

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

15 | 2015
automne 2015
Études
Miscellanées

La mirada confusa de *Barrio* (1998). Estereotipos y violencia contra las mujeres en la España de finales de los noventa

Le regard confus de Barrio (1998). Stéréotypes et violence envers les femmes dans l'Espagne de la fin des années 1990

MERCEDES ÁLVAREZ SAN ROMÁN
<https://doi.org/10.4000/ccec.5924>

Résumés

Français English Español

Dans cet article sont analysées les différentes manifestations de la violence symbolique à partir du film *Barrio* (1998), de Fernando León de Aranoa. Ce long-métrage à succès est mis en relation avec le contexte social et historique de l'Espagne de la fin des années 90, qui coïncide avec le point d'inflexion dans la perception de la violence de genre, qui devient un problème concernant la société dans son intégralité. Cette étude a pour objectif d'identifier les mécanismes à travers lesquels le cinéma peut contribuer à rendre naturelles les inégalités entre hommes et femmes, sous ses formes les plus subtiles, comme la diffusion de stéréotypes, jusqu'aux plus extrêmes, telle que la violence envers les femmes.

In this article, I analyze how cinema can contribute to the naturalization of the relationships between women and men. In order to identify how the symbolic violence is exercised, I will focus on the Spanish successful movie from the 90s, *Barrio* (1998), directed by Fernando León de Aranoa. This feature film was produced and released during a turning point in the perception of gender violence, when the society assumed that it was a public problem and not an individual issue. For that reason, I will study the different ways of imposing power as seen through this movie, from one of the subtlest, such as the diffusion of stereotypes, to the most extreme, like violence against women.



En este artículo se analizan los mecanismos mediante los que el cine puede contribuir a naturalizar las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres. Las formas que asume la violencia simbólica son estudiadas aquí a partir de una película de éxito de la España de finales de los años noventa, *Barrio* (1998), dirigida por Fernando León de Aranoa. En las siguientes líneas se estudian desde algunas de las formas más sutiles de imposición del poder, como la reproducción de estereotipos, hasta las más extremas, como la violencia contra las mujeres. Este estudio sitúa el filme en un contexto histórico y social que coincide con un cambio en la percepción de la violencia de género, que pasa a ser un problema que afecta a la sociedad en su conjunto.

Entrées d'index

Mots clés : violence envers les femmes, genre, stéréotype, cinéma, Espagne, années 90

Palabras claves: violencia contra las mujeres, género, estereotipo, cine, años 90

Keywords: violence against women, gender, stereotype, cinema, Spain

Lieux : España, Espagne, Spain

Périodes : 1978-

Texte intégral

Introducción

- 1 La desigualdad entre mujeres y hombres se manifiesta y se impone a través de diferentes mecanismos, siendo la violencia de género el más brutal de todos ellos. El cine, al igual que los medios de comunicación, tienen la capacidad de participar en ese proceso jerarquizante. Por un lado, como argumenta De Lauretis¹, al representar el género, lo está construyendo. Es decir, el hecho de sancionar en la pantalla comportamientos que permiten que una persona sea identificada como hombre o como mujer tiene un impacto en el sistema sexo/género existente en una sociedad. Como añade Bourdieu a esta discusión, la pervivencia de « rapports sociaux de domination et d'exploitation qui sont institués entre les sexes »² estriba en presentar esta situación como natural. Esta interiorización de la jerarquía, mediante lo que el autor llama *violencia simbólica*, se apoya en discursos que pueden ser transmitidos a través del cine. Por ello, esta articulación de las relaciones entre hombres y mujeres puede llegar a justificar o alentar, en última instancia, la violencia de género.
- 2 Con el objetivo de desentrañar cómo se naturalizan las relaciones de poder, considero oportuno analizar la película española *Barrio* (1998), de Fernando León de Aranoa. He optado por esta obra de ficción por dos razones fundamentales, que se suman al hecho de haber sido una película de éxito entre público y crítica. La primera es que se estrena en un contexto social que coincide con la asimilación de que la violencia contra las mujeres es un problema de índole pública y no privada. Este hecho, que encuentra su punto de inflexión en el asesinato de Ana Orantes por parte de su exmarido en diciembre de 1997, revela un cambio de actitud que se refleja especialmente en los medios de comunicación. De ahí que resulte conveniente estudiar cómo la ficción reacciona al marco en que se produce. Por otra parte, el filme relata el paso de la infancia a la edad adulta de tres chicos del extrarradio de Madrid. Esta etapa de la vida es crucial en el proceso de construcción de la identidad y también en la conformación del género. La película muestra este tránsito a través del deseo heterosexual de los protagonistas. Precisamente, las ideas que exponen sobre las mujeres pueden revelar algunas de las creencias que circulan en la sociedad.
- 3 En función de lo explicado anteriormente, voy a estructurar este artículo en dos partes. En primer lugar, voy a analizar algunos de los estereotipos sobre las mujeres que están presentes en este largometraje, con el objetivo de identificar las formas más sutiles que adquiere la violencia simbólica. Posteriormente, me voy a centrar en uno de ellos, el de la mujer víctima de malos tratos. Observar cómo el director escribe y lleva a

escena un episodio de violencia de género puede ser especialmente útil para relacionarlo con el marco social. De tal forma, deseo contribuir al estudio del contexto de la España de finales del siglo xx a partir de los discursos que emergen en esta película.

Del estereotipo a la violencia

- 4 Los estereotipos difundidos por los medios de comunicación han llamado la atención de quienes quieren erradicar la desigualdad y ello ha quedado patente en los textos jurídicos. En 1992, la Convención para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra las Mujeres (CEDAW) de Naciones Unidas en su recomendación general n°19 advertía: «Las actitudes tradicionales según las cuales se considera a la mujer como subordinada o se le atribuyen funciones estereotipadas perpetúan la difusión de prácticas que entrañan violencia o coacción». Esta idea se encuentra también recogida en la Ley Orgánica 1/2004 que insta a las Administraciones Públicas a velar por «la erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres en todos los medios de comunicación social» (art. 13).
- 5 A pesar de la buena voluntad de estas palabras, la perpetuación de estereotipos sexistas seguía siendo moneda corriente en España una década después del estreno de *Barrio*. Así lo determinaron las observaciones de la CEDAW de 2009 que, tras aplaudir las recientes medidas legislativas y políticas, exhortaron al gobierno a redoblar «sus esfuerzos para eliminar las imágenes y actitudes estereotipadas sobre el rol de la mujer y el hombre en la familia y la sociedad» (apartado 18). Desde el ámbito académico no sólo se ha incidido sobre este hecho, sino que se ha dejado constancia de un desfase entre el avance social y unos medios que continúan reforzando modelos tradicionales «que dibujan la identidad masculina como esencialmente violenta y activa, mientras la femenina es descrita siempre en términos de belleza, abnegación o pasividad»³. Se ha criticado incluso que la industria audiovisual se ampare en la libertad de creación o defienda que sus obras son el reflejo de la realidad para llevar a la pantalla imágenes y textos machistas⁴.

Mujeres vistas por hombres

- 6 León de Aranoa presenta su relato de tal manera que son los protagonistas varones quienes construyen a las mujeres. Se trata de una estrategia narrativa para ilustrar la etapa de la adolescencia en que ellos se sienten atraídos por unas chicas a las que consideran el Otro. Puesto que la única figura real con la que tienen relación es la hermana de Javi⁵, se apoyan en ideas preconcebidas para entender a esas desconocidas y mantenerlas en los límites de lo que sienten que pueden controlar. En este proceso por ilustrar la distancia que separa a estos jóvenes de las mujeres de carne y hueso, el director recurre a un artificio estético, como es el de interponer una barrera entre ambos, ya sea una pantalla de televisión, un cristal o el marco de una puerta. Esta herramienta narrativa puede ser leída también como un encierro simbólico que priva de voz y agencia a estos personajes femeninos. En la mayoría de los casos, ellas están en ropa interior, en biquini, en *topless* o puede incluso que desnudas. Sin sus prendas, resultan vulnerables y atractivas. Ellas están despojadas del poder y ellos sólo las ven como cuerpos disponibles que poseer. Incluso en un momento dado se masturban observando a la chica con la que mantiene relaciones sexuales del hermano de Rai.
- 7 No sólo la mirada, sino también el discurso, contribuye a cosificar y someter a las mujeres de la película. En las conversaciones que mantienen los tres adolescentes afloran algunos de los estereotipos que se asocian con las mujeres latinoamericanas y con las prostitutas. Estas ideas generan debate entre estos amigos, que las rebaten o las apoyan. Estos juicios están amparados, o justificados, por el hecho de que los emiten jóvenes que están en pleno proceso de conformación de la identidad y que se

encuentran en una etapa de confusión en sus vidas. No obstante, y a pesar de que vayan acompañados de crítica, el recurso a estas referencias contribuye a mantenerlas vivas en el macrosistema. Para ilustrar la argumentación, voy a analizar dos casos concretos.

Las mujeres latinoamericanas

- 8 Uno de los principales estereotipos que sacan a colación los protagonistas del largometraje, y que será desarrollado posteriormente por el director en la película *Princesas* (2005), es el de la sensualidad y disponibilidad de las mujeres latinoamericanas. La película empieza con un diálogo frente de una agencia de viajes en cuyo escaparate hay un cartel con una chica en biquini. Su cuerpo aparece como reclamo publicitario y la panorámica descendente de la cámara refuerza el atractivo físico de esta estatua de cartón. Al comentar una oferta para viajar a la localidad cubana de Varadero, empiezan a aflorar ideas sobre las caribeñas. Según ellos, las camareras no sólo sirven el desayuno sino que, si el cliente así lo exige, pueden hacerle una felación. Asimismo, están dispuestas a mantener relaciones sexuales en una playa abarrotada de gente. Su sexualidad es tan desmedida que incluso –según Rai– cuentan con una vértebra más que les permite proporcionar un placer mayor al hombre.
- 9 Estas ideas muestran de alguna manera la pervivencia de los discursos colonialistas en la sociedad española pero también revelan un posicionamiento crítico. Como señala Pérez respecto a la Cuba prerrevolucionaria, «la promesa de sexo con las mujeres cubanas formaba parte del subtexto de la narrativa del turismo»⁶. Los jóvenes verbalizan con su conversación los tropos colonialistas que la agencia de viajes intenta explotar con fines publicitarios: las mujeres (afro)latinas están a disposición de los turistas españoles. No todos están de acuerdo con esta idea y la refutan. Esta escena alberga tanto un ensalzamiento del estereotipo como su cuestionamiento. A pesar de que se genera este espacio de diálogo, las palabras de Rai permanecen en sus mentes a lo largo de toda la película y, a medida que van encontrándose con mujeres latinoamericanas, van asumiéndolas como válidas. Desearían que fueran verdad.
- 10 En un momento dado de la película, deciden organizar una fiesta a las que les gustaría que asistieran chicas. Puesto que no tienen amigas y la hermana de Javi no ha confirmado su asistencia, optan por romper el escaparate de la agencia de viajes y robar el maniquí de la joven en biquini. Se la llevan al descampado situado a la salida de un túnel, alejados de las viviendas. Allí, Rai empieza a bailar con ella. Manu le pide que se la deje, a lo que el amigo contesta que está con él. A pesar de tratarse de un objeto, se refieren a ella como una mujer. Al intentar arrebatársela, Manu rompe la figura a la altura del cuello. Rai se enfada y dice: «de cartón, pero era una tía. ¿Sí o no? Para una que tenemos, el gilipollas este le arranca la cabeza». A lo que el amigo replica: «qué más te da, si así también está buena». En esta pieza hacen confluir sus ideas sobre las mujeres: se puede disponer de ellas, incluso mediante la violencia, no hablan y, aunque se les quite la cabeza, siguen cumpliendo la función de agradar al varón.
- 11 De esta manera, el realizador muestra cómo estos jóvenes, por su edad o por la falta de recursos, no pueden encarnar el modelo de masculinidad hegemónica y ejercer una superioridad jerárquica. Si bien son conscientes de que por su género y su raza podrían potencialmente ocupar posiciones privilegiadas, no consiguen llevar a cabo sus deseos y esto les genera frustración. De ahí que decidan en un momento dado «raptar» a la modelo de cartón del escaparate. Se desahogan con una mujer-objeto a la que habían restado valor al principio de la película, es decir, con una entidad que habían situado en una posición de inferioridad respecto a la suya y con la que pueden por tanto ejercer su autoridad. Es muy simbólico el hecho de que le priven de cabeza, puesto que están reduciéndola a un cuerpo sobre el que ella ya no tiene capacidad de decisión, en el que caso de que se hubiese tratado de un ser humano.

Las prostitutas

- 12 Otro mecanismo con el que los protagonistas construyen mujeres disponibles es a través de la lectura de anuncios de prostitución. Como se trata de publicidad para captar clientes, las descripciones guardan relación con los servicios que proporcionan a los hombres. Éstas son algunas de las que les atraen su atención: «Marta, rubia muy cariñosa» o «Tania, pechos enormes, hago todo lo que me pidas». Son mujeres que se definen en base a su cuerpo y a su actitud hacia los varones. En un momento dado, los adolescentes deciden salir de la marisma de ensoñaciones y llamar a una línea erótica. Ni siquiera en ese momento responde una chica real, sino que oyen un mensaje grabado.
- 13 Las palabras impresas en el periódico generan una conversación sobre cuerpos sexualizados de mujeres dóciles. La distancia que les separa de estas personas a las que pueden someter es el dinero. Por ello, conversan sobre las tarifas que estas prostitutas fijan por sus servicios sexuales. En concreto citan la oferta de 2x1 que, como ellos mismos dicen, es como en el supermercado. Tras dudar sobre cómo se aplica esta promoción, concluyen que son dos chicas al precio de una. En su mente, el valor de las mujeres se reduce a lo que los hombres quieran pagar por ellas, por lo que se está poniendo en evidencia la jerarquía de género. En este caso, es la mitad de lo que debería ser. Las prostitutas han perdido toda entidad como persona y pasan a ser objetos que se compran y con los que se pueden regatear.
- 14 Tanto es así que incluso se establece un paralelismo entre una prostituta y una mujer fallecida. Las fronteras entre la vida y la muerte de estas mujeres se diluyen en la mente de los adolescentes. Durante una visita al cementerio, Rai ve una lápida con el nombre de Tania y grita lo que recuerda del anuncio del periódico: «la del francés por 8.000». A Manu no le hace gracia la broma. Él continúa: «ahora tendría 22 años y, si la abrimos, a lo mejor está buena. Seguro que está en pelotas». Estas palabras muestran hasta qué punto las prostitutas carecen de vida propia, de individualidad y capacidad de acción. Su cuerpo está disponible para los hombres, incluso después de la muerte.
- 15 Tal como sucedía con la muñeca del escaparate, no todos los chicos comparten los comentarios de Rai. En ambos casos, esta estrategia de verbalizar ideas sexistas para luego rebatirlas puede ser vista tanto como una manera encubierta de compartir estos postulados, si bien no a todos los niveles, como de ridiculizar al personaje que opina así. En cualquier caso, el hecho de reproducirlas, ya sea con espíritu crítico o no, permite que se mantengan vigentes en los circuitos de difusión de la obra.

La violencia de género como consecuencia extrema de la desigualdad

- 16 Si hasta este momento me estado centrando en la generación y difusión de estereotipos que sitúan a las mujeres en una situación de inferioridad, ahora voy a abordar cómo se refleja en la pantalla una de las consecuencias últimas de la desigualdad, las agresiones físicas contra las mujeres. Según el marco ecológico de Heise⁷, que reúne los elementos que influyen en la violencia contra las mujeres a diversos niveles, el macrosistema sería la capa que albergaría aquellos discursos sobre las relaciones de género que pueden estar relacionados con los malos tratos⁸. En concreto, esta autora identifica algunos de los factores fundamentales que se relacionan con una mayor incidencia de este fenómeno. Por un lado, señala el modelo de masculinidad que asocia la virilidad con la autoridad y la fuerza y por otro el sistema sexo/género en el que los roles de las mujeres y de los hombres están claramente delimitados.
- 17 Si bien esta violencia se puede manifestar en múltiples contextos y de múltiples formas, la película *Barrio* la ubica en una relación de pareja. Como ha señalado Bourdieu, el matrimonio es uno de los instrumentos que mejor garantizan la reproducción del capital social y simbólico, a la vez que mantiene el económico. De ahí el interés por salvaguardar esta estructura, como explica:

[L]a perpétuation des relations sociales repose presque exclusivement sur les habitus, c'est-à-dire sur les dispositions socialement instituées par des stratégies méthodiques d'investissement éducatif, qui inclinent les agents à produire le travail continu d'entretien des relations sociales (...), donc du capital social, et aussi du capital symbolique de reconnaissance que procurent les échanges réglés et, en particulier, les échanges matrimoniaux⁹.

- 18 De esta manera, el interés por mantener la diferenciación por género en la sociedad responde a varios objetivos, entre los que se incluye el de índole financiera. Las instituciones avalan por tanto este tipo de organización social, en la que confluyen las creencias sobre los respectivos roles de género. Las relaciones heterosexuales de pareja se convierten pues en un espacio en el que pueden aflorar las desigualdades entre hombres y mujeres y, por tanto, darse casos de represión y control mediante la violencia.
- 19 En España, el tratamiento mediático de la violencia de género fue asumiendo la especificidad de este tipo de ataques en la década de los noventa. Si bien Fagoaga¹⁰ indica que los primeros cambios se empiezan a apreciar en los ochenta, existe un consenso al situar el punto de inflexión en el asesinato de Ana Orantes, en diciembre de 1997, a juzgar por lo que afirman Núñez y Troyano¹¹, Rangel¹² y Montalbán¹³. Esta mujer de 60 años había descrito el 4 de diciembre de 1997 en un programa de televisión de Canal Sur las palizas, violaciones y amenazas de muerte que había soportado durante cuarenta años de matrimonio. A este relato de la víctima, a quien solía imaginarse recluida y muda entre las cuatro paredes de su casa, siguió la reacción de su ex marido que se sintió ultrajado por esta revelación en la esfera pública. El maltratador aplicó lo que consideraba un castigo ejemplar: la ató a una silla, la roció de gasolina y la quemó en el patio exterior de su domicilio.
- 20 La película *Barrio* se rodó inmediatamente antes de este episodio y se estrenó nueve meses después. León de Aranoa confiesa que no existe ninguna vinculación entre su película y el suceso que impulsó una nueva manera de observar la violencia de género¹⁴. Es necesario indicar que los procesos de producción cinematográfica dificultan una reacción inmediata a la actualidad. No obstante, no hay que obviar que el filme surge en un periodo en el que ya se estaban sentando las bases para el reconocimiento de la gravedad de la violencia machista. Para comprender mejor este desfase, en el siguiente punto voy a analizar el episodio en que la madre de uno de los protagonistas, Javi, acusa a su marido de malos tratos.

La violencia de género al servicio de la narración

- 21 La víctima de las agresiones es un personaje del que se conocen pocos datos y que despierta escaso interés. Se convierte en el centro de la narración únicamente cuando decide recurrir a la justicia para denunciar la agresión y solicitar el alejamiento del atacante. Hasta ese momento sólo se la había visto en su función tradicional de ama de casa. León de Aranoa decide contar este episodio traumático a partir de un diálogo entre los dos hijos. Así, Javi llega un día a casa y la comida no está preparada. Extrañado, le pregunta a su hermana qué sucede y dónde está su madre. Ella le contesta que está en la cama y empieza a narrar lo que ha sucedido. El relato comienza con un plano medio corto de la joven, que se va cerrando hasta el primer plano para no desviar la atención. Sólo se interrumpe su monólogo con las breves intervenciones del chico y el consiguiente montaje plano contra plano. Susi cuenta que su progenitora fue al juzgado y explicó que se quería separar. Inmediatamente, llegó la policía con una orden judicial y expulsó al padre del hogar familiar. Mientras él se agarraba a la puerta del domicilio que reclamaba como propio, solicitaba el apoyo de su hija. La chica describió así ese momento: «yo decía que sí, que no había pegado a mamá. Aunque ella dice que sí y me enseñaba a mí el moratón».
- 22 La reacción de las instituciones ante una denuncia por malos tratos resulta excesiva, si se compara con la legislación vigente. Precisamente, a partir del asesinato de Orantes,

las asociaciones de mujeres advirtieron de que el sistema judicial no estaba preparado para tratar las especificidades de la violencia de género y de que no existía un dispositivo adecuado para proteger a la víctima. La indignación fue mayor al constatar que Orantes había interpuesto diversas denuncias antes de acudir a la televisión, sin que sus acciones hubiesen conseguido aliviar su situación. Es más, a pesar de haberse separado de quien acabaría con su vida, por decisión judicial debía seguir viviendo en el mismo edificio que él, en plantas separadas. Este caso dejó al descubierto las metodologías que se estaban aplicando, entre las que se encontraba incluso la de imponer el arresto domiciliario, lo que suponía encerrar al verdugo y a la víctima en la misma casa.

23 La paulatina toma de conciencia de la dimensión pública de la violencia de género cristalizó en un primer momento en la supresión del requisito de la denuncia previa para perseguir los hechos violentos contra alguno de los miembros del círculo familiar, en la ley Orgánica 14/99, de 9 de junio. Le siguieron en 2003, la Ley Orgánica 11/2003, de 29 de septiembre, de Medidas Concretas en Materia de Seguridad Ciudadana, Violencia Doméstica e Integración Social de Personas Extranjeras y la Ley Orgánica 15/2003 de 25 de noviembre¹⁵. La alarma social que generó el asesinato de Orantes desembocó en la Ley Integral contra la Violencia de Género de 2004¹⁶, en la que se empezó a abordar el fenómeno como resultante de una situación de desigualdad. A estas medidas cabría añadir la aprobación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres que, si bien no está destinada exclusivamente a combatir la violencia de género, sí se centra en remediar sus causas.

24 Al carecer de un procedimiento específico adaptado a las particularidades de esta violencia, y teniendo en cuenta que ni las denuncias reiteradas conseguían poner fin al infierno de la mujer, resulta llamativo que en la película *Barrio* las autoridades actúen con tanta diligencia. Aguilar¹⁷ señala lo inverosímil de una actuación institucional mediante la cual se expulsa al supuesto maltratador de la vivienda, a partir de un hematoma como única prueba y de una testigo en contra, como es la hija. Fernando León de Aranoa ha reconocido que no se documentó sobre este fenómeno ni sobre la respuesta judicial a estos hechos delictivos. Justifica esta falta de rigor en que «la historia tenía el foco en otra cosa». Así lo explica:

Me interesaba contarlos sobre todo desde el desánimo y la confusión de los hijos que viven eso y la separación tan difícil en una situación tan precaria como la que ellos tienen. Esa era un poco la intención de ese momento en la película¹⁸.

25 Estas palabras confirman lo que expone Quintana sobre el cine social y realista del cambio de milenio y, en concreto, sobre la filmografía de León de Aranoa. Como señala este autor, y se corrobora en *Barrio*, «[e]l mundo real se convierte en proyección de una serie de convenciones»¹⁹. Es decir, el director prefiere «investigar los síntomas, que establecer sus causas»²⁰, de tal manera que se sirve de una problemática para hacer avanzar la historia, sin interesarse por su complejidad y sin mostrar intención alguna por abrir nuevas vías de representación. En este caso, le resultaba «útil» recurrir a una escena de malos tratos y que ésta se resolviera de forma expeditiva para situar a uno de sus personajes protagonistas ante una nueva situación familiar. De esta manera, Javi tiene la oportunidad de negociar su nuevo rol en el hogar.

26 Mediante los «artilugios de la representación», como lo califica Quintana, la película construye una ficción que se presenta supuestamente como «realista», cuando se trata de una reproducción de convenciones narrativas. Al desear reducir la complejidad de este fenómeno a la percepción de un chico y una chica jóvenes, la película se apoya en algunos de los resortes que habitualmente han caracterizado a la puesta en escena de la violencia de género. Así, el amparo de las acciones del padre parece estar respaldado por la situación socioeconómica por la que atraviesa la familia. La actividad profesional del marido se ha reducido durante los meses de verano y los ingresos han descendido. Se ven obligados a permanecer en la ciudad, mientras las playas se llenan de veraneantes. La opresión del entorno, de una zona urbana de agobiante calor, parece justificar la violencia. Esta situación de precariedad económica, característica de los

barrios marginales, va asociada con el machismo que el cine atribuye a estas zonas en las que parecen no imperar las normas morales de la ciudad²¹. En *Barrio*, este espacio y esta clase social se presentan como un campo de cultivo para la violencia de género. Este determinismo social, que ya estaba presente en las producciones del franquismo, se perpetúa en este nuevo cine en que se inscribe la propuesta de Aranoa. Al obviar que estas agresiones machistas se producen en todos los estratos sociales, y tanto en espacios urbanos como rurales, el filme contribuye a estigmatizar estos entornos y a minimizar el fenómeno.

27 En esta marisma de confusión que transita desde los personajes hasta un realizador poco familiarizado con las particularidades de este tipo de violencia, las agresiones se reducen a detonante de un divorcio. En este proceso de desviar la atención de los malos tratos a la percepción que tienen la hija y el hijo de la intervención policial y la expulsión del supuesto maltratador, León de Aranoa resta importancia al hecho que el padre esté pegando y humillando a la madre para centrarse en cómo interpretan estos ataques los más jóvenes. «Yo creo que a veces parte del drama es que los chicos no saben qué está pasando, ese momento terrible en el que te puedes enterar de que tu padre ha hecho tal cosa», afirma. Con estas palabras defiende que los adolescentes sólo toman conciencia del problema cuando las autoridades asumen las riendas y que lo más difícil de asimilar es descubrir cómo es su padre, y no tanto en cómo está su madre.

28 A pesar de que este episodio se presente como una revelación, León de Aranoa había empezado a describir en escenas anteriores la situación por la que supuestamente atravesaba esta familia. Durante una comida habían comentado el hecho de que las veraneantes hicieran *topless* en la playa. Tras amonestar a Susi por tomar el sol con el pecho al descubierto en la piscina, la madre había dicho: «me ve a mí tu padre así [en *topless*] y me parte la boca». La hija había replicado entre dientes: «y, aunque no te vea, también». Este comentario deja constancia de que la chica es consciente de los malos tratos o al menos de una situación en que el padre menosprecia a la madre. Sin embargo, cuando llega la policía, se muestra aturdida y toma partido por el agresor al negar que hubiera habido violencia. Esta actitud contrasta con la que había mantenido durante la escena en que están a la mesa.

29 En otra escena, se ve a Javi en su habitación, junto a su abuelo. Con un plano fijo de él, de espaldas a una pared de la que provienen gritos de los padres, él reconoce que existe un problema. Él decide ponerse unos auriculares para amortiguar con música el sonido de una discusión en la que no se oyen golpes. En su ahínco por trasladar la atención a la generación más joven, el realizador simplifica unos supuestos hechos delictivos a una conversación de tono elevado. Al obviar que lo que origina la violencia de género es la desigualdad entre hombres y mujeres, y la consiguiente intención del agresor de someter a la víctima, abre la puerta a que el hijo se muestre sorprendido por la denuncia de la madre. Lo que él percibe como una pareja que atraviesa una crisis esconde una situación mucho más dramática.

30 Susi y Javi se solidarizan con su padre, a quien consideran víctima de sus circunstancias, a pesar de las experiencias anteriores y del desprecio con el que les trata. El supuesto agresor ha tenido que soportar cómo le arrebataban su casa, se ha visto abocado a abandonarla sólo con «tres mudas» y a vivir en la furgoneta por falta de recursos. A la hija le da vergüenza pasar por delante de donde está él porque le da pena ver que tiene que residir en su vehículo. Mientras que la madre permanece alejada de la vista, de Javi y de la cámara, el padre goza de su apoyo, puesto que el chico va a visitarle. En este encuentro, montado plano contra plano, el padre tiene de fondo el interior de la furgoneta, mientras que el chico está de espaldas a la calle. De esta manera, se construye el supuesto callejón (o vehículo) sin salida en que se encuentra el supuesto agresor. El hombre está frustrado, aunque no arrepentido, y se lamenta de que su mujer se haya quedado con la vivienda. Así lo explicita: «mira, la casa es mía, la he pagado yo. No sé por qué me voy a tener que ir. Si no está a gusto, que se vaya ella. ¿No te parece?». Estos acontecimientos parecen limitarse a una lucha de intereses por la propiedad privada y a una situación de incomodidad que parece no tener nada que ver con el daño físico y moral.

31 León de Aranoa omite visibilizar las agresiones, de tal manera que cabe la duda sobre si realmente han tenido lugar y cuál ha sido la intensidad de las mismas. Quintana ha analizado que «[p]ara evitar la caída en la obviedad, el cineasta recurre al uso de unas elipsis que no esconden misterios, sino situaciones predecibles»²². En este caso, lo previsible, como ha confirmado el director, es que realmente fue víctima de malos tratos. Sin embargo, asegura que optó por no mostrarlos para trasladar al público el desconcierto de los hijos. En ningún momento se ve al marido pegar a su mujer, ni tan siquiera el hematoma que ella afirma tener como consecuencia del ataque. Los únicos elementos que la película proporciona a la audiencia son las palabras de la hija y los gritos y descalificaciones que oía el chico desde su cuarto. Este mecanismo elude cualquier tipo de cercanía con el sentir de la víctima. De poco sirve saber que se pase los días quejándose o llorando, como le reprocha su esposo, o que haya tenido que quedarse en cama para reponerse del impacto emocional.

32 Este discurso sobre su sufrimiento parece quedar diluido en cuanto ella reaparece tras su retiro por depresión. Su expresión no ha cambiado, no hay ningún rastro de la pena que la ha apartado de sus obligaciones como madre. Incluso, cuando Javi le hace ver que ha puesto una servilleta para el padre que no va a ir a comer, ella responde con una sonrisa: «la costumbre». Su actitud se asemejaría a la de una vencedora, y no la de una víctima que se ha librado de su martirio. Más pareciera que gracias a denunciar las lesiones ha conseguido apartarse de su marido y, lo que es más importante, quedarse con el domicilio familiar. Se intuye que podría tratarse de una acusación falsa. El director no ha mostrado la paliza, lo que deja abierta la puerta para que el público dude de la honestidad de la madre.

Conclusiones

33 El punto de vista de los jóvenes y la confusión por la que atraviesan impregna el filme y, por tanto, también los discursos sobre las mujeres. Los protagonistas son antihéroes que anhelan ascender en la escala social y, sin embargo, se enfrentan a la falta de movilidad de un entorno como el suyo. Como afirma León de Aranoa, «*Barrio* habla sobre todo del choque a veces brutal entre nuestros sueños y la realidad»²³. Las mujeres se integrarían en el primer elemento de esta dicotomía puesto que ellos fantasean con «viajar a playas maravillosas, (...) tener chicas guapísimas, (...) tener grandes coches brillantes»²⁴. De este esquema derivan unas ideas sobre el género femenino basadas en el desconocimiento. La falta de experiencia, o de interés, les lleva a apoyarse en algunos de los prejuicios que circulan en la sociedad española para dar vida a estas figuras imaginarias. Algunas afirmaciones revelan, no sin generar la risa o la indignación, la distancia que les separa de la realidad. Esta estrategia se apoya y reproduce una visión masculina del mundo; la historia, además de estar escrita y dirigida por un varón, está protagonizada por tres chicos. Esta frontera borrosa entre la idealización y la carne y hueso traslada la confusión al público, quien debe negociar con el estereotipo. Aunque enmascare esta división sexista bajo el manto de la adolescencia, *Barrio* mantiene vivos estos conceptos puesto que les está ofreciendo el espacio de la pantalla. No obstante, sería conveniente completar este estudio con un análisis de la recepción, en que se segreguen los resultados por género, para medir el nivel de aceptación de estas ideas preconcebidas.

34 En lo que respecta a la violencia de género en el seno de la pareja, la película se hace eco de la creciente preocupación por esta problemática. Este hecho indica que el contexto social se empieza a filtrar también por las ranuras de las producciones culturales. Sin embargo, esta incorporación se realiza de forma «tímida», puesto que no sólo no muestra la complejidad de la cuestión sino que empatiza de cierta manera con el atacante al intentar comprender sus supuestos «motivos». Aguilar²⁵ ya alertó de que la ficción nacional se mostraba poco permeable a abordar las causas de la violencia, algo que París²⁶ ha confirmado sobre las producciones más recientes. El cine tomó un derrotero diferente al de los medios de comunicación, puesto a finales de los años

noventa se registró un incremento del número de noticias y se empezaron a relacionar episodios de maltrato para exponer la magnitud del fenómeno. La película se refugia de nuevo en la mirada de los jóvenes para evitar tomar partido. Al optar por no denunciar abiertamente el maltrato, está alimentando convenciones que fomentan la desigualdad.

35 Este artículo pretende aportar algunas pistas que permitan entender los mecanismos que se esconden tras la violencia simbólica y física contra las mujeres, a partir de este contexto social de cambio en la historia de España. Para un estudio en profundidad, sería conveniente explorar otras obras para discernir cuál ha sido la evolución del cine con respecto a esta problemática, comparándola, por ejemplo, con la que han seguido los medios de comunicación, la legislación o la propia sociedad española.

Notes

1 Teresa DE LAURETIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, p. 3.

2 Pierre BOURDIEU, «La domination masculine», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 84, septiembre 1990, p. 7.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2947 [Consultado el 26 de diciembre de 2014]

3 Asunción BERNÁNDEZ, Irene GARCÍA y Soraya GONZÁLEZ, *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. 46.

4 Trinidad NÚÑEZ DOMÍNGUEZ y Yolanda TROYANO RODRÍGUEZ (coord.), *La violencia machista en el cine. Materiales para una intervención psico-social*. 2ª ed. Madrid, Delta, publicaciones universitarias, 2012 [primera edición: 2011], p. 24 séptima.

5 A pesar de ser la única mujer joven con relevancia en la película, Susi también representa una figura idealizada e inaccesible, en este caso para Rai. El personaje de la chica queda reducido a su cuerpo y a lo que hace con él. Así, las decisiones que la caracterizan son que hace *topless* en la piscina, tiene sexo en un coche en un espacio público de la ciudad y baila sensual música caribeña.

6 Louis A. PÉREZ, «Image of Identity», in *On Becoming Cuban*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1999, p. 191.

Mi traducción del original: «the promise of sex with Cuban women was itself a subtext of the tourist narrative».

7 Lori L. HEISE, «Violence Against Women: An Integrated, Ecological Framework», in *Violence Against Women*, nº4, 1998, p. 262-290.

8 El modelo ecológico de HEISE («Violence Against Women...», *op. cit.*), desarrollado a partir del estudio de Jay BELSKY, «Child maltreatment: An Ecological Integration», in *American Psychologist*, 35, 1980, sobre maltrato infantil, consta de cuatro niveles. Éstos abarcan desde la esfera íntima hasta el sistema social. Por debajo del macrosistema, se encontraría el exosistema, en el que se enmarcan las estructuras sociales, como las redes de amistades, el vecindario o el ámbito laboral, sobre las que se apoya la siguiente capa, el microsistema. Éste último se correspondería con el medio en el que tienen lugar las agresiones, como podría ser la familia. Finalmente, la esfera más próxima a los malos tratos sería la de la trayectoria personal de la víctima y del agresor.

9 Pierre BOURDIEU, «Stratégies de reproduction et modes de domination», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 105, diciembre 1994, p. 9.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1994_num_105_1_3118 [Consultado el 26 de diciembre de 2014]

10 Concha FAGOAGA, «Comunicando violencia contra las mujeres», in *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº1, Universidad Complutense, Madrid, 1994, p. 67-90.

11 Trinidad NÚÑEZ DOMÍNGUEZ y Yolanda TROYANO RODRÍGUEZ (Coord.), *La violencia machista en el cine*, *op. cit.*

12 María Isabel RANGEL VILLALOBOS, «Origen del Proceso de Visualización de la Violencia contra las mujeres en España», in *III Congreso para el estudio de la violencia contra las mujeres 'Justicia y seguridad: nuevos retos'*, organizado por la consejería de justicia e interior de la Junta de Andalucía, 2012. <http://www.congresoestudioviolencia.com/2012/articulo03.php> [Consultado el 10 de enero de 2015].

13 Inmaculada MONTALBÁN HUERTAS, «Malos tratos, violencia doméstica y violencia de género desde el punto de vista jurídico», in *Circunstancia*, año V, nº 12, enero 2007. <http://www.ortegaygasset.edu/publicaciones/circunstancia/ano-v---numero-12---enero->

2007/estados-de-la-cuestion/malos-tratos--violencia-domestica-y-violencia-de-genero-desde-el-punto-de-vista-juridico [Consultado el 10 de enero de 2015]

14 Así lo declara en una entrevista inédita con la autora, realizada el 17 de mayo de 2015.

15 María Isabel RANGEL VILLALOBOS, «Origen del Proceso de Visualización de la Violencia contra las mujeres en España», *op. cit.*

16 Trinidad NÚÑEZ DOMÍNGUEZ y Yolanda TROYANO RODRÍGUEZ (Coord.), *La violencia machista en el cine*, *op. cit.*

17 Pilar AGUILAR CARRASCO, «El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres», in Concha, Ángeles de la. (Coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2010, p. 268.

18 Entrevista con la autora, *op. cit.*

19 Ángel QUINTANA MORRAJA, «Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español», in *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 32, ejemplar dedicado a «Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)» / Pietsie Feenstra (dir.), Hub. Hermans (dir.), 2008, p. 261.

20 Ángel QUINTANA MORRAJA, «Fernando León de Aranoa: 'Princesas' (2005) y el realismo tímido en el cine español», *op. cit.*, p. 252.

21 Aramis LÓPEZ JUAN, «El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales», *Investigaciones Geográficas*, n° 47, 2008, p. 149.

22 Ángel QUINTANA MORRAJA, «Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español», *op. cit.*, p. 261.

23 «Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película *Barrio*, realizada por Nancy BERTHIER el martes 21 de noviembre de 2014», *Iberic@l*, n° 7, primavera 2015, p. 162.

24 «Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película *Barrio* [...]», *op. cit.*

25 Pilar AGUILAR CARRASCO, «El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres», *op. cit.*, p. 267.

26 Inés PARÍS, «Entrevista a Inés París (directora de cine y ex presidenta de CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas)», por Esther Gimeno Ugalde en 2012, in Pietsie FEENSTRA, Esther GIMENO UGALDE, Kathrin SARTINGEN (eds.), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, con la colaboración de Nina Fanning, Fráncfort, Peter Lang Edition, 2014, p. 446.

Pour citer cet article

Référence électronique

Mercedes Álvarez San Román, « La mirada confusa de *Barrio* (1998). Estereotipos y violencia contra las mujeres en la España de finales de los noventa », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 18 janvier 2016, consulté le 15 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/5924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.5924>

Auteur

Mercedes Álvarez San Román

CRIMIC, Université Paris-IV Sorbonne, Programa de doctorado en género y diversidad, Universidad de Oviedo

Articles du même auteur

Histoire sociale de la télévision en Espagne [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24 | 2020

¿Anima(fic)ción? La producción del cuerpo en la era digital [Texte intégral]

Anima-(fic)tion ? The body production at the digital era

Anima-(fic)tion ? La fabrique du corps à l'ère digitale

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 20 | 2018

Droits d'auteur

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.