

Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano*

Symbolic Violence and Masculine Domination in the
Colombian Cinematographic Discourse

*Violência simbólica e dominação masculina no discurso
cinematográfico colombiano*

Luisa Fernanda Muñoz Rodríguez**

Universidad Manuela Beltrán, Bogotá, Colombia

Cómo citar este artículo: Muñoz-Rodríguez, L.F. (2016). Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano. *Rev. colomb. soc.*, 39(1), pp.103-122. doi:<http://dx.doi.org/10.15446/rsc.v39n1.56343>
Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 3.0.

Artículo de reflexión.

Recibido: 02 de junio del 2015.

Aprobado: 28 de diciembre del 2015.

* Trabajo perteneciente a los avances del proyecto de investigación de maestría titulado “Aparato cinético como tecnología de género: La mujer en el cine, estereotipos de género, relaciones de poder y violencia simbólica en el discurso cinematográfico colombiano de la última década del siglo XXI” de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

** Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Docente investigadora de las Especializaciones en Educación de la Universidad Manuela Beltrán.

Correo electrónico: luisafmr@gmail.com

Resumen

El presente artículo propone realizar un acercamiento a la noción de violencia simbólica en Pierre Bourdieu, específicamente enfocado hacia el proceso de violencia estructural ejercida en contra de las mujeres. Esta revisión será abordada tomando como base *La dominación masculina*, texto clave del autor. Este concepto está relacionado con las variantes objetivas y subjetivas que han (re)producido y perpetuado un sistema patriarcal donde predominan la dominación simbólica y los opuestos binarios bajo el esquema objetivo de la dominación masculina, lo cual ha generado adicionalmente la multiplicación y constante producción de enunciaciones frente a lo femenino desde un lugar violento.

Estas enunciaciones han ido estableciéndose como parte de un discurso patriarcal que genera representaciones de género que invisibilizan, resubordinan y estereotipan a la mujer: tal es el caso del discurso cinematográfico. Los discursos emitidos durante la última década en Colombia, por ejemplo, han reflejado su transcurrir social y político, incluyendo la ubicación del sujeto femenino en una posición subordinada. La enunciación de la imagen de lo femenino podría ser causa o efecto, o ambos, de la construcción institucional de ciertos estereotipos de género y, a su vez, de la permanente instauración de una violencia simbólica que se vincula de manera abierta a las violencias estructurales que se ejercen día a día en el país en contra de las mujeres.

Las películas elegidas para el análisis de los textos cinematográficos expuestos en el presente artículo fueron revisadas tomando en cuenta el número de espectadores por año, según datos de Proimágenes Colombia; los tres textos elegidos fueron las películas más taquilleras en su año de estreno. De igual forma, su elección estuvo relacionada con la participación principal del rol femenino al interior del cuerpo argumentativo en cada película. Según lo mencionado anteriormente, serán tratados los textos de las películas colombianas *Sin tetas no hay paraíso* (2010), del director Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2005), del director Emilio Maillé, y *El arriero* (2009), del director Guillermo Calle. Desde estos lugares se generará el análisis de las categorías de cuerpo y estereotipo de género, que visibilizan estructuras de violencia simbólica desde lo discursivo en el cine colombiano.

Palabras clave: cultura, dominación masculina, estereotipos, imaginarios sociales, mediaciones, medios de comunicación, violencia simbólica.

Abstract

This article proposes an approach to the notion of symbolic violence in Pierre Bourdieu, specifically focused on structural violence against women. This review is based on Bourdieu's key text *Masculine Domination*. This concept is related to the objective and subjective variants that have (re) produced and perpetuated a patriarchal system dominated by symbolic domination and binary opposites under the objective schema of male dominance, which has additionally generated the multiplication and constant production of violent enunciations regarding the feminine. These enunciations have been part of a patriarchal discourse that generates gender representations that make women invisible, re-subordinated and stereotyped: such is the case of the cinematic discourse. During the last decade in Colombia, for example, public discourses have reflected its social and political passage, including the location of the feminine subject in a subordinate position. The enunciation of the feminine image might be cause or effect, or both, of the institutional construction of certain gender stereotypes and, in turn, of the permanent establishment of a symbolic violence that links openly to the structural violence that is carried out every day in the country against women. The films selected for the analysis of cinematographic texts discussed in this article were reviewed taking into account the number of spectators by year, according to data from Proimágenes Colombia; the three chosen texts were from films which grossed the most in the year of release. Similarly, their selection was linked to the main participation of the female role inside the argumentative body in each film. The texts treated in this article are from the films *Sin tetas no hay paraíso* (*No Paradise without Tits*)- 2010, of the director Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (*Rosario Scissors*)-2005, of the director Emilio Maillé, and *El arriero* (*The Mule Driver*)-2009, of the director Guillermo Calle. From these texts an analysis is made of the categories of *body* and *gender stereotype*, which makes the structures of symbolic violence in Colombian cinema discourse visible.

Keywords: culture, masculine domination, stereotypes, social imaginaries, mediations, media, symbolic violence.

Resumo

Este artigo propõe realizar uma aproximação à noção de violência simbólica em Pierre Bourdieu, especificamente enfocada no processo de violência estrutural exercida contra as mulheres. Esta revisão será abordada tomando como base *A dominação masculina*, texto-chave do autor. Esse conceito está relacionado com as variações objetivas e subjetivas que (re)produziram e perpetuaram um sistema patriarcal em que predominam a dominação simbólica e os opostos binários sob o esquema objetivo da dominação masculina, o que tem gerado a multiplicação e constante produção de enunciações ante o feminino a partir de um lugar violento. Essas enunciações foram sendo estabelecidas como parte de um discurso patriarcal que gera representações de gênero que inviabilizam, ressubordinam e estereotipam a mulher: este é o caso do discurso cinematográfico. Os discursos emitidos durante a última década na Colômbia, por exemplo, têm refletido seu transcórreo social e político, o que inclui a localização do sujeito feminino numa posição subordinada. A enunciação da imagem do feminino poderia ser causa ou efeito, ou ambos, da construção institucional de certos estereótipos de gênero e, por sua vez, da permanente instauração de uma violência simbólica que se vincula de maneira aberta às violências estruturais que são exercidas diariamente no país contra as mulheres. Os filmes escolhidos para a análise dos textos cinematográficos expostos no presente artigo foram revisados considerando o número de espectadores por ano, segundo dados da Proimágenes Colombia; os três textos eleitos foram os filmes de maior bilheteria em seu ano de estreia. Ainda, sua escolha esteve relacionada com a participação principal do papel feminino ao interior do corpo argumentativo em cada filme. Segundo o mencionado, serão tratados os textos dos filmes colombianos *Sin tetas no hay paraíso* (2010), do diretor Gustavo Bolívar; *Rosario Tijeras* (2005), do diretor Emilio Maillé, e *El arriero* (2009), do diretor Guillermo Calle. A partir desses lugares, será gerada a análise das categorias corpo e estereótipo de gênero, que visibilizam estruturas de violência simbólica a partir do discursivo no cinema colombiano.

Palavras-chave: cultura, dominação masculina, estereótipos, imaginários sociais, mediações, meios de comunicação, violência simbólica.

Introducción

La violencia simbólica, vista como aquella que sostiene y fundamenta las otras formas de violencias en las relaciones de dominación, se ejerce sobre los cuerpos, se instaura subjetivamente en el discurso de manera casi invisible y, es una violencia naturalizada constantemente que produce otros tipos de violencias directas y estructurales.

Una de las formas de reproducción de la estructura dominante está dada a través del discurso, efectivamente, y en este caso particular se abordan algunos ejemplos de cómo, en el caso del discurso cinematográfico colombiano, la estereotipación y la violencia simbólica se hacen presentes en la mayoría de las películas colombianas, naturalizando y cosificando, generando sentidos simbólicos que permiten la reproducción de las violencias machistas en el país.

Estas violencias, que cada día cobran la vida de miles de mujeres, víctimas de maltrato, son un tema de estudio y análisis primordial, ya no solo para la comprensión del fenómeno, sino a su vez para la denuncia y evidencia de un tema que por muchos años se ha mantenido en la esfera privada. Un tema que es manejado con miedo y complicidad por la sociedad y, en muchas ocasiones, de manera irresponsable por los medios masivos de comunicación, que espectacularizan y disipan la discusión sobre el tema. En este caso el cine, como medio de difusión masivo, no está lejos de revisar su responsabilidad en la reproducción de un discurso que permite la promoción constante de este tipo de violencia en sus relatos.

La violencia que recae sobre los cuerpos de las mujeres, una y otra vez objetivizadas, cosificadas y convertidas en objetos de intercambio al interior de los textos expuestos en medios de comunicación; su puesta visible como encantadoras y brujas, su relación directa con la seducción y la sexualidad, su intercambio con otras mujeres a través del enfrentamientos a causa del "amor", convirtiéndolas en arpías y vengadoras; la negación de cualquier tipo de agencia y empoderamiento en los momentos de violencia ejercida, la sumisión, la doble subordinación, entre otras, son las tramas argumentativas de la mayoría de historias en el cine colombiano. En esta medida, desde la aproximación sociológica de la autora se realizará un acercamiento al tema y se expondrán algunos ejemplos de lo proyectado en los filmes colombianos en relación con la temática propuesta.

Para este proceso de lectura de los textos cinematográficos fueron elegidas las películas colombianas con mayor asistencia a salas de cine, según cifras emitidas por Proimágenes Colombia en cada uno de sus periodos, y a su vez se tomaron como textos de representación frente al protagonismo del papel femenino como imagen de género.

Estrategias metodológicas aplicadas al proceso de lectura de texto cinematográfico a partir de Roland Barthes

La lectura de los textos cinematográficos aquí planteados se realizó a partir de un enfoque estructuralista barthesiano, enfoque que vincula los distintos niveles de lectura textual y, a su vez, inserta la disposición

de sentido que cada texto genera en el campo de las representaciones. En esa medida, se tomaron partes estructurales y secuenciales de cada escena realizando, a partir de estas unidades del relato y de la narración, la construcción de cada personaje, en este caso, la construcción del personaje femenino principal en cada una de las películas.

Con base en una semiótica del relato, se realizó la separación de las unidades de análisis que estuvieron relacionadas con el nivel de enunciación, a través de la descripción de las acciones de los personajes y en el nivel de narración, y la observancia de los discursos expuestos en relación con el tiempo y espacios vinculados con cada personaje.

De igual forma, es indispensable generar un acercamiento con la posibilidad de lectura cinematográfica que vincule los *indicadores semióticos* en términos de Barthes, una descripción narrativa de las acciones y secuencias establecidas. Para esto, a continuación se describe desde el enfoque estructuralista barthesiano cómo es posible realizar una lectura cinematográfica evitando perder de vista la existencia del nivel de representación y sentido dado por las/os espectadores.

Barthes reconoce que la actividad del cine es meramente proyectiva y, no lo asume desde el punto de vista analítico, aunque de alguna manera trata de revisar si es posible darle al cine la denominación de *lenguaje*. El autor plantea el interrogante del lugar, momento o sintagma que pueda ser factible de lectura para ser estudiado y analizado. Para Barthes, el cine se ofrece como una expresión analógica de la verdad, pero no es la verdad, y además de ser analógica, es continua; de ahí la dificultad investigativa de tomar momentos de la película sin alterar su continuidad (Barthes, 2005).

Desde el punto de vista del autor, se podrían generar varios interrogantes: ¿en qué momento es posible diferenciar el sentido analógico de una escena de la posición subjetiva de la autora o el autor? ¿Cómo se podría discernir entre la realidad y su análogo en el cine?

Además de lo complicado que se hace la revisión de una postura de lo “real” que no es universal, y que además está guiada por las subjetividades y los *habitus* de las/os asistentes a las salas de cine en términos de la mediación que estos hacen con los textos, de alguna manera, cabe un cuestionamiento más: ¿es posible que un discurso hegemónico se traslade al campo de lo real a través de la emisión constante y reiterativa del mismo momento análogo, en este caso en el cine? Por esto, la inquietante pregunta investigativa que promueve este escrito: si un centenar de espectadoras/es observan cada semana una película que refleja distintas escenas análogas de una “realidad” en la que se muestra la misma posición de género, las mismas estructuras de clase, las mismas dinámicas culturales, ¿no sería una idea elaborada y (pre)formativa de la realidad que quiere seguir siendo simulada? Pero lo que le inquieta a Barthes, en particular, es tratar de proponer una forma objetiva de análisis de las imágenes en movimiento y, con ello ofrecer una herramienta de análisis semiológico de este tipo de *lenguaje*.

En Barthes (1978, p. 16), el carácter analógico existente en el cine y en la fotografía es una de las causas de su “rechazo” por la naturaleza del

séptimo arte, por los imperativos de la representación que se muestran de forma continua, con la imposibilidad del análisis en sus fragmentos, el reflejo de una “realidad” montada de forma continua que además convierte en ficticia a la imagen misma.

De igual forma, el autor realiza, a través de fragmentos analíticos con imágenes específicas, la revisión semiológica de diferentes escenas; por ejemplo, en *Los romanos en el cine* (Barthes, 1999) es interesante observar cómo desglosa cada signo en relación con la caracterización de los personajes. En el caso de los romanos, ejemplifica claramente la relación entre la percepción hollywoodense de los personajes con sus cabellos y el signo referente al sudor de los romanos, concluyendo en la aproximación “tramposa” de un signo dado como “natural” un signo que se confunde con su significado; más adelante, en el análisis de la película se observará cómo las mujeres, como signo, guardan bastante relación con lo mencionado por el autor.

El autor propone la revisión sintagmática de los diferentes relatos como unidades lingüísticas. En ese sentido, y para comprender un poco más esta relación, Barthes define como sintagma lo siguiente:

[...] el sintagma es una combinación de signos que tiene como base la extensión; en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e irreversible (es la *cadena hablada*), dos elementos no pueden ser pronunciados al mismo tiempo (*re-tira, contra todos, la vida humana*): cada término adquiere aquí su valor por su oposición a lo que precede y a lo que sigue: en la cadena de palabras los términos están unidos realmente *in praesentia*; la actividad analítica que se aplica al sintagma es la segmentación. (Barthes, 1993, p. 53)

En el caso de las películas, Barthes propone un trozo del relato. En esa medida, al analizar un sintagma, dada una situación argumentativa que puede considerarse un signo específico, puede sugerirse la posibilidad finita de signos siguientes, en donde el sentido es un sentido controlado, vigilado; esta continuidad de signos es lo que el autor denominaba catálisis (Barthes, 2005).

Estas catálisis, estas sumatorias finitas de signos al interior del sintagma cinematográfico, tienen la responsabilidad del sentido final de la obra. De esta manera, el realizador decide, a través de su ideología, su *habitus*, su estructura objetiva, qué signo, qué serie de sintagmas usar; de alguna manera, tiene preelaborado el sentido que puede generar.

De igual forma, Barthes (1986) realiza una aproximación de la dificultad que siempre ha expresado frente a la posibilidad del análisis del cine tomando como base la revisión de la imagen fotográfica. Para Barthes, la imagen como tal es un texto, una estructura lingüística, un mensaje sin código y además continuo; como reproducciones análogas de la realidad, Barthes menciona:

Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado “tratamiento” de la imagen bajo la acción del

creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada “Cultura” de la sociedad que recibe el mensaje. En definitiva, todas esas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél. (1986, p. 13)

En este sentido, el significante consiste en un determinado tratamiento de la imagen por parte del autor/a o del director/a, y el significado, entonces, dependerá de la determinada cultura de la sociedad que recibe el mensaje. Para aclarar un poco esta estructura que relaciona las dos potencias del mensaje —entre el mensaje denotado y el mensaje connotado—, el autor menciona que el sistema connotado “es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación” (Barthes, 1993, p. 73), compuesto por el significado del primer sistema denotado. El autor expresa a través de la fotografía que si bien la imagen tiene un sentido, el otro sentido depende del arte que lo compone. De esta forma, Barthes ofrece varias pautas de revisión semiológica del cine; por un lado, tenemos el análisis retórico de los sintagmas, y por otro, la revisión del plano connotativo.

Por este camino Barthes relaciona a las imágenes como una cadena constante de significados y el/la lector/a elige seleccionar algunos y omitir los demás. La imagen es entonces polisémica y, aparece el sentido como un interrogante. Según Barthes (1986, p. 36), la sociedad desarrolla diferentes técnicas destinadas a fijar una cadena flotante de significados con el fin de combatir la formación de signos inciertos.

La imagen toma entonces las informaciones atributivas generando un estatus estereotipado en los personajes. En el caso del cine, por ejemplo, la creación de personajes está relacionada con esquemas estereotipados de la sociedad; como en este caso, en la película que se describirá más adelante se tratará de develar cuál es la construcción estereotipada de los personajes femeninos.

Otro concepto destacado de la teoría de Barthes está relacionado con la emergencia del *tercer sentido* que plantea los niveles de sentido que pueden encontrarse en el análisis semiótico de un film.

En un primer momento, un nivel informativo, “que recoge todos los conocimientos que me proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota que (aunque de forma vaga) conozco. Es el nivel de la comunicación” (Barthes, 1986, p. 49); luego aparece un nivel simbólico, que se estratifica entre un simbolismo referencial, el simbolismo diegético, un simbolismo eisensteiniano (propio del/a director/a), y un último simbolismo histórico; la sumatoria de la relación de estos simbolismos es el nivel de la significación, la ciencia de los símbolos. Por último, aparece entonces el nivel de la significancia, de la lectura.

El cuerpo femenino, lugar de dominación y oposición

El cuerpo femenino ha sido desde siempre el lugar de inscripción de las relaciones de poder en el campo de juego, es un lugar histórico del *habitus* aprehendido en una estructura clasista como la colombiana, en un esquema objetivo que ha permeado a la sociedad colombiana en el espectro machista y patriarcal, donde el cuerpo femenino ha sido lugar de pugnas y luchas, donde aún no es nuestro territorio político, donde aún pertenece a la Iglesia y al Estado: el cuerpo en situación permanente de ocupación.

Un cuerpo dividido, opuesto a lo masculino, diferenciado a partir de sus movimientos, un cuerpo interiorizado bajo maneras de estar:

La hexis corporal es la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de sentir y de pensar. La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de la oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entra la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad. (Bourdieu, 2007, p. 113)

Tal y como lo expresa el autor, los principios de división objetiva han demarcado la visión del mundo desde los opuestos entre lo masculino y lo femenino. Más allá de la división sexual, que ha determinado los campos de acción de cada actor/a, el *habitus* ha llevado a decidir que la manera y la forma de llevar el cuerpo sea diferente para hombres y para mujeres.

[...] Así los cuerpos tendrían todas las posibilidades de recibir un valor estrictamente proporcional a la posición de sus propietarios en la estructura de las otras propiedades fundamentales, si la autonomía de la lógica de la herencia biológica en relación a la lógica de la herencia social no concediese a veces a los más desfavorecidos en todos los otros aspectos las propiedades corporales más raras, por ejemplo, la belleza (que a veces se llama “fatal” porque amenaza el orden establecido) y si, a la inversa, los accidentes de la biología no privasen en ocasiones a los “grandes” de atributos corporales propios de su posición tales como la talla o la belleza. (Bourdieu, 1986, p. 186)

Bourdieu (1986) expresa cómo las formas de aprender el manejo del cuerpo, la internalización de la separación de los esquemas de la división sexual, y con esta, la división sexual del trabajo, se dan en el espacio donde se evidencian las relaciones entre padre y madre, la familia, el lugar por excelencia —además de la escuela— para la reproducción de las estructuras objetivas, las disposiciones y los esquemas de percepción.

Las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación y de explotación instituidas entre los sexos se inscriben así, de modo progresivo, en dos clases

de hábitos diferentes, bajo la forma de *hexeis* corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino. [...] Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares [...] por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos. (Bourdieu, 2000, p. 45)

El cuerpo es entonces un *habitus*, un espacio donde se inscriben las relaciones de producción y a su vez de dominación. Ese lugar desde donde se enuncia ha estado demarcado y separado a partir de la división sexual; al hombre con falo, abierto, fuerte, le es otorgado el espacio público; a la mujer, lo cerrado, lo húmedo, lo bajo, lo que está dentro, lo privado. El cuerpo masculino en oposición al cuerpo femenino, el espacio de lo masculino en oposición al espacio de acción de lo femenino.

Todas las manipulaciones simbólicas de la experiencia corporal, comenzando por los desplazamientos en un espacio simbólicamente estructurado, tienden a imponer la integración del espacio corporal, del espacio cósmico y del espacio social pensando según las mismas categorías, evidentemente al precio de un gran laxismo lógico, la relación entre el hombre y el mundo natural y los estados y las acciones complementarias y opuestas de los dos sexos en la división del trabajo sexual y en la división sexual del trabajo, y por lo tanto en el trabajo de reproducción biológica y social: por ejemplo, la oposición entre el movimiento hacia afuera, hacia el campo o el mercado, hacia la producción y circulación de bienes, y el movimiento hacia adentro, hacia la acumulación y el consumo de los productos del trabajo, corresponde simbólicamente a la oposición entre el cuerpo masculino, cerrado sobre sí mismo y tendido hacia el exterior, y el cuerpo femenino, semejante a una casa, oscuro, húmedo, lleno de alimento, de utensilios y de niños, adonde se entra y de donde se sale por la misma abertura, inevitablemente manchada. (Bourdieu, 2007, p. 126)

En esta medida, y retomando nuevamente a (Bourdieu, 2000), además de la división cartesiana del sujeto, la división sexual del cuerpo y la división del mundo social, el orden establecido encuentra en la división sexual del trabajo la fuente de la dominación masculina, dándole un espacio definido a cada uno de los sexos. Unas, entonces, se restringen al espacio privado, y otros, en cambio, permanecen en el espacio público, donde el cuerpo efectivamente cumple allí con su función y acoplamiento.

El espacio habitado —y en primer lugar la casa— es el lugar privilegiado de la objetivación de los esquemas generadores y, por intermedio de las divisiones y de las jerarquías que establece entre las cosas, entre las personas y entre las prácticas, ese sistema de clasificación hecho cosa inculca y refuerza continuamente los principios de la clasificación constitutiva de la arbitrariedad cultural. Así, la oposición entre lo sagrado derecho y lo sagrado izquierdo, entre el *nijy* el *h'aram*, entre el hombre, investido de virtudes protectoras y fecundantes, y la mujer, a la vez sagrada y cargada de virtudes malélicas, resulta materializada en la división entre el espacio masculino, con el lugar de reunión, el mercado o los campos, y el espacio femenino, la casa y su jardín, refugios del *h'aram*, y, secundariamente, en la oposición que, dentro de la misma casa, distingue las regiones del espacio, los objetos y las actividades según su pertenencia al universo masculino de lo seco, del fuego, del arriba, de lo cocido o del día o al universo femenino de lo húmedo, del agua, del abajo, de lo crudo o de la noche. (Bourdieu, 2007, p. 125)

En el caso del discurso cinematográfico, especialmente el colombiano, la mujer y su relación en los espacios de enunciación está bien señalado; se mencionan algunas referencias cinematográficas que dan evidencia de la posición discursiva de la mujer en cada uno:

- *Sin tetas no hay paraíso* (2010), del director Gustavo Bolívar
- *Rosario Tijeras* (2005), del director Emilio Maillé
- *El arriero* (2009), del director Guillermo Calle

Estas películas fueron producidas por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Colombiano, programa de gobierno que surge para el impulso y realización de la cinematografía; contaron con un alto porcentaje de espectadores en salas de cine y, de igual forma, todas comparten ejes comunes de construcción argumentativa: el sicariato y el narcotráfico, una historia que no termina de contarse jamás en Colombia, que ha marcado el contexto sociopolítico de nuestro país y que de alguna forma ha influido notablemente a través de su “estética” en la cosificación que actualmente sufre la mujer en Colombia.

Para las protagonistas, la construcción de las relaciones a través de su cuerpo es algo fundamental, es su única herramienta de supervivencia, es la relación de empoderamiento con el medio.

Lo común en los relatos cinematográficos es la situación de vulnerabilidad y pobreza en la cual se encuentran los personajes femeninos, rodeados de las dinámicas que genera el fenómeno del narcotráfico. En este escenario, el único lugar posible para las mujeres está relacionado con el uso de su cuerpo como objeto de deseo, completamente cosificado y alienado. Como se mencionó anteriormente, la condición de precariedad es común en todos los roles femeninos, mujeres que crecen en una familia con madre cabeza de hogar, cuyo sueño en salir adelante, golpeadas por

el conflicto, las violaciones y la pobreza, cuyo eje de empoderamiento se da a través de lo masculino y la apertura que puede producirse a partir de allí; lo masculino representado por los hermanos mayores y por los narcotraficantes.

Lo que puede develarse en esta relación ambigua con el cuerpo femenino respecto al discurso cinematográfico es la subordinación del espacio político de las mujeres, es la brecha de clases sociales y la estigmatización del género; es, además, la reivindicación de la diferencia en un discurso que estimula a través de su reflejo la “peligrosa” precariedad de las subordinadas y dominadas, es decir, además de traer sobre sí una estructura de dominación por la construcción social de sus cuerpos, es necesario hacerla sentir responsable por esto. Según Bourdieu:

[...] las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer jerarquizándolas, propiedades más frecuentes entre los que dominan (es decir las más raras) y las más frecuentes entre los dominados. (1986, p. 185)

Tanto en *Rosario Tijeras* como en *Sin tetas no hay paraíso*, el empalme del cuerpo femenino con el prototipo deseado en el campo de juego, les permite a las protagonistas conseguir un lugar de poder, viven una experiencia de “liberación” al mismo tiempo que se alienan; su cuerpo pasa de un sistema de coerción a otro, ambos demarcados por los hombres que han pasado por sus vidas. En el caso de Rosario, su cuerpo violado desde niña ahora es un cuerpo para el goce de otros a través de la prostitución; para Catalina, su cuerpo antes nunca deseado por el “otro”, ahora, a través de la intervención estética y quirúrgica, podrá ser visto, elegido, tomado en cuenta, efectiva y únicamente a través de la cosificación de su territorio corporal. Para Lucía en *El arriero*, su cuerpo es la entrada al mundo del tráfico, la entrada al “lugar” de los hombres; su cuerpo y su seducción le aseguran de igual forma la posibilidad de empoderamiento, de capital social.

La *hexis* corporal manejada por las protagonistas está relacionada por la identificación a través de lo “llamativo” de la hiperrealidad. La cultura narco instaurada en nuestro país durante muchos años modificó de manera notable el cuerpo femenino, efecto, circula como objeto en el mercado de bienes simbólicos pero de manera estrambótica, exagerando su cuerpo, relacionándolo con las proyecciones simbólicas de los narcos de la época.

Se puede hablar con propiedad de “cuerpo alienado” si uno es consciente de que la definición del cuerpo legítimo, en tanto que materialización de una identidad inseparablemente social y sexual, es un enclave de lucha entre las clases: esforzarse en imponer o defender un sistema determinado de categorías sociales de percepción y de valoración de la identidad individual, consiste siempre en esforzarse en hacer reconocer la legitimidad de características distintivas.

De las cuales uno es portador en tanto que individuo o miembro de un grupo y de un estilo de vida en el que dichas categorías cobran sentido. (Bourdieu, 1986, p. 189)

Aquí se disponen como ejemplos algunos de los parlamentos de la película *El arriero* que muestran un poco la relación mencionada anteriormente:

[...] Entonces para qué tiene ese chochito? Úselo [...]

[...] esa mujer era el diablo con falda [...]

[...] – era bella, suave, a las mulitas hay que cuidarlas y esta candidata estaba muy buena

[...] hazme un hijo, Ancízar, quiero que me preñes [...]

[...] Yo quiero ser arriera, mientras tanto olvídate de mi chochito [...]

[...] Tan dulce y tan deliciosa, era para mí [...] (Calle, 2009)

Estas disposiciones que convierten al cuerpo femenino en un objeto intercambiable simbólicamente —y que a través de este se genere todo un encuentro de diferentes roles y diferentes lugares de posicionamiento y acción para lo femenino— van generando y recreando una visión del sí mismo que da apertura a lo simbólico de la dominación. Como lo menciona Bourdieu (2000), las mujeres son objeto de intercambio y no sujetas de intercambio, las mujeres son un instrumento de constitución de alianzas y de prestigios, portadoras de la condición social de los hombres. Este condicionamiento nos pone en diferentes lugares desde donde se ejerce el intercambio, lugares estereotipados en relación con los dones y las virtudes que las mujeres deben garantizar en la mencionada condición social masculina.

Al estar simbólicamente destinadas a la resignación y a la discreción, las mujeres sólo pueden ejercer algún poder dirigiendo contra el fuerte su propia fuerza o accediendo a difuminarse y, en cualquier caso, negar un poder que ellas sólo pueden ejercer por delegación (como eminencias grises). Pero, de acuerdo con la ley enunciada por Lucien Bianco a propósito de las resistencias campesinas en China, “las armas del débil siempre son armas débiles”. Las mismas estrategias simbólicas que las mujeres emplean contra los hombres, como las de la magia, permanecen dominadas, ya que el aparato de símbolos y de operadores míticos que ponen en práctica o los fines que persiguen (como el amor o la impotencia del hombre amado u odiado) encuentran su fundamento en la visión androcéntrica en cuyo nombre están siendo dominadas. (Bourdieu, 2000, p. 47)

Adicional a la construcción del cuerpo como lugar de *habitus*, la dominación masculina se refuerza más allá de la división del mundo social y de las prácticas sociales a partir de la división entre lo masculino y lo femenino. La dominación masculina, como las demás formas de dominación, se instauran en lo subjetivo, además, a través de la violencia simbólica.

A continuación, una aproximación al término y su ejemplificación en el discurso cinematográfico.

Las líneas invisibles de la violencia simbólica: estereotipación y género

La estereotipación, esa representación de los roles establecidos para la pertenencia al campo, que hace parte del *habitus* incorporado como disposición objetiva, que además permite el movimiento interno en el campo para las mujeres, ese esquema de percepción, según palabras del autor, “genera todas las condiciones para el pleno ejercicio de la dominación masculina”. El autor hace referencia entonces al funcionamiento de la violencia simbólica al interior de las estructuras de dominación: “Las formas suaves y larvadas de violencia tienen tantas más posibilidades de imponerse como la única manera de ejercer la dominación y la explotación cuanto más difícil y reprobada es la explotación directa y brutal” (Bourdieu, 2007, p. 206), esa violencia que se “ejerce a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2000, p. 12).

Con palabras más detalladas:

La violencia simbólica, para explicarla de manera tan llana y simple como sea posible, es la *violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad*. Ahora bien, la expresión es peligrosa porque abre la puerta a discusiones académicas acerca de si el poder viene “de abajo” o por qué el agente “desea” la condición impuesta a él, etc. Para decirlo más rigurosamente: los agentes sociales son agentes cognoscentes que, aun cuando estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina en la medida en que lo estructuran. (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 205)

En el juego simbólico y violento constituido desde el discurso dominante, en el que emergen las características estereotipadas de lo femenino, que permite posibilidades de liberación y que a la vez nos convierte en maléficas y peligrosas, es difícil pensarse como mujer, alejada de todas las dinámicas y disposiciones aprendidas en la familia y la escuela. Teniendo en cuenta el peso de los estereotipos que se producen y reproducen en los medios de comunicación, resulta difícil tomar conciencia y reconocer la violencia simbólica ejercida sobre nuestros cuerpos; es tan invisible, está tan interiorizada, que muchas mujeres no sienten que están en medio de un sistema dominado por lo masculino, creen que las diferencias son validadas en un sistema de democracia, y con esto, en efecto, no creerán jamás que están inmersas en un sistema de dominación de clases. Efectivamente, la posibilidad de reconocimiento es la única manera de modificar la estructura, revisándola, cuestionándola, alterándola, es la única posibilidad de liberación y hay que ejercerla simbólicamente en el discurso en el que se

mueven las estrategias, se movilizan las disposiciones y, se (re)produce la dominación. Bourdieu menciona la invisibilidad de la violencia simbólica de la siguiente manera:

El efecto de la dominación simbólica (de un sexo, una etnia, una cultura, una lengua, etcétera) no se ejerce en la lógica pura de las conciencias cognitivas, sino en la oscuridad de las disposiciones del *habitus*, donde están inscritos los esquemas de percepción, evaluación y acción que fundamentan, más acá de las decisiones del conocimiento y los controles de la voluntad, una relación de conocimiento y reconocimiento prácticos profundamente oscura para sí misma. Así pues, solo puede comprenderse la lógica paradójica de la dominación masculina, forma por antonomasia de la violencia simbólica, y la sumisión femenina, respecto a la cual cabe decir que es a la vez, y sin contradicción, *espontánea y extorsionada*, si se advierten los *efectos duraderos* que el orden social ejerce sobre las mujeres, es decir, las disposiciones espontáneamente concedidas a este orden que la violencia simbólica les impone. El poder simbólico solo se ejerce con la colaboración de quienes lo padecen porque contribuyen a *establecerlo* como tal. (Bourdieu, 1999, p. 225)

De igual forma, el autor presenta las posiciones dentro de la estructura por parte del agente; por un lado, el reconocimiento que se ejerce frente a la dominación, y por otro, el desconocimiento de la existencia misma de la dominación:

Lo que designo con el término de “reconocimiento”, entonces, es el conjunto de supuestos fundamentales, prerreflexivos, con los que el agente se compromete en el simple hecho de dar al mundo por sentido, de aceptar el mundo como es y encontrarlo natural porque *sus mentes están construidas de acuerdo con estructuras cognitivas salidas de las estructuras mismas del mundo*. Lo que entiendo por desconocimiento ciertamente no cae bajo la categoría de la influencia, yo nunca hablo de influencia. La que opera aquí no es una lógica de la “interacción comunicativa” en la que algunos hacen propaganda destinada a otros. Es mucho más poderosa e insidiosa que eso: habiendo nacido en un mundo social, aceptamos una amplia gama de postulados y axiomas no dichos que no requieren ser inculcados. (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.240)

En relación con lo planteado por Bourdieu y Wacquant (2005), en el discurso cinematográfico colombiano —que desde mi punto de vista es reflejo detallado del discurso hegemónico imperante, con algunas particularidades—, el posicionamiento de la mujer está relacionado con varios arquetipos, en los que estas estructuras planteadas promueven e instauran continuamente el discurso violento, simbólico y estereotipado de la mujer, al interior de las historias.

La “virgen” y pura

Aparece en la mayoría de películas colombianas como protectora de las mujeres, que, como se mencionó anteriormente, en la mayor cantidad de los relatos de los films están en estado de precariedad. Este arquetipo además está relacionado con la figura materna para los personajes masculinos, la madre como santa de protección y consuelo; la relación de este personaje en las películas referenciadas aquí con los personajes femeninos está condicionada con disputas o desprotección por parte de la madre hacia la hija. En *Rosario Tijeras*, por ejemplo la madre repudia a su hija al culparla de ser “amante” de su pareja, cuando éste abusaba sexualmente de Rosario en su infancia; este factor impulsa a que la relación madre-hija esté llena de contradicciones y odio. Por otro lado, en la película *Sin tetas no hay paraíso*, la madre de la protagonista, santa y trabajadora —usaré lenguaje figurativo—, cae por su soledad en una relación con el novio de su hija; esto produce entre ellas una separación y disputa durante toda la trama de la cinta. En el caso de *El arriero*, la figura materna aparece como la arpía, el arquetipo socialmente universalizado de la suegra, que es una “bruja”, un ser manipulador que odia al personaje masculino de la película.

La relación con la madre genera interés, el cuerpo femenino dispuesto para la maternidad. Este personaje asegura la reproducción de los bienes simbólicos bajo unas características de protección y cuidado, representadas en los roles de madre y esposa. Sobre esto, Bourdieu plantea lo siguiente:

La lectura estrictamente semiológica que, al concebir el intercambio de las mujeres como relación de comunicación, oculta la dimensión política de la transacción matrimonial, relación de fuerza simbólica que tiende a conservar o a aumentar la fuerza simbólica y la interpretación puramente “economicista”, marxista o no, que, confundiendo la lógica del modo de producción simbólico con la lógica del modo de producción propiamente económico, trata el intercambio de las mujeres como un intercambio de mercancías, tienen en común ignorar la ambigüedad esencial de la economía de los bienes simbólicos. Al estar orientada hacia la acumulación del capital simbólico (el honor), esa economía transforma diferentes materiales brutos, y en primer lugar la mujer, así como todos los objetos susceptibles de tener formas intercambiables, en dones (y no en productos), es decir, en signos de comunicación que son de manera indisociable unos instrumentos de dominación. (Bourdieu, 2000, p. 61)

La buena esposa, la mujer creadora

El prototipo digno de una mujer que está dentro del intercambio simbólico se vincula con las *virtudes* que la rodean: fidelidad, acompañamiento, comprensión, lealtad. La separación entre las mujeres creadoras y las mujeres destructoras, las “buenas mujeres” y las “malas mujeres”, es una diferenciación que simbólicamente es evidente tanto en los discursos ficcionados en el cine como en las relaciones de intercambio cultural. La

relación con la sumisión es íntima y directa, la esposa que todo lo comprende aguarda en casa con sus hijas/os, está intacta allí en la esfera privada y se reconoce a través de la ética del cuidado.

Bourdieu lo plantea de la siguiente manera:

Para explicar que se le asigne a la mujer una posición social inferior en la mayor parte de las sociedades conocidas es necesario tomar en cuenta la asimetría de estatutos adscripta a cada género sexual en la economía de los intercambios simbólicos. Mientras que los hombres son los sujetos de estrategias matrimoniales a través de las cuales trabajan para mantener o para incrementar su capital simbólico, las mujeres son tratadas siempre como objetos de estos intercambios, en los que circulan como símbolos adecuados para alianzas llamativas. Estando investidas así de una función simbólica, las mujeres son obligadas a trabajar constantemente para preservar su valor simbólico, ajustándose a una idea masculina de la virtud femenina definida en términos de castidad y candor, proveyéndose a sí mismas de todos los atributos corporales y cosméticos capaces de incrementar su valor y atractivo físico. (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 247)

La mujer fatal

Relacionada con la seducción, con el erotismo, la mujer que tiene una sexualidad amplia y diversa que “enloquece” a los hombres y que además consigue lo que quiere a través del intercambio sexual, usando como vehículo su cuerpo —que, como se mencionó antes, está acoplado al deseo masculino—. Lucía, Rosario y Catalina, las tres protagonistas femeninas, funcionan bajo este arquetipo, los personajes interactúan a través de la seducción. Baudrillard en su texto *La seducción*, hace un análisis de la sexualidad y lo femenino, del campo de la seducción al interior de la hiperrealidad como un campo de lucha y, exclusivamente relacionada con el sexo simulado:

También en materia de sexo, la proliferación está cerca de la pérdida total. Ahí está el secreto de esta superproducción de sexo, de signos del sexo, hiperrealismo del goce, particularmente femenino: el principio de incertidumbre se ha extendido tanto a la razón sexual como a la razón económica. (Baudrillard, 1981, p. 7)

Bourdieu plantea de igual forma cómo lo sexual se vincula como instrumento en la estructura de la dominación:

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominaciones porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación. (Bourdieu, 2000, p. 35)

En el caso de Catalina en *Sin tetas no hay paraíso*, su sueño es poder tener implantes mamarios para poder desempeñarse como “prepagado”, término utilizado en Colombia para la denominación de jóvenes que se dedican a la prostitución para clases altas. Rosario, a su vez, en *Rosario Tijeras* utilizaba la seducción para asesinar a sus clientes, desde pequeña había aprendido que el amor y la muerte eran compañeras:

Él pensó que a mí me había gustado [la violación], por eso lo invité a la casa cuando lo tenía bien ganoso, desnudito [...] tomé las tijeras de mi mamá, vos sabes que mi *amá* es costurera, bueno tomé las tijeras y zas lo capé.

Es verdad lo que dicen de vos? Que cada polvo vale un millón y cada muerto 500 mil? [...] – es que amar es más difícil que matar. (Maillé, 2005)

Esta relación de cuerpo, sexualidad, maldad y venganza compone una fórmula exacta en términos de argumentación para validar la violencia machista que aparece en la totalidad de las películas: violaciones, agresiones físicas, feminicidio, y demás violencias ejercidas en contra de la mujer. Se genera un sentido de retaliación o castigo a la mujer que no se adecua al *habitus* establecido, aquellas que de alguna manera buscan el empoderamiento, o al menos la salida a la situación presentada, son ajusticiadas como respuesta a la subversión cometida. Lo más preocupante son la complicidad y el vacío con que se maneja el tema de las violencias machistas en estas películas, nunca reconociéndolas efectivamente como parte de la estructura objetiva o del orden social establecido, se muestran como casos aislados, relacionados con el bajo mundo, con las/los marginadas/os. Por ejemplo, algunos parlamentos de la película *El arriero*:

[...] Perras, son todas unas perras traicioneras [...]

[...] Mató a mi hijo y está gozándose todo lo que yo había hecho [...]

[...] Odio y amor por esa mujer [...]

[...] A mí también me la jugaron y se vengaron, eso destroza a un hombre [...]

[...] A Lucía ya la había perdonado, ella era mi moza y las mozas lo pueden traicionar a uno, pero Virginia era mi esposa y se tenía que morir [...]

[...] quiébrese a esa Hp pero ya! [...]

Podría decirse que la violencia en contra de la mujer se ha instaurado como discurso “folclórico” dentro de los mensajes discursivos cinematográficos. La violencia simbólica que se emite durante las dos horas de duración de cada película deja, en términos de Barthes, un sentido obtuso que no se puede percibir de manera notable en el público; esto genera varias inquietudes frente a la percepción de este tipo de mensajes por la audiencia: ¿cuál es el sentido que genera?, ¿cuáles son los significados que comparte el/la espectador/a con lo expuesto en el film?, ¿de qué forma se reafirma la idea de lo femenino?, ¿cómo luego se (re)produce en el ámbito social?

Consideraciones finales

Para la muestra específica revisada en el presente trabajo se observa la determinación y estructuración de roles estereotipados en relación con la enunciación de lo femenino, la composición narrativa de los personajes y su relación en términos de la acción que desenvuelven está relacionada con el mismo marco institucional de representación que durante varios años el cine hegemónico ha instaurado.

La relación directa entre cuerpo normalizado y representación femenina está implícita en la construcción de los relatos de las tres piezas cinematográficas. Esto, en conjunción con los momentos históricos íntimamente ligados a la inserción de componentes de una narcocultura que ha vinculado de igual forma al cuerpo de la mujer desde un enfoque cosificador, en medio de una situación de precariedad que inserta el posicionamiento de los personajes en escenarios de vulnerabilidad. En esa medida, el espacio político de las mujeres retratadas en cada una de las películas revisadas genera una relación entre esta representación de lo femenino, la condición de vulnerabilidad y el uso de sus cuerpos a disposición de la economía de bienes simbólicos.

La estereotipación de género que las tres piezas cinematográficas visibilizan en sus relatos vincula de manera directa la construcción social de los cuerpos femeninos desde lugares de utilidad corporal, en la medida en que funcionan, ya sea para el caso del rol de la maternidad, adjudicado de “virtudes” asociadas con cuerpos que reproducen, o bien sea desde el lugar de subalternidad que vincula el campo de lo sexual a partir de relaciones de dominación.

En esa medida, el discurso planteado en estos textos desde esta perspectiva moviliza la instauración argumentativa de mecanismos de violencia simbólica y genera la representación de lo femenino vinculado con estructuras de dominación con implicación de violencia estructural.

Estos textos son una primera muestra de la revisión que está siendo actualizada y que será realizada para los textos cinematográficos colombianos de los últimos quince años, desde un lugar de análisis que permita ver qué tipo de relatos se han contado frente a lo femenino, cuáles son las construcciones de los nuevos personajes de la enunciación de mujer, cuáles son las mediaciones que estas representaciones están generando en los diferentes públicos y, en últimas, de qué manera el discurso cinematográfico puede generar diferentes procesos de enunciación y representación que se deslignen de los roles estereotipados como una forma deconstructiva de movilizar nuevos relatos.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI.

- Barthes, R. (2005). Sobre el cine. En R. Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1981). *La seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bolívar, G. (2010). *Sin tetas no hay paraíso* [Película].
- Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid: La Piqueta.
- Bourdieu, P. (1999). Violencia simbólica y luchas políticas. En P. Bourdieu, *Meditaciones pascalianas* (pp. 217-251). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Un invitación a una sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calle, G. (Dirección). (2009). *El arriero* [Película].
- Maillé, E. (Dirección). (2005). *Rosario Tijeras* [Película].