. 184)

Ahora la pregunta sería: ¿Por qué es más común la auto-representación en el género femenino que en el masculino? Quizá porque dentro de un mundo de opresión en el que las mujeres eran anuladas, a través del arte ellas intentaban -e intentan- afirmarse. Mientras el arte masculino se ocupaba de grandes temáticas, el femenino tenía una simple tarea: hacer que las mujeres existan. Y para esto era necesario hablar de lo que era considerado un pecado, un egoísmo y un atrevimiento: de sí mismas.

La idea de que el arte es universal, y por ello, potencialmente andrógino es básicamente una noción idealista: el arte solo se puede definir como discurso dentro de una particular coyuntura- en lo que concierne al mundo de mujeres, la ideología sexista burguesa del capitalismo dominado por el hombre. Es importante señalar que los progresos de la ideología no suponen un proceso de engaño/intencionalidad. Para Marx la ideología es una realidad, no una mentira... Evidentemente, si aceptamos que el cine implica la producción de signos, la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo “natural” de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la “verdad” de nuestra opresión no puede ser “capturada” el celuloide con la “inocencia” de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película. (Johnston, 1974: 29).

1.2 Sobre la auto-referencia en el cine hecho por mujeres.

1.2.1 ¿Cuál es el cine hecho por mujeres?

Si revisamos cualquier enciclopedia de cine podemos darnos cuenta de que abundan nombres de hombres, mientras que pocas veces -o ninguna- encontramos nombres

de mujeres. Si vamos al cine comercial, la cartelera está plagada de películas hechas por hombres, y también -y aunque esto no se vea a simple vista- para hombres. La historia del cine es una historia patriarcal. A través de las investigaciones realizadas se puede observar dos cosas: la primera es que a lo largo de la historia del cine las mujeres han sido excluidas de la producción y la dirección de películas, y la segunda es que las mujeres han sido explotadas como objetos sexuales, como “estrellas”.

La historia de las mujeres fuera de la pantalla es dura. Aunque desde los inicios del cine hubo mujeres que fueron clave en la creación y el desarrollo del lenguaje cinematográfico, muchas de las películas hechas por mujeres se perdieron para siempre. Queda algo de la filmografía de Lois Weber (1881–1939) y de Alice Guy (1873 –1968), realizadoras que destacan en el periodo previo a la Primera Guerra Mundial.

Mucho se ha escuchado hablar del estadounidense David Wark Griffith (1875-1948), autor del llamado “montaje descriptivo” o “montaje invisible” y considerado “el padre del cine moderno”; también se sabe, aunque menos, del ruso Serguéi Eisenstein (1898- 1948), autor del montaje dialéctico; pero poco o nada se ha escuchado de la estadounidense Alice Guy Blaché (1873 –1968), pues fue ella la primera en realizar una película que cuenta algo, la fundadora del llamado “cine narrativo”, pues dio un paso más allá de los aportes de los hermanos Lumière. Fue ella quien creó lo que más tarde sería el cine de ficción. También fue una de las primeras, sino la primera, en indagar en el género de ciencia ficción, los efectos visuales y los efectos especiales, y fue fundadora de la profesión que más tarde se denominó como “productor ejecutivo”; fue la primera en usar grabaciones con un gramófono al mismo tiempo que las imágenes, la primera en usar la doble exposición del negativo, las técnicas de retoque, la cámara lenta y rápida, y el movimiento en reversa. También fue una de las primeras cineastas en experimentar con todos los géneros: ciencia ficción, drama, policiales, hasta parábolas religiosas. Pero quizá su mayor mérito fue el de yuxtaponer planos para la construcción de un discurso legible puramente audiovisual. Además, ella fue la primera persona que logró subsistir económicamente con la profesión de cineasta.

En 1896, Alice mezcló imágenes en movimiento con el arte teatral e hizo su primera película llamada *La fée aux choux*. Luego realizó un remake llamado *Sage-femme de*

première classe (1901). En 1906 rodó *La vida de Cristo* en el bosque de Fontainebleau. Y esta fue la primera película de gran presupuesto de la Compañía Gaumont, con la participación de trescientos extras. En sus películas actuaban actores famosos de la época del cine mudo como Darwin Karr, Blanche Cornwall, Lee Beggs, Billy Quirk. Ya que tuvo mucho éxito, pudo crear un estudio en Fort Lee (Nueva Jersey), el cual pasó a ser un lugar reconocido en el mundo del cine en la década de 1910. La Metro Goldwyn Mayer distribuyó sus realizaciones hasta 1918).

Para 1917 Alice Guy tenía más de seiscientas películas realizadas. En 1953 fue galardonada con la Legión de Honor por el gobierno francés. Tiempo después la Cinemateca Francesa le rindió un homenaje, aunque luego su historia quedaría en el olvido. Su memoria ha sido recuperada recién, hace menos de diez años. A pesar de todos estos aportes gigantes, varias de sus películas fueron atribuidas a su marido, a anónimos, o simplemente no fueron mencionadas. Pero a pesar de esta discriminación, se dice que en su época fue bastante admirada por los otros cineastas. Hace quince años recién se empezó a hacer investigaciones sobre ella y al fin la Historia la empezó a valorar.

Lois Weber (1881–1939) nació en Allegheny, en la actual Pittsburg, Pennsylvania, y fue una de las primeras directoras de cine mudo; algunos la consideran la más importante por su largometraje *El mercader de Venecia* (1914). También fue actriz y productora. Muchas de las películas de Lois Weber trataban problemas sociales que afectaban a mujeres como el cristianismo, el aborto, el control de la natalidad y la prostitución. Fue contratada por la productora Universal en donde se encontró con el problema de la censura. Tuvo muchas críticas por parte de la prensa, hecho que paradójicamente permitió que sus ingresos de taquilla aumentaran. Fue la directora mejor pagada de Universal en 1918. Luego formó su propia productora, *Lois Weber Productions* y se convirtió en la única mujer con un puesto garantizado en la *Motion Picture Directors Association*. El director John Ford trabajó como su ayudante antes de dirigir sus propias producciones. Una de sus películas más taquilleras fue *The Blot* (1921). A mediados de los años 20 sus películas empezaron a fracasar. Su última película fue *White Heat* (1934), pero fue mal recibida por el público. Desde ahí ya solo encontró trabajo como guionista supervisora para Universal. Se dice que Lois Weber falleció en la ruina en 1939 en Hollywood,

Universidad de Cuenca

California. Debido a su gran labor cinematográfica, Lois Weber tiene una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood.

Como se ha visto, estas dos mujeres fueron importantísimas en la historia del cine, sin embargo, poco se sabe de ellas. Irónicamente el nombre de mujer en el cine que más se reconoce es el de Leni Riefenstahl, realizadora de documentales fascistas en los años treinta. La obra de la directora Leontine Sagan, (Alemania, 1931) permanece en el olvido, así como la obra de muchas otras realizadoras mujeres.

Podría decirse que después de la crisis sonora del cine, Dorothy Arzner (1897-1979) e Ida Lupino (1918 –1995) fueron prácticamente las únicas mujeres que dirigieron películas de manera regular en Hollywood hasta los años setenta. Dorothy Arzner (1900-979) empezó trabajando como tipógrafa de guiones y luego se adentró en el mundo de la edición, que sería su fuerte. Editó 52 películas para Real Art. En 1927 debutó como directora y desde ese momento hasta 1943 dirigió dieciséis películas para la *Paramount* y para otros estudios. Sus films tratan temas tabú, como sexo extra marital, embarazo, relaciones entre personas de diferentes clases sociales, y prostitución. En 1943 dejó Hollywood ya que estaba enferma, aunque pensaba volver ya no le fue posible. Sin embargo, dirigió películas para el entrenamiento de las mujeres de la armada, y fue premiada en 1975.

Los estudiosos del cine Claire Johnston y Pam Cook afirmaron que el cine de Arzner logró poner en crisis los códigos y los presupuestos masculinos dominantes en Hollywood, subvirtiéndolos y mostrando sus contradicciones.

En general, en las películas de Arzner, la mujer determina su propia identidad a través de la transgresión y el deseo. A diferencia de lo que ocurre en los trabajos de otros directores de Hollywood... en el de Arzner el discurso de la mujer... es lo que da coherencia estructural al sistema del texto al tiempo que muestra el discurso de los varones fragmentado e incoherente. Las protagonistas femeninas reaccionan contra el discurso masculino que las atrapa y, de ese modo, lo transgreden. Estas mujeres no se desprenden del orden existente y encuentran un nuevo orden femenino de lenguaje. Más bien, hacen valer su propio discurso frente al masculino: lo quiebran, lo subvierten y, en cierto sentido, lo re-escriben. (Johnston, 1975:46)

Ida Lupino (1918 –1995) fue una actriz y directora cinematográfica angloestadounidense. Su carrera como directora empezó en 1949, y casi por accidente. El cineasta Elmer Clifton sufrió un ataque cardíaco y no pudo acabar la película *Not*

Universidad de Cuenca

Wanted, así que ella tuvo que acabarla. A partir de ese momento, empezó a dirigir sus propias películas y se convirtió en la única mujer directora cinematográfica del Hollywood de la época. Tras cuatro filmes "femeninos" acerca de temas sociales – incluyendo *Outrage* (1950), una película sobre la violación – Lupino dirigió su primera película importante, *The Hitch-Hiker* (1953), siendo ella la primera mujer en dirigir un film de cine negro. También dirigió un capítulo de la serie *La Dimensión Desconocida*, titulado *Las máscaras* (1964). Lupino a menudo bromeaba diciendo que si ella era la "Bette Davis de los pobres" como actriz, como directora era el "Don Siegel de los pobres".

Como se ha podido ver, era difícil que una mujer trabajara como realizadora, guionista o bien interpretara un personaje femenino interesante al interior de la industria de Hollywood. La cineasta independiente estadounidense Shirley Clarke (1919 –1997) describió su experiencia en Hollywood así:

No tenía medio alguno de conseguir dinero. Puede que tenga que ver con el hecho de que la gente con dinero no habla de dinero con las mujeres. Es una cosa que quedó patente en mis tratos con Hollywood. Todo el mundo decía: “Fantástico. Haz algo para nosotros. Pero no esperes mucho. Siendo una mujer va a ser difícil”. Así que cuando conseguí colarme allí, ya tenían al hombre que iba a ser mi productor. Y él me diría cómo hacer mi película. A los hombres no les gusta hablar de dinero con las mujeres –eso es todo. (Clarke, 1972:2)

La década de los 20 tuvo sus ventajas para las mujeres. Antes se consideraban “mujeres de la calle” a las mujeres que usaban maquillaje, pero en la década de los 20 el maquillaje pasó a ser uso de todas y las mujeres, de todos los estratos sociales. Así mismo, surgió una tendencia de “mujeres trabajadoras”. Ya no era tan mal visto que una mujer trabajara. Aunque Hollywood sí reconoció, de cierta forma, a la mujer trabajadora, jamás hizo retratos de mujeres memorables como lo fueron Amelia Earhart, Isadora Punchan o Georgia O’Keefe, pero sí hizo retratos masculinos como el de César, Moisés o Washington. En 1921 se realizó el primer concurso de belleza para la elección de *Miss America*, y por supuesto, Hollywood aprovechó este evento para promover así un estándar de belleza que sería el de sus estrellas y al que todas las mujeres quisieran aspirar, para así hacerlas parte de un sistema de consumo. Las heroínas del cine de los años 20 tenían como objetivo casarse. Conseguir el amor de un hombre era lo más importante, antes que su profesión y/o deseo. Después de la crisis de 1929, cualquier impulso de la mujer por trabajar y conseguir igualdad, fue aplastado. Esto fue revertido

Universidad de Cuenca

durante la Segunda Guerra Mundial.

Los años 70 fueron de florecimiento para la mujer en el cine. En junio de 1972 se realiza en Nueva York el primer festival internacional de películas de mujeres; más tarde, en el mismo año, se celebra en el festival de cine de Edimburgo, un evento especial de cine hecho por mujeres y aparece, en California, la primera revista de crítica feminista de cine llamada *Women and Film*. En 1973 se presenta en el National Film Theatre de Londres un primer ciclo de cine llamado La Mujer en el Cine. Según Laura Mulvey, estos acontecimientos respondían en términos cinematográficos a la temprana atención prestada por el movimiento feminista a las políticas de la representación. Es así como, de a poco, comenzó a dibujarse la historia de las mujeres en el cine.

Vamos a hablar ahora de la mujer en la pantalla. Habíamos dicho que la ausencia de mujeres tras las cámaras es proporcionalmente inversa a la sobre explotación de mujeres dentro de la pantalla.

Entre las prohibidas de la representación occidental, a cuyas representaciones se les niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de lo irrepresentable (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.). Esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como sujeto y rara vez como objeto de representación, pues, desde luego, no faltan imágenes de mujeres. (Owens, 1985: 96)

La primera mujer que fue considerada una “estrella de cine” fue Mary Pickford (1892-1979). Ella empezó a actuar desde los 15 años e incursionó en las películas de David W. Griffith. Solían llamarla la “reina del melodrama”. Es interesante nombrarla pues se dice que ella fue la primera “estrella” lanzada por Hollywood con la finalidad de comerciar con la mujer. Varias agrupaciones feministas consideran la imagen de Mary Pickford como el ícono de la mujer sumisa al ideal masculino:

Mary Pickford, la primera gran estrella, emerge de la era victoriana y fue desde el principio la encarnación de la dulzura angelical y la inocencia infantil. En una década de lucha femenina su presencia no hubiera podido ser más útil para inhibir el desarrollo de una auto-imagen positiva de la mujer. (Uninorte, 1982: 5)

A lo largo de la historia del cine, las mujeres han interpretado varios personajes. Estos personajes, por lo general, han sido creados por hombres para satisfacer su imaginario. Los roles femeninos han sido pasivos, ningún personaje femenino ha llevado la acción

Universidad de Cuenca

dramática. En su libro *De la reverencia a la violación* publicado en 1974, Molly Haskell hace una especie de recuento de los personajes y/o roles femeninos a lo largo de la historia del cine; analiza desde una perspectiva sociológica los “tipos femeninos” en el cine: la *vamp*, la madre, la virgen, la mujer profesional, la chica buena, etc. La autora muestra distintos arquetipos, pero sobre todo los estereotipos que han sido representados por mujeres. Haskell afirma que en Hollywood las mujeres han sido siempre representadas como “servidoras y esclavas románticas”, figuras débiles y secundarias, sin ningún tipo de ambición ni autonomía narrativa. Aunque con el tiempo esos conceptos de Haskell han cambiado, se comparte la idea de que existen personajes que se repiten:

“La mujer objeto de deseo” es aquella que es extremadamente pasiva y que solo existe para alimentar el deseo masculino. Es una especie de fantasía encarnada. El mejor ejemplo de este rol es Marlene Dietrich en *El ángel azul*. Quizá este personaje haya sido uno de los más criticados por las feministas.

“La mujer que sueña con el príncipe azul” es quizá el rol femenino más estereotipado; Se trata de una heroína pasiva que no es nadie por sí misma y que solo adquiere un valor al ser rescatada por otro masculino, el príncipe. Varias películas de Disney, a su vez basadas en cuentos de Hadas, son ejemplos de esto. *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) producida por Walt Disney. Otro ejemplo es *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall o *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), de Jean-Pierre Jeunet.

Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económicos, 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, 1979, pág. 13).

“La mujer manipuladora” en *La fiera de mi niña* (1938) de Howard Hawks e interpretada por Katharine Hepburn. Otros ejemplos: *Perdición* (1944), de Billy Wilder, o en *El cartero siempre llama dos veces*, de la que se han hechos dos versiones. En *Lolita*, basada en la novela de Nabokov, el protagonista lleva a cabo todo tipo de desmanes para obtener los favores de la adolescente, de la que existen dos versiones, una de 1961, dirigida por Stanley Kubrick y otra de 1991, dirigida por Adrian Lyne.



Universidad de Cuenca

“La mujer profesional que arriesga su vida” es un rol en el que la mujer, aunque es mucho menos estereotipada que los modelos anteriores, tampoco es libre, pues por lo general se suelen asociar su atractivo sexual con su profesión, restando el valor profesional para sí mismo. Un ejemplo de esto es Kate Blanchett en *Verónica Guerin* (2003).

“La mujer vengadora” esconde un estereotipo peligroso, pues, a primera vista, podría pasar de mujer independiente y autosuficiente. Sin embargo, este modelo, para parecer valerosa, reproduce los estereotipos masculinos. Viste como un hombre, actúa como un hombre para así ser respetada. Un ejemplo de esto es el personaje femenino de *Kill Bill* (2003)..

“La mujer sexual”. Este personaje está construido para ser una mujer liberal, autónoma, erótica, que vive plenamente su sexualidad. Sin embargo, el cine se las ha ideado para crear restricciones y censuras invisibles en torno a estos personajes. Los que parecen más liberales, suelen ser los más sometidos. En la trillada *Cincuenta sombras de Grey* la protagonista, aunque está inmiscuida en un mundo nuevo y extraño, jamás siente placer o jamás se la ve sintiendo placer. Por más que sus prácticas sexuales incluyen todo lo habido y por haber, ella no es capaz de llegar al éxtasis. Quizá esto se deba a lo predecible que es su compañero sexual, un personaje que, por más que intenta ser interesante, solo tiene una dimensión: la del macho castigador. Es común esperarse esto de una película basada en un *Best Seller*, sin embargo, esto sucede también en películas pertenecientes al respetado “cine arte”. Por ejemplo, *Nueve semanas y media* (1986) asocia el erotismo al poder masculino, propone una relación sexual en la que la mujer lo da todo y el hombre se limita a verlo desde afuera, sin participar; asocia la sensualidad masculina al macho maltratador, tanto física como psicológicamente y, quizá lo más grave —por ser lo menos notorio, al menos a simple vista— es que limita la sexualidad masculina privando al hombre de su propio deseo. Así, lo que el personaje de John



Universidad de Cuenca

representa no solo es agresivo hacia el género femenino, sino también hacia el masculino.

La constante en estos personajes y/o roles es que nunca son auto suficientes y viven a la merced del deseo masculino. Tal vez esto se deba a que todos ellos- o la gran mayoría- han sido contruidos por hombres. ¿Qué pasa con los personajes femeninos contruidos por mujeres?, ¿Con las películas dirigidas por mujeres?. Como vimos anteriormente hubo pocas mujeres que pudieron ser realizadoras, sin embargo aquellas que lo lograron, ¿qué tipo de cine hicieron?, ¿basta con ser mujer para alcanzar una narrativa femenina?.

En las películas de Guy Blaché los hombres y las mujeres tenían roles protagónicos por igual. Aunque sus personajes solían ser burgueses también se encontraban otros de varios estratos sociales. En su guión *Woman's Place in Photoplay Production* (1913), denunció la discriminación a las mujeres en el ámbito del cine. Louis Weber interpretó un papel en *Hypocrites*, película que ella escribió pero que fue dirigida por Herbert Blaché, esposo de la cineasta Alice Guy Blanché. *Hypocrites* fue también el título de una película de 1915 que Weber escribió, dirigió, produjo e interpretó, y que hablaba de temas sociales y lecciones de moralidad consideradas muy atrevidas para la época; *Where Are My Children?* (1916) hablaba de la pena de muerte; *The People vs. John Doe* (1916) trataba del alcoholismo y la drogadicción. Muchas de sus películas eran sobre problemas sociales que afectaban a mujeres. Trató temas como el cristianismo, el aborto, el control de la natalidad y la prostitución. Fue contratada por la productora “Universal” en donde se encontró con el problema de la censura.

Quizá quepa mencionar también algunos filmes que han tratado temáticas femeninas y/o feministas. Hacia 1900 nació un movimiento de mujeres cuyo propósito era el derecho al voto. En 1910 más de 40.000 mujeres que trabajaban en fábricas de confección entraron en huelga y fueron apoyadas por feministas de la época y por algunas mujeres pudientes de Nueva York. Esta fue la primera huelga feminista en la Historia. Este fenómeno se ve, de manera machista, en algunas películas como *Mr. Nation Quiere el Divorcio*, en la que hay una mirada burlona hacia las sufragistas. Sin embargo, existen

Universidad de Cuenca

algunos films semi documentales a favor del voto femenino, protagonizados por mujeres que destacaron en el movimiento feminista.

Existen también, claro, grandes personajes femeninos contruidos por hombres. Dentro del cine clásico, entre los personajes femeninos más interesantes y profundos se podría destacar a Katharine Hepburn en *Sueños de juventud* (Stevens, 1935), Joan Crawford en *Todos besaron a la novia* (Hall, 1942), Barbara Stanwyck en *Stella Dallas* (Vidor, 1937). Con *Thelma y Louise* (1991), dirigida por Ridley Scott e interpretada por Susan Sarandon y Geena Davis, podría decirse que surge una imagen más positiva de la mujer. Esta película propone un argumento en el que sus protagonistas escapan de una sociedad patriarcal. *Love Field* (1992) de Jonathan Kaplan, una ama de casa decide dejar su mundo atrás, coge un autobús a Washington para descubrir el sentido de su vida.

Barbara Loden (1932-1980) es considerada la primera mujer en actuar y dirigir una película narrativa correspondiente a un guión propio. Esto lo hizo en su película *Wanda U.S.A.* (1970), la cual ganó el “International Critics Award” en 1970 en el “Venice Film Festival”. A pesar de mostrar una realidad dura y realista en la que las mujeres vivían una realidad hostil e injusta, la película fue criticada por varios movimientos feministas de la época.

En *Wanda U.S.A.* (1970) Bárbara Loden refleja el destino femenino como una fatalidad vivida. La mujer ha fallado como esposa y madre. Luego la muestran como la pobre luchando indefensa contra todos los males que los hombres le propician y empieza a sufrir el castigo. Personifica una realidad pero no proyecta alternativas para la mujer fuera de los roles tradicionales de esposa y madre. No habiendo aprendido ninguna estrategia de supervivencia por fuera del mundo del cual se ha escapado. Sin ningún sentido de autonomía para sobrevivir, Wanda se pierde en el purgatorio que ella acepta pasivamente. Estilísticamente el mito y la realidad de la opresión femenina sufrido por Wanda se refuerza con el uso de muchas tomas largas y agónicas y lentos movimientos de cámara en las que Wanda asocia su vida con una pesadilla. Luego la relación planteada con el ladrón triplicifica totalmente su existencia nula, justificada sólo por estar al lado de un hombre. (Uninorte, 1982: 6)

Las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados. (Ojeda, 2016: 3)

Como otros hitos importantes del cine hecho por y sobre mujeres, anotemos que *Vámonos Bárbara* (1978), de Cecilia Bartolomé, se considera la primera película española feminista. En este film, Ana, la protagonista, representa a miles de amas de

Universidad de Cuenca

casa pero con la diferencia de que ella decide dejar a su marido y huir con su hija. *If These Walls Could Talk* (2000), de Martha Coolidge, es una de las películas más polémicas de todos los tiempos. Cuenta la historia de tres casos lésbicos en tres diferentes épocas de nuestro tiempo, protagonizada por Vanessa Redgrave, Chloë Sevigny, Michelle Williams, Sharon Stone y Ellen DeGeneres.

1.2.2 Creación femenina autorreferencial: tres precursoras.

Desde sus inicios el Arte ha servido para que el ser humano se represente a sí mismo. El hecho de representarse o auto-representarse parecería una cualidad innata en el ser humano dotado de rasgos artísticos:

Si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos, o pudiesen dibujar con las manos o hacer obras como las que hacen los hombres, semejantes a los caballos representaría el caballo a los dioses, y semejantes a los bueyes el buey, y les darían cuerpos como los que tienen cada uno de ellos. (Clemente Stromata, V 110)

Según la teoría de la mecánica cuántica la realidad es transformada por el observador. Esta teoría niega todo indicio de objetividad al proclamar que cada espectador crea su propia realidad. Así, habría tantas realidades como espectadores. Ahora: ¿qué pasa cuando el observado es el propio observador?, ¿cómo se transforma a sí mismo?

En los puntos anteriores se ha dicho que el fenómeno de la auto-representación es más común en el género femenino que en el masculino. Y que quizá esto se deba a la necesidad de las mujeres de auto-afirmarse en medio de una sociedad patriarcal. Esto ha definido al arte hecho por mujeres o si se quiere a la “expresión femenina”. Se ha dicho, también, que mientras el cine vivió una revolución a partir de la teoría de autor de la que habló Bazin, para las mujeres de la Nueva Ola (que eran menos que los hombres) quizá esto no era nada nuevo, pues las mujeres se han auto-representado desde los inicios del arte y las diversas formas. Mientras el arte masculino se ocupaba de grandes temáticas, el femenino tenía una simple tarea: hacer que las mujeres existan. Y para esto era necesario hablar de lo que era considerado un pecado hablar: de sí mismas. Muchas mujeres, desde antes del nacimiento del cine, utilizaron su propio cuerpo como herramienta de trabajo. Encontraron en su cuerpo, materialización de su ser, el terreno para la creación artística. A través del cuerpo y de sus infinitas interpretaciones o auto interpretaciones, las mujeres artistas podían, al fin, ser.

La consigna feminista de la década de 1970, “nuestros cuerpos, nosotras”, era una afirmación basada en una política del cuerpo que se erigía a partir de asuntos sobre el control de la identidad, reclamar el poder sobre el cuerpo, los cuidados médicos y la regulación del cuerpo femenino, y sobre los modos en que había sido imaginado y simbolizado en la cultura. La literatura feminista lo concibe como lugar de las representaciones de la feminidad. (Cenidiap, s/f:9)

Antes de profundizar sobre las cineastas mujeres cuya herramienta de trabajo ha sido la auto-referencia, se hará un recuento de tres precursoras en la creación artística que no fueron cineastas pero sí escritoras (la escritura es el arte que va de la mano con el cine pues de él surgen los guiones) y cuya mirada ha cambiado para siempre el rol de las mujeres creadoras. Se ha escogido a estas tres mujeres primero porque cada una perteneció a una época distinta y muy particular y porque las tres sirven de pilares para las mujeres cineastas que las sucederán. Ellas son: la poeta Safo de Mitilene, conocida como Safo de Lesbos, (650/610 – Léucade, 580 a. C.), quien, en la antigüedad hablaba de su cuerpo, su sexualidad y declaraba abiertamente su preferencia sexual que no era hétero-centrada. Safo era bi-sexual. La escritora británica Virginia Woolf (1882- 1941), si bien su obra no se destaca principalmente por la auto-referencia, ella es considerada pionera en la escritura feminista porque, por primera vez, habló de la importancia de los espacios de creación autónomos para la mujer. Y por último tenemos a la escritora Anaïs Nin, cuya obra era principalmente auto-referencial. Su mayor legado fueron sus diarios, en los que la literatura estaba en su vida íntima. Sobre esta heredad, creemos que se asienta la tradición autorreferencial del cine hecho por mujeres.

1.2.3 Tres cineastas mujeres que se auto-representan (Tres pilares del cine de mujer contemporáneo; Deren, Akerman y Varda)

¿Qué sucede con el fenómeno de la auto-representación femenina en el cine? Coincide que las mujeres cineastas independientes se auto-representan. Las que no lo hacen pertenecen a un cine más comercial. Para entender mejor el fenómeno de la auto-referencia y su estrecha relación con el cine, se han escogido tres mujeres, esta vez cineastas, que han trabajado desde la auto-representación, ellas son, en orden cronológico: Maya Deren (1917-1961) Agnès Varda (1928); y Chantal Akerman (1950-2015).

Maya Deren

Maya Deren es considerada la madre del “cine underground” de Estados Unidos. Ella

Universidad de Cuenca

nació en Kiev, Ucrania, con el nombre original de Eleanora Derenkowsky. En 1922 su familia viajó a Estados Unidos y en 1928 Deren se hizo ciudadana norteamericana. Comenzó sus estudios de grado en la Universidad de Siracusa y se unió a la “Trotskyist Young People's Socialist League”. Todo, o casi todo, en la vida de Maya Deren, sucedía rápido. A los 18 años conoció a Gregory Bardacke y se casó con él y, después de graduarse en 1935, se mudaron a la ciudad de Nueva York y allí se destacaron como activistas. Lastimosamente, el matrimonio sólo duró 4 años después y en 1939 se divorciaron. Deren comenzó sus estudios de maestría en literatura inglesa en la “New School for Social Research” y los completa en el “Smith College”. En 1941 trabajó como la secretaria personal de la coreógrafa Katherine Dunham y conoció a Alexander Hackenschmied, un fotógrafo y famoso camarógrafo checo, quien se convirtió en su segundo esposo en 1942. Desde 1941 se formó con la bailarina, coreógrafa y antropóloga Katherine Dunham, que popularizó las danzas afrocubanas y afro caribeñas y escribió una tesis sobre las danzas de Haití. Maya Deren analizó y filmó durante tres años su trabajo en Haití.

La obra de Deren siempre osciló entre las artes plásticas y el cine. Fue la primera directora de cine estadounidense que promovió el cine experimental en los institutos académicos. Galka Scheyer, una activista del arte y profesora, fue quien le enseñó ciertos aspectos del psicoanálisis junguiano, que luego Deren incluiría en su obra al utilizar arquetipos universales tales como el mar, la mitología griega o las referencias al cuerpo humano. También Alexander Hammid, su segundo marido, aportó mucho en su obra al vincularla con las técnicas cinematográficas.

Quizá con la obra de Maya Dren también nazca un tipo de público. Deren nunca quiso que sus películas llegaran las grandes masas. Lo suyo era el público intimista. Sus plataformas de exhibición eran las universidades, los museos, es decir, lugares más vinculados al terreno del arte contemporáneo que al del cine comercial. Deren distribuía sus propios filmes y los promovía a través de clases y ponencias en Estados Unidos, Canadá y Cuba. Se podría decir que con ella nace una tendencia de arte intelectualizado y complejo. En 1943 adoptó el nombre artístico de Maya Deren y empezó a rodar su primera película junto al artista francés Marcel Duchamp. La película se llamó *The witche's cradle*. Su obra estará siempre relacionada a artistas como André Breton, Duchamp, John Cage y Anaïs Nin.

Universidad de Cuenca

Hizo *At Land*, su segundo filme, en 1944. Realizó también *A study in choreography for the camera* en 1947. *Ritual of transfigured time (1946)* es la película más parecida en forma narrativa a su película más conocida *Meshes in the afternoon*, que habla del miedo al rechazo y la libertad de la expresión en un ritual de depuración. En 1946 ganó la Beca Guggenheim por su “creatividad fílmica” y en 1947 ganó el Gran Premio Internacional para un film de 16mm experimental *Meshes in the afternoon*, en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

En 1958 creó, junto a la “Metropolitan Opera Ballet School” la obra artística; “*The very eye of night*”(1958). En los años 40 y los 50, Deren criticó a Hollywood por su monopolio artístico, político y económico sobre el cine americano. Deren siempre promovió un cine más sencillo. Sostenía que era una industria demasiado cara y promovía el cine -o la creación audiovisual- de bajo presupuesto. Maya Deren siempre se sintió atraída por el Vudú y gracias al *Guggenheim* pudo financiar al fin un viaje a Haití. Allí filmó varias horas de rituales de vudú, y comenzó a participar en ellos adoptando la religión. Su libro que lleva por título “*Divine horsemen: The living God’s of Haiti*” (1985) y sus horas de grabación documental fueron organizadas y editadas -veinte años después de su muerte- por su tercer marido, Teiji Ito y su nueva esposa, Cherel Ito. Su obra está cargada de mística y poética. Maya Deren actuaba, editaba, escribía y dirigía sus propias películas. Su estilo se caracteriza por la poética de la imagen y el misterio o cierta mística. Ella fue una de las primeras cineastas en utilizar los recursos cinematográficos para crear un discurso hiper-personal y poético que borre los límites entre artes plásticas y cine, creando una especie de video-arte de autor. Es importante considerar que su obra se alimenta de varios pilares: el cine, la danza, la teoría, la música y la poesía². Estos elementos se entrelazan en sus creaciones usando como experimento siempre al mismo individuo: ella misma.

Agnès Varda (1928)

Su nombre original era Arlette Varda. Nació en Bruselas. Su padre venía de una familia de refugiados griegos de Asia Menor. Varda estudió Historia del Arte en la *École du Louvre* y luego se convirtió en la fotógrafa oficial del *Teatro Nacional Popular ó Théâtre National Populaire (TNP)* de París. Siempre sintió afición hacia la fotografía y el cine. Agnès Varda hizo varias tomas de la ciudad pesquera francesa de Sète, en el

² Información obtenida de: “Losveintiochofilms” “Maya Deren: pionera del cine underground”. Dirección web: <http://losveintiochofilms.com/personajes-maya-deren/>

Universidad de Cuenca

barrio *La Pointe Courte*, y se las dedicó a un amigo que estaba enfermo y al que le era imposible conocer la ciudad, pero ella no se contentó con unas tomas sueltas y terminó rodando una película. Y así fue cómo nació su primer metraje *La Pointe Courte* (1954), que narraba la historia de una pareja y su relación con la ciudad. Esta película es considerada por varios críticos como la precursora de la Nueva Ola Francesa.

Varda estuvo casada con el director Jacques Demy desde 1962 hasta 1990, año en el que él falleció. En su película *Jacquot de Nantes* (1991) hace un retrato de la infancia de Demy y de relación con el teatro y el cine. Ambos tuvieron un hijo que hoy es el actor Mathieu Demy, nacido en 1972. La directora también es la madre de la vestuarista Rosalie Varda, hija del anterior matrimonio con Antoine Boursellier. Varios críticos consideran a Varda como la “abuela de la Nueva Ola” y una de las pioneras del cine feminista. Su cine indaga en el documental y la video-instalación en un estilo realista y social. Toda su obra está marcada por su sello personal. Con su película *Sans toit ni loi* (Sin techo ni ley) obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia en 1985 y con su documental autobiográfico *Las playas de Agnès* (2008) obtuvo el Premio César en 2009. También ha ganado el Premio René Clair de la Academia francesa, el Prix Henri-Langlois y el Premio Mayahuel de Plata entre otros (Varda,2000)

Varda (2000), quizá su film más profundo según ciertos críticos, Varda, como narradora y como personaje. Según el artículo *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda, Varda habita su filme desde dos perspectivas: el espectador/a sabe lo mismo que el personaje, pero también ve lo que ve el personaje, habitando su subjetividad. Es como si el espectador pudiera inmiscuirse en el propio cuerpo de mujer de Varda. Podría decirse que en este filme se crea, así, una mirada de espectadora femenina.

En *Los espigadores y la espigadora*, Varda aborda estas cuestiones poniendo en escena la lucha de la protagonista contra su propia imagen. El texto no la construye como personaje prototípico. En el proceso de autor representación ella muestra sus canas incipientes, sus manos (“el horror”), su propia imagen, el paso del tiempo. Se trata de una exploración de su representación como mujer, como mujer mayor, en una lucha con la imagen predominante. Los medios hacen hincapié en la belleza, en la juventud, pero a pesar de todo, Agnès Varda como autora, narradora y personaje sigue encarnando la lucha de esa imagen que ha de tener contra la que en realidad tiene. La victoria de la autora se materializa en la secuencia de la “caza de camiones” con esa mano en la que antes veía el horror. La niña que lleva dentro vence al estereotipo de vejez como algo exterior, ahondando en la subjetividad del espectador para autor representarse. En definitiva, Agnès Varda pone en práctica todos los mecanismos narrativos y de autor representación no tanto para construir esa imagen de mujer (es decir, de sí misma) que pretende proyectar, sino para buscarla³.

³ Información obtenida de la fuente: Género, autor representación y cine documental. *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda-p117

La reflexión sobre el tiempo, sobre la vejez y sobre la muerte se encuentra desde entonces concentrada y focalizada en la cineasta y su propio personaje, ella misma. De pronto las imágenes metafóricas, simbólicas y de alguna manera dilatorias toman importancia: muros leprosos metamorfoseados en obra de arte, patatas en forma de corazón [...] vegetales y minerales son elegidos como sustitutos de la piel, de la carne y son por lo tanto metáforas de la vejez, asumida, encarnada, estetizada. La cámara en *Les glaneurs* pasa de acariciar, a tocar e incluso a penetrar en ella, como en la secuencia de la mano filmada[...] La textura es reemplazada por el contacto directo con la piel, superficial o carnal, toda impresión es objetivada” (Brioude, 2007a).

En el cortometraje documental *Respuestas de mujeres: Nuestro cuerpo, nuestro sexo* (1975), Varda explora las temáticas que giran en torno a la identidad femenina a través de un grupo de mujeres que responden a preguntas como ¿qué es ser mujer?, ¿por qué se nos utiliza como objetos sexuales en los medios?, ¿todas las mujeres quieren ser madres?. Si bien la filmografía de Varda no tiene nada de cómico, es una de las primeras mujeres que indagó en el cine auto-representación con mucho humor. Tomó como punto de partida el documental haciendo una búsqueda más personal y que se acerque más a la verdad “tal y como es”.⁴ Esas búsquedas estéticas las complementó con su mirada femenina.

3. Chantal Akerman (1950-2015)

Aunque Akerman nació mucho después de Varda y el movimiento de la Nueva Ola Francesa, comparte ciertos aspectos de dicho movimiento, pero por otro lado, explora su propio lenguaje. Chantal Akerman fue una cineasta belga independiente. También fue artista y profesora de cine en la “European Graduate School”. Sus películas tratan temas sencillos, vinculados a la cotidianidad tales como el hecho de comer, la sexualidad o el tiempo. Su obra está marcada por la ansiedad materna, el exilio, y el aislamiento y la política de exclusión en el siglo XX contra los judíos. El film con el que se dio a conocer fue *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), el cual evade la narrativa convencional a través de la elipsis. Chantal Akerman era lesbiana. Hizo más de 50 películas y se suicidó a los 65 años. Nació en Bruselas y era de una familia judía practicante. Sus abuelos y su madre fueron enviados a Auschwitz y solo se salvó su madre, este hecho marcaría profundamente su obra, porque después Akerman hablaría mucho tanto de la relación con su madre como del genocidio.

⁴ Información obtenida de la fuente: IMDb, Agnès Varda. <http://www.imdb.com/name/nm0889513/>

Universidad de Cuenca

Cuando a los 15 años vio la película *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, decidió rodar ella misma y a los 18 entró en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, centro de enseñanza de cinematografía belga, pero lo dejó rápidamente debido a su naturaleza autodidacta y se dedicó a rodar un cortometraje de 35mm en blanco y negro únicamente financiado con sus ahorros. Se llamó *Saute ma ville* (1968), duraba 13 minutos y la protagonista era ella misma. En 1971 la película fue premiada y Chantal viajó a Nueva York, donde estuvo hasta 1972. Allí realizó las películas *Hotel Monterey* y cortos como *La Chambre 1* y *La Chambre 2*. También empezó a colaborar con la cineasta Babette Mangolte. En 1973 regresó a Bélgica y rodó *Je tu il elle* (1974)⁵.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975), fue calificada por el *New York Times* como "la primera obra maestra de lo femenino en la historia del cine". El filme narra la historia de una ama de casa que debe prostituirse para vivir con su hijo. En este sentido, la obra de Akerman destaca por la trama mínima, la intimidad, la ambigüedad entre la ficción y el documental, un estilo realista y a la vez poético:

Chantal Akerman cuestiona las instituciones, abandona la escuela en Bruselas porque no le permite filmar desde que entra, necesita hacer cine, no hacer escuela de cine. Necesita filmar. No busca poseer la técnica ni dominar el lenguaje, necesita experimentar, necesita cuestionar el lugar del propio saber del cine desde su lugar de mujer, lesbiana, belga, judía, hija de sobrevivientes del Holocausto, desde el lugar de su madre y de su relación con su madre. En *No Home Movie*, su última película, Akerman cierra el ciclo de su cine que es su vida, haciendo un homenaje a la risa de su madre, a su relación de dependencia, a su lugar en el borde de la masculinidad y de la feminidad, en el devenir de un cine que usa todas las armas de la guerra mayor, pero para contar una historia menor y transformadora. (Rodríguez, 2016: s/p)

El cineasta francés Joseph Morder describe de manera emotiva la primera vez que vio un film de Akerman. Cuenta qué significó para él y cómo influyó en su propia cinematografía:

Al salir de la proyección sabía intuitivamente que mi vida y mi concepción del cine acababan de cambiar para siempre. Quería tremendamente encontrar a la persona que había hecho esta película increíblemente metafísica en la que se mezclaban misteriosamente cinematografía y religión. Era algo único y moderno. (Morder, 2016: s/p)

La obra más representativa de Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*, plantea una mirada femenina. Trata de una mujer, Jeanne (interpretada por la propia

⁵ Información obtenida del portal web: Chantal Akerman, Whose Films Examined Women's Inner Lives, Dies at 65, By RACHEL DONADIO and CARA BUCKLEYOCT. 6, 2015 <https://www.nytimes.com/2015/10/07/arts/chantal-akerman-belgian-filmmaker-dies-65.html>

Universidad de Cuenca

Akerman) que vive con su hijo y realiza tareas del hogar. Por la tarde recibe visitas de hombres (cada tarde uno diferente) con quien tiene relaciones sexuales, lo cual da a pensar que ese es el trabajo de Dielman para sobrevivir. La revolución de este relato parte de la deconstrucción del lenguaje cinematográfico. Casi no hay elipsis. Y si las hay, son muy cortas. Lo que el cine suele comúnmente eclipsar, Akerman lo acentúa. Aquellos momentos “muertos” que el cine prefiere obviar, Akerman los subraya reivindicando un espacio para la mujer. Y una mirada. El personaje femenino se encuentra en la cotidianidad, en las tareas domésticas que por primera vez en el cine han sido filmadas con tanto detenimiento. Jeanne cortando papas, lavando los platos, comiendo. Sobre esto, Annette Khun dice:

Jeanne Dielman... es importante en ciertos aspectos para la escritura femenina en el cine. Especial relevancia tienen las cualidades de la imagen cinematográfica y las relaciones de mirada que establecen. En primer lugar, el mismo hecho de que la película muestre a una mujer haciendo sus labores domésticas coloca a *Jeanne Dielman...* a parte de a todas las películas de ficción, al menos en potencia. Las labores domésticas probablemente nunca hayan sido recogidas con tan minucioso detalle en una película de ficción. (Khun, s/f: 186)

Lo que une a estas tres mujeres cineastas es su mirada auto-referencial. Las tres ofrecen la posibilidad de un lenguaje femenino en el cine al establecer una deconstrucción en la forma del lenguaje cinematográfico canónico y patriarcal y al utilizar otros significantes cinematográficos en su obra. Por otro lado, el discurso de las tres está muy vinculado a la auto-representación. Deren utilizaba su cuerpo como herramienta para sus films experimentales, en el cine de Varda se encuentra una mirada claramente femenina que parte de su relación consigo misma, y, en el de Akerman, coexisten las dos cosas: ella actuaba, aunque quizá esta no es la palabra exacta, pues no necesariamente hacía “otro” personaje sino que “aparecía”, era la protagonista de sus films, y también está la mirada femenina desde el punto de vista de la realización. Aunque las tres indagaron el terreno de la auto-representación, poco se acercaron al género de la comedia. Sin embargo, y a diferencia de algunas mujeres (que más tarde trataremos) que sí fueron comediantes y sí representaron a sus personajes, en ellas hubo una reflexión mucho más profunda acerca de su cuerpo, su existencia y su sexualidad. Solamente en el Siglo XXI, con el nacimiento de nuevas corrientes feministas y cinematográficas surgieron mujeres capaces de imbricar la comedia a la auto-representación.

1.3 Auto-representación y feminismos.

1.3.1 Feminismo en términos generales.

Universidad de Cuenca

Ya que el cine feminista es uno de los tres pilares importantes que sostienen esta investigación, conviene, antes de adentrarnos en el cine feminista, mencionar ciertos aspectos generales de lo que aquí vamos a entender por feminismo. La definición de la palabra feminismo ha ido variando según la época. Se dice que proviene del neologismo francés “feminisme” que se formó a finales del siglo XIX, a partir de una palabra latina “femina” y el sufijo “-ismo”. La primera vez que se usó el término, con una significación diferente, fue en 1871 cuando un estudiante de medicina llamado Ferdinand-Valérie Fanneau de la Cour lo utilizó en su tesis *Du fèminisme et de l'infantilisme chez les tuberculeux* (Del feminismo y el infantilismo en los tuberculosos), para referirse a la patología que aquejaba a los varones que sufrían de este mal produciendo una detención del desarrollo del cuerpo que terminaba en la debilidad extrema del enfermo, hasta que este presentaba una “feminización del cuerpo masculino”.

En 1872 Alexandre Dumas hijo le dio al término “feminismo” un sentido político en sus panfletos *Feminismo* y *El hombre-mujer* para desprestigiar a los varones que apoyaban el movimiento de mujeres que exigía el acceso a sus derechos. Según la historiadora y filósofa francesa Geneviève Fraisse (1948), Dumas utilizó el término “feminismo” en el marco de un debate sobre temas como el adulterio y el divorcio. En la década de 1880 Hubertine Auclert (1848- 1914), una sufragista francesa, retomó el término “feminismo”, esta vez con una connotación dirigida a los movimientos que luchaban por los derechos de las mujeres. A partir de ahí, la palabra “feminismo” se asocia con los movimientos políticos y/o culturales cuyas finalidades son conseguir la igualdad de género. Sin embargo, con el tiempo ha sido cada vez más difícil dar una definición exacta a esta corriente, pues ya no se habla de un solo feminismo, sino de varios “feminismos”, pues la corriente se ha subdividido en grupos y cada rama del feminismo tiene una ideología propia, y a veces, muy distintas y contrarias a las otras. Algunos tipos de feminismos son: el feminismo cultural, el feminismo liberal, el feminismo radical, el eco feminismo, el arco feminismo, el feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad, el feminismo marxista, el feminismo socialista, el feminismo separatista, el feminismo filosófico, el feminismo islámico, el feminismo lésbico y el transfeminismo.⁶

Según la Real Academia Española (RAE):

⁶ <https://es.wikipedia.org/wiki/Feminismo>

La ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres.
(Real Academia Española. «feminismo.» Diccionario de la lengua española.)

El Diccionario de la lengua española se refiere por primera vez a la palabra “feminismo” en 1914 y modifica la definición en 1992 (del latín femīna, mujer, hembra, e -ismo). En la versión de 1992 se define al feminismo como «doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los varones». En su segunda acepción, es el movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los varones.

Ciertamente hay noticias sobre el feminismo desde la edad greco-latina. Pero para no ir muy atrás, indiquemos que ya en 1792 Mary Wollstonecraft (1759-1797) publicó la obra *Vindicación de los derechos de la mujer* en la que proclamaba la igualdad de género, planteando la tesis de que la mujer es igual al hombre pero que esto no se ha visto así ya que no han recibido el mismo trato cultural ni han tenido la misma educación. La francesa Olimpia de Gouges (1748-1793), en su *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* (1791), alegó que los “derechos naturales de la mujer están limitados por la tiranía del hombre, situación que debe ser reformada según las leyes de la naturaleza y la razón”. Debido a estas palabras esta mujer fue guillotizada por el gobierno de Robespierre.

La pensadora francesa Flora Tristán (1803-1844) vinculó las reivindicaciones de la mujer con las luchas obreras. En 1842 publicó *La Unión Obrera*, donde dijo: “la mujer es la proletaria del proletariado [...] hasta el más oprimido de los hombres quiere oprimir a otro ser: su mujer”. Flora fue sobrina de un militar peruano y vivió un tiempo en Perú. Hoy, su nombre se asocia al feminismo latinoamericano. Estas mujeres prepararon y abrieron los caminos a la Primera Ola del Feminismo, la cual apareció a finales del siglo XIX y principios del XX y su objetivo era conquistar el derecho al sufragio femenino. La llamada “Segunda Ola”, que aparece en los años 60 y 70, tiene como finalidad la liberación social y sexual de la mujer, el derecho al sufragio y a la educación; y la “Tercera Ola” comenzó en los años 70 del siglo XX, con lo que las feministas llamaron “el malestar que no tenía nombre” y la crítica al patriarcado. Esta tercera ola se extiende hasta la actualidad.

A partir de los años 80 surgen muchas sub-ramas del feminismo, entre ellas está, por ejemplo, el post-feminismo. El postfeminismo -dice la teórica Lynne Alice- se creó en

Universidad de Cuenca

el periodo comprendido entre la obtención del voto para la mujer en los Estados Unidos y el surgimiento del feminismo de "segunda ola" en los años 60. Representaba los logros que las mujeres habían conseguido tales como el derecho al voto, el acceso a cargos públicos y la elección de ocupar una posición en varios aspectos a nivel personal. A finales de los 80 y en los 90, el "postfeminismo" se extiende como un movimiento que se enfrenta principalmente a las propias feministas. Se cree que la sobrecarga de campañas feministas ha operado como una especie de furor anti masculino. Y se cree que para las feministas, el papel exclusivo es el de víctima. La académica Camille Paglia (1947), dijo en una entrevista para La Nación: "Creo que la política feminista es de una ingenuidad total, que esto de echarles la culpa de todos los males del universo a los hombres blancos imperialistas es bastante elemental. No hay humor, todo son sermones, y en el feminismo académico o intelectual lo que se ve es una actitud absolutamente dictatorial." La académica sostiene que el feminismo se ha centrado en culpabilizar al hombre y en convertir a la mujer en víctima, para encontrar nuevos caminos la académica cree que "Hay que salvar al feminismo de las feministas"⁷.

La palabra post-feminismo implica de alguna forma la abolición de la palabra feminismo. Es decir, post-feminismo afirma que el feminismo ya existió, ya tuvo su valor y cumplió sus necesidades, y supone que las mujeres ya ganaron la lucha y consiguieron su objetivo. Es decir, supone que se ha alcanzado una equidad de género. Por esto, varias feministas actuales se han opuesto radicalmente al término "postfeminismo", pues en pleno siglo XXI el machismo sigue siendo operante. Incluso en las sociedades más desarrolladas como las escandinavas persiste la violencia contra la mujer. Otras feministas sostienen que este uso de la palabra "postfeminismo" anula la lucha de las mujeres por conseguir igualdad de género.

1.3. 2 Feminismos y auto-representación en el cine.

El cine feminista o el feminismo en el cine surge como una necesidad de dar voz a las mujeres vinculadas a cualquier área del cine que han permanecido en el olvido, y a las realizadoras o trabajadoras en cualquier área del cine que ejercen su profesión ahora y a las que están por venir. El feminismo en el cine busca también analizar los roles de los personajes femeninos así como el rol de la mujer afuera y dentro de la pantalla, para, a

⁷ Véase: Camille Paglia, 2005 cita en: <http://www.lanacion.com.ar/710967-el-feminismo-es-una-ingenuidad-total>

Universidad de Cuenca

partir de ese análisis, crear consciencia en los nuevos roles de género en la pantalla. Se quiere, a partir de la crítica fílmica feminista, crear nuevas cinematografías en el que se rompan los clichés que han atado a las mujeres a lo largo de la historia.

Annette Kuhn se pregunta, “¿Cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?”. Hablar de cine feminista implica hablar de una necesidad del cine feminista, es decir, implica que los discursos audiovisuales han estado sometidos exclusivamente a las reglas de la sociedad patriarcal-capitalista. Para afirmar esto se debe empezar por reconocer que el cine ha sido un mecanismo de poder, ha creado imágenes, y esas imágenes han tenido el poder de representar y han re representado varios significados de las mujeres:

Algunas directoras abordaron los temas propios del mundo de la mujer adoptando las formas del realismo cinematográfico que sustenta este cine clásico: una feminista puede incluso sentir placer al identificarse con un personaje femenino fuerte e independiente, que es capaz de controlar el progreso de la narración y los acontecimientos de la ficción para llegar a una solución en la que se erija como "vencedora", y cuya condición de mujer ha sido el elemento fundamental de su victoria, apartándola del cliché de la víctima o la "condenada". En consecuencia estos tipos de films sirven a modo de autoafirmación. En una dirección contraria, algunas directoras han comprendido que la mejor manera de atacar el cine patriarcal es poniendo en evidencia su naturaleza lingüística, ya que siendo el cine una configuración de tipo simbólico resultaría inútil apelar a la realidad tal como es, puesto que el cine es una representación. Las críticas a la ilusión realista pueden ser el fundamento de una política de desafío a la misma por medio de estrategias no realistas. En este sentido se crea un contra cine feminista que desafía y subvierte al cine clásico. En el cine clásico, el espectador llevado a identificarse con los personajes y con el proceso de la narración, queda satisfecho al cerrarse los conflictos planteados en el desenlace final. Por otra parte el cine clásico difunde un discurso ideológico propio de una sociedad patriarcal y capitalista, donde la mujer se define como "signo" en las relaciones de transacción entre los hombres. Una lectura feminista del cine tenderá a poner el acento sobre lo que se considera obvio y natural con el fin de mostrar sus contradicciones y su finalidad. El contra cine profundizará la desestabilización de este orden patriarcal a través de las manifestaciones del deseo y de la transgresión” (Mulvey, s/f:s/p).

Para responder a la pregunta de Kuhn, quizá podamos acudir a los estudios de la escritora británica Laura Mulvey (1941), destacada por sus estudios sobre cine y feminismo. En su ensayo “Placer visual y cine narrativo” publicado en 1975, Mulvey, a través de un marco teórico psicoanalítico, afirma que el cine clásico ha desarrollado un lenguaje audiovisual en el que sitúa al hombre heterosexual como poseedor de la mirada y a la mujer como imagen pasiva. El cine es una construcción de miradas. Está la mirada que se produce entre el espectador y los personajes, la mirada que se produce entre el cineasta/autor y su obra, y la mirada que se da entre los personajes. El espectador siempre se sitúa en el lugar invisible de la cámara, lo que otorga al

Universidad de Cuenca

autor/creador de un gran poder: situar al espectador en el lugar que él quiera. Según Mulvey, en el cine clásico y comercial, el espectador se identifica y mira desde el lugar de los placeres y/o deseos del hombre heterosexual. Según ella, en una sociedad patriarcal, “el placer de mirar” ha sido dividido entre “activo/masculino” y “pasivo/femenino”:

La división entre espectáculo y narrativa sostiene el rol del hombre como soporte activo de la historia, haciendo que las cosas sucedan. El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional: como poseedor de la mirada del espectador, transfiriéndola más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo. (Mulvey, s/p: 7)

Podemos decir que la imagen de la mujer el terreno de la ficción ha sido, en cierta medida, mitificada, para así evitar la construcción de personajes femeninos reales, pues estos serían, como afirma Laura Mulvey, un peligro de castración para el inconsciente masculino. Según Mulvey, el inconsciente colectivo masculino vive una constante angustia de castración. La mujer representada en el cine sufre una “falta de pene”, y por lo tanto, implica una amenaza de castración.

Por eso la mujer en tanto icono, exhibida para la mirada y el placer de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente. El inconsciente masculino tiene dos caminos para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reaparición del trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio), contrapesada por la devaluación, castigo o salvación del objeto culpable (un camino tipificado por los asuntos del film naïf); o el rechazo total de la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche transformando a la figura representada en un fetiche, de tal manera que se convierta en tranquilizadora antes que en peligrosa (por ello la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina). (Mulvey-Placer y mirada. S/f:8)

Ha habido grandes debates sobre qué es el cine feminista. Surgen preguntas tales como: ¿Todo cine de mujer es cine feminista?, ¿Toda feminista que haga cine hará cine feminista?, ¿Los hombres pueden hacer cine feminista?, etc. Desde la teoría, las feministas han develado los parámetros que utiliza el cine para construir un discurso hétero centrado.

Las feministas han atacado ciertas imágenes que cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza visibles y predefinidos socialmente. (Kuhn, s/f: 9)

Desde el campo de la realización, hay varias películas (unas hechas por hombres, otras por mujeres) que son consideradas feministas. Un caso particular de cine feminista es el de Erika Lust. Ella es una realizadora de películas pornográficas “para mujeres”. Es

Universidad de Cuenca

decir, trabaja la sexualidad para el placer de la mujer ya que en la historia de la pornografía el hombre ha sido el principal beneficiario. Lust considera que el cine pornográfico puede ser un instrumento educativo además de placentero, y que puede ayudarnos a conocer mejor nuestra sexualidad, vivir más libres y explorar nuestros deseos de manera más natural. También espera poder cambiar la percepción de género y los papeles sexuales estereotipados a través de su trabajo. Ella opina que la pornografía es "el discurso más importante en cuanto a género y sexualidad".

Así, el objetivo del cine feminista es alcanzar un cine verdaderamente universal, para disputarle la universalidad a la masculinidad, pues lo "universal" es en nuestra sociedad la normalización de la cultura patriarcal.

Lo masculino es el estándar universal en este mundo donde vivimos, por eso no entendéis que hace falta otra perspectiva (Lust, 2008: s/p) .

De lo que se trata es entonces de crear un nuevo cine en el que la mujer realizadora tenga las mismas oportunidades que el hombre realizador, en el que el discurso audiovisual incluya personajes femeninos que no estén estereotipados, y en el que el lenguaje cinematográfico haya sido trabajado desde una mirada femenina. Para esto sería necesario deconstruir el lenguaje narrativo que se ha venido trabajando desde la mirada masculina.

Si aceptamos que el cine implica la producción de signos, la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto. Lo que la cámara capta en realidad es el mundo "natural" de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la "verdad" de nuestra opresión no puede ser "capturada" el celuloide con la "inocencia" de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película. (Johnston, 1974: 28-29.)

¿Qué sucede con la auto-representación y el feminismo en el cine? El feminismo y la auto-representación están estrechamente unidos por una razón: ambos tienen como objetivo afirmar la existencia de las mujeres a través del arte. Se ha dicho en puntos anteriores que mientras el arte hecho por hombres estaba destinado a las grandes temáticas épicas, el arte hecho por mujeres solía tener un hilo conductor común: las mujeres tendían a hablar de sí mismas, lo que era considerado como temáticas "banales" o "intrascendentes" para la mirada falocentrista, patriarcal y capitalista. Las temáticas de las mujeres artistas -sobre todo las independientes- eran mínimas, intimistas, y la mayor parte de ellas estaban relacionadas a sus propios cuerpos, sexualidad y cotidianidad. El cuerpo parece ser el terreno de exploración de las mujeres cineastas con aspiraciones artísticas.

CAPÍTULO II

LA COMEDIA EN EL CINE HECHO POR MUJERES.

2.1 Lo cómico.

Para entrar al terreno de la comedia conviene empezar definiendo el concepto de comicidad. Según el pensador francés Henri Bergson (1859-1941), la risa está vinculada profundamente al hecho de ser humanos. Es una cualidad esencialmente humana, pues las demás especies -al menos hasta hoy no se ha sabido, no ha habido estudios que lo comprueben- no poseen sentido del humor.

Éste es el primer aspecto que destacaremos: No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reiremos de un sombrero; pero no nos estaremos burlando del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado unos hombres, del capricho humano que lo ha moldeado. ¿Cómo es posible que algo tan importante, en su sencillez, no haya llamado más la atención de los filósofos? Varios han definido al hombre como “un animal que sabe reír”. (Bergson, s/f:10)

Según esta tesis, que es ya un postulado bastante utilizado en nuestra época, la risa estaría vinculada al hecho de saberse efímero. Es la conciencia de muerte ante una falsa creencia de superioridad. Pues, sino, ¿por qué habría sido considerada por ciertas culturas e individuos diabólica la risa?, ¿Por qué era un pecado reírse? Quizá porque la risa materializa aquel conflicto: el de lo humano ante lo sublime. La cultura (que es una construcción) hace que parezcamos superiores a las otras especies, y, en cierta medida, inmortales. Actuamos solemnemente como si todo lo supiéramos, como si todo lo controláramos, pero de repente tropezamos. Y eso causa risa. Causa risa el desperfecto, el descuido, aquello que nos recuerda nuestra condición humana, imperfecta, nuestra animalidad y conciencia de muerte.

En cuanto a la relación de la risa con la animalidad, habría que señalar que la risa no surge de un sentimiento puro o noble. Hay cierta dosis de malicia en el que ríe. Y esta malicia se debe a un sentimiento de identificación con la condición humana, profundamente trágica. Reímos del desperfecto, de la vejez, de la fealdad, de la suciedad, de todo aquello que nos devuelve a una condición animal.

Según el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, el origen del arte se basa en dos pilares los cuales son representados por dos Dioses opuestos: Apolo y Dioniso. Mientras Apolo

Universidad de Cuenca

representa la divinidad, la belleza, lo sublime, Dioniso representa el caos, lo terreno, el vicio. Apolo está relacionado a la tragedia, y Dioniso, a la comedia. Mientras Homero (c. siglo VIII a. C.) representaba la poesía apolínea, Arquíloco (712 a. de C.-id., 664 a.C.) fue un poeta lírico griego arcaico originario de la isla de Paros, que podría considerarse como el representante de la sátira violenta, la poesía dionisiaca. *En El origen de la tragedia* (1871), Nietzsche cita a Arquíloco como el primer artista "subjetivo", cuyos versos no proveen conocimiento, por lo cual podría ser "el auténtico no artista". De esta manera, los orígenes de la comedia serían, en cierta forma, diabólicos. Dioniso representaba lo terreno, muy asociado también a la música, elemento que ha ido de la mano con el género de la comedia.

El poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), en su texto teórico *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* afirmaba que:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (150)

Cuando indagamos más a fondo nos damos cuenta de que esto adquiere pleno sentido cuando descubrimos que la Edad Media la risa era considerada diabólica.

Regla de San Benito (Siglos V-VI)

No pronunciar palabras ociosas o
Ridículas; y no complacerse en la risa
Excesiva y desmedida. (*Regla de San Benito* (Siglos V-VI)-

San Basilio, *Pequeñas reglas* (Siglo IV)⁸.

Eco continúa con su argumentación a favor de la risa:

El primer mundo cristiano, en cambio, no se mostró indulgente con la risa, que se consideraba una licencia casi diabólica. Según una tradición derivada de un evangelio apócrifo, la *Epístola de Léntulo*, Cristo nunca se rió, y la discusión sobre la risa de Jesús duró siglos. No obstante, esos documentos contra la risa, no nos deben hacer olvidar que otros padres y doctores de la Iglesia defendieron el derecho a una santa alegría y que desde los primeros siglos medievales circulaban textos jocosos. (Eco, s/f:135).

Dentro de este mismo contexto y época, había cierta perspectiva que consideraba a la mujer, así como a la risa, como un ser grotesco, desagradable, objeto de burla. Esta

⁸ citado por Umberto Eco en *Historia de la fealdad*- Pag 134.

Universidad de Cuenca

mirada se la puede encontrar en cierta obra plástica y literaria de la época. Entre la Edad Media y la época barroca existe una cierta mirada sobre la “fealdad de la mujer” asociándola con maldad interior y un maligno poder de seducción. Surgen así varios personajes arquetípicos, contruidos en y desde la plástica y la literatura. Estos personajes arquetípicos son: la vieja, la bruja, la mala, la apestosa, etc. En la literatura clásica Horacio, Catulo y Marcial escriben terribles retratos femeninos y misóginos. Quizá el peor de estos sea la Sátira sexta de Juvenal:

Lo que son las mujeres

La mujer es animal imperfecto, agitado
Por mil pasiones desagradables (...)
Ningún otro animal es menos limpio
Que ella: ni el puerco, cuando más
Revolcado está en el lodo llega
A su suciedad... (Giovanni Boccaccio-Corbacho-1363-1366)

Según Eco, en la Edad Media existen varias representaciones de “La vieja” como símbolo de la decadencia no solo física sino también moral y en oposición al canon de belleza social marcado por la juventud como símbolo de pureza. En el Renacimiento, la fealdad femenina pasa a ser objeto de diversión y burla. Y, según el mismo pensador, en la Época Barroca se llega a una “revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción” (Eco, 2007: 200)

Estas miradas sobre la mujer, contruidas en las épocas ya citadas, han sido influencia para la construcción de un imaginario colectivo que luego se vería reflejado en la construcción de los personajes del teatro y el cine. Por un lado la imposición de belleza-bondad-juventud contrapuesto al concepto de fealdad-maldad o inmoralidad-vejez. Del primer grupo nacen los personajes tales como la “damisela en peligro”, la “princesa”, la “ama de casa sumisa”, y del segundo grupo nacen las villanas, no dignas del deseo masculino. La belleza siempre ha estado relacionada a lo sublime, y quizá, por ello, más se acerca a Apolo y a la tragedia, mientras que la fealdad, por su parte, se relaciona a la comicidad. Así, podríamos decir que “la mujer cómica” no puede ser – la mayoría de veces- una mujer que entre en los cánones de belleza y/o moral.

Como dijo el escritor inglés Oscar Wilde (1854- 1900) “El humor es la gentileza de la desesperación”. La comedia existe para hacer soportable las grandes tragedias. La comedia, si se la hace bien, tiene un trasfondo cruel.

La comedia se caracteriza porque en ella el protagonista provoca ingenuamente al destino, que

se cumplirá como una inconsecuencia a la insensatez del personaje, que aparece como ridículo o absurdo, lo que impide la identificación plena del espectador, y más bien, provoca en él una mirada distanciada. De esta manera, la comedia puede tratar problemas que serían insufribles para el espectador bajo la mirada trágica. (Luzuriaga, 2016: 17)

Esto se puede ver, en las memorables escenas de *Modern Times* (1936) en las que Charles Chaplin trabaja como un robot en una fábrica. Poco a poco pierde su humanidad y se va convirtiendo en un ente que solo recibe órdenes. Aunque a primera vista es gracioso verlo hacer esos movimientos forzados, si se analiza bien, la imagen es bastante triste y además representa algo crudo y fuerte que caracteriza una época: la alienación obrera. Si no fuera así de profunda, quizá no sería tan cómica. Otro ejemplo es el de Woody Allen en la escena final de *Edipo reprimido* (1989) en la que, mientras come una pata de pollo, descubre que ya no ama a su novia, sino a la mujer que es igual a su madre. Aunque saber que la ama y que ese amor es correspondido lo hace feliz, saber que las razones por las que la ama son las mismas por las que no ha podido romper el vínculo con su madre lo hacen infeliz. Y es que mientras más desgracias le sucedan al personaje cómico, más cómico es para el espectador.

Robert McKee, en su popular libro *El Guión*, define comedia así: “sus subgéneros varían desde la parodia a la sátira, a la comedia de situación, al romance, a la comedia loca, a la farsa, a la comedia negra, y presentan todos ellos diferentes enfoques en su ataque cómico (locura burocrática, modales de clase alta, cortejo entre adolescentes, etc.) y en el nivel de ridiculización (suave, cáustico, letal)”. (McKee, 2009: 9). Pero, además añade:

Cuando las sátiras políticas de Aristófanes y los romances en farsa de Menandro pasaron a la historia, la comedia degeneró en su prima rival y campesina, la poesía trágica y épica. Pero al llegar el Renacimiento- desde Goldoni en Italia hasta Molière en Francia (saltándonos Alemania) y Shakespeare, Jhonson, Wycherley, Congreve, Sheridan; hasta llegar Shaw, Wilde, Coward, Chaplin, Allen, los graciosos ingenios de Inglaterra, Irlanda y América-, volvió a ascender de nuevo hasta alcanzar el deslumbrante arte actual- la gracia salvadora de la vida moderna. Al perfeccionar esos maestros su arte, como todos los artesanos, compartieron sus conocimientos y llegaron a darse cuenta de que el personaje cómico se crea asignándole al papel un “humor”, una obsesión que el personaje no percibe en sí mismo, La carrera de Molière se construyó sobre la base de escribir obras que ridiculizaban la fijación de su protagonista- *El avaro*, *El enfermo imaginario*, *el misántropo*-.Casi cualquier obsesión puede funcionar. (MacKee 2009: 454)

2.1.2 Antecedentes de la comedia en el teatro.

En la Antigua Grecia, las primeras comedias fueron representadas por primera vez en la festividad anual de las Dionisias Urbanas en el año 486 a. C. (cuando un tal Quiónides ganó el certamen) y en las Leneas (otra festividad dionisíaca), c. 440 a. C. Se

Universidad de Cuenca

representaban cinco comedias al año. Los dramaturgos, quienes presentaban regularmente una obra por año, competían por el primer premio. En las Leneas se otorgaba también un premio al mejor actor cómico, aunque no en las Dionisias Urbanas hasta finales del siglo I. La comedia más antigua que se conoce es *Los acarnienses*, de Aristófanes. Esta obra se representó en el año 425 a. C.] Para La Comedia Antigua de Atenas el coro era indispensable, y estaba relacionado, siempre, al culto a Dioniso. Entonces, el término Comedia Antigua se refiere a las comedias que se representaban en Atenas en el siglo V a. C. De todas estas, las únicas que se han conservado completas son once obras de Aristófanes, y de ellas las dos últimas (Las assembleístas y Pluto) se escribieron en el siglo IV a. C., y son de un estilo muy distinto del resto, sobre todo por la insignificancia del coro y de Dionisio.

Para poner en escena una comedia griega se requerían tres o cuatro actores, a veces con la ayuda de actores secundarios, y un coro de veinticuatro miembros. Hay que señalar que todos los miembros del coro eran varones. La cultura griega, desde cierto punto de vista, podría considerarse misógina. Aunque en su cosmovisión había diosas que tenían la misma importancia que los dioses, aunque fue allí donde se cultivaron mujeres pensadoras como Hipatia (355 o 370–ibíd- 415 o 416) y poetas como Safo de Mitilene, 650/610– 580 a. C.). Por lo cual sabemos, desde ya, que en la comedia griega el papel de la mujer era prácticamente nulo. La comedia griega cuestiona los sistemas de poder, aunque se olvida del lugar de la mujer, pues como se ha visto en el coro estaba prohibida su presencia.

En el llamado teatro isabelino (1558-1625) que se refiere a las obras que tuvieron lugar durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (desde 1558 hasta 1603), y en especial a la obra del dramaturgo William Shakespeare (1564-1616), a las mujeres se les tenía prohibido actuar. Aunque a pocas mujeres isabelinas que pertenecían a familias nobles se les permitía recibir una educación en el hogar, la situación general para la mujer era la de no recibir ningún tipo de educación. Solo a pocas mujeres privilegiadas por su posición social se les enseñaba en su propia casa lenguas como el latín, francés, italiano y griego, así como distintos bailes, tiro con arco, paseos a caballo y la práctica de la música. Aunque aprendían todas estas habilidades, no podían considerar a ninguna como su profesión, pues la finalidad de las mujeres en aquella época era solamente una: casarse (o ir al convento). Las mujeres solteras eran vistas como extrañas, y en ocasiones, hasta eran acusadas de brujería. Aparte de la realeza, las mujeres no eran

Universidad de Cuenca

herederas de los títulos de su padre. Tampoco podían participar ni tener una opinión política, menos aún subir al escenario a actuar. Eso no era considerada una profesión para “damas”. Se dice que también se consideraba una actividad deshonesta que incluso era prohibida por la ley que estuvo vigente durante el siglo XVII, también bajo la dictadura puritana. En el teatro, los personajes femeninos eran representados por hombres jóvenes sin barba.

En el teatro del dramaturgo William Shakespeare (1564 -ibíd., 1616.) la comedia ocupó un lugar muy importante. En sus dos últimas etapas creativas, Shakespeare escribió lo que más tarde se conocería como “comedias de conflicto” o “comedias problemáticas”. Se trata de obras que no tienen una clasificación tradicional, pero sí rasgos trágicos y cómicos derivando a veces en tragicomedias románticas, comedias tardías o simplemente romances. Esta clasificación de su obra depende siempre de críticos y estudiosos del tema, pues si en algo han coincidido todos es que el universo shakesperiano es, en principio, inclasificable. Algunas de sus comedias fueron: *The Merchant of Venice* (El mercader de Venecia) (1597), *Much Ado About Nothing* (Mucho ruido y pocas nueces) (1599) *As You Like It* (Como gustéis) (1599) *The Merry Wives Of Windsor* (Las alegres comadres de Windsor) (1599) *Twelfth Night, or What You Will* (Noche de Reyes) (1601).

En *Noche de Reyes*, una de las comedias más respetadas de Shakespeare, el personaje principal femenino llamado Viola, se hace pasar por un hombre llamado Cesario. Este recurso es utilizado porque en la época isabelina las mujeres tenían prohibido actuar, sin embargo, esta prohibición hacía que los actores desarrollen ciertos aspectos nuevos. Según Stephen Greenblatt, “la comedia depende de la habilidad del actor para transformarse a sí mismo, a través de la ropa, la voz y sus gestos, en una jovencita de la nobleza que se transforma a sí misma, a través de la ropa, la voz y sus gestos en un jovencito”. Además, otro fenómeno interesante que surgió a partir de esta censura, fue el de la subversión de roles de género tradicionales como recurso cómico. ¿Qué pasa cuando un hombre representa a una mujer? A través de ese actor y de ese personaje se puede ver la mirada masculina sobre la femenina: cómo los hombres miraban a las mujeres.

En el contexto de la cultura teatral de la Modernidad Temprana, *Twelfth Night* de Shakespeare funciona como una crítica dramática de la norma ideal de la heterosexualidad imperativa en tres formas que se entrelazan. En primer lugar, los efectos del travestismo de Viola apuntan a la naturaleza social de la construcción del género en la obra de Shakespeare. En segundo lugar, la

obra cuestiona la naturaleza excluyente de las categorías construidas del sexo y desafía la hegemonía simbólica de la heterosexualidad, produciendo representaciones de un amor entre personas del mismo sexo entre Viola y Olivia, al mismo tiempo que entre Antonio y Sebastián. Por último, [...] expone las fallas de “regímenes heterosexuales incapaces de legislarse o contenerse en sus propios ideales”. (Casey, 2008: 218)⁹

Las mujeres empezaron a actuar en el teatro tiempo después. Los hermanos Drusiano y Tristano Martinelli, que dirigían la compañía italiana de *I Confidenti*, se presentaron al Consejo para obtener la licencia para que las actrices Ángela Salomona, Ángela Martinelli y Silvia Roncagli pudieran actuar. El 17 de noviembre de 1587 se autorizó la presencia de mujeres en los escenarios, pero con ciertas limitaciones:

1. Solo podían actuar las mujeres que estuvieran casadas con actores de su misma agrupación.
2. Las mujeres actrices siempre debían representar en hábito de mujer, como se insistía en la licencia que, el 18 de noviembre, el Consejo concedía a *I Confidenti*.

Con este decreto se levantaba la prohibición contra la actuación de las mujeres en las tablas que entró en vigor el 6 de junio de 1586 por iniciativa de la *Junta de Reformatión* y en la que se ordenaba que “á todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje mujer ninguna, so pena de cinco años de destierro del reino y de cada 100.000 maravedis para la Cámara de Su Majestad”. Hoy en día se pone en tela de duda si la fecha de la incorporación de la mujer a la escena como actriz fue realmente la de 1587, pues también hay otros testimonios anteriores que evidencian la presencia de la mujer en el escenario. Recordemos antes que el 17 de noviembre de 1587 coincide con la emisión, por parte del *Consejo de Su Majestad*, del decreto con el que se autorizaba la presencia de actrices en los escenarios, aunque limitándola a la condición de que sólo representasen las que estuvieran casadas con actores de su misma agrupación.

2.2 La mujer en el cine de comedia.

A lo largo de esta investigación se ha encontrado que si bien durante la historia del cine ha habido varios personajes femeninos que se han ido repitiendo a través de varios films, pocos de ellos -o ninguno- han sido cómicos. Los roles de la cultura patriarcal se han visto reflejados en el cine. Mientras los personajes masculinos han reproducido roles ideales del hombre en la sociedad patriarcal tales como el héroe, caballero, don juan, etc, los personajes masculinos además eran poseedores de la mirada. Bajo el lente

⁹ Encontrar cita en este enlace: <http://www.sopitas.com/724852-lo-shakespeare-puede-ensenarnos-humor-género/>

Universidad de Cuenca

de estos personajes el espectador miraba la película; los personajes femeninos han reproducido el rol de la mujer ideal desde el punto de vista masculino. Como vimos en el capítulo anterior, en su libro *De la reverencia a la violación* publicado en 1974, Molly Haskell hace una especie de recuento de los personajes y/o roles femeninos a lo largo de la historia del cine; analiza desde una perspectiva sociológica los “tipos femeninos”: la vampira, la madre, la virgen, la mujer profesional, la chica buena, etc. La autora afirma que en el cine las mujeres siempre han hecho papeles subordinados al amor romántico.

Curiosamente, ninguno de estos personajes resulta cómico. ¿Qué pasa con los personajes masculinos? Dentro de los personajes que ellos han representado sí hay un cierto tipo de personaje cómico que se repite a lo largo de varios films. Lo reconocemos en Chaplin, en Keaton, en los personajes de Jaques Tati. Se trata de un hombre que tropieza, que no entiende las normas sociales, que es inocente, un personaje que parece ser herencia del Mimo, que camina atropelladamente, que cae, cuyas acciones son exageradas. Un personaje imperfecto por el que el espectador paradójicamente siente empatía. No es lo mismo que el villano, quien es moralmente imperfecto y por el que el espectador siente rechazo. El personaje cómico está dotado de gran humanidad. No es un héroe ni un Dios, es un hombre. Y sí, un hombre, porque en el género femenino no sucede lo mismo.

Si se piensa rápidamente no se encuentra, al menos no en nuestro imaginario inconsciente, un personaje femenino equivalente. La mujer ha representado siempre papeles sexualizados. Siempre ha sido deseada. Si recordamos un poco los papeles descritos por Haskell, podemos reconocer a “la mujer que sueña con el príncipe azul”, este personaje, que se repite no solo en las películas de Disney sino en todas las comedias románticas que se hacen en la actualidad en Hollywood, es “perfecto”. Es limpia, bella, buena, noble, sumisa. Si vamos más allá y encontramos a la “mujer fatal” que en una primera lectura parecería más transgresora, nos damos cuenta de que tampoco es autónoma. La mujer fatal es astuta y engaña a los hombres, pero siempre “usando” sus atributos femeninos. Su cuerpo es utilizado para burlar al género opuesto. Como si la única forma de superar al macho sería a través de la explotación de su propio cuerpo.

Quizá la constante en los tipos de personajes femeninos sea la belleza. Todas

Universidad de Cuenca

son guapas, sexys, es decir, objetos del deseo masculino. La pregunta sería, ¿Por qué no hay un personaje femenino imperfecto, que tropiece, que caiga, que esté despeinada, que no sea la encarnación del deseo sexual masculino? Si existiera un personaje así, quizá sería cómico. Porque sería imperfecto, y, por ende, humano. Pero al parecer, no existe. A la mujer no se le permite ser imperfecta, ni humana. Empecemos estableciendo que el personaje imperfecto es el personaje cómico.

En el punto anterior se habló de la asociación de belleza-bondad-juventud, contrapuesto al concepto de fealdad-maldad o inmoralidad-vejez, surgidos en el Medioevo. La Belleza ha estado relacionada a lo sublime y vinculada al Dios Apolo y a la tragedia, en la que siempre hay un héroe; mientras que la fealdad, por su parte, ha estado vinculada a Dioniso y se la relacionado con la comicidad. Se dijo que del primer grupo (belleza-bondad-juventud) nacen luego en el cine los personajes “positivos pasivos” tales como “El ángel azul”, interpretado por Dietrich, ejemplo perfecto de la glorificación de la figura femenina; la “princesa” o la “ama de casa sumisa”. El segundo grupo (fealdad-maldad o inmoralidad-vejez) se sub-dividiría a su vez en dos: primero estarían las villanas no dignas del deseo masculino. “La bruja”, “la vieja”, “la fea”, “la loca”. El común en todos ellos es la fealdad, o, para ser más precisos, la ausencia de la belleza tradicional. Estos personajes- en ciertas ocasiones- sí podrían estar asociados a lo cómico, pero no desde su propia mirada. Están sujetos a una mirada patriarcal que no las acepta reconociendo humanidad en ellas, sino que se burla de ellas, desde fuera. La mirada es ajena a ellas, y por ende, no busca que el espectador encuentre empatía en ellas, sino todo lo contrario, cosa que sí sucede con los equivalentes masculinos. Al segundo subgrupo pertenecerían las villanas que sí son malas, pero no feas. Es decir, son deseadas por los hombres. Poco importa que sea mala o inmoral si sigue siendo universalmente bella. Este tipo de personaje no puede ser cómico, porque es perfecto. Su maldad, en este caso, no se asocia a la inmoralidad sino a la astucia. Y su belleza y sensualidad parecen incrementar con su “maldad”. Concluimos diciendo que ninguno de estos personajes femeninos típicos en el cine, es cómico. Las primeras son “bellas y perfectas” y por ende no pueden ser cómicas; las segundas son “inmorales” y “feas”, es decir, imperfectas, pero tampoco son cómicas, pues no son dueñas de su mirada. “La Bruja” es una pesadilla del imaginario masculino con la que el espectador no se puede identificar sino desde el rechazo, es decir, desde la mirada masculina; las terceras son “malas” e “inmorales” pero son perfectas, pues su deslumbrante belleza (siempre desde



Universidad de Cuenca

los cánones masculinos) las vuelve automáticamente sublimes. Su belleza perdona su maldad que se convierte en astucia.

Así, se vuelve perfecta y tampoco puede ser cómica. Para que exista un personaje femenino imperfecto, es decir, cómico, este debería ser dueño de su propia mirada, transgredir la moral y desafiar los estereotipos de belleza. “La mujer cómica” no puede ser una mujer que entre en los cánones de belleza y/o moral.

En el cine, el género de la comedia apareció a la par con el nacimiento del mismo. La comedia en el cine se caracteriza por la inclusión de gags, chistes o bromas, visuales y/o verbales. *El regador regado* (1896), película francesa de los hermanos Lumière, se considera la primera comedia de la historia del cine. En el cine mudo la comedia era tratada desde la visualidad con planos generales que permitían a los actores desplazarse con movimientos exagerados y graciosos. En estas comedias eran muy comunes las persecuciones, los golpes, las caídas, las sorpresas de los personajes, los llamados “pastelazos”, todos aquellos recursos que se usaban para, desde una visualidad sin sonido hacer reír al espectador. Y fue así como se crearon los prototipos que marcarían al cine de comedia a lo largo de la historia del cine.

En esta época del cine surgieron algunos nombres que marcaron una tendencia en la historia del cine cómico: Charles Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, etc. La mayoría de estos cineastas se auto-representaron. Usaron su cuerpo como método de trabajo y crearon un personaje que atravesó todos sus filmes. Se rieron de sí mismos. Hallaron un vínculo importante entre el género de comedia y la actuación. Fueron directores-actores. Veremos que este fenómeno se repetirá a lo largo de la historia del cine como en el caso de Cantinflas, La India María, Woody Allen, entre otros.

Entre los nombres importantes del cine cómico mudo, destacan Charles Chaplin, Mack Sennett, Roscoe Fatty Arbuckle, Buster Keaton, Max Linder, Harry Langdon o Harold Lloyd. Algunos films destacados de esta época son: *Police* (1916), *El maquinista de La General* (1926), *El hombre cañón* (1926) y *El tenorio tímido* (1924). En cuanto a las mujeres, aunque en las páginas de internet más famosas y en los libros más leídos no suenan sus nombres, hay varias que destacan como actrices aunque pocas tienen que ver con la comedia.

Con la llegada del sonido el discurso cómico en el cine sufrió una transformación.

Universidad de Cuenca

Ahora, además del cuerpo, la palabra, la música y los sonidos eran herramientas para el humor. Se incorporaron juegos de palabras y sonidos graciosos que se superponían en edición en el momento en el que el personaje caía o hacía algo gracioso. La música también fue un elemento indispensable que incluso hizo posible un nuevo género cinematográfico: el cine musical o la llamada comedia musical americana. Tanto en los inicios de esta época, como en la anterior hay algunos elementos propios del personaje “cómico”: el personaje “cómico” tiene una mácula. Es decir alguna falla que lo hace imperfecto. Puede ser física o moral o intelectual (ceguera, cojera, insensatez, locura, despiste, etc). Esa mácula es una forma de debilidad que lo hace imperfecto, y por ende, más humano. Mientras el personaje trágico es un héroe, supera las capacidades humanas para solucionar sus problemas, el principal obstáculo del personaje cómico es algo inmerso en su propia personalidad: su mácula. El personaje cómico es imperfecto y humano. Otras características de los personajes cómicos son: vestuario exagerado, ridículo, maneras de pensar curiosas o ingeniosas pero siempre originales, actitud provocativa, carencia/abundancia de miedo, agobio por las nuevas tecnologías, vergüenza, y en, algunos casos, visión y actitud poética ante la vida.

Todos los personajes persiguen un deseo contra las fuerzas antagonistas. Pero el personaje dramático es lo suficientemente flexible como para alejarse del riesgo y darse cuenta de que eso podría matarle. El personaje cómico no. El personaje cómico está marcado por un obsesión ciega. (Robert McKee, 2009: 454)

Ejemplo de esto podrían ser los personajes interpretados por Laurel y Hardy, conocidos en Hispanoamérica como El Gordo y el Flaco.

De todas formas, hay cómicos que decidieron no incorporar el sonido a su discurso audiovisual. Creían que los recursos que ofrecía el cine mudo eran más cómicos que los que ofrecía el sonoro. Lo que en el cine mudo podía ser una limitación, en el terreno de la comedia eran aciertos. El cine mudo había llevado a los actores a hacer movimientos exagerados con su cuerpo que eran de lo más cómicos, también la utilización de carteles permitía incluir ciertos gags. Charles Chaplin decidió usar ambos recursos y en plena transformación del cine mudo al sonoro, hizo películas en las que a pesar de ya tener la oportunidad de que los actores hablaran, seguía usando el recurso de los carteles, pero, sin embargo, no todo el discurso era mudo, en ciertas partes de la película usaba ciertos efectos sonoros que aportaban comicidad a su discurso. Así, sus películas estaban pensadas para ser expresivas y cómicas utilizando los recursos que fueran necesarios. *Tiempos modernos* (1936) es un claro ejemplo de ello.

Universidad de Cuenca

El cine de los Hermanos Marx hizo lo mismo: mezcló los recursos característicos del cine cómico de la era muda, con los nuevos descubrimientos de la comedia sonora. Así, nacieron Películas como *Sopa de ganso* (1933) que incorporaron el absurdo a la comedia, debido a la influencia del surrealismo y dadaísmo ya muy conocidos en la época. Otros actores cómicos importantes fueron Bob Hope, Jimmy Durante, Abbott y Costello, Jerry Lewis y Dean Martin, entre otros. De Lucille Ball, quien fue una de las coristas de *Los tres chiflados*, se profundizará más adelante, pues ella fue una de las pocas mujeres comediantes importantes de esta época.

El género del *vodeville* llegó a México en el año 1936, época en la que se destacaron varios cómicos como Mario Moreno conocido como Cantinflas, Viruta y Capulina y los hermanos Valdés (Ramón, Manuel y Germán, conocido como «Tintan»).

El cine de Ernst Lubitsch, que empieza, como el de muchos otros, en el cine mudo, dio paso a las llamadas “comedias elegantes o sofisticadas” que surgieron después. Jean Renoir, Howard Hawks, Frank Capra y George Cukor, son algunos de los representantes de este género. Este tipo de comedia influyó en todo el cine de humor del futuro y de todos los países. Con estos directores masculinos llegaron cantidad de grandes estrellas femeninas, como Katharine Hepburn o Barbara Stanwyck. También nacieron estrellas masculinas como Cary Grant, Clark Gable, Ginger Rogers o James Stewart.

En épocas más contemporáneas, se destaca el cine de Woody Allen (1935) que trabaja desde la ironía sobre las obsesiones y fobias acerca de los problemas de pareja. Sus películas son unas de las pocas en las que a pesar de ser dirigidas por un hombre hay personajes femeninos profundos. También se destacan las películas del español Pedro Almodóvar (1949), quien, además de crear personajes femeninos cómicos y profundos, se caracteriza por un tipo de comedia irónica e irreverente que hace de su estilo único.

2.2 Personajes femeninos cómicos y mujeres comediantes

Como sabemos, para el análisis de esta monografía se han escogido a 4 mujeres comediantes que se auto-representan. Ellas son: Lena Dunham (1986), Malena Pichot (1982), Phoebe Mary Waller-Bridge (1985) y Greta Gerwig (1983) . El capítulo

Universidad de Cuenca

siguiente será el terreno para la profundización de dichas mujeres, pero no podemos adentrarnos en él sin antes hacer un recuento-aunque sea breve-de las mujeres comediantes, así como los personajes femeninos cómicos y las guionistas influyentes para la creación de dichos personajes que las han precedido. Las mujeres comediantes de las que se hablará ahora pertenecen a épocas pasadas (no como las 4 citadas, ellas son todas contemporáneas) y no todas se han auto-representado. Muchas de ellas han sido actrices de directores masculinos y han interpretado personajes creados por hombres. De todas formas vale mucho la pena nombrarlas por sus grandes avances. Ya que sin ellas, las mujeres comediantes de hoy no tendrían el lugar que hoy tienen.

2.3 Personajes femeninos creados por hombres.

A lo largo de esta investigación se han analizado a las mujeres desde dos perspectivas. La una, es atrás de las cámaras, es decir, las mujeres artistas, mujeres cineastas, mujeres comediantes. Las mujeres que hacen el cine. El otro enfoque ha sido el de los personajes femeninos ya sea creados por hombres o mujeres. En este punto se hablará de personajes femeninos cómicos que han sido creados por hombres. (ya habrá un capítulo dedicado solo a los personajes femeninos creados y representados por mujeres). Ya mucho se ha criticado y puesto en tela de juicio a los personajes femeninos creados por hombres estereotipados. Por eso, en este punto trataremos sobre aquellos personajes femeninos creados por hombres que de alguna manera resultan interesantes.

El papel que hace Marilyn Monroe, en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) resulta interesante, pues es la primera vez que Monroe- símbolo sexual por excelencia- hace comedia. ¿Será que la comedia y la sexualización del personaje femenino no están tan separados como se creía?. Podría pensarse así, sin embargo, lo que causa gracia en este filme es la caricatura que Marilyn construye en torno a “la rubia tonta”. Una vez más, lo cómico está fuera de ella. Es decir, el espectador no se identifica directamente con ella, sino con la mirada masculina sobre ella. No nos reímos con ella, nos reímos de ella. Se nombró este filme porque además es en él donde se inscribe el concepto de la “rubia tonta”. El imaginario masculino dominante no podía permitir que las rubias- mayor paradigma de belleza de la época- sean, además, inteligentes. Asociar a la belleza en este caso estereotipada con la estupidez era un mecanismo del imaginario masculino en reacción al temor de castración.

Esta película musical que está basada en la novela del mismo título de Anita Loos, y en

Universidad de Cuenca

el musical de Broadway, también del mismo título, de Joseph Fields y Anita Loos, recibió estupendas críticas y recaudó más de 5 millones de dólares, duplicando lo que costó y situándose en el puesto noveno de películas más taquilleras del año.

Otro papel interesante interpretado por Marilyn es el que hace en la película *Some Like It Hot*, de Billy Wilder. Joe y Jerry son dos músicos del montón que se ven obligados a huir después de ser testigos de un ajuste de cuentas entre dos bandas rivales. Como no encuentran trabajo y la mafia los persigue, deciden vestirse de mujeres y tocar en una orquesta femenina. Joe (Curtis) para conquistar a Sugar Kane (Monroe), la cantante del grupo, finge ser un magnate impotente; mientras tanto, Jerry (Lemmon) es cortejado por un millonario que quiere casarse con él. Si bien es una comedia, el eje cómico no está centrado en el personaje femenino interpretado por Marilyn sino en los masculinos que hacen de mujeres. Se han mencionado estos films porque son un par de ejemplos en los que Monroe, símbolo de la explotación sexual en el cine, actúa en comedia. Sin embargo, como vemos, el personaje no es poseedor de la mirada. Los personajes cómicos que interpreta Monroe están siempre atravesados por su sensualidad, así, sus “imperfecciones” que resultan cómicas tienen una dosis de una inocencia impostada que, una vez más, contribuye al crecimiento de su figura ideal sexual. Una especie de fantasía sexual masculina que a pesar de tener la figura de una mujer voluptuosa, actúa como una niña.

El estadounidense Woody Allen (1935) es uno de los pocos cineastas que han sabido hacer retratos entrañables de mujeres. Los personajes femeninos cómicos y profundos son una constante en la obra de este director. Él también ha creado películas que se leen desde una mirada femenina. *La rosa púrpura del Cairo* (1985) es un ejemplo de ello; en este filme, Cecile, interpretada por Mía Farrow, se enamora de un personaje de una película. Para ella este personaje representa la posibilidad de huir de un matrimonio aburrido y esclavizante. Los personajes realizados por Diane Keaton, en especial en *Annie Hall* (1977) representan a una mujer moderna en crisis. La Keaton de los films de Allen es indudablemente un personaje femenino cómico. *Blue Jasmine* (2013) interpretada por Cate Blanchett es un ejemplo de un personaje femenino de varias dimensiones. Uno de los personajes mejor contruidos a lo largo de la historia del cine. Aunque no es puramente cómico como era Keaton, la construcción de este carácter es más sutil, pues atrás de cada momento cómico se esconde una profunda tragedia. Estos

Universidad de Cuenca

solamente unos cuantos ejemplos, pues la carrera de Allen está marcada por esta tendencia y se podría hacer una tesis solo de eso, pero este no es el objeto de esta investigación.

Lo mismo sucede con los personajes femeninos del cineasta Pedro Almodóvar (1949). Tan famosas son que ahora se los reconoce como “Las chicas Almodóvar”. Carmen Maura (1945) la actriz quien ha ido adquiriendo cierta personalidad debido a los personajes almodovarianos que ha interpretado. Una mujer extrovertida, con mucho corazón, sentimental, pero que no se ajusta a las normas sociales y que actúa como quiere. Tal vez el ejemplo máximo esté en *Pepi, Lucy Boom y otras chicas del montón* (1980) Maura tiene relaciones con una mujer, habla de sexo, pero encuentra su mayor compañía en sus amistades femeninas. Quizá el fenómeno más interesante entre actriz-personaje sea el de los roles interpretados por Rossy de Palma (1964) quien ha hecho siempre papeles secundarios. Una mujer que no entra en los cánones de belleza y que incluso podría ser considerada fea. Pero que es poseedora de su mirada. Las mujeres de Almodóvar son inmorales y no entran en los cánones de belleza tradicionales. Imperfectas, y reconocedoras de esa imperfección. Son poseedoras de su propia mirada. El espectador ríe con ellas, no de ellas.

2.3.2 Nora Ephron- La precursora desde el guión.

Nora Ephron (1941 - 2012) fue guionista, directora de cine, productora, periodista, novelista, ensayista y dramaturga. Como periodista, fue una de las más respetadas. Publicó *Heartburn*, considerado un texto periodístico pero intimista sobre su matrimonio con Carl Bernstein, uno de los periodistas del caso Watergate.

Los padres de Nora eran guionistas de Hollywood, tal vez por eso ella heredara esta tendencia literaria, así como sus tres hermanas. “Hay que tomar siempre nota, porque lo que hoy duele, mañana puede ser objeto de humor” le dijo una vez su madre a Nora. Y esa fue, a partir de entonces, la regla en su vida. La marca que caracterizaría su escritura. Un humor profundo porque devela una realidad, de cierta manera, trágica o complicada. Ephron siempre utilizó su vida como material de su escritura. Es por esto que se la nombra, por la auto-referencialidad en su discurso.

Como se ha dicho, Ephron era guionista y escribió obras célebres que fueron llevadas al

Universidad de Cuenca

cine. Entre ellas, Cuando Harry conoció a Sally (1989) Sintonía de amor (1993), Tienes un email (1998).

El estilo de Ephron se caracteriza por las historias de amor sexo y pareja vistas desde la perspectiva femenina y con humor. Antes de ella, la comedia romántica tenía un punto de vista masculino. Pero en los guiones de Ephron la mujer es el personaje principal y es un personaje imperfecto, humano, por ende, cómico. Este personaje, además, es dueño de su mirada y cuestiona el rol tradicional de la mujer, de eterna víctima, para convertirse en heroína, pero siempre desde la ironía. Su estilo podría compararse al de Woody Allen. Comparten el mismo humor irónico y profundo sobre las relaciones de pareja modernas. Pero Ephron además incluyó en su discurso la mirada de la mujer (Si bien Allen tiene personajes femeninos profundos, la mayoría son masculinos y están representados por él mismo) e incorporó la ironía desde el punto de vista femenino en la comedia romántica.

Nora Ephron se casó tres veces. En su texto Heartburn, Ephron contó la historia de una periodista embarazada que descubre que su marido, quien es también periodista, la engaña con una amiga de los dos. Esta historia autobiográfica fue llevada al cine con Meryl Streep y Jack Nicholson en El difícil arte de amar (1986). En esta película, la protagonista humillada, en una de las escenas lanza el *pie* de limón en la cara del marido traidor. Este es un ejemplo de cómo una situación triste y humillante se vuelve cómica, algo muy característico del estilo de Ephron.

Otra cosa que hay que mencionar del universo de Ephron, es que ella habla de la mujer común en la modernidad. La tecnología es un aspecto muy importante en sus films. Sus personajes, siempre atravesados por problemas de pareja, acuden a métodos como el *e-mail* o el teléfono (primero fijo luego portable); alguna de sus personajes tiene un *Blog* en el que escribe recetas de cocina. El avance de la comunicación tecnológica está siempre presente en su obra.

El feminismo de Ephron no busca construir una Súper-Mujer, una Heroína que no necesite de un hombre para vivir. No. Ella retrata mujeres cotidianas y reales que pertenecen no a un género cinematográfico intelectual ni complejo, sino a la tradicional Comedia Romántica.

Nora Ephron es, sin duda, la precursora de las comediantes de las décadas del 2000 en adelante. Fue ella la que abrió el camino a Dunham, a Gerwig, a todas las comediantes



Universidad de Cuenca

que al fin, después de tanto tiempo han logrado posesionarse de su mirada e incorporar el discurso feminista y auto-referencial al discurso audiovisual.

Nora Ephron murió el 26 de junio del 2012. Alguna vez dijo: "Si hay una ventaja en morir es que puedes dejar de ocuparte del pelo"¹⁰.

2.4 Algunas mujeres comediantes

Ahora que hemos hecho un recuento de ciertos personajes cómicos de ficción femeninos, y que hemos nombrado a una guionista precursora del humor auto-referencial, haremos un recuento de mujeres comediantes influyentes. Aunque no todas se auto-representan y la mayoría han sido actrices dirigidas por hombres, sí hay casos en los que han logrado crear un personaje que trascienda varios films. Sin estas mujeres no habrían surgido genios como los de Dunham o Gerwig personalidades que se tratarán a fondo en el tercer capítulo de esta investigación.

Paulette Goddard

Paulette Goddard (1910 - 1990) actuó en dos películas importantes de Charles Chaplin: *Tiempos Modernos* y *El Gran Dictador*. Goddard se casó con Chaplin en 1936, convirtiéndose en la tercera esposa del artista. Goddard llegó al mundo del espectáculo como modelo, aunque pronto se cambió al de la actuación. Se convirtió en una de las últimas musas del cine mudo de Hollywood al protagonizar *Tiempos Modernos*. Goddard también participó en destacadas películas sonoras, como *Mujeres* de George Cuckor, el musical *Al Fin Solos*, junto a Fred Astaire, o las cintas de aventuras *Piratas del Mar Caribe* y *Los Inconquistables*, ambas de Cecil B. DeMille, sin embargo, ninguna tuvo un impacto en su carrera como sus dos títulos junto a Chaplin. Ese plano final de *Tiempos Modernos* con la actriz cogida del brazo de Chaplin mientras se van caminando sin un rumbo fijo dio por cerrada la presencia del vagabundo en la gran pantalla y con ello el final definitivo del periodo del cine mudo.

Mabel Normand

El caso de Mabel Normand (1892 - 1930) es más interesante que el de Goddard, porque

¹⁰ La Nación/Nora Ephron: la guionista de su vida. Encontrar enlace en: <http://www.lanacion.com.ar/1884919-nora-ephron-la-guionista-de-su-vida>

Universidad de Cuenca

a diferencia de ella, Normand sí fue una “mujer comediente del cine mudo” por excelencia, de hecho, es considerada la actriz cómica más popular de la era del cine mudo. Fue descubierta por el productor Mack Sennett.

Con Chaplin y Fatty Arbuckle hizo varios cortometrajes.

Actuó regularmente con Charles Chaplin y Roscoe Arbuckle pero no solo eso, también escribió, dirigió y protagonizó algunos de los primeros títulos de Chaplin. Hecho que la sitúa de inmediato en el terreno de interés de esta investigación: mujeres que escriben, dirigen y actúan en la comedia. Mujeres que se auto-representan desde el humor.

Aunque la mayoría de estos casos-que aún son pocos- hayan sucedido a partir de la década de los 90, ella es una excepción. Normand es una de las primeras personas en tirar una tarta en una película (*Arbuckle en A Noise from the Deep* (1913), gag que define cierto tipo de comedia que más tarde se reconoce como “el pastelazo”. Se la cita como la más prominente cómica del cine mudo.

En 1914, Normand actuó con Chaplin y Marie Dressler en *Tillie's Punctured Romance*, y finalmente llegó a ser una estrella cinematográfica. Cuando terminó su relación con Sennett firmó un contrato semanal de 3.500 dólares con Samuel Goldwyn en 1918 y abrió su propio estudio en Culver City, California.

Gloria Swanson

La carrera de Gloria Swanson (1899 - 1983) nació vinculada a la comedia, pero como ella aspiraba a papeles más dramáticos. Conviene preguntarse por qué no le gustaba mucho la idea de ser identificada como una estrella principalmente cómica. Tal vez tenga que ver con que las estrellas femeninas por lo general no eran cómicas sino sensuales y esta era la figura más respetada impuesta por la sociedad. Los personajes cómicos eran considerados menos “serios” que los dramáticos, sobre todo para el género femenino. Cecil B. DeMille la hizo protagonista de varios de sus filmes no necesariamente cómicos. Así, dejó de ser una “ingenua actriz de comedias” para convertirse en protagonista de argumentos románticos hasta llegar a la imagen que más ansiaba: la de la *mujer fatal*.

Con la llegada del sonoro, la fama de Swanson decayó, aunque en 1950 Billy Wilder le ofreció el último gran papel de su carrera, la Norma Desmond de *El Crepúsculo de los Dioses*, un personaje con tintes autobiográficos.

Marion Mack

Aunque no se podría decir que Marion Mack (1902 –1989) fue una comediente por excelencia, se la recuerda por su papel de la novia de Buster Keaton en la película *El Maquinista de la General*. Ella también fue guionista y junto a su marido Louis Lewyn, dejó una valiosa obra que no fue bien conservada. Incluso, indagó en la auto-representación: Marion Mack escribió el guión de una película autobiográfica, *Mary of the movies*, en la que hizo el papel de protagonista. En un momento dado, dejó la carrera de actriz para dedicarse a guionista de películas producidas por su marido, Louis Lewyn, fallecido en 1969. Nunca se la tomó en serio por el hecho de ser mujer.

Virginia Cherrill

Virginia Cherrill (1908 - 1996) fue la actriz famosa de las películas de Charles Chaplin. Tenía un especial talento para la comedia y el drama y esto hacía que conectara con el público. Charles Chaplin se caracterizaba también por su buen ojo para las actrices. Ella nació en una granja en Illinois y se trasladó a Hollywood a finales de los años 20 donde conoció a Chaplin. Más tarde interpretó a la famosa vendedora de flores de “Luces de la Ciudad”.

Giulia Masina

Giulia Masina (1921 –1994), esposa del cineasta Federico Fellini, fue una actriz particular. Su actuación más destacable quizá sea en *La Strada* (1954) Si bien no es un personaje cómico, Masina representa un personaje imperfecto. Quizá por una simple razón: ella no entra en los paradigmas de belleza establecidos por la época. Mientras las películas de la época estaban llenas de figuras femeninas perfectas, teníamos una Sophia Loren esbelta y con rasgos refinados, o una Anita Ekberg de pechos prominentes, la figura de Masina era pequeña y rolliza, su rostro más bien redondo y sus facciones, en lugar de ser lo que para la época se consideraba sexy, provocaban más bien ternura. Sin embargo, ella es considerada hoy en día uno de los rostros más expresivos del cine. Masina trabajó sus personajes no desde la sexualización de la mujer sino desde un lado puramente humano.



Universidad de Cuenca

Grace Allen

Grace Allen (18951 –1964), fue una actriz y humorista estadounidense.

Estudió en la Star of the Sea Convent School, y durante ese tiempo llegó a ser una bailarina talentosa. Pronto empezó a interpretar bailes irlandeses con sus tres hermanas, haciéndose ellas llamar "The Four Colleens." En 1909 Allen se unió a su hermana Bessie para actuar en el vodevil. En una interpretación en 1922 Allen conoció a George Burns, y ambos trabajaron juntos en una comedia. La pareja se casó el 7 de enero de 1926 en Cleveland (Ohio).

Burns y Allen empezaron a actuar formando un dúo cómico. El público reía más ante la actuación de Allen, por lo que de manera paulatina se desplazó el centro del interés cómico al personaje representado por ella. Ambos viajaron por el país actuando en locales de vodevil. Muchos de sus números se grabaron en cortos rodados mientras la pareja actuaba en el escenario.

A principios de la década de 1930, como otras muchas estrellas del vodevil de la época, Burns y Allen empezaron a actuar en la radio. Su show tuvo un éxito modesto, pues era originalmente continuación de sus números originales del vodevil. Burns decidió cambiar el formato del programa creando una comedia de situación en la que interpretaban a una pareja casada solucionando los problemas causados por la "ilógica lógica" de Allen, usualmente con la ayuda de los vecinos Harry y Blanche Morton y del locutor Bill Goodwin (más adelante sustituido por Harry von Zell en la serie televisiva de la pareja).

Hacia 1948 Burns y Allen entraron a formar parte de la CBS. Su buen amigo Jack Benny les convenció para integrarse en la cadena. El show radiofónico de Burns y Allen entró en la programación de la CBS, y un año más tarde apareció su programa de televisión, en el que siguieron con la fórmula usada por ellos en la radio. Allen se retiró en 1958, y Burns intentó continuar el programa sin ella, renombrándolo The George Burns Show, con el mismo elenco, pero sin su esposa. El nuevo programa duró apenas un año.

A principios de la década de 1930 Burns y Allen rodaron cortos, preservando varios de sus números clásicos de vodevil. También hicieron dos películas bajo la dirección de W.C. Fields (International House (1933) y Six of a Kind (1934)), y protagonizaron junto a Fred Astaire A Damsel in Distress, un musical con partitura original de George Gershwin, en la que se oía la canción "A Foggy Day". Fue el primer film de Astaire sin

Universidad de Cuenca

Ginger Rogers. Ésta fue la película de mayor fama interpretada por Gracie Allen.

Lucy Ball

El caso de Lucy Ball es uno de los más interesantes, sino el más interesante, de esta época del cine en cuanto a actrices cómicas. Ella fue la primera mujer en declararse abiertamente comedianta y en dedicarle a la comedia su vida. Al contrario de Gloria Swanson, Ball estaba orgullosa del género en el que se desenvolvía. También fue la primera mujer en la historia del audiovisual en crear un personaje que atravesase varios formatos y películas y que tenga éxito.

Lucille Ball nació en Nueva York en 1911. En 1929, Lucy Ball empezó a trabajar como modelo y tiempo después empezó su carrera en Broadway con el nombre artístico de Dianne Belmont. En el año de 1933, después de varios altibajos en su carrera artística que no terminaba de arrancar, Lucy decidió irse a vivir a Hollywood. Allí hizo su aparición en varios papeles cortos en la década de los 30, bajo el contrato de *RKO Radio Pictures*, incluyendo una comedia corta con *Los tres chiflados* (1934) y una película con los Hermanos Marx, *Room Service*, (1938). Participó como modelo destacada en la película de Fred Astaire y Ginger Rogers, *Roberta* (1935), y como la chica de las flores en *Sombrero de copa* (1935), así como en un papel secundario al comienzo de la cinta *Sigamos la flota* (1936). También interpretó a una actriz en *Damas del teatro* (1937), coprotagonizada por Katharine Hepburn. En 1936 obtuvo un papel en la obra de Bartlett Cormack *Hey Diddle Diddle*, una comedia que sucede en un apartamento en Hollywood y que la llevó a Broadway. La obra se estrenó en Princeton, Nueva Jersey el 21 de enero de 1937, con Ball interpretando el papel de Julie Tucker. La obra fue reconocida por la crítica pero debido a problemas de logística tuvieron que cancelarla. En los años 1940, Ball firmó un contrato con Metro-Goldwyn-Mayer, pero nunca consiguió un protagonismo importante. En Hollywood, la solían llamar la «Reina de las Bes», debido a sus repetidas apariciones en películas de clase B, como *Five Came Back* de 1939. Como muchas estrellas en sus comienzos, Ball consiguió trabajo en la radio. En 1937 se convirtió en una invitada regular en *The Phil Baker Show*. Un año después, cuando terminó su temporada, Ball se unió al elenco de *The Wonder Show*, protagonizado por el actor Jack Haley. Fue allí donde comenzó su relación profesional de cincuenta años con Gale Gordon, el locutor del programa que sólo duró una temporada.



Universidad de Cuenca

En 1940 Lucy Ball se casó con el cubano Desi Arnaz. Tuvieron dos hijos: Lucie Désirée Arnaz y Desiderio Alberto Arnaz. En 1951 fue parte de la creación de la serie de televisión *I Love Lucy*, por la que se le conoce hasta ahora. Otra pieza importante del programa era su marido, Desi Arnaz, quien interpretaba el papel de Ricky Ricardo. Aunque Ball y Arnaz se divorciaron el 4 de mayo de 1960 y Lucy Ball se volvería a casar con el socio y comediante Gary Morton con quien estaría durante 28 años. En 1948, Ball fue escogida como Liz Cugat (más tarde «Cooper»), en *My Favorite Husband*, un programa de radio transmitido por CBS que fue un éxito por lo que se pidió a Ball hacer la adaptación para la televisión. Ella aceptó, pero pidió trabajar junto a Arnaz y la CBS se negó, alegando que el público no aceptaría una pelirroja estadounidense y un cubano como pareja.

Después de 180 episodios, *I Love Lucy* terminó en 1957, pero tiempo después se hizo ciertos cambios al formato y el programa se volvió a lanzar esta vez con el nombre de *The Lucy-Desi Comedy Hour*. Este nuevo programa tuvo tres temporadas que se transmitieron entre 1957-1960 en 13 episodios. Gracias al éxito de esta serie, Lucy Ball protagonizó otras dos series de televisión exitosas: *The Lucy Show*, que se transmitió en CBS desde 1962 hasta 1968 en 156 episodios; y *Here's Lucy* desde 1968 hasta 1974 en 144 episodios. Por último, protagonizó, *Life with Lucy* en 1986, pero ya no tuvo tanto éxito como las anteriores, de hecho, solo se pudieron emitir 8 episodios, aunque se grabaron 13.

I Love Lucy estuvo primera en los ratings de televisión en los Estados Unidos durante la mayor parte de su emisión. Hubo un intento para llevar el programa a la radio con episodio “*Breaking the Lease*” pero nunca salió al aire.

Hay una escena Lucy y Ricky bailan tango en el episodio “*Lucy Does The Tango*”, fue ahí cuando se produjo la risa del público de estudio más larga registrada en la historia de la televisión. Su duración fue tal, que el editor de sonido tuvo que reducir esa parte de la grabación a la mitad.

Aparte de la serie, Lucy Ball y Arnaz protagonizaron algunas películas: *The Long, Long Trailer* (1954) y *Forever, Darling* (1956).

A mediados de los 80, Lucy Ball intentó volver a su carrera televisiva. En 1982 fue la anfitriona de un programa de retrospectiva de la serie *Three's Company*, mostrando imágenes de las primeras cinco temporadas, resumiendo las mejores tramas y comentando sobre su amor por el espectáculo. En 1985 protagonizó una película para televisión sobre una anciana sin hogar, *Stone Pillow*. Un año después, hizo una comedia

Universidad de Cuenca

con la que regresó a la televisión: Life With Lucy, la coprotagonizó su amigo Gale Gordon y ella mismo la produjo junto a Morton y Aaron Spelling, pero la serie fue cancelada. Y se dice que a partir de este esto, Ball entró en depresión. Ya casi no se la veía, excepto en algunas premiaciones. Su última aparición pública, justo un mes antes de su muerte, fue en los Premios Oscar de 1989, donde ella y su compañero presentador, Bob Hope recibieron una ovación de pie.

Lucy Ball murió el 26 de abril de 1989, a sus 77 años.

Lucy Ball recibió 17 nominaciones a los Premios Emmy, y ganó cuatro. Ganó, también, el Premio Cecil B. DeMille en 1979, el premio a la trayectoria del Centro John F. Kennedy en 1986, el Premio Gobernadores de la Academia de Artes y Ciencias de la Televisión en 1989.

Ball creó una dinastía en la televisión y se volvió una pionera en varios aspectos: fue la primera mujer en la televisión que era jefa de una empresa de producción: “Desilu”, la compañía que Arnaz y ella fundaron. Después de su divorcio, Ball compró parte del estudio de Arnaz y se convirtió en una jefa de estudio muy activa. “Desilu” e *I Love Lucy* fueron pioneros en una serie de métodos que aún se utilizan en las producciones de televisión, tales como el rodaje ante una audiencia en vivo con varias cámaras de estudio y el construir varios sets diferentes pero adyacentes. Durante este tiempo, Ball también impartía un curso de comedia de treinta y dos semanas en el Instituto Bardin Brandeis. Ball fue citada diciendo: “no se puede enseñar a alguien comedia, lo tienen o no lo tienen”.

En 1977 fue una de las primeras ganadoras del Premio «Women in Film Crystal». De hecho, su nombre es muy importante dentro de la cinematografía femenina, pues es una de las primeras y escasas mujeres en la comedia. Con ella se da el fenómeno de auto-representación y comedia que se ha visto antes por ejemplo en Charles Chaplin o en Buster Keaton. Se trata de una comedianta que crea un personaje en cierta medida autobiográfico (empezando porque el nombre de la actriz es el mismo del personaje) y lo lleva a varias películas y/o formatos. Más allá de la trama, es el personaje el que prevalece, el que sostiene el interés del espectador¹¹.

Bea Arthur

¹¹ Buisness library: <http://archive.is/4Jsk>



Universidad de Cuenca

Beatrice Arthur nació en Nueva York en 1922. Fue actriz, comediante y cantante. Tuvo una larga carrera artística (duró 70 años). Incursionó en el cine, el teatro, la televisión, participó en musicales de Broadway y en el "Off-Broadway". Protagonizó dos series de televisión de comedia: Maude, que se transmitió en la cadena CBS desde 1972 a 1978 con 141 episodios, y The Golden Girls, transmitida por la NBC desde 1985 a 1992. A lo largo de su vida recibió varios premios y reconocimientos, entre ellos, dos premios Emmy y un premio Tony.

Desde 1947, Bea Arthur estudió en el Taller Dramático de la Nueva Escuela de Nueva York con el director alemán Erwin Piscator. Arthur comenzó su carrera como miembro de un grupo de teatro Off-Broadway en el Teatro Cherry Lane de Nueva York a finales de 1940. Algunos de sus papeles en el teatro fueron la Madre en Seis personajes en busca de autor (1948), de Luigi Pirandello, Lucy Brown en el estreno 1954 off-Broadway de la adaptación al Inglés de la obra La ópera de los tres centavos de Kurt Weill de Marc Blitzstein, Yente el Casamentero en el estreno de 1964 de El violinista en el tejado en Broadway.

En 1971 fue invitada por Norman Lear como estrella invitada en la comedia All in the Family, como Maude Findlay, la prima de Edith Bunker. Una abierta feminista liberal, Maude era la antítesis al intolerante y conservador Archie Bunker, quien la denunció como un fanático del "New Deal".

En 1981, Bea tuvo un pequeño papel en la película de Woody Allen La Bombilla Flotante.

Tras casi 50 años, Bea Arthur pidió a la CBS tener su propia serie. Ellos aceptaron y la serie comenzó en 1972. La serie trataba de Maude, quien se encontraba viviendo en la comunidad afluyente del Tuckahoe, en el Condado de Westchester en Nueva York, con su marido Walter (Bill Macy) y su hija divorciada Carol (Adrienne Barbeau). Su actuación como Maude la hizo ganadora de varias nominaciones a los Emmy y los Globo de Oro, incluyendo el Emmy en 1977 como Mejor Actriz principal en Series Cómicas. Sin embargo, el papel que la marcó fue el de Dorothy Zbornak, una divorciada de mediana edad que compartía el apartamento con su madre, Sophia Petrillo (Estelle Getty), y sus amigas Blanche Devereaux (Rue McClanahan) y Rose Nylund (Betty White) en Las chicas de oro (1985-1992), una de las series de mayor éxito de los

Universidad de Cuenca

años ochenta. En el show Dorothy desplegó un humor ácido y sarcástico que hizo las delicias del público.

Con el paso de los años, su trabajo disminuyó pero aun así continuó realizando apariciones especiales en series televisivas como *The Golden Palace* (en 1992), serie derivada de *The Golden Girls* de la que no quiso formar parte para que su imagen no siguiera asociada al personaje de Dorothy Zbornak, *Dave's World* (en 1997) y *Malcolm in the Middle* (en 2000), actuación que le valió una nominación al premio Primetime Emmy a la mejor actriz invitada de una serie de comedia. Asimismo realizó una gira por Estados Unidos con sus espectáculos unipersonales: *An Evening with Bea Arthur* y *And Then There's Bea*.

En 2002 regresó a Broadway protagonizando el espectáculo *Bea Arthur on Broadway: Just Between Friends*, una recopilación de historias y canciones basadas en su vida y su carrera. El espectáculo fue nominado al premio Tony por Mejor evento teatral especial. Tras su paso por Broadway, retomó su gira nacional con *An Evening with Bea Arthur*, que continuó representado en diversas ciudades estadounidenses entre 2003 y 2006. Su último trabajo en una serie de televisión lo realizó en la comedia *Curb Your Enthusiasm*, haciendo el papel de la madre de Larry David.

María Elena Velasco Fragoso, La india María.

El caso de *La India María* es especial, pues parecería una de las pocas mujeres comediantes latinoamericanas que surgieron antes de la década de los 90. Ella tiene varias cualidades que pocas veces se encuentran en una mujer vinculada al cine: crea un personaje que trasciende varios metrajes, actúa, escribe, dirige y produce algunas de sus películas; representa a una indígena pobre.

María Elena Velasco Fragoso, conocida en el mundo del cine como “*La India María*”, nació en Puebla (Ciudad de México), el 17 de diciembre de 1940. Fue una actriz, comedianta, cantautora, bailarina, guionista y cineasta.

Comenzó su carrera artística como vedette, y fue famosa por sus bailes en el “Teatro Blanquita”. También fue actriz de radio y actuó junto a José Jasso, entre otros actores famosos de la época. El director de cine Miguel Morayta le dio los primeros papeles

Universidad de Cuenca

menores en sus películas. El director puertorriqueño Fernando Cortés, que más tarde dirigiría sus películas, fue quien tuvo la primera idea sobre el personaje que la haría famosa: La India María. A él se le ocurrió que María Elena podría interpretar a una mujer indígena cuyo primer nombre fuera "Elena María". Este personaje tuvo su primera aparición en la película *El bastardo* (1968).

Como guionista, Velasco escribió siete largometrajes, entre ellos *El que no corre, vuela* (1982), *El coyote emplumado* (1983), *Ni Chana ni Juana* (1984), *Ni de aquí ni de allá* (1988), *Se equivocó la cigüeña* (1993) y *Las delicias del poder* (1999).

María Elena Velasco es una de las primeras mujeres, y sobre todo, la primera (y quizá única en su tiempo) mujer latinoamericana comediente que, no conforme con interpretar a un personaje cómico en una sola película, logró crear un personaje de ficción que atravesara varios films. Un personaje sólido que es más fuerte que la película en sí y que trasciende a una película unitaria. Veamos, pues, como era ese personaje.

María Nicolasa, nombre del personaje de ficción más conocido como "La india María", era una mujer indígena mexicana que perteneció a la época antigua originaria de "San José de los Burros". Su vestuario era parecido al de las mujeres "mazahua", sin embargo, su etnia cambia según las películas, así como su situación personal. Es decir, el personaje no tiene continuidad cronológica entre película y película. Aunque siempre es el mismo en esencia, su situación cambia en cada filme. Al igual que Chaplin, Keaton o Cantinflas, la india María siempre utilizaba el mismo nombre, "María Nicolasa Cruz" en la mayor cantidad de sus filmes, fenómeno que no sucedía con Cantinflas, quien solía variar de nombre de ficción según sus filmes. La India María es la pobre, representando a una clase obrera mexicana que a pesar de sus penurias económicas intenta ser feliz con lo que tiene. Su pobreza le llevó a ser creativa e ingeniosa. Otras de sus cualidades- muy comunes también en los personajes del melodrama mexicano- son la honestidad, la honradez y la nobleza. El personaje representa cierto costumbrismo, tiene bastante de denuncia social. La India María es discriminada y humillada por los círculos elitistas por ser indígena, mujer y pobre. Varias de sus películas muestran escenas en las que la gente intenta aprovechar de su nobleza y de su condición de campesina en la gran metrópoli.

Otro rasgo característico es su forma particular de hablar el castellano como suelen

Universidad de Cuenca

hacerlo los indígenas mexicanos, reemplazando la “o” por la “a” suprimiendo la “i” o uniendo dos palabras en una. La actriz acentuaba estas palabras y esta forma de hablar, para hacer una parodia de los indígenas que muchas veces resultaba graciosa entre los blancos y mestizos y los estatus sociales más elevados. Ese aspecto fue bastante reprimido por la crítica: le acusaban de hacer una burla de los indígenas mexicanos. Las situaciones en las que el personaje de la India María solía encontrarse en sus filmes eran, por lo general, absurdas. Ella criticaba- desde el humor- la diferencia de clases y la condición de los campesinos en las grandes ciudades. Sus profesiones variaban según el film: hacía de luchadora, torera, motociclista, política. Aunque, como buen personaje de comedia, siempre estaba en aprietos, era su ingenio el que la ayudaba a salir adelante en situaciones difíciles.

¿Por qué, siendo una mujer, quizá la primera, que se destacó en la comedia, que además de ser guionista era actriz y construyó un personaje sólido capaz de atravesar varios formatos y películas, por qué a pesar de haber hecho todo esto la crítica y el mundo académico no la reconoce como autora?, ¿Por qué se atribuyen todos los créditos a Fernando Cortés? A pesar de que ella era guionista, actriz y productora- cosa rara en la época, más aún siendo mujer latinoamericana- no se le considera autora. Además, el personaje de La India María es considerado por la crítica cinematográfica y el mundo académico como costumbrista, simplón y hasta tonto.

La académica canadiense Mariana Pineda Dawe ha hecho su tesis de doctorado sobre La India María. Lo que ella analiza en su investigación es la desvalorización del personaje de María por parte de la crítica; su investigación busca reivindicar al personaje, desvincularla de la versión estereotipada en la que el personaje de María es tonto e inferior. Según ella:

A través del análisis de *Tonta, tonta pero no tanto* de Fernando Cortés (1972), Ni de aquí ni de allá de María Elena Velasco (1988), y

Sor Tequila de Rogelio González (1977), mi memoria contribuye a esta lectura con el estudio de tres temas: el estereotipo encarnado por la India María para

demostrar que su uso crítica a la sociedad mexicana; los desafíos culturales para los indígenas con la entrada del sistema neoliberal; y la transformación de lo masculino- público a través de una construcción alternativa de lo femenino. (Mariana Pineda- Dawe, 2012: 7)

El personaje de María representa varias minorías: es indígena, mujer y pobre. Según

Universidad de Cuenca

Dawe, el sentido del humor que dio al personaje parte de ridiculizar su supuesta “inocencia campesina” haciéndola parecer tonta; sin embargo, asevera que es algo cultural. Lo que en la ciudad colonizada se considera “tonto” para la cosmovisión indígena representa un valor.

Su “inferioridad” cultural, por ejemplo, se contradice con el rescate de lo valioso que en ella exista para su occidentalización y su nacionalización. Asimismo, el indígena es quien trabaja la tierra, pero también es un perezoso que desprecia el progreso; es inocente como un niño, pero malo y traicionero; es salvaje porque “carece” de civilización, pero también el/la cuidador(a) y educador(a) de niños de mayor demanda en las casas criollas y mestizas burguesas. (Mariana Pineda Dawe, 2012: 32)

Como suele suceder con la comedia, las películas de La India María trataban temáticas crueles, volviéndose un reflejo oscuro del México de finales del siglo XX, en el que predominaba una sociedad racista, machista, en la que reinaba la pobreza, la delincuencia y la corrupción. Obviamente este entorno era mostrado desde el humor y además con la construcción de una “heroína” con virtudes morales como eran la honradez, la lealtad, la generosidad y el trabajo, la vida tradicional en el campo mexicano. En un entorno machista y racista, La India María, mujer, indígena y pobre, se atreve a reírse de las clases sociales altas, a cuestionar su “inteligencia” con su comportamiento campesino. Sin embargo, y a pesar del valioso punto de vista de Dawe y aunque esto podría sonar injusto, la mirada sigue siendo la de Fernando Cortés, no la de Velasco. La mirada con la que es tratado el personaje de La India María es ajena a ella y masculina. Los espectadores no se ríen con ella, se ríen de ella. Si con su forma de ser que parodia a una campesina causa risa, es porque lo estamos viendo desde el punto de vista occidental. Así, “La india María” lograría un personaje femenino de cierta forma cómico. Sólo de cierta manera porque si nos basamos en las cualidades que debe cumplir el personaje cómico según varios estudiosos, María no las tiene. La india María, en lugar de ser imperfecta, tiene varias cualidades morales: es buena, honrada, amable, etc. Claro que tiene una mácula (si no la tuviera no sería cómica). Pero en esa mácula es precisamente donde se encuentra la trampa de la mirada. La mácula de María es terriblemente el hecho de ser indígena y campesina. Si la mácula es (siendo la mácula una debilidad: ceguera, sordera, timidez extrema, neurosis, etc.) lo que le da humor al personaje, en La India María esa mácula o “debilidad” es su condición de

Universidad de Cuenca

mujer indígena y campesina planteando una mirada además de racista, masculina.

Masculina porque es ajena a ella, porque si fuera su propia mirada el objeto extraño (y por ende cómico) sería el ciudadano. María Velasco no logró apoderarse del personaje de La India María desde su mirada de mujer mexicana mestiza.

Su última película fue *La hija de Moctezuma* que se estrenó en 2014. Antes de eso, estuvo ausente del cine y la televisión por unos 15 años, y en memoria se reconoce como una primera actriz y completa a su carrera.

La India María falleció a los 74 años, de cáncer de estómago. Sus restos fueron cremados y después esparcidos en el viento según los deseos de la actriz, en la Ciudad de México el 1 de mayo de 2015.

Podemos concluir este capítulo diciendo algunas cosas. Primero, es importante recordar las asociaciones que se establecieron en el primer punto basándose en los criterios surgidos en la literatura y en la plástica del Medio Evo que asocian al género de la comedia con un arte que en términos Nietzscheanos sería “dionisiaco”, es decir, vinculado a las bajas pasiones. Asimismo, hay una cierta mirada negativa de la mujer que no es “bella” ni “joven” asociándola a lo inmoral y a las bajas pasiones, mientras que a la “bella” y “joven” se la asocia con el arte que en términos Nietzscheanos sería “Apolíneo”. Así, cierto tipo de mujer encajaría con los géneros épicos y de tragedia, mientras que el otro tipo de mujer, estaría asociado a la comedia.

Por otro lado, se ha establecido los parámetros de un personaje “cómico” basándonos en los apuntes de Robert Mackee, entre otros teóricos. Se ha dicho que un personaje cómico debe tener una mácula, es decir, una debilidad, ya sea física intelectual o moral. Por eso, el personaje cómico es imperfecto. La mayoría de comedia que se ha hecho ha estado tratada desde el punto de vista masculino puesto que los personajes femeninos han sido una especie de idealización de la fantasía masculina. Se han convertido en una suerte de fetiches considerados ángeles o diosas pero nunca mujeres reales, menos aún, imperfectas. Ningún personaje femenino “cómico” ha sido poseedor de su mirada, es decir, que los pocos que ha habido causan gracia no por si mismas sino desde la mirada de otro masculino. Los personajes femeninos “cómicos” no han sido autónomos sino que han estado contruidos desde fuera, desde una mirada ajena que no se identifica con ellas sino con el otro masculino, el que las mira y se ríe/burla de ellas. Habría cierto tipo de personaje femenino cómico creado por hombre que no sea el peyorativo, pero de todas maneras engloba un nuevo estereotipo, que es el de la mujer físicamente



Universidad de Cuenca

voluptuosa e intelectualmente inocente (Monroe) que no es poseedora de su mirada sino que deviene en nuevo tipo de fantasía para el imaginario masculino. A lo largo del cine ha habido varias mujeres comediantes así como personajes femeninos cómicos.

Lastimosamente, la mayoría de personajes femeninos cómicos- haciendo contadas excepciones, como el caso de los creados por Nora Ephron- han sido creados por hombres. En el caso de las mujeres comediantes, si bien han habido menos que en el género masculino, sí ha habido algunas. Sin embargo ninguna de ellas asume la auto-representación ni su lugar de mujer para implantar una mirada en su discurso narrativo. Ninguna de ellas aún se empodera de la mirada. Con Nora Ephron-desde el guión, no desde la actuación ni la dirección- se empieza a abrir el camino para la mujer comediantes como poseedora de la mirada. Gloria Swanson no estaba conforme con ser una actriz cómica y buscaba personajes más “serios”. Los guiones de Marion Mack no fueron bien conservados. A Paulette Goddard se la conoce por su esposo, Chaplin. A pesar de haber creado un personaje femenino cómico que tenía suficientes elementos para ser más profundo, María Velasco no logró convertirse en autora de La india María, pues este no deja de ser un personaje tratado desde una mirada masculina y patriarcal. Como vemos, desde el nacimiento del cine en 1895 hasta mediados de la década de los años 80, quizá nos atreveríamos a decir que hasta la aparición de la filmografía Nora Ephron en 1983, los personajes femeninos no han sido cómicos, y los pocos que lo han sido no han sido dueños de su mirada, haciendo que sus creadoras no lleguen a convertirse en autoras.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE COMEDIA Y AUTO-REFERENCIA EN LOS 4 FIMS DEL CORPUS PROPUESTO.

3.1 Persona y personaje: cuando los límites son ambiguos.

A lo largo de esta investigación se han hallado varias cosas. Primero, siendo la comedia un género apto para la transgresión de valores y subversivo, ¿a qué se debe su ausencia de representantes femeninas tanto a nivel de personajes como a nivel de mujeres realizadoras/productoras/escriptoras de comedia para cine?. Una de las preguntas principales planteadas fue: ¿Existe una-o varias-mujeres comediantes que se auto representen?. Hablando en términos generales diremos que lo primero que se ha encontrado es que podemos hablar de una “expresión femenina”, que las mujeres, debido a su naturaleza fisiológica y a sus condiciones culturales, tienen una manera de expresarse particular. Se ha encontrado mujeres que se auto-representan pero que no son cineastas. Se escogieron los ejemplos de las escritoras Safo de Militiene, Virginia Woolf y Anaïs Nin quienes fueron influencia importante para las mujeres cineastas que sí utilizaron la auto-representación como su principal medio de expresión. Luego, se encontró mujeres cineastas que sí se auto-representan pero que no lo hacen desde la comedia. En este caso se escogió a Maya Deren, Agnès Varda y Chantal Akerman. En el Capítulo II se habló de la comedia y de las mujeres en la comedia. Se halló que si bien existen varias mujeres comediantes así como personajes femeninos cómicos pocos de ellos son poseedores de una mirada femenina, o, si lo son, son creados por hombres y no se auto-representan. Las primeras mujeres creadoras se auto-representaban pero no eran cineastas, las que lo hacían y además eran cineastas, no eran comediantes, y las comediantes mujeres que actúan sus personajes, aún no son poseedoras de una mirada propia. ¿Existe, entonces, una mujer creadora que se auto-represente, cuyo terreno sea la comedia y que posea una mirada propia?. Tras los hallazgos descubiertos hemos llegado, al fin, a las cuatro mujeres que cumplen con todas estas cualidades y que, de cierta manera, son el resultado de los procesos tanto de auto-representación y lucha feminista como del legado de cine de comedia.

El objetivo de este capítulo es indagar en la relación entre comedia y auto-representación en la obra de 4 mujeres: Lena Dunham (1986), Malena Pichot (1982),

Universidad de Cuenca

Phoebe Mary Waller-Bridge (1985) y Greta Gerwig (1983). Ellas tienen varios rasgos en común: la edad (las 4 bordean los 30), las actúan y escriben, las 4 son cómicas, las 4 feministas o por lo menos con una mirada femenina acerca del mundo contemporáneo. Las 4 han creado un personaje que curiosamente se parece: una mujer moderna en crisis. Antes de indagar en el universo particular de cada una, sería preciso reflexionar sobre sus rasgos en común, y, sobre todo, sobre la relación: escritora- personaje- persona, pues en su caso- extremadamente auto-referencial- estos límites son ambiguos. ¿Dónde termina la persona y donde empieza el personaje?, ¿Dónde termina la guionista y dónde empieza el personaje?.

El término persona proviene del latín *persōna*, y éste probablemente del etrusco *phersu* ('máscara del actor', 'personaje'), el cual —según el Diccionario de la lengua española— procede del griego *προσωπον* [*prósōpon*]. La palabra “persona” deriva del latín *personare* y quiere decir “sonar a través de”, mientras que en griego *proposon* significa máscara¹²; la cual en aquella época cubría el rostro de los cómicos al actuar en el teatro e incluía una bocina para aumentar el volumen de voz. Así, al utilizar esa máscara la palabra persona adquiriría el significado del personaje representado.

Por otro lado, la palabra “personaje” se refiere a los seres de ficción, ya sean humanos, animales o de cualquier otro tipo, que aparecen en una obra artística. Personaje proviene de la palabra persona, término de origen griego, *πρόσωπον*, que significaba máscara de actor, o personaje teatral.

Las diferencias básicas entre “persona” y “personaje”- en una primera lectura- parten de que las personas pertenecen al “mundo real”, mientras que los personajes al mundo de la ficción.

...mediante su identificación más o menos completa con la actitud adoptada en cada caso, (el individuo) engaña cuando menos a los demás, y a menudo se engaña también a sí mismo, en lo que respecta a su carácter real; se pone una *máscara* de la que sabe que corresponde, de un lado, a sus intenciones, y de otro, a las exigencias y opiniones de su ambiente; y en ello, muchas veces prepondera un elemento, y otras, el otro. A esa máscara, es decir, a la actitud adoptada *had hoc*, yo la llamo persona. Con ese término se designaba la máscara que en la Antigüedad llevaban puesta los actores teatrales. (...) A la actitud externa, al carácter externo lo designo con la palabra *persona*; a la actitud interna, con la palabra *ánima*, alma. (Jung, 2002 : 758 y 762)

Así, para Jung el individuo constaría de tres partes: una social (máscara) otra externa

¹² Encontrar fuente en este enlace: <http://conceptodefinicion.de/persona/>

Universidad de Cuenca

(persona) y otra interna (ánima). Estas tres facetas convivirían en el llamado individuo. Para él el concepto de máscara sería algo innato al ser humano. Y, en cierta medida, la persona y el personaje convivirían o podrían hacerlo- de cierta forma en un solo cuerpo. El caso de las autoras tratadas han creado un personaje que está basado en sí mismas. Aunque Hanna no es Lena, ni Phoebe Mary Waller-Bridge Fleabag, ni La Loca de Mierda es Malena, ni Frances Ha es Greta Gerwig, estos personajes tienen mucho de sus escritoras. El personaje no puede equivaler a la persona, a menos que se trate de un documental. Y ni siquiera así, pues todo individuo cambia al ser registrado por una cámara. Entonces, ¿qué es un personaje?.

Los personajes no son seres humanos. Un personaje es tan poco humano como la Venus de Milo es mujer. Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seres humanos somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno e inalterable mientras que las personas cambian. (McKee, 2009:446)

¿Cómo se crea un personaje?, ¿En el papel?, ¿En el escenario?, ¿En el rodaje?, ¿Lo crea la actriz?, ¿El director?, ¿Ambos?. Sucede como en Frankenstein: el personaje tiene parte de todos. Es un resultado, casi alquímico, en el que se ven cosidas varias partes: la escritura, la actuación, la dirección...

Muchas veces los personajes tienen mucho del autor. Hay casos en los que el personaje es muy diferente de su creador. No podemos decir que Hamlet es una copia de Shakespeare o que El Quijote es un autorretrato de Cervantes. Seguramente estos personajes tienen mucho de sus autores pero no todos los personajes están basados en la vida de sus autores. Sin embargo, Jung diría que son aspectos de su personalidad. El “mecanismo de distanciamiento” es, en dramaturgia, una herramienta para que el escritor logre crear personajes distintos a él. Esta herramienta nace del principio del que cada escritor escribe desde sí mismo y por ende, tiende a auto-retratarse. Esta parecería una cualidad innata en el ser humano escritor. Además de innata parecería la manera más acertada de crear personajes, ¿No queremos que el personaje sea lo más humano posible?, ¿No somos nosotros nuestro ejemplo más cercano para usar como modelo de referencia?.

La única fuente fiable de verdad emocional somos nosotros mismos. Si permanecemos fuera de nuestros personajes, inevitablemente escribimos clichés emocionales con los que nadie se identifica. (McKee, El guión...,191)

Universidad de Cuenca

Siendo así, ¿cómo crear personajes diferentes al autor?. El mecanismo de distanciamiento propone cambiar ciertos aspectos de la caracterización: la cultura, la apariencia, la profesión, la forma de vestir, etc. Pero mantener otros: los deseos del personaje, y, de cierta forma, su personalidad. Esto se lo puede ver claramente en las películas de Woody Allen. Allen, en *Annie Hall*, es un marido frustrado, en *Hollywood ending* Allen hace de director de cine ciego, y en *Sleeper* hace de un hombre que viaja al futuro. Aunque la caracterización de estos tres personajes es diferente, el personaje sigue siendo el mismo. Un personaje cómico que se lo puede reconocer independientemente de su profesión o vestimenta. Se podría decir que el personaje auto-referencial es una hipérbole de la personalidad del autor.

Está claro que para ciertos autores crear personajes basados en ellos mismos es casi su única vía de expresión. ¿O imaginamos películas de Woody Allen o Chaplin en las que no actúen ellos mismos y en las que esos personajes sean distintos a los ya creados?. Pero, ¿qué sucede con el espectador?. Se podría pensar que este cine auto-representativo podría pasar como un cine narcisista y aburrido para el público, ¿A quién le interesan los dilemas personales del otro?. Sin embargo, por lo menos para Robert McKee, solamente se pueden construir personajes verosímiles si se parte de uno mismo.

Quando nos identificamos con un protagonista y sus deseos en la vida, en realidad estamos relacionándolos con nuestros propios deseos en nuestra propia existencia. A través de la empatía, de la unión ficticia de nuestro yo con otro ser humano irreal, evaluamos y ampliamos nuestra humanidad. (...) A primera vista no parece difícil crear empatía. El protagonista es la metáfora de un ser humano y el público está lleno de seres humanos. (...) Los personajes simpáticos gustan. Tienen una simpatía innata, pero la empatía es una respuesta más profunda. Empatía significa *ponerse en el lugar del otro*. En las profundidades del protagonista el público reconoce una cierta humanidad compartida. Obviamente, los personajes y los espectadores no son parecidos en todos sus aspectos; tal vez compartan una única cualidad. Pero hay algo en el personaje que nos toca la fibra sensible. En ese momento de reconocimiento, el público repentinamente e instintivamente quiere que el protagonista alcance su deseo, sea cual sea. (McKee, 2009:178).

Desde la perspectiva del narcisismo José Luis Brea nos dice lo siguiente:

El narcisismo no se manifiesta tanto como una estructura de enamoramiento del propio cuerpo, como una psicopatía sexual, digamos, cuanto como una dinámica esencial de producción de la subjetividad, basada en la construcción imaginaria de un yo ideal, la reconstrucción de un yo pasado (infantil)- y la imposible reconciliación de ambos(...) La forma literaria *par excellence* de nuestro tiempo vendrá a ser aquella en que se acierte a ficcionar un yo ideal y otro pasado-y entre ellos se acierte a tender el delgado y quebradizo hilo de la identidad. (...) Bajo este punto de vista, cobra fuerza la tesis barthesiana que sostiene que el actor es menos un productor que el verdadero y puro producto. (...) De esta manera, en esa coincidencia de sujeto del enunciado con sujeto de enunciación (...) nos atrevemos a proponer que toda escritura es-allí donde triunfa, donde no es fallida- pura producción de autor, pura simulación de la voz de un yo, prosopopeya.

(José Luis Brea: 1996: 69 y 70)

Las estrellas son, como los personajes de las historias, representaciones de la gente. Así nos remiten a las ideas de cómo es la gente (o se supone que es). Sin embargo, a diferencia de los personajes de las historias, las estrellas son también gente de carne y hueso. Al escribir sobre las estrellas siempre se ha insistido en este punto: “la gente de las películas llega a nosotros antes que nada como gente, y sólo en segundo lugar como actores o artistas” (Griffith, *The Movie Stars*, pág. xiii). Ya que las estrellas tienen una existencia en el mundo independiente fuera de la pantalla, es posible creer (por ejemplo, junto con ideas acerca del primer plano como revelador del alma, etc.), que como personas son mucho más auténticas que sus personajes de las historias. Lo cual significa que sirven para disimular el hecho de que no son más que imágenes producidas, personalidades construidas como también lo son los “personajes”. Así el valor encarnado por una estrella es palpable, como si fuese difícil rechazar como “imposible” o “falso”, debido a que la existencia de esta estrella garantiza por sí misma la existencia del valor que él/ella encarna. (Richard, 2001)

Se ha hablado de la relación entre escritor/a y personaje, y personaje/espectador. Ahora, ¿qué pasa con la relación persona-personaje?, es decir, actor-personaje. Hay actores que son versátiles y que se sienten cómodos interpretando caracteres muy opuestos a ellos. Hay otros que representan personajes muy parecidos a ellos mismos. Todos pueden ser buenos o malos, se trata de una cuestión de afinidad. Sin embargo, hay una constante. Para que un actor haga una buena interpretación es necesario que se identifique, por lo menos con una parte de sí, con el personaje.

El actor se esconde detrás de un papel, pero si no le proporciona una parte de sí mismo, algo individual, algo extremadamente personal, no será sino una idea en el guión. Nunca cobrará vida, ni originalidad, lo cual es indispensable para alcanzar la universalidad. No sería más que un cliché, un esquema, una repetición. La única manera de evitar el cliché, es extirpando desde lo más profundo, y sin miedo, el temor a que parezca una debilidad. (...) Debemos derribar la barrera de la vergüenza y el sentimiento que nos prohíbe sentirnos vulnerables. (Krystof, 2007: 17.)

En su libro, *Las estrellas cinematográficas*, Richard Dyer analiza la estrecha relación entre “estrella” y “personaje”. Habla de cómo el fenómeno del estrellato surge con el cine y de cómo el público confunde a la persona con el o la actriz. Este fenómeno en cuanto a las mujeres estrellas y/o actrices parecería operar con mayor fuerza. Según Dyer, mientras las primeras películas utilizaban al personaje para graficar ciertos aspectos principales de la trama, las películas posteriores utilizan el argumento para “iluminar aspectos del personaje”. Dyer se pregunta si este fenómeno se aplica sólo a la mitad de los personajes/estrellas, por ejemplo, sólo a los hombres.

La iconografía como un tipo específico de signo o grupo de signos basado en ciertas convenciones dentro de los géneros de Hollywood fue, en parte responsable de la tipificación de la mujer dentro del cine comercial, en general. Pero el hecho de que haya una gran diferencia entre los papeles masculinos y los femeninos en la historia del cine, guarda relación con la ideología sexista y con la posición básica que sitúa al hombre dentro de la historia, y a la mujer como a histórica y eterna. A medida que el cine se desarrollaba, la tipificación del hombre se interpretó cada vez más como oposición a la realización de la noción de “personaje”; en el caso

de la mujer, este no fue el caso; la ideología dominante la presentaba como eterna e inmutable, excepto en modificaciones en términos de moda, etc. (Johnston, 1975: 24-25)

Concluimos diciendo que las 4 mujeres escogidas (Lena Dunham (1986), Malena Pichot (1982), Phoebe Mary Waller-Bridge (1985) y Greta Gerwig (1983)) cumplen con estas cualidades. Ellas escriben sus personajes basándose en sus propias vivencias. El “mecanismo de distanciamiento” es mínimo en su estilo de escritura. Un personaje que si bien no es una copia idéntica de ellas, sí podría ser una hipérbole de su personalidad. Una metáfora cómica de sus lados más conflictivos. Luego de escribirlos, las 4 autoras dan vida a esos personajes al interpretarlos con su cuerpo y lo hacen desde la identificación pura. Digamos que parte de su discurso estético es actuar su personaje. En los puntos que siguen analizaremos, una por una, a estas mujeres.

3.2 Análisis de la relación entre comedia y auto-referencia en el capítulo *Pilot*, piloto de la serie *Girls* (2012).

3.2.1 Lena Dunham.

Lena Dunham nació en Nueva York un 13 de mayo de 1986. Es guionista, directora y actriz. La primera obra que realizó fue *Tiny Furniture* (2010) en la que escribió el guión, actuó y dirigió. Más tarde, Dunham se hizo famosa por ser la creadora y protagonista de la serie *Girls* (2012) transmitida por el canal estadounidense HBO. En 2012 Lena Dunham fue nominada a 4 Premios Primetime Emmy por *Girls*.

La vena artística de Dunham le ha venido en la sangre. Su padre, Carroll Dunham, es pintor pop; su madre, Laurie Simmons, es fotógrafa y diseñadora, y su hermana, Grace Dunham (1992) es una lesbiana también famosa por su poesía y activismo en movimientos importantes GLBTI. Grace sale en la primera película de Lena Dunham *Tiny Furniture*. El padre de Lena también es protestante. Su madre es judía.

Lena fue al colegio de Santa Ana en Brooklyn, Nueva York, donde conoció a Jemima Kirke (quien actúa de Jessa en *Girls*), gran amiga suya que tiempo después se convertiría en actriz de sus metrajes (*Tiny Furniture* y *Girls*). Lena se licenció en escritura creativa en 2008, en Oberlin College.

Tiny Furniture, su primera película, ganó el premio a mejor guion original de "South by Southwest Music and Media Conference". *Girls*, la serie de televisión por la que Dunham se dio a conocer, comenzó a emitirse el 15 de abril de 2012, por HBO.

Universidad de Cuenca

Dunham ha sido nominada en diversas categorías a los Premios Primetime Emmy. El 8 de octubre de 2012, Dunham firmó un contrato de 3.5 millones de dólares con Random House para publicar su primer libro, un ensayo titulado *Not That Kind of Girl: A Young Woman Tells You What She's Learned* (No ese tipo de chica: Una joven te cuenta lo que ha aprendido). Lena Dunham ha hecho su participación en la política. Es feminista y tiene una postura política. Participó en la campaña electoral del presidente de Estados Unidos Barack Obama, promocionando su reelección con un video en el que comparaba el hecho de ir a votar por primera vez con perder la virginidad. En 2016 participó también en la campaña de Hilary Clinton quien se debatía la presidencia junto a Donald Trump, quien fue finalmente elegido presidente.

El estilo de Lena Dunham es famoso por su nivel de sinceridad y autorepresentación. Dunham se retrata a si misma, y lo hace desde la más pura sinceridad. La serie *Girls* es innovadora ya que rompe con varios clichés que giraban en torno a la vida de las mujeres jóvenes, al sexo visto y narrado desde una mujer. *Girls* es reconocida por incluir escenas de sexo en pantalla chica, pero sobre todo, porque esas escenas de sexo, son escritas y dirigidas por una mujer, y no se parecen a lo que hemos visto antes en la televisión. Ni si quiera en la famosa *Sex and the city* (). Las escenas de sexo de *Girls* son explícitas, torpes, interrumpidas. Son reales. En la serie, Lena ha creado un alterego llamado Hanna es gorda y disfruta quitándose la ropa frente a cámara...

3.2.2 Hanna Horvath, la atrevida. (Cuando la revolución es el cuerpo)

Lena Dunham tiene 31 años. Es guionista directora, escritora y actriz. Ella trabaja de la única manera que puede concebir al arte: la auto-representación. Lena no ha escogido hablar de algo divertido o cool, ni siquiera algo interesante. Ha tenido la valentía de retratarse a sí misma. En su obra casi no existe lo que en dramaturgia se llama “mecanismo de distanciamiento”. No hay un mediador entre su problemática personal y su personaje, es decir, Hanna no se diferencia en mucho de Lena. *Girls*, aunque esté por completo en el terreno de la ficción, es casi un documental: Lena es su propia obra. Verla en pantalla no da la sensación de que haya una puesta en escena, más bien parece que el trabajo de Dunham consiste en construir una ventana hacia su universo más íntimo. La cámara de *Girls* es un ojo invisible pero a la vez curioso, que revela los momentos más personales de la vida de 4 mujeres cotidianas. Lena Dunham hace que las líneas entre la vida y la ficción sean cada vez más ambiguas convirtiendo a su vida

Universidad de Cuenca

en un experimento artístico.

Hanna tiene 25 años y es una neoyorkina de clase media. En su cumpleaños 25 sus padres deciden no apoyarla económicamente para que ella empiece a autosustentarse. Entonces empieza su camino, su búsqueda. Hanna deberá encontrar un lugar en la sociedad, o mejor dicho, *su* lugar en la sociedad. Deberá encontrar la forma de cumplir sus sueños y a la vez ganar dinero. Por un lado ser escritora, publicar su libro (cualidad compartida con Lena Dunham, quien también estuvo buena parte de su vida luchando para publicar su primer libro hasta que finalmente logro publicar en el año con la editorial) y por otro lado encontrar un trabajo que le permita escribir (si es que no fuese posible encontrar un trabajo que sea escribiendo) encontrar una estabilidad económica. También está la idea contemporánea de encontrar el amor- o la complitud emocional- en una época sexualmente liberal. Hanna es feminista. Hanna es una mujer que se atreve a hacer lo que desea y eso resulta chocante para quienes la rodean, para la sociedad. Dentro de un lenguaje quiteño, Hanna resulta “atrevida”. Y el significado de ese término, al menos dentro de nuestra idiosincrasia, tiene una acepción peyorativa que ubica a la mujer en ciertos estándares de los que no debería salirse. La pregunta es ¿Atrevida a qué?. Y quizá la respuesta sea: atrevida a actuar como un hombre. Hanna hace lo que quiere: si tiene hambre, come, si quiere sexo, lo tiene, si le gusta un chico, va por él, si ya no le gusta, lo deja.

El velo significa secreto. Los cuerpos de las mujeres, y por extensión, los atributos femeninos, no pueden ser tratados como totalmente públicos, ya que algo peligroso puede suceder, los secretos pueden ser descubiertos si se muestran a la vista. Pero al convertirlos en algo tan inaccesible y peligroso, se formula una invitación a conocer y a poseer. El secreto asociado con los cuerpos de las mujeres es sexual y está relacionado con las múltiples asociaciones entre la mujer y lo privado.” (Ludmilla Jordanova, 1995: 1)

El primer aspecto que llama la atención de Hanna (y de Lena, aquí es difícil ver el mecanismo de distanciamiento) es su físico. Su cuerpo. Lena Dunham es gorda y no tiene problema- es más lo hace con placer- en exponer su cuerpo. Y no decidió bajar de peso-como muchas estrellas de cine y de la pantalla chica- para protagonizar a Hanna. La heroína de la serie que ha sido llamada algunas veces como la segunda “Sex and the city” no es delgada, ni de ojos claros, ni tiene la nariz respingada. No cumple con los estereotipos de belleza impuestos por el sistema. Entonces lo primero que llama la atención en ella es su cuerpo, pues como espectadores no estamos acostumbrados a ver mujeres gordas como protagonistas. Y las mujeres gordas que han aparecido en pantalla

Universidad de Cuenca

no tienen personajes protagónicos o si los tienen están sujetos siempre al rol de “perdedoras”. Suelen ser historias de chicas con problemas, a las que no les va bien con los chicos (estas historias casi siempre suelen estar asociadas a problemas de pareja hetero) y que a medida que la trama avanza logran “superarse”, bajar de peso o lograr una imagen aceptada por la sociedad, y conquistar al chico, o en su defecto, encontrar otro “igual a ellas”. Es decir, si no cambian ellas, no pueden conquistar al chico que querían sino que deben conformarse con alguien “igual a ellas”, que al igual que ellas es subestimado por la sociedad y encasillado en el rol de “gordito con problemas”. Este toque suele dar a las películas un final cómico en el que la pareja de gorditos pasa a formar parte de una especie de tierno amor de freaks o algo así. Esto en el mejor de los casos, porque en la historia del género de la comedia romántica pocas veces se ha visto que sea la mujer la que conquista. Siempre son conquistadas y el conflicto consiste en aceptar o no al pretendiente o en la espera del hombre indicado mientras a sus vidas van llegando, uno a uno, varios tipos de hombres que no les convencen, hasta que llega el indicado. Llega. No lo buscan. No luchan por él. Cosa que sí sucede en las comedias románticas con hombres protagonistas. Ellos, como por ejemplo Ben Stiller en, pasan por varias pruebas difíciles hasta conquistar a su chica. Parecería que una mujer o un personaje femenino no fuera digna de ejercer su deseo. Los personajes femeninos han estado siempre obligados a tener roles pasivos, a ser conquistados. (Buscar cita). Y, menos aún, una mujer que no cumple con los estándares de belleza y de comportamiento impuestos con la sociedad. Una mujer que no cumple con eso parecería aún menos digna de “atreverse” a satisfacer sus deseos. Hanna lo hace. Hanna es gorda y no quiere bajar de peso. No busca hacerlo. Para ella su gordura no representa un problema serio. Hanna come y disfruta comiendo. Las escenas en las que este personaje come son varias, casi podría decirse que son un leit motive en la serie. La revolución feminista de Lena Dunham empieza en su cuerpo. Y su cuerpo es el cuerpo de Hanna. Hanna es gorda y usa ropa sexy. Se pone puperas, bikini, sale desnuda, y hasta le muestra su vagina a otro personaje. En una sociedad en la que estamos acostumbrados a ver mujeres flacas como bellas, y a mujeres gordas escondiendo su cuerpo y haciendo todo tipo de dietas para alcanzar el modelo estándar, ver a una gorda mostrando el ombligo es algo innovador. Esa sola acción dice mucho. Dice que ella está conforme con su cuerpo, que no piensa hacer una dieta para “merecer” usar la pupera. No. La usará así como está porque así como está es sexy. Hanna se atreve a decir que una mujer gorda es sexy. Hanna va por el chico que quiere. Es ella quien busca a Adam (Adam

Universidad de Cuenca

Driver) en la primera temporada, y a pesar de que a él parece no importarle demasiado, ella lo busca. Hanna se atreve a buscarlo. Se atreve a ir a su casa. A tener sexo con él. Y después se atreve a proponerle un noviazgo. ¿Cuándo hemos visto que una mujer haga esto?. La sociedad patriarcal ha enseñado que es el hombre quien debe proponer y la mujer disponer. Más aún, si esta mujer no es la mujer perfecta que la sociedad quiere ver. Una mujer gorda, una mujer real, que se “atreve” a ir por un chico. Y el chico le acepta. Y le ama. Y así termina la primera temporada de *Girls*, con una Hanna amada. Bien amada. Una mujer bajita, gorda, bella pero no a la manera clásica, una mujer que usa pupera mostrando sus “carnes de más” no debería terminar llorando por no conseguir pareja, o en su defecto, conformarse con un hombre que no es precisamente el que ella quería?. Eso es lo que estamos acostumbrados a ver. Pero en *Girls* eso no pasa. La primera temporada de *Girls* termina con Hanna siendo amada. Como se merece.

Hanna (O Lena) ríe. Se atreve a reír. Ríe de si misma, del mundo hipster, de sus fracasos. El personaje cómico se atreve a reír.

Llega un momento en la serie en el que Hanna deja a Adam. Ya no está enamorada de él, quiere probar otras relaciones, vivir otras cosas. Hanna no actúa como quien agradece por ser correspondida en el amor. Como quien cuida la relación con un hombre como si fuera lo más preciado. No. Cuando ya se cansa (porque sí, Hanna se atreve a cansarse) Hanna lo deja. Hanna “se atreve” a dejarlo. Ella hace lo que quiere. Y esto suele resultar chocante para cierto tipo de espectadores quienes reaccionan con frases tipo: ¿Qué se cree?, ¿Qué se cree esta gordita para hacer y deshacer a su antojo?. El personaje ha sido tachado de egoísta, dentro de la ficción sus amigas varias veces le llaman así. Pero podría decirse que su egoísmo es una forma de resistencia ante el sistema patriarcal capitalista. Un sistema que no ha permitido que las mujeres piensen en si mismas ni un segundo. Pero Hanna lo hace. Piensa por si misma. Decide. Hace y deshace. Ella es la revolución misma.

3.2.3 Análisis del capítulo de *Girls Pilot*.

No me considero tanto una actriz que va en busca de papeles, como en busca de directores. Y afortunadamente, este año pasado ha habido realizadores que me han visto de una manera distinta». (Testimonio de Greta Gerwig en el festival de la Berlinale, según El Mundo.)

En la vida real (si tal cosa existiese) Greta Gerwig es novia de Noah Baumbach, y

Universidad de Cuenca

escriben algunos guiones juntos. Entonces fue ella quien creó el personaje de Frances Ha, desde la pluma, y luego desde el cuerpo.

La originalidad de Gerwig empieza desde su cuerpo. Es distinto, particular. Quizá por su descendencia alemana, su cuerpo no se parece al de la americana estándar tipo Barbie. Ella es alta, grande. No es flaca pero tampoco es gorda. Es atractiva, guapa, pero no a la manera clásica de Hollywood. Gerwig es, o al menos parece, una chica real, alguien que tu o yo podríamos conocer, una vieja amiga o familiar. Y esa cercanía empieza en el cuerpo. Sin embargo- y esta mácula es parte esencial de su encanto- hay cierta incomodidad en su cuerpo. “Imposible no reconocer tu caminar masculino”, le dice un personaje, en *Frances Ha*. Es cierto: Greta Gerwig tiene algo de masculino, su caminar, su forma de moverse, no es precisamente “delicada” y sin embargo es muy femenina. Esta “incomodidad” con su cuerpo que a veces parece quedarle grande, ella la asume desde la actuación haciéndola parte del discurso. Y lo logra de manera tan brillante que esa mácula es su mayor encanto. Es ahí donde encuentra mayor expresividad. Es decir, no se ve a una actriz incómoda sino a un personaje incómodo.

3.4.3 Análisis de la relación entre comedia y auto-referencia en la película *Frances Ha* (2012), coescrita por Greta Gerwig junto a Noah Baumbach y protagonizada por ella.

Frances Ha podría considerarse un *coming of age*, género cinematográfico en el que los personajes no solo cambian de edad sino que pierden la inocencia. Trata del viaje de una chica que pasa de la juventud a la adultez. Una transición. Frances es bailarina, y sí, tiene un novio, a quien deja a la puerta de los 30. No le importa estar sin novio si aún tiene a su mejor amiga Sophie. Mientras otros viven en pareja, ellas se acompañan a estar solas en la gran Nueva York. Y en cierta medida- y quizá por esto la película es original y logra romper clichés- *Frances Ha* es una historia de amor clásica pero de dos chicas. Y no se trata de lesbianas sino de una historia de amistad situada en la modernidad y contada desde el más profundo romanticismo. Al contrario de la comedia romántica, género en el que la crisis de los personajes (por lo general femeninos) surge a partir de la pérdida del amor romántico, y cuyo escenario suele ser Nueva York, en esta película funciona otro principio: es más doloroso perder una amiga que perder el amor romántico. La crisis de Frances empieza cuando su amiga se va de la casa y ella debe encontrarse a si misma. No es a partir de la pérdida de un hombre que ella descubre que está sola y perdida, sino por la separación de una amistad femenina.

Universidad de Cuenca

Frances queda sin rol. Ya no es una room mate en Nueva York. Tampoco se define profesionalmente: no sabe si es bailarina o coreógrafa. No tiene lugar. Y empieza a buscarlo.

Aunque a simple vista la película parecería no hacer más que mostrar escenas cotidianas de una chica clase media en su circulillo artístico hipster, hay algo que estremece el corazón. Tal vez tenga que ver con el sabor agridulce que provoca el ver crecer a un ser humano. Y claro, con la particularidad de la actriz, quien no solo ha construido el personaje desde el guión, sino que, como sabemos, es también la actriz principal. ¿Qué tiene Greta que la vuelve tan especial?. La originalidad de Gerwig empieza desde su cuerpo. Quizá por su descendencia alemana, ella no se parece a la americana estándar tipo Barbie. Gerwig es, o al menos parece, una chica real, alguien que tu o yo podríamos conocer, una vieja amiga o familiar. Y esa cercanía empieza en su el físico. Sin embargo- y esta mácula es parte esencial de su encanto- hay cierta incomodidad en su cuerpo. “Imposible no reconocer tu caminar masculino”, le dice un personaje, en *Frances Ha*. Es cierto: Greta Gerwig tiene algo de masculino, su caminar, su forma de moverse, no es precisamente “delicada” y sin embargo es muy femenina. Esta “incomodidad” con un cuerpo que a veces parece quedarle grande, ella la asume desde la actuación haciéndola parte del discurso. Y lo logra de manera tan brillante que esa mácula es uno de sus mayores encantos. Es ahí donde encuentra mayor expresividad. Es decir, no se ve a una actriz incómoda sino a un personaje incómodo. “Es tan salvajemente creativa... Tiene una curiosidad infinita y su sentido de la comedia es innato pero fundamentado, emocional. Va a ser grande.” Dijo de ella Julianne Moore durante el rodaje de *Maggie's Plan*. *Frances Ha* se presentó por primera vez en el *Telluride Film Festival* y Greta Gerwig fue nominada al Globo de Oro para mejor actriz cómica. La película se estrenó en los cines el 17 de mayo de 2013.

¿Cómo se crea un personaje en el cine?, ¿En el papel?, ¿En el escenario?, ¿En el rodaje?, ¿Lo crea la actriz?, ¿El director?, ¿Ambos?. Es un resultado, casi alquímico, en el que se ven cosidas varias partes: la escritura, la actuación, la dirección...

Aunque Gerwig no ha dirigido sus propios filmes, sí ha escrito y ha actuado en algunos de ellos. Greta, como algunas comediantes de su época, por ejemplo Lena Dunham, ha logrado construir un personaje que atraviesa varios filmes. Pasa a veces, quizá cuando una actriz y/o persona es lo suficientemente fuerte, que es ella, más que el director, la que da la caracterización de los personajes. La actriz alcanza una tercera dimensión en

Universidad de Cuenca

la que es ella misma y a la vez el personaje convirtiéndose en alguien (mitad actriz mitad persona, mitad personaje mitad persona) que representa algo que va más allá de sus personajes en particular. Greta Gerwig ha representado, y por qué no creado, el personaje de la neoyorquina contemporánea, torpe, ocurrida, espontánea, que atraviesa la crisis de los 30, y que debe pasar por varias peripecias para encontrar su lugar en la sociedad, pero también para seguir siendo, en medio del caos contemporáneo, ella misma.

En *Mistress America* el personaje de Gerwig, si bien mantiene ciertos rasgos parecidos con Frances, varía. Tal vez la razón sea que esta vez, el personaje es visto por los ojos de otra mujer menor que ella, Tracy, su hermanastra de 18 años que quiere ser escritora. A través de ella vemos a una mujer (que esta vez no es artista) pero que tiene ideas, muchas ideas que al momento de materializarse se esfuman como burbujas en el aire. Recuerda a varios personajes de la generación que está ahora por los 30, aquellos que siguen viviendo al día, no tienen dinero ni estabilidad, pero si muchas ideas. Greta es un fracaso pero es hermosa, es como una estrella que ya ha colapsado antes de nacer. Hace planes, sueña, está llena de ideas destinadas al suicidio, está llena de ideas que morirán antes de nacer, se irán con ella, en sus ajetreos, en sus cambios de casa, en su vida que se le pasa mientras busca trabajo, mientras quiere salir adelante para poder disfrutar la “verdadera vida”. Ella es, como dice Tracy, “puro romanticismo y fracaso”. Y es inevitable pensar en cuántos nos vamos de este mundo llenos de ideas latentes, como óvulos sin fecundar.

Pero Gerwig no quiere pasar toda su vida interpretando a treintañeras con crisis existenciales. “He estado un poco confinada a mi género y a mi época, interpretando a mujeres de entre 25 y 32 años. Pero, afortunadamente, voy a seguir haciéndome mayor y cuando llegue a los 40 daré vida a señoras de esa edad o no seré contratada, que también pasa”. Ha dicho en el festival de la Berlinale, según El Mundo.

Sea como sea lo cierto es que Greta, o Frances o *Mistress America*, conmueve.

Interpreta a un ser humano real e imperfecto que se equivoca una y otra vez pero que siempre es auténtico.

3.5 Análisis de la relación entre comedia y auto-referencia en un capítulo de la serie web *La loca de mierda* (2009).

3.5.1 Malena Pichot.

Malena Pichot es la única autora de esta investigación que pertenece a Latinoamérica. También es la única que trabaja en un formato distinto. No hace cine ni televisión sino sketches para la web y stand-up comedy. Malena nació en Buenos Aires, Argentina, el 6 de julio de 1982. Es actriz, comediante en vivo (stand-up) y guionista. Se dio a conocer con los videos en la web en el canal YouTube llamados: *La Loca de Mierda* (2008); luego, MTV los compró en 2009. Malena ha participado en *Televisión x la inclusión*, en *El hombre de tu vida*, protagonizó y escribió la web serie *Cualca*, el spin off *Por ahora*, la miniserie *Jorge y Mundillo*. También ha incursionado en la radio y el stand up comedy.

Malena Pichot se crió en los barrios de Belgrano y Núñez. Su padre es anestesista y su madre profesora de expresión corporal. Siempre se sintió atraída por el mundo del arte. Ha estudiado canto, guitarra, piano, teatro y literatura.

En agosto de 2008 sucedió algo que cambiaría su vida para siempre: su novio la abandonó. Obviamente este no es el hecho sino lo que ella hizo a partir de este. A través de esta vivencia personal y para ella dolorosa, Malena hizo un video casero de dos minutos y medio en el que se grabó a si misma parodiando las situaciones duras que sufrió tuvo que vivir cuando su novio la dejó. Como se ha visto, de las situaciones dolorosas surgen las mejores comedias. El video resultó una obra muy cómica. Malena lo subió a YouTube con el nombre de *La Loca de Mierda*. Aunque Malena asevera que no tenía otra intención que la de mostrar su video en su círculo de amigas, la obra resultó un éxito y a partir de ese entonces Malena no dejó de producir más.

Malena Pichot nunca pensó que debido a este incidente iba a volverse famosa y su vida iba a tomar un giro hacia la escritura de guiones y el audiovisual. “Yo estudiaba letras, trabajaba de correctora en una editorial, cantaba cada tanto en una banda de jazz, y pensaba que eso iba a ser mi vida”, dijo alguna vez en una entrevista.

Cualca, su segunda obra, que se transmitió primero como un sketch de *Duro de domar* y luego se transmitió vía web, y *Por ahora* fue emitido en el canal Cosmopolitan TV, junto con Julián Kartun, Julián Lucero, Julián Doregger y Charo López.

A mediados de 2009 Malena Pichot llevaba editados unos 25 sketches humorísticos a

Universidad de Cuenca

modo de *videoblog*, que fueron vistos por miles de personas. En septiembre de 2009 los directivos de la página web latina del canal *MTV* la contrataron y *La Loca de Mierda* empezó a exhibirse por dicho canal.

Además de la serie web, Malena ha tenido una serie de presentaciones en Buenos Aires con el monólogo *Concheta pero con gracia*. También ha trabajado como comentarista en el programa *Falso Impostor*, por FM Rock & Pop y ha sido la guionista en la serie de televisión *Ciega a citas* (entre octubre de 2009 y mayo de 2010)

En 2011 formó parte del elenco de la comedia dramática *El hombre de tu vida* (serie del canal *Telefé* dirigida por Juan José Campanella, ganador del premio Óscar). *El hombre de tu vida* fue protagonizada por Guillermo Francella, Mercedes Morán, Luis Brandoni, Germán Kraus, Tupac Larriera y ella, quien hizo el personaje de la profesora Silvina, alias “la Pesada”. Desde 2010 realiza —en diferentes teatros de Argentina y Latinoamérica— un espectáculo teatral como comediante del género *stand up* con Ezequiel Campa, que al principio se llamó *Ellos* y más tarde *Campa-Pichot*. En el 2011 tuvo su propio programa de radio llamado *Frankenstein*, en AM750, y formó parte del programa *Falso impostor* de la radio Rock & Pop.

En 2012 fue nominada para los Premios Martín Fierro en el rubro Revelación por su actuación en *El hombre de tu vida*.

Desde el 6 de febrero de 2012 y hasta finales de ese año tuvo una sección llamada *Cualca* en el programa *Duro de domar*, en la cual presentaba y participaba en sketches humorísticos junto con un grupo de actores y compañeros, con los que escribía el guion y los diversos temas que trataban.

Malena también es activista pro-feminismo, ha tenido algunos altercados durante varias entrevistas en medios radiales así como en su cuenta personal de Twitter debido a opiniones sobre marchas feministas.

3.5.2 La Loca de Mierda

Como su nombre lo indica La loca de Mierda es un personaje que parte de una mirada irónica sobre una manera despectiva de los hombres-sobre todo en la cultura porteña-para llamar a las mujeres. A las mujeres se les ha prohibido expresarse, decir lo que piensan, y las pocas que se han atrevido a hacerlo han sido llamadas “Locas” y con el tiempo “Loca de mierda”. Este personaje, que casi no tiene mecanismo de distanciamiento, es distinto a los que hemos visto antes. En primer lugar porque nace de una situación completamente real en la que Malena, herida por haber terminado la

Universidad de Cuenca

relación con un novio, decide filmarse a sí misma con una cámara casera y subir el video a las redes. No lo hace con fines artísticos, sino personales. Malena quiere que su novio vea el video, quiere darle un mensaje. Hacer ese video fue para ella una forma de sanar. Sin embargo, en el momento en el que lo graba se da el fenómeno de que sus pequeñas tragedias se convierten en comedia. Lo que para ella resulta irritante, molesto y doloroso, es, para el resto, muy hilarante. Quizá esto se deba al nivel de identificación que siente el espectador y la espectadora con esta persona (o personaje) que no tiene problema en enseñarle a la gente su corazón roto. ¿A quién no le han roto el corazón?, ¿Qué mujer no ha odiado a un ex novio más que a nada?. A todas les ha pasado, incluso a los hombres. Y por esto el grado de identificación con el video fue alto y la carrera de Pichot despuntó.

¿Cómo es La loca de mierda?. Tal vez la primera pregunta que habría que hacerse es a qué momento La loca de mierda empieza a nacer y deja de ser Malena Pichot. Tal vez al momento de poner play en la cámara y hablar frente a ella, empieza a nacer el personaje. Nadie es “uno mismo” frente a la lente de una cámara. Un personaje también es un estado de ánimo, y en el caso de La loca de mierda, es un estado de ánimo alterado, extremo, de una mujer histérica. Poco a poco, y por capítulos representados en una serie web, Malena empieza a narrar su vida cotidiana. Muestra a la Loca de mierda en distintas situaciones: cuando ya mismo le viene la regla y está insostenible, un domingo de aburrimiento que no hace más que pasar en cama todo el día pensando cosas triviales, su cumpleaños número 26, etc. Una particularidad en este personaje es que comparte el nombre de la actriz: Malena. Más que compartir, Malena nunca hizo el famoso “mecanismo de distanciamiento”. Su obra es casi un documental sobre su perspectiva de la vida, aunque, en muchas ocasiones esté dramatizado. Es como si se pusiera a ella misma en diferentes situaciones dramatizadas. Pero ¿Cuándo La loca de Mierda deja de ser Malena y se convierte en un personaje?, ¿Cómo es ese personaje-persona?. Es un personaje de una mujer que está llegando a los 30 y que vive sola, con un gato. Una argentina clase media que estudia literatura en la Universidad y que tiene su círculo de amigos pseudo intelectuales. Que va-como todos los argentinos-al psicoanálisis. Y que está en proceso de olvidar a un ex novio y en el camino conoce a otros hombres, que resultan ser todo tipo de personajes. A través de las vivencias de La loca de Mierda se puede ver la vida real de una chica argentina en la vida contemporánea. Cómo mira la vida una mujer que está llegando a los 30. Cómo asume

Universidad de Cuenca

su sexualidad. Como vive la soledad. Como enfrenta el machismo. Esta comediantecuyo humor tiene mucho del cinismo porteño- marca una clara mirada femenina en sus videos.

3.5.3 Análisis de ciertos capítulos de la serie web *La loca de Mierda*.

Para empezar vale la pena decir que el formato en el que trabaja Malena Pichot no es el del cine, ni el de la serie de televisión, sino el del videoblogger. Por esta razón, debido a la corta duración de cada sketch (de 30 segundos a máximo 1 minuto en su caso) se ha decidido no escoger un solo sketch pues sería limitante, sino varios. Y analizar al personaje más que a la trama. Pues de todas maneras, ese es el objeto de estudio.

El formato que ha escogido Pichot para expresarse es el del videoblogger y obviamente esto impone ciertos marcamientos estéticos dentro de su narración. En el videoblogger el ser humano (ya no el actor ni el “artista”) se filma a si mismo (este es un recurso por principio de auto-representación) . No hace falta ser una estrella para subir los videos a YouTube, este principio marca una estética en la que las situaciones y personas comunes pueden tener una voz. No lo hace con una cámara profesional, sino con una casera. La persona habla directamente a cámara y si decide representar personajes usa recursos prácticos, simples y escasos para dibujar diferentes personajes con pocos recursos. Estos videos también se caracterizan por ser de corta duración (1 a 3 minutos). En estos videos el recurso más importante es la palabra, el habla, así que la mayor parte del humor no está en las acciones físicas, sino en el diálogo.

En el sketch IX en MTV *Despertar con un pelotudo* Malena narra desde el humor en un pequeño video las decepciones que conllevan tener sexo casual con un hombre básico o un “pelotudo”. Es interesante la mirada sobre este tipo de hombre. Una mirada burlona que al revés (de hombre hacia mujer) se ha visto millones de veces, pero de mujer hacia hombre, nunca. Apenas despiertan él la llama por otro nombre. La siguiente decepción es darse cuenta de que los preservativos que ha comprado son baratos. La tercera decepción es que el hombre es “poeta”. Esto obviamente implica una mirada irónica sobre cierto tipo de hombre contemporáneo. Se nota, porque amanecen juntos, que han tenido sexo casual la noche anterior. Por esto también resulta interesante, pues no es muy común ver una escena de sexo contada desde la mirada de una mujer.

Universidad de Cuenca

En el Capítulo IV en MTV- *A punto de menstruar* Malena Pichot narra con humor la experiencia de menstruar que cada mes pasa por una mujer. Este sketch es cómico porque en muy poco tiempo Malena pasa por varios estados de ánimo muy opuestos, haciendo una parodia de los cambios hormonales a los que las mujeres están sujetas durante el período. Al principio Malena preocupada porque la menstruación no le viene. Piensa en la preocupación de estar embarazada (pensamiento que toda mujer ha tenido alguna vez en la vida). Automáticamente pasa a la tristeza, y, casi llorando, “No soy una loca de mierda, es que estoy muy triste”. La siguiente escena muestra a Malena acostada en la cama, sin el poder de convicción para levantarse, cosa muy común antes de menstruar, porque el cuerpo se pone pesado y los ánimos bajan.

En el Capítulo VII en MTV *Tolerancia o vivir sola*, La loca de mierda reflexiona con humor sobre el hecho de que no ser tolerante lleve a la soledad. Malena mira el techo, juega con su gato o reflexiona sobre el hecho de comer cuando se vive sola. En este sketch se expresa con humor la soledad de la vida moderna para una soltera que vive en la ciudad y que está llegando a los 30. Malena dice, por ejemplo, que la panera solo existe a partir de dos, porque cuando una está sola, jamás cocina ni pone la mesa. Vemos a Malena comer de pie asentando su plato en el mesón de la cocina mientras hace un monólogo casi sociológico sobre la relación del amor de pareja y el alimento, siempre desde una perspectiva irónica.

En su famoso sketch de *Cualca* en el que responde a piropos de manera abiertamente feminista Malena hace un recorrido por las diferentes situaciones de abuso callejero que vive cualquier mujer hoy en día, y, con humor negro revierte la situación poniendo al acosador en su lugar. Malena afirma que las mujeres no se definen a partir de la mirada del hombre. Malena invita a preguntar a las mujeres cuántas veces un hombre les mostró el pene en la calle. Denuncia este tipo de situaciones con humor negro.

Los sketches de Pichot se caracterizan por su humor crudo, cínico y políticamente incorrecto. No tiene problema en “caricaturizar” y “ridiculizar” a cierto tipo de hombres. Pichot narra situaciones que toda mujer contemporánea vive (sexo, drogas, soledad) en primera persona y desde una perspectiva sincera. En su caso la auto-referencia es más fuerte que en los otros: Malena no cambia de nombre para sus videos, tampoco construye una trama compleja de ficción. Sus videos se componen más bien por situaciones (La mayoría de veces documentales, otras pocas ficcionadas) en las que



Universidad de Cuenca

ella misma reacciona ante los acontecimientos. Con un lenguaje propio de esta época, el más contemporáneo (el del videoblogger) la propuesta de Malena recuerda, de alguna forma, a la Dielmman de Akerman: una mujer en su casa viviendo distintas situaciones de la cotidianidad (comiendo, bebiendo, lavando platos, teniendo sexo). Claro que en este caso se trata de una comedia sin pretensiones artísticas. La relación entre auto-referencia y el humor en el caso de Pichot nacen de la sinceridad con la que da cuenta de su mirada particular sobre la vida. Lo injusto que le parece que su novio le haya dejado, lo mal humorada que se pone cuando le va a venir la regla, la tristeza que le provoca el vivir sola, etc. Estos hechos-que no pueden ser más personales- al ser expresados con sinceridad dejan de ser trágicos y se vuelven cómicos. Al mirar a cámara y al ser ella misma quien da cuenta de su mirada en primera persona, Malena se hace acreedora de una voz propia. Y de una mirada propia. Se atreve a retratarse a sí misma tal y como es: imperfecta, y por ende, cómica. El hecho de representar a una mujer real desde su mirada propia hace que su discurso audiovisual sea inevitablemente feminista.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió de varias preguntas vinculadas a la relación entre la comedia y la auto-referencia en el cine hecho por mujeres y/o el cine feminista. El impulso inicial que nos llevó a estos cuestionamientos fue el acercamiento a cuatro autoras femeninas cómicas contemporáneas: Lena Dunham (1986), Malena Pichot (1982), Phoebe Mary Waller-Bridge (1985) y Greta Gerwig (1983). Ellas manejan un discurso audiovisual cómico y feminista original. Además, en ellas el humor -que parte de su auto-representación- opera como una herramienta de poder feminista. Esto nos llevó a hacernos algunas preguntas: ¿Por qué precisamente el género de la comedia es el que parece acentuar el discurso audiovisual feminista? ¿Qué tienen que ver la comedia con la mirada femenina y/o la auto-representación?

Para abordar estas problemáticas nos remontamos al pasado, puesto que para que estas mujeres existan fue necesario un proceso de las narrativas, tanto en el área del feminismo del cine como de la comedia. Antes de ellas hubo varias feministas vinculadas al cine, varias comediantes cineastas, hasta que ambas tendencias se juntaron y, de cierta manera, confluyeron en ellas. Los tres pilares de esta investigación han sido: el cine de mujeres y/o feminista, la auto-representación y su relación con el cine de mujeres, y la comedia vinculada a las mujeres

Tras analizar tendencias distintas como la de Simone de Beauvoir, que afirma que la mujer es una construcción social o Ursula Le Guin, quien proclamaba la escritura femenina, se llegó a la conclusión de que existe una expresión femenina. Esta “expresión femenina” se caracteriza principalmente por la auto-representación. Mientras el arte masculino o hecho por hombres se ocupaba de grandes temáticas (guerras, Historia, Dioses), el femenino tenía una simple tarea: hacer que las mujeres existan. Y para esto era necesario hablar de lo que era considerado un pecado, un egoísmo y un atrevimiento: de sí mismas. Terminamos este punto afirmando la existencia de una “expresión femenina” y descartando la posibilidad de que el arte sea “Universal”.

Otro concepto teórico que sustenta a esta investigación, es el de “la mujer como imagen, el hombre como poseedor de la mirada” la de la teórica Laura Mulvey.

En el mito de Orfeo, El poeta-representado por Orfeo, figura masculina presente- se alimenta de la musa-figura aséptica femenina- para crear. Para que el poeta exista, es necesario que muera la mujer, porque solo así puede nacer la figura de la musa. O en otras palabras: para que la poesía- y esta también puede ser un sinónimo de la creación en todas las artes- exista, es necesario que la mujer no exista. Y esta sería la razón de la sobrevaloración y hasta fetichización de personajes femeninos primero en la literatura, y

después en el cine.

Podemos decir que la mujer en el cine ha sido tratada como un sujeto pasivo, que no ha habido autoras mujeres y que de las pocas que ha habido, solo algunas han logrado empoderarse de una mirada propia. Por otro lado, se analizó la ausencia de mujeres atrás de las cámaras en proporción inversa a la sobre explotación de personajes femeninos estereotipados en el cine. Se hizo un recuento de las realizadoras mujeres destacando los nombres más influyentes, como por ejemplo, el de la directora y montajista Alice Guy o la realizadora Lois Weber. Se halló que después de la crisis sonora del cine, Dorothy Arzner e Ida Lupino fueron prácticamente las únicas mujeres que dirigieron películas de manera regular en Hollywood hasta los años 70, década a partir de la cual surgieron varios movimientos feministas que dieron como resultado más espacios para la mujer en el cine.

En cuanto a los personajes femeninos, se utilizó la teoría de Molly Hasckel que dice que a lo largo de la historia del cine hay varios “tipos” de personajes femeninos que se repiten. Y que todos están estereotipados. Según Hasckel, las mujeres han representado papeles tales como “la damisela en peligro”, “la mujer fatal”, “la mujer de acción”, etc, y, ninguno de estos “tipos” ha logrado hacer un retrato real de la mujer, sino que la ha sometido a ataduras sociales casi siempre impuestas por una mirada patriarcal.

Con el nacimiento del movimiento feminista en los años 70s surge empieza a nacer un cine femenino que se apropia de la mirada. Un cine que tiene como objetivo deconstruir un lenguaje supuestamente Universal pero secretamente patriarcal, para crear otro completamente distinto.

Según Umberto Eco, en la Edad Media existen varias representaciones de

La mujer como símbolo de la decadencia no solo física sino también moral y en oposición al canon de belleza social marcado por la juventud como símbolo de belleza y pureza. En el Renacimiento, la fealdad femenina pasa a ser objeto de diversión y burla. Y, según el mismo pensador, en la Época Barroca se llega a una “revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción.”

Estas miradas sobre la mujer, construidas en las épocas ya citadas, han sido influencia para la construcción de un imaginario colectivo que luego se vería reflejado en la construcción de los personajes del teatro y el cine. Por un lado la imposición de belleza-bondad-juventud, contrapuesto al concepto de fealdad-maldad o inmoralidad-vejez. Del primer grupo nacen los personajes tales como la “damisela en peligro”, la “princesa”, la “ama de casa sumisa”, y del segundo grupo nacen las villanas, no dignas del deseo masculino. La belleza siempre ha estado relacionada a lo sublime, y quizá, por ello, más se acerque a Apolo y a la tragedia, mientras que la fealdad, por su parte, se relaciona a la comicidad. Así, podríamos decir que “la mujer cómica” no puede ser – la mayoría de veces- una mujer que entre en los cánones de belleza y/o moral.

La comedia que se ha tratado ha estado tratada desde el punto de vista masculino. Así, los personajes femeninos “cómicos” no han sido autónomos sino que han estado contruidos desde fuera, desde una mirada ajena que no se identifica con ellas sino con el otro masculino, el que las mira y se ríe/burla de ellas. A lo largo del cine ha habido varias mujeres comediantes así como personajes femeninos cómicos. Lastimosamente, la mayoría de personajes femeninos cómicos- haciendo contadas excepciones, como el caso de los creados por Nora Ephron- han sido creados por hombres. En el caso de las mujeres comediantes, si bien han habido menos que en el género masculino, sí ha habido algunas. Sin embargo ninguna de ellas asume la auto-representación ni su lugar de mujer para implantar una mirada en su discurso narrativo. Ninguna de ellas aún se

empodera de la mirada. Gloria Swanson no estaba conforme con ser una actriz cómica y buscaba personajes más “serios”. Los guiones de Marion Mack no fueron bien conservados. A Paulette Goddard se la conoce por su esposo, Chaplin. A pesar de haber creado un personaje femenino cómico que tenía suficientes elementos para ser más profundo, María Velasco no logró convertirse en autora de *La india María*, pues este no deja de ser un personaje tratado desde una mirada masculina y patriarcal. Como vemos, desde el nacimiento del cine en 1895 hasta mediados de la década de los años 80, quizá nos atreveríamos a decir que hasta la aparición de la filmografía Nora Ephron en 1983, los personajes femeninos no han sido cómicos, y los pocos que lo han sido no han sido dueños de su mirada, haciendo que sus creadoras no lleguen a convertirse en autoras. Con Nora Ephron-desde el guión, no desde la actuación ni la dirección- se empieza a abrir el camino para la mujer comediantes como poseedora de la mirada. Es ella quien abre el camino a las comediantes del siglo XXI que son una especie de resultado de la búsqueda de auto-representación y feminismo, mezcla que confluye en ellas. Estas cuatro autoras son la prueba de las hipótesis que se han desarrollado en este trabajo de investigación. Primero, podemos decir que ninguna de las cuatro entra dentro de los cánones de belleza, afirmando así la hipótesis en la que se planteó que el personaje femenino cómico no puede entrar en los cánones de belleza. Lena Dunham es gorda, Greta Gerwig es demasiado alta, no tiene un rostro sutil ni sus facciones son suaves, Malena Pichot es extremadamente flaca. Aunque las cuatro son bellas, ninguna entra en los cánones de belleza. Ninguna de ellas, tampoco, es moralmente correcta: todas hablan de sexo con libertad. Esto afirma la tesis de que el personaje femenino cómico tampoco puede ser “correcto” ni “moral”. Las 4 autoras hablan de y desde sí mismas. Esto comprueba la teoría de que el personaje femenino cómico debe ser poseedor de su propia mirada para crear un lenguaje propio. Podemos decir que la comedia de mujeres es el género más temido por el imaginario masculino, pues permite hacer de la mujer un personaje real y humano y ya no un fetiche y/o ideal o fantasía masculina. Nos atrevemos a afirmar que esta es la razón-conciente o inconsciente- por la cual ciertas mujeres realizadoras y autoras del Siglo XXI (o por lo menos las que han sido escogidas para el objeto de esta investigación) han escogido a la comedia auto-referencial para expresarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire Charles (1989) *lo cómico y la caricatura*. Madrid: Editorial Visor.
- Bergson Henri, (2013) *La risa*. México D.F: ediciones Godot.
- Benjamin Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Coyoacán: Editorial Itaca.
- Brea José Luis (1996) *Un ruido Secreto, el Arte en la Era Póstuma de la Cultura*, Murcia: Editorial Mestizo.
- Burin Mabel (2001) *Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables* Barcelona: Ediciones Paidós
- Dyer Richard (2001) *Las estrellas cinematográficas. historia, ideología, estética* Madrid: Ibérica
- Careaga Gabriel (1981) *Erotismo, violencia y política en el cine*. Milán: Editorial Joaquín Mortiz.
- Colaizzi Giulia (1995) *Feminismo y teoría fílmica*. Barcelona: ediciones episteme .
- ferrater mora José *diccionario de filosofía José Ferrater Mora*- [editorial ariel., s.a]
- Eco Humberto- (septiembre 2013)- [segunda edición en bolsillo] p12, clemente, Stromata, v, 110.
- Eco Umberto - historia de la fealdad- storia della bruttezza (septiembre 2013)- [segunda edición en bolsillo]
- Femenías, Luisa (2000). *Sobre sujeto y género*. Buenos Aires: Catálogos.
- De Miguel Ana (2012) *.Los feminismos en la Historia*.
- Diario el país/ “el imperio feminista de Lena Dunham”/ 22 de octubre del 2015.
- Diario el telégrafo /“un erotismo esquilado: tabús y transgresiones del cine ecuatoriano”/ 15 de febrero del 2016
- Dunham, Lena(2014). *No soy ese tipo de chica* Santiago: Planeta.
- Diario el País/ “el imperio feminista de Lena Dunham”/ 22 de octubre del 2015.
- Johnston Claire (1974). *Notes on women’s cinema* Londres: Society for education in film and television.
- Jung Carl Gustav (2002), *Tipos Psicológicos*, Madrid: Editorial Trotta
- Le Guin, Ursula (1988) *maternidad y creación lecturas esenciales*. Buenos Aires: Alba



Universidad de Cuenca

- Lust Erika (2008) *Porno para mujeres*. Buenos Aires: Melusina
- Luzuriaga, Camilo (2016) *Escribir el cine*, ensayo. Quito: UASB.
- Morder, Josep (2016) *Chantal*. Quito: Ochoymedio.
- Mackee, Robert (2009) *El gui3n sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Buenos Aires: Alba
- Mulvey Laura (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Barcelona: Episteme ediciones.
- Mulvey Laura (1995) *Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad*. Barcelona: Episteme ediciones.
- Nietzsche Friedrich (2014). *El origen de la tragedia* editorial Barcelona: Humanidades Austral
- Nin Anaís *diario* (1981) Barcelona: editorial bruguera,
- Kaplan, Ann (1998) *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara* Barcelona: editorial ediciones cátedra.
- Kieslowski Krystof, (2006) *Diálogo con el director*. Barcelona: Cameo.
- Kristeva, Julia (2000). *El genio Femenino*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kuhn, Annette (1991) Cine de mujeres feminismo y cine. Madrid: Cátedra.
- Siles, Ojeda Begoña (2000) *Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine*
- Pineda Dawe Mariana (2012) *Estereotipo, frontera y género: una lectura negociada de tres cintas de la india maría*, département de littératures et de langues modernes- faculté des arts et des sciences-mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études hispaniques-
- Stam Robert (2000) *Teorías del Cine* Barcelona: Paidós.
- Tusquets, Esther (2007). *las mujeres que escriben también son peligrosas*. Barcelona: Maeva.
- Ana, Suto (2015) Villanoustre- hHmlet desde la perspectiva feminista/
<https://orastroquedeixamos.wordpress.com/2015/05/22/hamlet-desde-la-pespectiva-feminista/>
- Sitio web *women in film*: <https://womeninfilm.org/>
- Sitio web *la mujer en el cine*:
http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/mujer_en_cine.htm
- Sitio web *películas feministas*: <http://sheyehs.blogspot.com/p/peliculas-feministas.html>



Universidad de Cuenca

Sitio web *wikipedia*: <https://es.wikipedia.org/wiki/wikipedia:portada>

Sitio web:

<http://www.iberomx.com/iberoforum/11/pdf/6.%20barrera%20voces%20y%20contextos%20%20iberoforum%20no%2011.pdf>

Sitio web: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/sueno-danza-ritual-cine-maya-deren.html>

Sitio web: <http://www.sopitas.com/724852-lo-shakespeare-puede-ensenarnos-humor-genero/>

Ranciere, et. Al (2015) *cine y filosofía, las entrevistas de fata morgana*. Buenos Aires: editorial el cuenco de plata-cine.

Rich Adrienne (2007) *Cólera y ternura del libro: maternidad y creación lecturas esenciales* Buenos Aires: editorial alba.

Rodriguez, Ana (2016.) *No se puede volver a lavar los platos sin ser jeanne dielman* Quito: Ochoymedio.

Vallejo, Aida (2010). *Género, autor representación y cine documental: les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda* .

Zizek , Slavoj (2008) *Como leer a Lacan*. Barcelona: Paidiós.