

La representación de las mujeres, detrás y delante de las cámaras de cine como protagonistas, es escasa en el cine boliviano. Generalmente, ellas tienen un papel secundario y, a veces, poco perceptible. Son personajes de relleno en las películas. El héroe boliviano es hombre; la mujer, en algunos casos, lo lleva al pecado, lo que la convierte en el «anti-héroe»; en otros casos, es su apoyo incondicional.

Hoy en día, la mujer ya no sólo pretende enfocarse en el hogar. Más al contrario, muchas de ellas quieren dedicarse a una vida profesional. Sin embargo, de manera concreta, la cabida para ellas en el cine es muy difícil. La mayor parte de los hombres, en este rubro, ejercen como directores y la participación de la mujer es reducida. Por otra parte, los directores bolivianos construyen personajes femeninos desde una mirada masculina, por lo que no son independientes y están ligadas a estereotipos.

La participación de la mujer en el cine se puede observar desde dos ámbitos, uno es el de ser directora, lo que nos lleva a una primera pregunta: ¿cuál es la participación real de las mujeres detrás de las cámaras? El segundo ámbito es el rol que tienen en las películas, lo que nos lleva a una segunda pregunta: ¿cómo se las representa?

Directoras en el cine boliviano

El 96% del cine boliviano es dirigido por hombres, sólo el 4% está constituido por mujeres directoras. En la década del 2003 al 2013 se han registrado dos directoras bolivianas (Julia Vargas y Amancay Tapia), y dos co-directoras (Denisse Arancibia y Wendy Camargo). Pero ¿qué pasa en el cine boliviano para que no existan más directoras?

Según Denisse Arancibia, de cada diez mujeres, sólo una puede ser directora en Bolivia, «no sé si es porque las mujeres no queremos o los hombres no nos dejan», por lo que las mujeres hacen más producción que dirección (Arancibia en Archondo, 2014).

El cine boliviano necesita una mirada femenina, un enfoque distinto que las mujeres podrían brindar. De acuerdo con la productora Viviana Saavedra, el hecho de que existan más hombres directores, hace que los personajes principales sean hombres y que la construcción de personajes femeninos sea realizada a la medida de aquellos hombres. De esa manera, no se puede mostrar a mujeres de «verdad», cuando se ponen personajes femeninos que responden a un pensamiento patriarcal.

La productora y directora Liliana de la Quintana acota que la mujer ejerce varios roles, por lo que es difícil ocupar cargos importantes: «no solamente eres directora, eres madre, y nos

aumentamos cien roles» (De la Quintana en Archondo, 2014). Por estas razones, según De la Quintana, las posibilidades de hacer cine para una mujer no se presentan de manera tan sencilla como en el caso de un hombre.

Victoria Guerrero, productora boliviana, trabajó varios documentales y largometrajes dirigidos y escritos por hombres. Desde esta experiencia, cree que es necesario un cine elaborado por mujeres, con una estética femenina, que es lo que le falta al cine boliviano (Guerrero, 2009).

Como la mayoría de las películas son dirigidas por hombres, ¿cuál es la representación de las mujeres en el cine? ¿Qué roles asumen?

La representación de las mujeres en el cine boliviano

Dentro de los largometrajes que se han analizado en el periodo 2003–2013, se han observado 54 películas, de las cuales 17 tienen como personaje principal a mujeres. En el resto de las películas (32) son personajes secundarios o no tienen un papel predominante en la historia (5).

La mayoría de los personajes masculinos tienen un rol protagónico; el resto de los personajes femeninos tienen roles secundarios como esposas, novias, prostitutas.

La diferencia entre hombres y mujeres en el cine es fundamental y fuertemente jerarquizada. Para Tuñón, el papel del varón es ser el sostén de la familia (económicamente), que defiende su honra, tiene una contención y equilibrio emocional, a pesar de que se les acepta la violencia, y una vida sexual diversificada. Del otro lado, la mujer debe ser pasiva, comprensiva, modesta, tolerante; se le permite expresar sus sentimientos, tener una capacidad de entrega y sumisión de ser fiel a un sólo hombre, para salvarse del papel de la buena prostituta. Existe una línea muy delgada entre un personaje femenino que responda a estas conductas para ser considerada como la «buena» de la película o se convierta inmediatamente en la «mala» de la historia, si es que desobedece a uno de estos patrones (2000).

Por ejemplo, si la mujer logra rebelarse de la opresión del hombre y no deja que el personaje masculino logre su cometido por esta rebeldía, ella automáticamente se convierte en la villana de la película. Para evitar este escenario, la mujer tiene que sufrir una constante sumisión, ser la que ayude y consuele al hombre. La diferencia entre hombres y mujeres es radical en la pantalla.

A pesar de que Tuñón analiza el cine mexicano, la realidad del cine boliviano no es muy distante a la que describe. Indica que existen dos figuras femeninas predominantes en el cine, la madre y la prostituta, que vendrían a ser la «buena y la mala», los mismos papeles que las mujeres tienen en la literatura boliviana, la «chola puta» y la chola como madre de la nación. Para Silvia Oroz, citada en Tuñón, se distinguen seis prototipos femeninos: la madre atenta, la hermana, la novia, la buena esposa, la mala y/o prostituta y la amada. «Los cuatro primeros se vinculan con la inferioridad, el quinto con la peligrosidad y el sexto integra ambas cualidades» (2000). Son los prototipos que tienen que ver con la regularización de la cinematografía, que trata de estandarizar a la mujer como ente abstracto y que suprime sus características de índole social.

Las mujeres en el cine son coartadas de tal manera que los caminos que eligen son predeterminados para responder a los patrones de una sociedad patriarcal. Las mujeres deben ser sometidas constantemente a la dependencia de un personaje que pueda protegerlas, en este caso, un hombre. De acuerdo con Tuñón, sólo así, ellas en el terreno de la dependencia, van a poder hacer florecer sus virtudes y preservarlas. Sin embargo, en ese sentido, ¿en qué punto de la historia ellas son libres? Si son oprimidas y apresadas constantemente, ¿no hay un punto de revelación para ellas?

El rol de la mujer en el cine boliviano es ser la novia de los personajes principales. 24 de las 84 mujeres que se han identificado en las películas observadas son, generalmente, personajes secundarios y son las que están siempre ahí para ellos, los ayudan con sus problemas, los seducen y, a algunos, los llevan a la perdición. Se puede observar que siguen respondiendo a las características que la mujer ha mantenido por años, especialmente aquella de ser fiel a un sólo hombre. La mayoría de los personajes femeninos sólo impulsan a los protagonistas para que sigan con su cometido: las novias son el apoyo incondicional que muchos de ellos necesitan.

En segundo y tercer lugar están los roles de las madres (11) y las hijas (10). La mayor parte de este tipo de personajes ejerce como protagonistas, especialmente las hijas. De las 10 mujeres que tienen el rol de hija, 6 de ellas son personajes principales. De los 11 roles de madre, 5 de ellos son de personajes principales. La figura de la hija como protagonista es la de quien se rebela contra su familia, generalmente contra sus madres (*Di buen día papá* [Fernando Vargas, 2005]; *Escribeme postales a Copacabana* [Thomas Kröntaler, 2009]; *Cruces* [Jorge Viricochea P., John M. Cornejo, 2010]; y *Almas heridas* [Edson Soto Murillo y Wendy Camargo, 2010]). Son las madres quienes las obligan a seguir sus tradiciones, a obedecer sus reglas y a desconfiar de los hombres, ya que a las madres, sus esposos las han engañado y/o dejado criando a su primogénita.

Al contrario de la hija, la figura de la madre es la de proteger a sus hijas e hijos. Demuestran el sacrificio, la devoción hacia ellos, y demuestran la falta de interés en sus propias necesidades, en comparación con la de los hijos, desempeñando así el papel de la «buena» madre. Según Christine Geraghty, hay una tendencia en el cine de los años 30 de acusar a las madres de los problemas de los hijos, por ser sobreprotectoras; después, en los años 40 y 50, la madre se convirtió en el problema de ellos, un obstáculo en sus decisiones (2002).

El modelo de la madre es un personaje fuerte: es el soporte de la familia, resuelve las crisis prácticas y emocionales, el resto de los personajes se dirigen a ella para que las resuelva. Geraghty indica que «estas madres se quejan de su papel y a menudo intentan resistirse a él, pero se ven impulsadas a volver a un papel estructural de sostén desinteresado, que garantiza la supervivencia de la familia» (2002). Las madres bolivianas no están distantes de esta realidad, ya que viven por y para su familia, sus hijos son su legado, tienen un sentido maternal sobreprotector. Son muy pocas (Carmen de *Esito sería* [Julia Vargas Weise, 2004]; y Yolanda de *Escribeme postales a Copacabana*) las que dejan a sus hijos para establecer una relación con otra pareja que no es el padre de ellos, dejándolos al cuidado de algún familiar.

Los roles de la amada (12) y la prostituta (8), en las películas bolivianas analizadas, son generalmente antagónicos. Ellas hacen «pecar» a los hombres y los desvían de sus objetivos, se vuelven un obstáculo y los seducen. Sólo dos prostitutas (Blanca en *American Visa* [Juan Carlos Valdivia, 2005] y Luna en *Amores de Lumbre* [Diego Torres, 2009]), se convierten, hacia el final de la trama, en las novias de los personajes masculinos.

El rol de la mujer prostituta en el cine es construido a partir de una visión patriarcal, las mujeres que recurren a esta opción de trabajo, generalmente, lo hacen por dinero. Cuando se las muestra en la pantalla, son muy pocas las que enseñan emociones, que sienten que está «mal» hacerlo, que va en contra de su ética. Muchos de los personajes que son prostitutas aceptan la situación como algo que tienen que vivir (Blanca de *American Visa*, Luna de *Amores de Lumbre* y Jennifer de *Provocación* [Elías Serrano, 2012]).

En el imaginario colectivo de la sociedad, las mujeres que son prostitutas, a pesar de que ejercen su trabajo en un tiempo determinado, siguen siendo prostitutas fuera del horario de trabajo, puesto que esta profesión es considerada como un «modo de vida» (Álvarez, 2013). En las películas bolivianas, los personajes femeninos que tienen esta profesión son contruidos bajo el imaginario colectivo de la sociedad occidental, las mujeres prostitutas tienen ese «modo de vida», del cual se podría salir mediante el amor. Sólo dos personajes salen de ese oficio cuando se enamoran de un cliente (Luna de *Amores de Lumbre*) o de un

amigo (Blanca de *American Visa*). Dejan de ser prostitutas y pasan a ser las novias, ya que tienen al lado a un hombre que «avale su honor».

La sociedad construye arquetipos de la mujer prostituta, ya que la idea de que un personaje femenino tenga una sexualidad libre la nombra como «puta». Desde el discurso patriarcal, a la mujer se le atribuyen valores morales y tributos que son considerados inherentes; en ese sentido, se produce una naturalización y subjetivación femenina. La construcción de estos personajes son parte de la sociedad que genera estereotipos y el cine es reproductor de ellos y creador de otros (Álvarez, 2013). Según el cineasta Emilio Fernández, citado en Tuñón, la mujer debe conservar su dignidad y adquirir el rol de virtuosa porque todas deben aspirar a ser una «mujer modelo» como las madres.

El cineasta mexicano Fernández, el personaje de la prostituta es interesante y dramático, pero hay que castigarlo, ya que «debe pagar y sufrir esa debilidad de haber caído en eso» (en Tuñón, 2000). «Hay que castigarla para que sufra y purgue su pecado, porque es una proyección que va a ver un público y se debe mostrar una cosa positiva, la cual sucede cuando se la castiga para que todas las mujeres no quieran hacer eso» (en Tuñón, 2000).

Los roles de las hermanas (8) y las esposas (4) significan el soporte y apoyo de la familia, ya que quienes encarnan estos roles son las que ayudan al hermano o al esposo. El modelo de la hermana tiende a ser protagonista y salvar al hermano o hermana de alguna situación en peligro. Por ejemplo, en la película *El Clan*, Paola defiende a su hermano Denis. En el film *En busca del paraíso* (Paz Padilla, 2009), Felicidad trabaja para que su hermano esté con ella en España. Y en *Casting* (Denisse Arancibia, Juan Pablo Richter, 2010), Alejandra es torturada para salvar a su hermana. A comparación del modelo de la hermana, las esposas cumplen un papel secundario y no se vuelven personajes perceptibles hasta el 2009 al 2010, que es el «auge» de este rol.

Desde esta perspectiva y con los datos obtenidos, ¿qué imagen de sí mismas se está ofreciendo a las mujeres? Según Geraghty, las mujeres en cualquier forma plenamente humana, no están representadas en el cine como tal, son excluidas de las películas para dar una imagen superficial de la mujer. En ese sentido, la mujer en el cine no es representada como tal, sino que es un signo. Geraghty indica que la imagen de la mujer es un signo, no para ellas sino para los hombres, «un signo que indica una terrible ausencia o carencia que debía ser remediada para el espectador masculino» (2002).

El hecho de que la mujer sea considerada como la novia de la nación, porque es el papel que más se desempeña en el cine boliviano, y que sólo sirva de apoyo para los personajes masculinos, quiere decir que las mujeres no tienen autonomía propia. No hay un modelo de

mujer que no responda a las características establecidas, que sea independiente, que no esté ligada a sus hijos, que rompa los cánones establecidos por un modelo patriarcal; más al contrario, los personajes femeninos son el claro ejemplo de que muchas de ellas son cosificadas y sexualizadas por los hombres. Es decir, que la mujer es un signo en una fantasía dominada por hombres.

Referencias

Álvarez, P., (2013), «La imagen de la prostituta en el cine». *r/c/b Revista de Cine*, 1, 22 de agosto de 2013. Recuperado de:

<http://www.revista.escuelacine.cl/la-imagen-de-la-prostituta-en-el-cine/>.

Archondo, R. (2014), «Cuatro mujeres cineastas, en amena celebración». *Página Siete*, 20 de abril de 2014. Versión digital disponible en:

<http://www.paginasiete.bo/ideas/2014/4/20/cuatro-mujeres-cineastas-amena-celebracion-19245.html>.

Geraghty, C. (2002), *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*. London: Routledge.

Guerrero, V., V. Saavedra (2009), «El cine que queremos ver, el cine que queremos producir». *Revista Cinemas Cine*, 9, abril de 2009. Recuperado de:

<http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/El-cine-que-queremos-ver-el-cine-que-queremos-producir>.

Tuñón, J. (2000), *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México D. F.: Editorial Arte e imagen.

Texto publicado en «Jornadas de Cine boliviano. La mirada cuestionada» (2018). ISBN: 978-99974-0-190-8