

«En un momento de nuestras vidas, la juventud  
muere y una segunda mujer entra en escena».

Gena Rowlands en *Noche de estreno*



## EL «GUION-MUJER»

Al lanzarme a la escritura de este libro, comencé adoptando esa actitud aplicada que consiste en consultar las grandes obras que hubieran tratado el tema: *El segundo sexo* y *La vejez* de Simone de Beauvoir, *La fuente de la edad* de la feminista estadounidense Betty Friedan; Marguerite Duras, Colette, Jean Rhys, Fannie Hurst, Annie Ernaux, Balzac; *Vieillir, dit-elle: une anthropologie littéraire de l'âge* de Martine Boyer-Weinmann, Molly Haskell y su análisis feminista *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, los textos entusiastas y catárticos de Camille Paglia, Susan Sontag y su esencial artículo «El doble estándar del envejecimiento», publicado en 1972 en el *Saturday Review*. Esta «fase de escucha» se prolongó febrilmente como para retrasar, por miedo, el momento en el que me tocara escribir: me atiborré de programas, de artículos, de novelas y de noticias. Porque antes de decidir o de entender lo que quería decir, tenía que hacer una lista de lo que necesitaba saber, de lo que no debía decir. Ante un tema tan sensible e intimidante alrededor del cual suelen reinar un pesado silencio y un sempiterno pudor, presentía que tendría un camino repleto de obstáculos y de inconveniencias que debía evitar a toda costa.

El algoritmo de Facebook —siempre al tanto de mis proyectos de escritura— me proponía artículos a diario —desde *The Guardian* a *Madame*

*Figaro*— sobre tal o cual estrella que rompía el silencio: Eva Evangelista mostraba su cuerpo estropeado por la cirugía estética, Jamie Lee Curtis decía que estaba «cansada de meter barriga», Kate Winslet afirmaba que se oponía a los retoques digitales en sus escenas de desnudo, Emma Thompson firmaba un precioso artículo de opinión titulado «Mi hija está llena de vida, mi madre es frágil y yo estoy entre las dos», Andie MacDowell exhibía una melena gris en la alfombra roja mientras que, en el otro extremo del espectro, Nicole Kidman era objeto de burlas por los excesivos retoques digitales de su foto de portada de *Vanity Fair*, donde aparecía, con 54 años, vestida como una colegiala. En la calle, la modelo Caroline Ida, pasados los 60, posaba con lencería fina para una campaña publicitaria de Darjeeling; mientras tanto, Melvil Poupaud, de 49 años, se enamoraba con locura de Fanny Ardant, de 72 años, en *Los jóvenes amantes* de Carine Tardieu.

Cabía preguntarse si aquel torrente de «información» no se debía al hecho de que estaba escribiendo sobre el tema —como cuando vemos por todos lados una palabra que acabamos de aprender—. Sin duda, era justo lo contrario: transformé esa concienciación alrededor del cuerpo de la mujer en un asunto personal. Pero ante las feministas aguerridas y las obras eruditas, ¿qué lugar quedaba para mi voz?

Un amigo me avisó: si publicas un libro sobre ese asunto, en algún momento tiene que hablar de ti —abordar el tema con remilgos, con una falsa objetividad, sería inevitablemente un error—. Pero lo que

precisamente me gustaba de escribir sobre cine era la desviación, la subjetividad liberada del «yo». Mi introspección se había acostumbrado a concentrarse en las películas y mi relación con la vejez se limitaba a una pobre anécdota. A los 25 años, una tarde de verano delante del espejo, vi mis primeras canas —fue un mechón entero—. No era casi nada, pero se trataba de una nueva etapa en la existencia femenina, que es siempre la historia de una gran soledad frente al espejo. La historia de los pequeños detalles, de los defectos, de los días malos, de los cambios de imagen que ocupan todo el espacio. Nadie se daría cuenta de ellos, es cierto, pero suponía el acontecimiento del día, y seguirían otros. *Nunca estarás tranquila*, ese mechón de pelo me lo recordaba.

Nadie ha expresado mejor que Susan Sontag la idea de que la vejez —pero también todo lo que está relacionado con nuestros cuerpos de mujer— es, más que un hecho experimentado por todos, una crisis de la imaginación: «La vejez es un destino móvil. Es una crisis que no se agota nunca, porque la angustia no se agota nunca. Como crisis de la imaginación más que de la “vida real”, tiene la particularidad de repetirse una y otra vez. El territorio del envejecimiento (en contraste con la vejez propiamente dicha) no tiene unas fronteras fijas». Por encima del cuerpo real se imprime el cuerpo imaginario —siempre insuficiente, *demasiado o no lo suficiente*, nunca en su proporción justa—. Es ese cuerpo, *el cuerpo que tenemos en la cabeza*, el que afecta hasta provocar el complejo, hasta la obsesión, el que

emana de las normas sociales, de los imaginarios impuestos, de las imágenes de otras mujeres. Por lo tanto, la crisis de la edad no se trataba de una fecha fija en el calendario, sino que podía empezar a asomar a los 25 años.

También recuerdo que la única que pudo aliviar mi pesar fue una actriz: Bette Davis lucía el mismo mechón blanco en algunos de sus mejores melodramas. En lugar de considerarlo una señal precursora de la decrepitud física, acabé por convertirlo en una especie de trofeo, en un símbolo de unión: me decía a mí misma que llegaba al terreno de las zorras, de las villanas, y en mi boca, gracias a Davis, esa palabra se convirtió en un cumplido y el mechón en la señal de que era una elegida. Entre mi feminidad y yo estaban las actrices: de eso podría tratar mi estudio.

Después de aquel episodio, empecé a fijarme cada vez más en cómo otras mujeres —desconocidas en la calle o famosas en los medios de comunicación— se las apañaban con el pelo cano y, además, con todo lo que no pegaba con sus cuerpos. Intensifiqué una actitud que se hallaba bien arraigada en mí y que, por extensión, atribuyo a las demás: el voyerismo. Y es que las mujeres se miran entre ellas, se observan, se admiran, se imitan y se juzgan. Incluso en soledad frente al espejo, nuestros cuerpos nunca están solos: están rodeados, acosados por otros. Este desfile de miradas establece una invisible y silenciosa red en el espacio público: la publicidad, las portadas de las revistas, todo contribuye a que afecte hasta la náusea esta gran sesión de observación.

Algunas películas han intentado actualizar este voyerismo generalizado: *Eva al desnudo* (1950) de Joseph L. Mankiewicz y *Noche de estreno* (1977) de John Cassavetes; dos películas sobre la vejez y sobre la solidaridad subterránea que mantienen entre ellas todas las mujeres. La historia de heroínas que se pierden en una contemplación mutua, tanto y tan bien que los personajes masculinos acaban desapareciendo lentamente en segundo plano. Si estas dos películas de hombres han sido siempre pilares de mi cinefilia es porque sostienen, con una precisión asombrosa, que las mujeres oscilan sin parar entre las posiciones de observadora y observada, de vigilante y vigilada. Sobre todo, sugieren la idea, tan poco difundida y tan olvidada, de que las mujeres son, antes que nada, muy buenas observadoras: siempre lo he visto a mi alrededor, en mi madre, mi hermana, mis amigas. Mi cinefilia ofrecía en ese aspecto un marco inesperado: observar hasta la saciedad, sin correr el riesgo de que me descubran. Ser, como mujer, el objeto privilegiado de la mirada incita, más allá de la dócil pasividad, a acumular en el fondo de los ojos un saber sobre lo que es una imagen y lo que las miradas esperan de vosotras —y si queréis dárselo o no—. El teórico del arte John Berger describió esta consciencia, nacida de una situación cíclica, en un pasaje memorable de su ensayo *Modos de ver* (1972):

Nacer mujer es nacer dentro de un espacio restringido y delimitado, vigilado por los hombres. La pre-

sencia social de las mujeres es resultado de su ingenio para vivir bajo esta tutela dentro de un espacio tan limitado. El precio que tienen que pagar es la disociación de su ser. Una mujer debe vigilarse sin parar. La imagen que da de sí misma la acompaña casi siempre. Cuando cruza una habitación o llora por la muerte de su padre, no puede dejar de verse andando o llorando. Desde su más tierna infancia se le ha enseñado y obligado a vigilarse sin parar. [...] Los hombres miran a las mujeres mientras que las mujeres se observan siendo miradas. Esto no solo determina la relación entre los hombres y las mujeres, sino también la relación de la mujer con respecto a sí misma. El vigilante interiorizado se percibe como un hombre y el ser vigilado como una mujer. [...] De esta forma, la mujer se transforma en objeto y, en particular, en el objeto del ver: un espectáculo<sup>1</sup>.

Lo liberador de la cita de John Berger es que complica la simple oposición entre *sujeto* y *objeto* de la mirada dotándola de un fundamento. Hace que la mujer se incline del lado del saber, de la consciencia, de la acción: *se observan mientras las miran*. Esta doble consciencia es su lastre, pero también su alegría. La alegría crítica de quien consigue percibir los entresijos del juego social, descifrar cada uno de sus movimientos e integrarse en él con la voracidad de una espía que sabe exactamente a qué «jugar» para conseguir lo que quiere. Las actrices convierten en

---

1. John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.



espectáculo la situación de las mujeres en el espacio social: entre ellas y nosotras solo hay una diferencia de grado. Desdoblamiento, teatralidad, autovigilancia, ingeniosidad: intensifican nuestra condición. Como escribe Molly Haskell: «En un sentido, la actriz extiende la dimensión de comedianta de la mujer, acentuando lo que ya es»<sup>2</sup>.

Navegando dentro de la filmografía de una actriz, siempre me ha parecido posible vivir una conmoción parecida a la que sentí al leer *El segundo sexo*. Bette Davis representó ese choque tanto estético como feminista el verano que intenté ver todas sus películas durante una retrospectiva en la Cinemateca francesa, dado que responde con la locura de su genio intransigente a todas las restricciones de lo femenino, al previsible e imponente «guion-mujer». Bajo su varita, el espacio de una película se convierte en un santuario donde es posible soñar con otras actitudes ante lo que debe marcar nuestras vidas: maternidad, marido, hogar, carrera, vejez. Con Davis, todas esas etapas que se consideran obligatorias se desmienten con una pura contingencia, con un artificio de guion que se olvida pronto. Bette Davis —tanto la actriz como el personaje— rechaza a los hombres, a veces al niño, envejece con 30 años, se convierte, según las películas, en el culmen de la tontería, de la bondad o de la maldad, sublime o fea, descuida su vida personal en beneficio

---

2. Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

de su carrera, decide que seguirá teniendo un hueco en el cine con más de 50, 60 o 70 años, oscila entre la niña y la vieja loca en *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich. Hasta el final, el público no se perderá nada de su lento envejecimiento. Se pasa su carrera haciendo malabares con «todo lo que tiene que pasarle a una mujer», desprograma, sueña y delira —según sus estados de ánimo— su propia feminidad. Entre sus manos, un mechón se transforma en contraseña y el resto va detrás. A las crisis de la imaginación descritas por Susan Sontag, responden las sacudidas del imaginario.

Tenemos que dar este rodeo para entender la vejez en el cine, que es, como todo, un asunto menos de recepción pasiva que de creatividad permanente. Cada actriz abre un campo de estrategias y de soluciones que no encontramos en otra y que depende de su situación dentro de la industria. No se envejece de la misma manera si se ha empezado en el cine a los 15 o a los 45 años, si se las ha considerado sublimes o de las «no guapas» (por usar un término de Davis), si siempre o nunca se ha querido hacer cine. Enseguida comprendí que me era imposible desarrollar esta historia en un relato lineal, homogéneo. Las respuestas eran distintas; lo único que tenían en común era la pregunta ineludible: ¿qué se hace cuando la «segunda mujer» entra en escena? Llamo la segunda mujer a la inevitable ruptura de identidad que menciona Beauvoir en *El segundo sexo*: «Mientras que [el hombre] envejece continuamente, la mujer es despojada de forma violenta

de su feminidad; cuando aún es joven, pierde el atractivo erótico [...] de donde extraía, a ojos de la sociedad y de los suyos propios, la justificación de su existencia». Y, sobre todo, es un término que recupero de una réplica de Gena Rowlands en *Noche de estreno*, donde encarna a Myrtle Gordon, una célebre actriz atormentada por el fantasma de una admiradora fallecida que le recuerda lo que ya no es, lo que ha perdido. La admiradora es la «primera mujer»; durante toda la película, Myrtle lucha contra la segunda mujer en la que se ha convertido, la que, cuando está a punto de entrar en escena en una obra titulada *The Second Woman*, inaugura la segunda parte de su vida. Cassavetes filma ese sentimiento de haber envejecido como si literalmente se tratara de una crisis de la imaginación, de un túnel de estupor, de alcoholismo y de soledad, mientras todo el mundo alrededor de la actriz le repite que no ha cambiado, que sigue siendo la mejor, la única e inigualable Myrtle Gordon. Pocas veces una película muestra hasta qué punto se siente sola una mujer delante del espejo, aislada en su relación con el tiempo: Gena Rowlands consigue hacernos vivir una experiencia difícil de comunicar, por ser puramente mental.

Mi fantasía cinéfila seguía, pero no podía negar la evidencia: el culto a la juventud, el edadismo, la falta de papeles para las actrices de más de 50 años (sin contar los de abuelas asexuadas), los romances en los que la diferencia de edad siempre está a favor del hombre, la cirugía estética y el gran rechazo

que la acompaña, el retoque digital que, con ingenuidad, descubrí generalizado en el cine, a veces exigido por algunas..., el poder de los agentes, de los cirujanos estéticos y de Photoshop en nuestro imaginario. Existen películas enteras dedicadas a observar cómo los actores envejecen —por ejemplo *El irlandés* (Martin Scorsese, 2019), *Cry Macho* (Clint Eastwood, 2021) o *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski, 2022)—. El tiempo y el espacio de estas ficciones contribuyen a que surja la emoción fúnebre, sin duda una de las más bonitas que puede suscitar una película, y que proviene de observar los cuerpos de actores queridos, que conocemos de memoria, que ya no pueden ignorar —a pesar de sus privilegios, de sus vidas, de sus auras— que el tiempo pasa también para ellos. Divinidades convertidas de pronto en humanas, decaídas, fragilizadas, a veces a punto de desaparecer. Hoy en día, los actores pueden jugar literalmente con la idea de su muerte; las actrices no.

Tantas eran las evidencias y los hechos que me quitaban las palabras de la boca, que, si me quedaba ahí, corría el riesgo de transformar el libro en el análisis social que no tenía sentido que fuera, pues ni soy periodista ni socióloga y, además, ese trabajo ya está muy bien hecho. Quería observar, como cinéfila, la industria cinematográfica como siempre se me ha aparecido: una máquina que tritura la realidad del cuerpo de las mujeres al mismo tiempo que el lugar de una posible y milagrosa reinención de sí mismas. Dejar de lado uno de los términos del

dilema, rechazar la dialéctica, suponía negarles a las mujeres que integran este sistema una parte de su libre albedrío, de su trabajo, de su deseo de ser actrices, de su lucha y de su propio genio. También habría sido no hacer justicia a mi relación con el cine, en la que, bajo las conmociones estéticas, se han solido tejer epifanías feministas. Había que escribir entonces manteniendo ese rumbo: oscilar sin parar entre el sueño estético y la realidad sociológica, entre la hipótesis de la pura libertad creadora, de la autodeterminación de las actrices, y la de la fuerza coercitiva de una industria que disfruta de los cuerpos jóvenes pero a la que le cuesta soñar la vejez. Había que decir qué es verdaderamente la carrera de una actriz: no una adhesión pasiva y mansa a todo lo que se le propone, sino una *relación de fuerza*, una serie de batallas que puede perder o ganar.

Me sumergí en las filmografías pensando que mis lecturas las iluminarían de una forma totalmente nueva. Pero muy pocas veces pensaba en lo que había leído. La película no era una superficie muda, un exceso de apariencias que esperaba ser conformado por los grandes textos feministas: era un texto completo, increíblemente rico, locuaz y estructurado. Si nos fijamos bien, el cine propone un saber sobre la vejez —sobre la violencia de las miradas en Fassbinder, sobre la sublime locura de las viejas glorias que quieren volver atrás en el tiempo en *El crepúsculo de los dioses* (1950) y *Fedora* (1978) de Billy Wilder—. Allí encontramos de todo: las abuelas en un rincón, las locas que pliegan

el mundo a su último deseo, las que aún son guapas, las agonizantes, las mimadas, las buenas y las odiosas, las ricas y las pobres. La evidencia es que no había que buscar películas cuya temática abordara abiertamente el asunto, como *Harold y Maude* (Hal Ashby, 1971) o *Dejad paso al mañana* (Leo McCarey, 1937). La evidencia es que todo cuerpo que atraviesa el cine, que permanece dentro de sus imágenes, conserva y revela un saber sobre la vejez —incluso los más rehechos o los de las estrellas infantiles—. En el cine, actuar está íntimamente relacionado con la idea de envejecer, de aceptar envejecer delante de los otros, en la gran pantalla. Nadie se escapa, y mucho menos los grandes actores: cuanto más grande sea el actor, más envejece —puesto que la vejez se percibe de una forma más cruel, más precisa, en los que queremos—. Incluso cuando rechazan su edad, aceptan que los veamos rechazando su edad.

Con respecto a actores y actrices, con el texto de la película es suficiente: lo entendí definitivamente el día en el que dejé de buscar la clave de su arte en sus entrevistas. Isabelle Huppert, por ejemplo, era brillante en las entrevistas cuando tenía 20 o 30 años: era la mejor exégeta de sí misma. Con el paso del tiempo, su elocuencia empeoró de manera imperceptible, como si hubiera perdido la capacidad de teorizarse a sí misma. Más tarde, supe que dicho empobrecimiento era la otra cara del éxito: su obra ya estaba hecha, ¿qué habría podido añadir? El texto, la teoría, las ideas sobre Huppert eran sus

películas. Se convirtió, como muchas otras, en una creadora de formas, lo había logrado: es la pintora que, rodeada de sus asistentes, orquesta un gran fresco que es ella misma —observada y observadora—. Entonces, me quedaba confiar totalmente en el genio plástico y discursivo de las actrices, apostar a que, ciñéndome a las películas, a veces iluminadas con algunos detalles biográficos, habría una historia que desenterrar, un saber que hallar. Relatos, puestas en escena, guiones, personajes, análisis de la filmografía: era posible contar la vez con las armas que ofrece la cinefilia y llegar a un resultado tan concluyente como al que habría llegado una ciencia social.

\* \* \*

En mí no solo está la mujer que ve películas, pero suele estar ahí, y me es más fácil pensar en las actrices porque me identifico mucho con ellas; creemos que todas a las que admiramos son versiones idealizadas de nosotras mismas, que nos prolongan como en un sueño. Siempre las he visto como guías que iban delante de mí, que me iluminaban en la vía de mi propia feminidad, que me señalaban pasajes secretos, atajos, paradas donde recuperar el aliento. Esto explica que los actores sean los grandes ausentes de este libro: se merecen el suyo; de hecho, existen muchos y sé lo que le debo al análisis que hace el crítico Luc Moullet de Cary Grant, John Wayne, James Stewart y Gary Cooper en *Política de*

*los actores* (1993)<sup>3</sup>, una lectura decisiva que me hizo entender que la obra de un actor puede ser tan coherente y planeada como la de un cineasta.

Resulta evidente: mientras no podamos envejecer siguiendo las mismas reglas de juego, los actores y las actrices tampoco serán lo mismo. El horizonte de la maternidad es un poco más imperioso que el de la paternidad y ellos afrontan la aprensión del no-ser deseado de forma más tranquila; tienen mucho más tiempo para verla venir. Existe una urgencia propia de lo femenino, y un libro que, sobre tal tema, mezclara los géneros, perdería sin lugar a dudas su intensidad al creer que puede aplicarse una sola y única metodología a relaciones con el tiempo y el cuerpo tan distintas.

Pero aunque, como escribiera Susan Sontag, «solo los hombres están autorizados a envejecer», me di cuenta de que esta prohibición, de manera tácita formulada para las mujeres, encierra paradójicamente una mayor promesa de escritura. Siempre hay más cosas que decir sobre una vida que maniobra con lo prohibido, a riesgo de vivir al margen de la ley, que sobre un destino plácidamente autorizado a cumplir años. Desde mi punto de vista, esta injusticia garantizaba la gran variedad de capítulos y la alegría de descubrir el tema a medida que iba escribiendo: me esperaba una gran homogeneidad, caer siempre en el terror de la actriz que envejece y es destronada, pero,

---

3. Luc Moullet, *Política de los actores*, Athenaica/Serie Gong, Sevilla, 2021. [N. del Ed.]