



La representación del «otro-mujer» en las pantallas: contenidos fílmicos en televisión y co-educación

The representation of the «other-woman» in the screens:
filmic contents in television and co-education

*Jorge Belmonte Arocha
Silvia Guillamón Carrasco
Madrid (España)*

RESUMEN

La importancia de los Medios Audiovisuales en la educación de sus espectadores, entendida ésta como la influyente contribución que las representaciones del mundo de los primeros hacen a la construcción de las cosmovisiones e identidades de los segundos, es indudable en las sociedades actuales. Los omnipresentes «Mass Media» representan «la realidad», funcionando como fuentes de interpretaciones de todo lo que nos rodea, y de nosotros/as mismos/as. Los Medios, con sus informativos supuestamente «realistas», pero también de modo fundamental, con sus relatos de «ficción», proporcionan representaciones de «objetos» y «sujetos», de situaciones y acciones, donde conocer y reconocer, al «yo» y al «otro».

Así, la representación de la «persona», en forma de «personaje», con toda su puesta en escena, con todo su tejido argumental, resulta fundamental para la construcción de la «Identidad» y de la «Alteridad» en el «Sujeto Espectador». Una de las dimensiones más importantes de esta «Identidad/Alteridad» es el Género, así, las representaciones de «lo Masculino» y «lo Femenino» en las pantallas, encuentran un eco profundo en la construcción de los sujetos que las reciben. Por esta razón, una de las preocupaciones básicas de los enfoques co-educativos ha de ser el análisis y debate de dichas representaciones, y muy especialmente, de la representación del «otro-mujer», es decir, de lo femenino como alteridad, de la mujer como «objeto», o como «sujeto-sujetado», como «otro excluido».

Los relatos fílmicos, los largometrajes cinematográficos, constituyen uno de los contenidos televisivos más carismáticos y atractivos de la programación habitual, y nos dan una gran oportunidad para analizar libre, crítica e interpretativamente la representación del «otro-mujer», y para trabajar co-educativamente con los telespectadores. Dos films de calidad e interés, y a la vez muy diferentes, como son *Viridiana*, y *Blade Runner*, pueden resultar un muy buen ejemplo de ello.

ABSTRACT

The films are one of the television contents more charismatic and attractive, and give us a great opportunity to analyse free, critical and interpretatively the representation of the «other- woman», and to work co - educationally with the audiences. Two film of quality and interest, and at the same time very different, as are «Viridiana», and «Blade Runner», they can result a very good example from this.

DESCRIPTORES/KEYWORDS

Cine, televisión, co-educación, representación del «otro-mujer».
Cinema, television, co-education, representation of the «other-woman».

La Educación, como fenómeno/proceso polifacético de formación integral de las personas, no sólo se realiza en las aulas sino que encuentra en los contextos informales y, en la actual sociedad de la información, en los Medios de Comunicación una herramienta educativa fundamental. La importancia de los Medios Audiovisuales en la educación de sus espectadores, entendida ésta como la influyente contribución que las representaciones del mundo de los primeros hacen a la construcción de las cosmovisiones e identidades de los segundos, es indudable en nuestras sociedades actuales. Los omnipresentes «Mass Media» nos representan «la realidad», funcionando como fuentes de interpretaciones de todo lo que nos rodea, y de nosotros/as mismos/as. Los Medios, con sus informativos supuestamente «realistas», pero también de modo fundamental, con sus relatos de «ficción», nos proporcionan representaciones de «objetos» y «sujetos», de situaciones y acciones, donde conocer y reconocer, al «yo» y al «otro». Así, la

representación de la «persona», en forma de «personaje», con toda su puesta en escena, con todo su tejido argumental, resulta fundamental para la construcción de la «Identidad» y de la «Alteridad» en el «Sujeto Espectador».

Pero esta «Educación» puede encontrarse indeseablemente sesgada si reproduce patrones de pensamiento y conducta «sexistas», que diferencien injustamente entre «hombres» y «mujeres», provocando desigual reconocimiento, respeto y oportunidades entre las personas basándose en su «sexo/género». Por tanto, para evitar la discriminación sexista, toda «Educación» debe ser «Co-Educación». Siendo así, una de las dimensiones más importantes de la «Identidad/Alteridad» a la que nos referíamos antes es el Género, las representaciones de «lo Masculino» y «lo Femenino» en las pantallas encuentran un eco profundo en la construcción de los sujetos que las reciben. Por esta razón, una de las preocupaciones básicas de los enfoques co-educativos ha de ser el análisis y debate de dichas representaciones, y muy especialmente, de la representación del «otro-mujer», es decir, de lo femenino como alteridad, de la mujer como «objeto», o como «sujeto-sujeto», como «otro excluido».

De entre los diferentes Medios de Comunicación, la Televisión resulta en la actualidad el más hegemónico y representativo, llegando a la mayor cantidad de receptores y durante el mayor tiempo. El Cine, pasada su época de reinado absoluto, mantiene una «buena salud», en parte por su compaginación de la tradicional «gran pantalla» con el visionado de sus productos a través de la «pequeña pantalla» televisiva, sea a través de la reproducción de videos y DVDs o de su programación en espacios de televisión. Los relatos filmicos, los largometrajes cinematográficos, constituyen uno de los contenidos televisivos más carismáticos y atractivos de la programación habitual, y nos dan una gran oportunidad para analizar libre, crítica e interpretativamente la representación del «otro-mujer», y para trabajar co-educativamente con los telespectadores. Dos films de calidad e interés, y a la vez muy diferentes, como son *Viridiana*, y *Blade Runner*, pueden resultar un muy buen ejemplo de ello.

1. *Blade Runner* y la construcción de «replicantes» de mujer

Como plantea Cabruja (1996), hablar de la relación entre posmodernidad y subjetividad implica aceptar la idea de que los últimos cambios histórico-culturales, entre ellos la revolución de las nuevas tecnologías de la información/comunicación, y el apogeo e influencia de los «mass-media» y la cultura audiovisual, han modificado las maneras de pensarnos y relacionarnos. Así, la posible «subjetividad posmoderna» sería el resultado tanto de dichos cambios, como de los discursos acerca de los mismos.

El «sujeto posmoderno» se plantea disuelto, fragmentado, desnaturalizado, desprovisto de esencias universales e inmutables, liberado de la fijeza eterna de la identidad, que pasa a definirse social e históricamente. Esto se plasma en la aparición de la metáfora del «cyborg» (Haraway, 1991), acrónimo de «cybernetic organism» (organismo cibernético, ser medio humano y medio mecánico), la cual permite redefinir la subjetividad más allá de los límites convencionales de la misma, cuestionándose distinciones como: humano/no humano, humano/máquina, masculino/femenino, natural/artificial, o ficción/realidad, entre otras.

¿Cine negro posmoderno?, ¿ciencia-ficción metafísica?, ¿fetiche icónico de fin de milenio?... se preguntan Marzal y Rubio (2002), y, de acuerdo con ellos, podemos afirmar que *Blade Runner* quizás participe de estos y otros aspectos, pero, en todo caso, se ha convertido en un film «de culto» que, tras su fracaso de público y crítica en el momento de su estreno, ha despertado el interés, analítico y reflexivo, de académicos y videospectadores en general de todo el mundo. Un film de culto posmoderno, por tanto.

El argumento de *Blade Runner* parte de la huida de un grupo de «Replicantes» (seres creados por ingeniería genética como «réplicas» de los humanos, pero con cualidades que les hacen, a la vez, superiores e inferiores a los mismos) de las colonias planetarias a las que habían sido destinados. Los «Replicantes» vuelven a la Tierra (lugar prohibido para ellos) con el fin de averiguar cuánto les queda de vida (su duración está predeterminada para ser inferior a la de un ser humano normal) y cómo poder prolongarla. Para ello intentarán llegar hasta el Dr. Tyrell (científico que los diseñó y propietario de la empresa que los construye), pero la policía procurará impedirlo poniendo tras su pista a un «Blade Runner» (Deckard, un «cazador de replicantes») para que los localice y elimine. El «Blade Runner» (retirado, pero obligado a ejercer de nuevo para esta última misión) será el protagonista de la historia, cuya acción girará alrededor de las dificultades para cumplir su tarea, dadas las especiales características de sus «presas» (apariciencia humana y fuerza sobrehumana), y la relación amorosa que le une a la única «Replicante» (Rachael) que vemos, finalmente, seguir con vida.

Vamos a centrar el análisis psicosocial de *Blade Runner* en los siguientes aspectos: la reflexión acerca del carácter construido de la memoria, la conciencia, las emociones y la subjetividad, que nos sugiere el planteamiento cuestionador de las categorías de lo humano y lo no-humano, y la lectura crítica posible desde otra de las categorías binarias «clásicas» cuestionadas por la posmodernidad, el género (masculino/femenino).

El tema central del film es, sin duda, la discusión de la categoría binaria: humano/no-humano (replicante), la cual nos lleva, a través de la trama, hacia un enfoque desesencializante, desnaturalizador de la

identidad, totalmente coherente con los presupuestos construccionistas y posmodernos. Y a partir del mismo, se articula la argumentación sobre la construcción biográfica de la subjetividad, y sus elementos constituyentes: la conciencia, las emociones, y la memoria.

Así, se nos presenta a los «Replicantes» como seres creados voluntariamente, instrumentalmente, por los humanos, como réplicas de sí mismos, a través de la ingeniería genética. Son por tanto «seres artificiales» (lo artificial vs. lo natural), pero, a diferencia de otras modalidades de «androides», típicas de la ciencia-ficción, cuya materialidad es «metálica», la de estos es «carnal», su apariencia es totalmente humana, lo cual ya parece empezar a cuestionar su «no-humanidad». Sin embargo, sus creadores los han diseñado expresamente para ser «no-humanos», «réplicas instrumentales», «esclavos artificiales hipersofisticados», por lo que les han determinado genéticamente una serie de características que chocan con su apariencia humana: por un lado, una fuerza, resistencia, agilidad... y demás cualidades físicas, sobrehumanas; y, en contraste, la infradotación de pasado, al haber sido creados ya adultos y operativos, y de futuro, al limitar su duración a cuatro años, condenándolos a una muerte prematura.

La intención de los diseñadores humanos es que los «Replicantes» resulten así más útiles y manejables, y decididamente «no-humanos», ya que, con un planteamiento de «determinismo genético», esperan que su corta vida, la reducción de pasado y futuro, les haga incapaces de experimentar emociones, de desarrollar conciencia y subjetividad, de desear rebelarse... en definitiva: de ser humanos; con las maquiavélicas ventajas «prácticas» y «morales» que ello parece prometer para su «utilización», y, cuando es necesario, «eliminación».

Pero los «seres humanos» no «nacen», sino «se hacen». Así, el determinismo genético falla, y los «Replicantes» empiezan a desarrollar sentimientos, solidaridad entre ellos, una extremada autoconciencia... y se rebelan. Desde un enfoque construccionista no nos sorprende, ya que pese a carecer de infancia, de familia «natural», y a haber sido creados en un laboratorio, tienen la base neurológica indispensable, y lo que es más importante, disponen de lenguaje, capacidad para aprender, comunicarse y relacionarse, y el tiempo suficiente, aunque limitado, para hacerlo. Además, los creadores les «implantan» recuerdos biográficos falsos, apoyados en fotos familiares trucadas, cuando lo consideran necesario para su mejor funcionamiento; lo hacen sin prever que la dotación de ese «falso pasado», que les servirá de base identitaria (al fin y al cabo, todo pasado es «falso», la memoria es constructiva...), sumado a las relaciones que establecen entre sí, y al conocimiento de su condición y caducidad, les bastará para desplegar una inquietud existencial y conciencia de sí, que desembocará en unas violentas «prácticas de resistencia» contra las «relaciones de poder» que les «subjetivan» como «Replicantes».

Así, tanto los «Replicantes» huidos de las colonias: Zhora, Pris, León, y su líder Roy, como la «experimental» Rachael (secretaria de Tyrell, y de «caducidad» indefinida), son tan «humanos» o más (su actitud intensamente «existencialista» y «vitalista» a la vez, les hace «demasiado humanos») que los «inhumanos humanos» que los crean, utilizan, desprecian, y eliminan sin piedad. Tanto los «Replicantes» como los «Humanos» son «Naturales» («nacidos», de una u otra manera...) y «Artificiales» («construidos» social, cultural y tecnológicamente, de una u otra forma...), por ello, «cyborgs» todos. No es cuestión de «esencia», sino de «existencia» y «experiencia», de «prácticas de sí». Esa es la principal lección que nos enseña *Blade Runner*, desde un punto de vista psicosocial, indesligable de sus consecuencias éticas y políticas; lección que el protagonista, Deckard, el «cazador de replicantes», pese a su condición inicial, parece aprender finalmente.

En cuanto a las lecturas desde el «género», que las anteriores reflexiones han introducido y que nos conducen ya directamente a la cuestión de la representación del «otro-mujer» (en este caso doblemente «otro», ya que Zhora, Pris y Rachael no son «mujeres» sino «réplicas de mujeres», muñecas para el uso masculino y patriarcal...) vamos a plantear algunas cuestiones.

Como ya hemos comentado, en su tratamiento antiesencialista del tema de la identidad, el film conecta con la sensibilidad posmoderna, construccionista, postestructuralista y del «pensamiento de la diferencia», que tanto han aportado a ciertas teorías feministas; y viceversa, ya que la metáfora del «cyborg», por ejemplo, surge desde la teoría feminista (Haraway, 1991), para fertilizar y cuestionar a otras teorías.

No obstante, se pueden encontrar aspectos «sexistas» en la historia: el «Blade Runner» Deckard, personaje principal del film, es un hombre, y su rol de «policía», «cazador», «guerrero» resulta típicamente masculino; a su vez, la «Replicante» Rachael, desempeña el típico papel femenino de «pareja del héroe», en una relación en la que pasa de «víctima» a «protegida y amada», pero siempre «dominada por el hombre», si exceptuamos, quizás, cuando ella le salva la vida matando al «Replicante» León.

En cuanto al grupo de los «Replicantes», observamos que, de los cuatro, tres son «modelos de combate» (soldados) y uno es un «modelo de placer» (prostituta), no parece casual que esta última sea femenina, Pris, mientras que de los tres soldados, sólo uno sea una mujer, Zhora, y entre los dos masculinos restantes se encuentra el «Lider» de los cuatro, el antagonista del héroe, Roy.

Además, los «Replicantes» son creados instrumentalmente, pero parece que todos, masculinos y

femeninos, modelos de combate o de placer, son extraordinariamente fuertes, ello parecería resultar de un maquiavélico pragmatismo antisexista, pero ¿por qué si todos/as son invariablemente fuertes, no son invariablemente bellos? La fealdad de León parece ostensible, mientras que los «modelos femeninos», tanto de combate como de placer, son físicamente muy atractivos, hasta el punto de que la «modelo de combate», Zhora, pasa a ganarse la vida en la Tierra como «bailarina exótica/erótica».

¿Acaso las mujeres han de ser siempre bellas?, ¿incluso cuando son «Replicantes» creados para el combate? Teóricamente, los «espectadores masculinos» pueden disfrutar de este «hecho diferencial», pero desde una lectura de género resulta muy cuestionable. Parece que, a diferencia de la «identidad humana», la «identidad de género», en la película, está tratada de manera bastante «tradicional»; como si respondiera a la tradición sexista de representar a «la mujer» como «objeto de deseo», y personaje secundario, tan típica del cine clásico en general, y del cine negro en particular, tal y como describe Colaizzi (1990).

En efecto, la imagen de «la mujer» presentada en el film, podría dar la razón a las clásicas críticas de Mulvey (1988) sobre el enfoque patriarcal y sexista del cine narrativo de Hollywood. Si como afirma Colaizzi (1990) «la mujer» también es una construcción histórico-cultural, *Blade Runner* podría haberlo mostrado más abiertamente, aunque quizás lo ha hecho, de alguna manera, al motivar con su tratamiento nuestras críticas. De hecho, como volveremos a encontrar en *Viridiana*, la siguiente película a comentar, la «representación sexista» puede resultar un gran recurso co-educativo, en la medida en que provoque y dé pie al debate crítico y las prácticas de resistencia al discurso machista hegemónico.

2. *Viridiana* y la mujer como objeto de deseo y violencia

Viridiana de Buñuel (1961), nos plantea, como espacio textual, una excepcional oportunidad para el despliegue de una Semiótica Psicosocial de la Violencia de Género, una ocasión para producir un texto reflexivo sobre los modos de representación filmica de las múltiples formas y niveles de violencia, simbólica y física, que padecen las mujeres (y por ende, la sociedad en su conjunto), y que contribuyen dramáticamente a la construcción de la subjetividad, tanto femenina como masculina, en sus papeles respectivos de «objeto-víctima» y «sujeto-verdugo».

Subjetivación ésta, como «víctimas y verdugos», en la que confluyen, de distintas maneras, tanto la violencia en sí (los hechos), como los modos de representarla filmicamente (los discursos), ya que son tanto las prácticas discursivas como las no discursivas las que construyen al sujeto (Foucault, 1970). Aquí el foco recaerá sobre la representación filmica, sobre la práctica discursiva, sobre *Viridiana* y su estatuto semiótico, pero sin obviar el «referente psicosocial», una realidad que el film, como todo lenguaje, no refleja pero sí refracta (Volosinov, 1929).

«Viridiana», además del título del film, es el nombre de la «protagonista», sin embargo su protagonismo, como es habitual en el caso de los personajes femeninos en el cine de una sociedad/cultura patriarcal, lo es en tanto que objeto pasivo de deseo y dominación masculina. Deseo y dominación que representan la matriz de la Violencia de Género.

Desde la llegada de Viridiana a las propiedades de su tío, Don Jaime quisiera que su propia sobrina pasara a convertirse en una más de sus propiedades, «poseerla» en todos los sentidos, manifestación clara de violencia contra la libertad e identidad de la mujer como persona; consecuentemente, la cámara nos la muestra como «objeto de deseo», desde una enunciación «masculina» del «Significante-Mujer». Así, los sucesivos encuadres nos van mostrando/narrando cómo Viridiana, en la relativa soledad de su cuarto (la criada, Ramona, la espía como mirada vicaria/sicaria de su amo), desnuda por este orden descendente su pelo, su pecho y sus piernas, tres elementos clave para el ojo «voyeur» masculino y su visión, cargada de deseo, del «Icono-Mujer». Esta «puesta en escena» de la situación refuerza su estilo «voyeurístico» al incluir una forzada e innecesaria (inverosímil) -salvo como escenografía del deseo- postura «de puntillas» en los pies de Viridiana, una especie de «tacones invisibles», cuya única función es cargar aún más de erotismo la imagen de sus piernas desnudas (no olvidemos que en Cine las imágenes no muestran realidades, sino que narran representaciones, «puestas en escena», escritas audiovisualmente).

En otra secuencia, de gran saturación simbólica, y clave para el desarrollo de la trama, Don Jaime da rienda suelta a su travestismo fetichista, el cual le permite invocar el fantasma de su amada muerta. Tanto el acto de Don Jaime con sus fetiches, como la memorable interrupción del mismo por la aparición de Viridiana sonámbula (como una fantasmal e inesperada respuesta a su invocación), han sido ampliamente analizadas por otros trabajos (Sánchez-Biosca, 1999), aquí sólo vamos a referirnos a dos aspectos que subrayan la asimetría en la correlación de fuerzas y posiciones entre hombres y mujeres.

Por un lado, el momento en que Don Jaime se calza el zapato de su difunta esposa (de la cual es trasunto la propia Viridiana) evidencia la diferencia de tamaño entre el pie masculino y el femenino, y metonímicamente, la mayor envergadura, peso y fuerza del cuerpo masculino frente al femenino, hecho relativamente «natural» y «generalizado» (con importantes matices y excepciones...) pero con dramáticas y crueles consecuencias, en demasiadas ocasiones trágicas y fatales, en cuanto a la violencia de género. Este «hecho físico» y «natural», representa también de forma simbólica otras asimetrías de poder mucho menos «físicas y naturales», producidas por las diferencias económicas, legales, sociales y culturales que

constituyen de manera tan desigual la posición de unos y otras.

Por otro lado, el sonambulismo de Viridiana la coloca en una posición de falta de consciencia y responsabilidad de sus actos, de fragilidad y vulnerabilidad ante el entorno, que puede representar simbólicamente el estatus concedido en las sociedades machistas a las mujeres, la atribución de debilidad y dependencia respecto a la condición masculina. Además, dicho estado pone a Viridiana al alcance impune de la mirada deseante de Don Jaime, facilitándole lograr el sueño de todo «voyeur»: no sólo ver sin ser visto, sino estar inmediatamente presente junto a su objeto de deseo sin que éste se aperciba. De ese modo, la mujer deviene objeto pero no sujeto de deseo, no tiene opción de participar en un intercambio libidinal o de rechazarlo, de corresponder a la mirada del hombre o contraponerle la suya propia, su posición pasiva e inerte/inerme la asimila a la escultura de pechos desnudos que el encuadre nos muestra a su lado. Negar la mirada, la voluntad y la agencia de la mujer, es una clara forma de violentarla.

Don Jaime acaba perpetrando el primer intento de violación que Viridiana sufre en el film. Violación «no consumada» pero sí cometida, ya que pese a no alcanzar la meta sexual última, sí que supone una transgresión de la voluntad de Viridiana. Voluntad que parece carecer de importancia a los ojos de Don Jaime y de su servil criada Ramona, comparada con el peso del deseo masculino que, disfrazado de «amor», justifica para la lógica machista la adopción de las medidas más radicales.

Don Jaime se detiene arrepentido antes de poseer sexualmente a la indefensa/drogada Viridiana, pero sus remordimientos no le impiden mentirle el día siguiente para que ella se crea «deshonrada» y así no pueda volver al convento, cuando le confiesa la verdad, con lágrimas en los ojos, no deja de ser una retórica al servicio del mismo fin, y al comprobar que la ha perdido definitivamente, sin haberla tenido nunca, las lágrimas son sustituidas por una malévola sonrisa en la soledad de su despacho, cuando maquina el último de sus planes: su suicidio y el testamento que la unirá a su hijo Jorge como copropietarios de la hacienda. El «¡mía o de nadie!» que suele acompañar el más trágico final de la violencia de género, la muerte de la mujer a manos del hombre para que ningún otro la posea, es sustituido aquí por un implícito «¡si no puede ser mía, será de mi hijo!», que pese a parecer mucho menos trágico y violento, no deja de ejercer una fuerte «violencia de género» simbólica e indirecta, en forma de acción estratégicamente planeada para condicionar totalmente la vida de una mujer, Viridiana, anulando su libertad para decidir qué hacer con su vida, y lanzándola en brazos de otro hombre, trasunto «mejorado y actualizado» del propio Don Jaime, su hijo Jorge.

Así, las arteras maniobras de Don Jaime consiguen condicionar profundamente la vida de Viridiana, quebrar su voluntad de «pureza» (aunque no sea él sino su hijo quien la «disfrute como mujer»...), desviarla de su circunstancialmente escogido «servicio a Dios», para llevarle a reconvertir su «humanismo cristiano» en un «servicio al hombre» (entendiendo «hombre» como «humanidad en general», pero finalmente como el género masculino de Jorge).

El film representa muy gráfica y efectivamente las profundas diferencias entre Viridiana y Jorge, entre sus respectivos y estereotípicos roles de género, mediante un montaje en paralelo que nos muestra alternativamente imágenes de las actividades simultáneas de ambos: mientras Jorge, «el hombre», dirige las tareas de los obreros en los campos, Viridiana, «la mujer», reza el «Angelus» con sus mendigos. En ese montaje conceptual, encontramos los significantes del «pragmatismo moderno» que se pretende represente al sujeto activo masculino, y del «anacronismo religioso» que se atribuye al objeto/sujeto pasivo femenino cuando emplea fútilmente su supuesta predisposición a la piedad.

Como «prueba» del error de Viridiana al desperdiciar sus cuidados con mendigos, éstos acabarán traicionando gravemente su confianza. Más concretamente, aquellos de talante más criminal y lascivo, y cómo no, de género masculino, el cojo y el leproso, llevarán la traición mucho más lejos intentando violar a su benefactora; se trata pues del segundo intento de violación de Viridiana en el film, que de nuevo vuelve a significarse en la historia como un involuntario objeto de deseo ¿el sino inevitable de la mujer?...La ingenuidad de Viridiana hacia los mendigos señala su «bondad», pero también su ignorancia, tan «femeninas» ambas desde un planteamiento patriarcal y machista; en contraste, será el papel «providencial» de Jorge el que le salvará cuando los dos mendigos intentan violarla, la «preclara» y «resuelta» mente masculina es la que gana tiempo hasta que llegan «las fuerzas del orden», cómo no, también de género masculino.

Finalmente, el «menage a trois» de Jorge con sus «dos mujeres», tan metafórica y sugerentemente representado por el juego de tute (con el fin de superar la censura), supone la sutil pero total dominación masculina sobre el pequeño «harén». Y así, Viridiana, el personaje femenino y protagonista que da nombre a la película, en realidad no hace otra cosa que ir, conducida o empujada, de una subordinación a la influencia de lo masculino a otra: Don Jaime, los mendigos violadores, Jorge... Víctima o protegida, objeto de deseo o de violencia, pero siempre «objeto».

Colaizzi (1993) nos habla de cómo, a través de los textos, se va construyendo un «imaginario socio-sexual». Ese imaginario dominante en la era moderna, nos representa al hombre (el uno) como «sujeto» y a la mujer (el otro) como «objeto», ejemplificados por *Robinson Crusoe* (de Daniel Defoe) y *Pamela* (de Samuel Richardson).

Como hemos expuesto, el film *Viridiana* permite a nuestra mirada acceder a una serie de discursos eminentemente sexistas. La protagonista (en cierto modo como Pamela), es un «sujeto ausente», dado que su presencia lo es como «objeto», o dicho de otro modo, se trata de un «sujeto paciente» (pasivo) cuya subjetivación o construcción identitaria consiste en «sujetarse» a la dominación del «sujeto agente» (activo), «el hombre», en cualquiera de las sucesivas formas o personajes en los que se encarna en la película, pero especialmente en la del triunfante y democráticamente dictatorial Jorge (que manifiesta bastantes paralelismos, en su «industriosidad y en señoreamiento», con Robinson Crusoe).

La mujer representada por *Viridiana* es objeto de deseo y víctima de una u otra forma de violencia de género tanto en el estado de «Orden» (el «viejo orden» de Don Jaime y el «nuevo orden» de Jorge) como en el de «Caos» (el «carnaval» de los mendigos), ya que si los discursos dominantes subyacentes, más allá de cualquier otra discrepancia, tienen el machismo en su base, tanto la «Ley» como la «Subversión» acaban haciendo a la mujer objeto de deseo y violencia, más o menos brutal o sutil, física o simbólica, pero violencia de género al final.

El doble placer de la mirada del espectador (Mulvey, 1988) podría satisfacerse en su dimensión narcisista por la identificación con los protagonistas masculinos, con el «malogrado» Don Jaime, o particularmente con el «bien parado» Jorge, y en su vertiente escotofílica por la observación de *Viridiana* como «objeto de deseo», con un matiz de fetichismo, voyeurismo o sadismo, según el momento de la trama. Esto convergería con la idea del cine como espectáculo para el «placer masculino», el espectador se identificaría con el personaje masculino, activo agente deseante, para gozar así del personaje femenino, pasivo objeto del deseo. Tanto hombres como mujeres deberían así tornarse «espectadores masculinos» para disfrutar del film. Pero, ¿es ésta la única o principal opción de recepción?

La capacidad subversiva de *Viridiana*, en lo que al sexo/género se refiere, podría radicar en mostrar tal sexismo, tal «violencia de género», de forma tan evidente, que evidencia también la presencia enunciativa de la cámara, cómo actúa, para quién y contra quién, lo cual permite procesos identificatorios alternativos con la «generación» de «espectadores femeninos», tanto hombres como mujeres, capaces de experimentar «displacer» ante las situaciones y hechos narrados. Un sexismo como elemento retórico, que no sugiera la reproducción y perpetuación del mismo en la realidad extradiscursiva, sino su transformación y subversión, a través de prácticas de resistencia, por parte de los sujetos espectadores. Ésta podría ser la aportación de *Viridiana* como recurso co-educativo.

-
- BELMONTE, J. (2003): «Cine y Posmodernidad: Análisis Psicosocial de *Blade Runner*», en *Encuentros en Psicología Social*, 1 (2); 312-315.
- CABRUJA, T. (1996): «Posmodernidad y subjetividad: construcciones discursivas y relaciones de poder», en GORDO, A.J. Y LINAZA, J.L. (Comps.): *Psicología, discursos y poder*. Madrid, Visor; 373-389.
- COLAIZZI, G. (1993): *La construcción del imaginario socio-sexual*. Valencia, Episteme.
- COLAIZZI, G. (1990): «La imatge de la dona i el lloc de l'espectador. Feminisme i discurs audio-visual», en SALVADOR, V. (coord.): *Teletextos II*. Valencia, Universitat de Valencia; 135-162.
- FOUCAULT, M. (1970): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- HARAWAY, D. (1991): *Simians, Cyborgs and Women*. Londres, Free Association Books.
- MARZAL, J.J. Y RUBIO, S. (2002): *Guía para ver y analizar Blade Runner*. Valencia/Barcelona, Nau Llibres/Octaedro.
- MULVEY, L. (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Episteme.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1999): *Viridiana*. Barcelona, Paidós.
- VOLOSINOV, V. (1929): *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Madrid, Alianza.

Jorge Belmonte es profesor de la Universidad de Valencia (España) y **Silvia Guillamón** es becaria de investigación de la misma universidad (Jorge.Belmonte@uv.es).

