

ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BÉLICO. EL NUEVO ROL DE LA «MUJER SOLDADO» EN LA GUERRA DE IRAK

FEMALE STEREOTYPES IN THE EVOLUTION OF WAR GENRE. THE NEW ROLE OF THE «WOMAN SOLDIER» IN THE IRAQ WAR CYCLE

Aurora OLIVA LÓPEZ

Universitat Internacional de Catalunya

Alfonso MÉNDIZ NOGUERO

Universitat Internacional de Catalunya

Recibido: 27/01/2016

Aceptado: 07/06/2016

Resumen

La figura de la mujer ha sido escasamente tratada en el género bélico, que tradicionalmente ha narrado sus historias desde una perspectiva masculina. Retratada como simple compañía del hombre, se descubre una imagen estereotipada de los personajes femeninos: esposa del soldado ausente, enfermera de campaña, etc. La ficción bélica, ciertamente, es propensa a los estereotipos, porque la realidad de la guerra es casi siempre desconcertante y caótica. Para narrarla, cada ciclo escoge ciertos temas y motivos; y, por eso, se apoya en los estereotipos. Así, entre otros, el ciclo de la I Guerra Mundial promovió la figura de la «madonna»; el de la II Guerra Mundial, el de la mujer que sufre el retorno del veterano; y el de la Guerra del Vietnam, el de la mujer que descubre el sinsentido de la guerra. En el ciclo de la Guerra de Irak, el personaje femenino tiene una presencia más activa en la narración: ella guía el relato filmico. A través del análisis de 13 películas, se ha constatado la pervivencia de estereotipos precedentes, a la vez que aparece un rol verdaderamente original: el de la «mujer soldado», protagonista del conflicto bélico.

Palabras clave: mujer, estereotipos, Guerra Irak, cine bélico, mujer soldado.

Abstract

Woman figure has been poorly treated in war film. Traditionally, this genre has present stories from the male's perspective. A stereotyped image of the female characters can be discovered, in her role as the man's companion: wife of the missing soldier, campaign nurse, etc. The war fiction is certainly prone to stereotypes. To narrate the reality of war, which is almost always confusing and chaotic, each cycle chooses certain themes and motifs; and, therefore, it relies on stereotypes. Thus, the cycle of World War I promoted the character of the «madonna», the World War II, the woman who suffers the return of the veteran; and the Vietnam War, the woman who discovered the meaninglessness of war. In the Iraq War cycle the woman character has a more active and powerful presence in the story: she guides the film story. Through the analysis of 13 films, it has been confirmed that the cycle has preserved previous stereotypes, while it draws a new and original role for the women: the «female soldier».

Keywords: woman, stereotypes, Iraq War, war film, woman soldier.

1. REALIDAD, FICCIÓN Y MANIPULACIÓN EN EL GÉNERO BÉLICO

La ficción bélica tiene una cualidad única que no comparte con otro género: su estrecha relación con la realidad. Ningún género, ninguna fórmula narrativa más o menos tipificada mantiene una conexión tan vital con la propia realidad representada o con las percepciones de esa realidad (Eberwein 11; Westwell 5). A diferencia de otros géneros, una de las condiciones de esta ficción es precisamente el factor histórico: las películas sobre guerras *deben hacer* referencia a un hecho o escenario histórico específico e identificable (Chapman 8; Eberwein 7; Williams 116).

Paradójicamente, esta característica –determinante de su naturaleza– le convierte en susceptible de manipulación política e ideológica. El relato «se parece tanto» a la realidad aludida que tenemos la impresión de ser testigos privilegiados de su representación en imágenes, lo que nos mueve a aceptar los planteamientos que subyacen a las historias, la representación filmica de la conciencia colectiva, y los valores y las actitudes que se manifiestan en el conflicto (Schatz 7). Por tanto, los diferentes elementos narrativos que facilitan la recreación del episodio bélico y conforman el relato en la ficción, son en sí mismos susceptibles de dicha manipulación, incluido el personaje femenino.

Los autores suelen aludir a cuatro motivos que explican esta manipulación en la ficción bélica. La primera, el escaso conocimiento que la mayoría de la sociedad tiene sobre cómo es la guerra (Rodríguez 17). La segunda, la dificultad, o imposibilidad de recrear fielmente el hecho (Sorlin 361). La tercera, la incapacidad de sus protagonistas –los soldados veteranos– de reproducir las emociones y las sensaciones experimentadas en la batalla (Hynes 423). Y la cuarta, el interés de políticos e instituciones gubernamentales en ofrecer, de un concreto episodio de guerra, una representación legitimadora de las acciones que allí se llevaron a cabo (Landman).

A pesar de ello, el género bélico aspira siempre a recrear de forma veraz los conflictos y las emociones intrínsecos a la realidad mostrada. Pero la naturaleza huidiza y complejísima de la guerra hace obligado un trabajo de selección y simplificación que, necesariamente, supone manipularla. Así, para poder dar cuenta de la memoria de un enfrentamiento, los relatos del género bélico

destacan unos aspectos del conflicto por encima de otros, y escogen ciertos temas y motivos, o incluso buscan apoyo en los estereotipos (Sorlin 362).

Por una parte, el género contribuye a anclar una iconología concreta de cada conflicto. Así, las películas de la Primera Guerra Mundial mitificaron la imagen de trincheras sólidas e inacabables, pero en la realidad fueron casi siempre improvisadas, y en muchas ocasiones no había sacos de arena para protegerse del fuego enemigo. Por otra, también han querido dotar al conflicto de un sentido único. Así, las ficciones del género bélico convirtieron la Segunda Guerra Mundial en «la guerra luchada por los héroes civiles», con un objetivo de lucha bueno y justo (Andersen 22; Rose 254).

De todo esto se comprende fácilmente que el género bélico sea muy propicio a la creación de estereotipos. Algunos de ellos, muy consolidados en torno a la imagen de la mujer.

2. ESTRUCTURA, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente estudio tiene dos grandes apartados. El primero es una panorámica sobre los clichés o estereotipos femeninos de los principales ciclos bélicos: desde la I Guerra Mundial (1914-19) hasta la Guerra del Golfo (1990-91). Como señalan Rubenstein (455) y Chapman (8), el cine bélico manifiesta una identidad como género cinematográfico en las representaciones de las guerras modernas: las que tuvieron lugar en el siglo XX; de ahí que hayamos circunscrito nuestro estudio a ese periodo temporal. En esta primera parte, los objetivos que nos hemos propuesto son:

- Establecer el estereotipo femenino más destacado en cada uno de los ciclos bélicos.
- Señalar algunos de los filmes que más han contribuido a fortalecerlo.

En esta primera parte, la metodología se ha apoyado en la revisión bibliográfica sobre el género bélico y en el análisis de los filmes más representativos de cada ciclo.

La segunda parte analiza de manera detenida la construcción de estereotipos en el último ciclo bélico: la Guerra de Irak (2003-2010), que presenta aspectos novedosos en la evolución del género y, muy especialmente, en la creación de roles sobre el personaje femenino. En esta parte, los objetivos propuestos son:

- Comprobar la persistencia de estereotipos generados en los ciclos bélicos anteriores.
- Descubrir qué nuevos roles se asignan a la mujer en este ciclo.

La metodología empleada en esta segunda parte será el análisis fílmico, tal como lo han entendido Carmona y Casetti y Di Chio. El campo de estudio son las películas estadounidenses que han reflejado el punto de vista de la mujer y han conferido a ésta un papel protagonista o principal. En cada uno de los filmes se han estudiado los siguientes indicadores:

- La *relevancia* del personaje femenino en la trama, es decir, hasta qué punto sus decisiones afectan al desarrollo de la acción. De esta manera se puede reflexionar sobre la naturaleza de su protagonismo en la guerra.
- La *situación espacial* de ese personaje: si actúa en el campo de batalla, en la retaguardia o en el hogar, y si existe algún recorrido o cambio de ubicación a lo largo de la trama. En el género bélico, el recorrido del personaje determina, en muchas ocasiones, la evolución de dicho personaje.
- Su *relación con la guerra*, para comprobar el grado de inmersión en el conflicto; es decir, si su función se desarrolla de forma indirecta (enfermera, familiar de soldado, etc.) o directa (soldado, analista, mando militar, etc). Esto permite valorar la novedad de los roles de la mujer en el contexto bélico.
- La *función del personaje femenino* en las películas sobre Irak, lo que nos permitirá valorar si este ciclo ha hecho honor a esa característica propia que le obliga a reflejar las circunstancias más relevantes de la guerra que busca recrear.

Antes de proseguir, debemos señalar una precisión terminológica. Igual que los otros géneros, el bélico también evoluciona, y con cada grupo de filmografías se amplía su historia y su narrativa. Para dar cuenta de ello, nos acogemos a la noción de «ciclo» utilizada por Altma, Grindon, Neale o Westwell, para referirse a las diferentes etapas del género. Este término denomina no solo al conjunto de películas producidas sobre un conflicto, sino a las diferentes tendencias que pueden existir en la recreación del ciclo (como el «rescate» de la Primera Guerra Mundial durante los años cincuenta [Westwell 9]), o a grupos de filmes con las mismas características (como el [sub]ciclo de Rambo, que se enmarca dentro del Ciclo de la guerra de Vietnam [Neale 8; Westwell 75]).

3. ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN EL GÉNERO BÉLICO

Para determinar los estereotipos de la mujer en el cine bélico, resulta útil tener en cuenta el espacio en el que aparece, para después analizar la función

que desarrolla en ese espacio. En términos generales, puede decirse que su ubicación se presenta en dos extremos opuestos: en el hogar o en la guerra. Analizaremos los roles que se le asignan en uno y otro escenario. Y en una breve retrospectiva, repasaremos los cuatro ciclos bélicos que han tenido mayor producción filmica y que han sido claves para la definición de los estereotipos femeninos.

3.1. I Guerra Mundial: La *madonna* y su contra-estereotipo

La función de la mujer en el hogar puede quedar reflejada en tres momentos del conflicto: antes de que el soldado parta hacia la guerra, durante el desarrollo del conflicto o en el regreso a casa. Las películas han reflejado con mucha frecuencia la actuación de la mujer en las dos últimas situaciones. El momento de la partida suele representarse de manera escueta, porque es verdaderamente en la ausencia del varón y en su regreso, cuando la mujer asume protagonismo.

El ciclo de la Gran Guerra refleja profusamente la angustia de la mujer durante la ausencia del soldado. Y en ese reflejo, el cine mostraba ya el tímido cambio social que empezaban a protagonizar las féminas. Con la marcha del hombre a la guerra, la mujer asumió trabajos y funciones que tradicionalmente habían pertenecido al ámbito masculino. Conductoras de camiones, camareras u obreras fueron algunas de las muchas profesiones que ejerció en esos años, lo que le otorgó una mayor presencia y responsabilidad en la vida social que la que había asumido hasta entonces. Pero no abandonó sus funciones tradicionales: su rol como madre de familia, o su función de consoladora y sanadora como enfermera.

El cine traslada a la gran pantalla este cambio social en el personaje que Bernad, Mut y Fernández (177) describen como la «mujer blanca» (tierna, sumisa y dócil), que espera con ilusión el regreso del soldado. Ejemplos de este arquetipo son: el personaje de Marie en *Hearts of the world* (1981), que decide participar en la guerra, enrolándose como enfermera; o el personaje de Diane Varsi en *Johnny got his gun* (1971), también enfermera, cuyo estereotipo de dulzura queda reforzado en contraste con la cruel actitud de la enfermera jefe, que no permite atenciones hacia los inválidos. Donald y MacDonald (11) bautizan este mismo estereotipo con el término más reconocido de *madonnas*, en el que están incluidas madres, hermanas y novias. Uno de los personajes que mejor representa el cambio social del momento es Mary, en *Wings* (1927). Ella muestra una independencia y una determinación ciertamente insólitas: marcha al frente como enfermera para cumplir su función de vigilante y protectora de su amado (Bernad, Mut, Fernández 177-182).

Se comprende pues la riqueza de este estereotipo, que acoge diferentes actitudes de la mujer hacia la guerra: desde la que Elshtain (232) denomina «latter-day Antígona», que no está dispuesta a dejar marchar al ser querido, hasta la «home-front bellicist» que pide a su amor que luche y muera por su país; pasando por la «traditional woman», que quiere la marcha de su marido porque anhela protección por encima de cualquier cosa.

El estereotipo contrario al de la *madonna* es el de la «mujer roja» (Bernad, Mut, Fernández 177) o *femme fatale*, un personaje tipo de amplia historia y tradición. Ella representa lo exótico y lo carnal, y utiliza sus atributos para beneficiarse de las diferentes situaciones que la guerra propicia. La mujer espía, por ejemplo, bebe directamente de este estereotipo, y en *Mata-Hari* (1931) encontramos un ejemplo paradigmático en el personaje de Greta Garbo, quien resulta ser una atractiva y eficaz espía de los nazis. Pero el destino final del personaje refleja la condena social de su actividad, señalando así la ambigüedad moral del estereotipo.

El contraste de estas dos figuras en los filmes sobre la Primera Guerra Mundial permite vislumbrar la apertura del personaje femenino a nuevos espacios (se la ubica tanto en el hogar como en situaciones bélicas, sobre todo actuando como enfermera), lo cual es coherente con el protagonismo que socialmente adquirió durante el conflicto.

3.2. La actitud de la mujer ante el regreso del veterano

La vuelta del hombre y su representación ha dado lugar a un amplio y rico –podríamos denominar– subgénero de lo bélico, el cine de veteranos. Muruzábal (477-478) ha estudiado la representación fílmica de la mujer ante el regreso del soldado y ha establecido cuatro modelos en función de su respuesta emocional:

- La mujer predispuesta a sobrellevar con humor y buen ánimo la dura relación que se inicia con el retorno del ser querido, como Ruth en *Pride of the Marines* (1945).
- La mujer que, en vez de intentar avanzar, queda inmovilizada por el dolor del que ha regresado traumatizado del conflicto, como Angela en *The Deer Hunter* (1978).
- La que trata de olvidar la situación creada por el regreso del veterano. Una decisión que puede juzgarse de egoísta: no ven ni comprenden el dolor del soldado, y no quieren ser subyugadas por su ánimo para convertirse en víctimas indirectas de la guerra, como Marie en *The Best years of Our Lives* (1946).

- La que encarna el punto de vista femenino: «son historias que narran [...] el difícil papel de la mujer que espera» (Muruzábal 478). Esta es sin duda la actuación femenina más compleja. Porque no se limita a aceptar, hundirse o abandonar, sino que muestra al espectador las controversias, positivas y negativas, de enfrentarse a la recuperación de un soldado convaleciente, tanto física como psíquicamente. Sally vive esta complejidad en *Coming Home* (Hal Ashby, 1978).

Aunque los diferentes ciclos bélicos pueden presentar todo tipo de decisiones por parte de la mujer ante el regreso del soldado, hay dos ciclos que profundizan especialmente en una de esas decisiones. Así, el ciclo de la Segunda Guerra Mundial refleja la entrega de la mujer al veterano, como un deber ineludible para ésta. Por su parte, el ciclo de la Guerra de Vietnam tiñe de amargura y tristeza la actuación femenina, a la vez que muestra su enorme capacidad para comprender el trauma y el dolor del veterano (Muruzábal 490).

Estas dos reacciones, que responden a decisiones femeninas propias del género bélico, reflejan dos recepciones antagónicas de los veteranos de guerra por parte de Estados Unidos. Calificados como héroes al término de la Segunda Guerra Mundial, el trauma vivido pasó a un segundo plano. Por el contrario, el rechazo e incomprensión que sufrieron tras la contienda en Indochina, nos habla de la imposibilidad de superar las heridas físicas y psicológicas de una guerra.

3.3. Vietnam y la tímida presencia de la mujer en el frente

Los ciclos mencionados hasta ahora colocan al personaje femenino principalmente en el hogar. Algunas mujeres sí participan en la guerra, pero no en las líneas de combate. Fue el cine sobre Vietnam el que se atrevió a explorar cuál era el espacio de la mujer cerca de la primera línea de guerra, tanto en el plano físico como emocional.

En ese ciclo encontramos mujeres en el frente con diferentes funciones y tareas (Vartanian 199). Enfermeras que se entregan completamente a su trabajo, y mujeres que sobreviven proporcionando a los soldados atenciones de la «mujer roja». Además de ellas, aparecen mujeres con diversos roles profesionales: reporteras, periodistas, mujeres que trabajan en el mismo ejército, etc. Por primera vez, la mujer no conecta con la guerra a través del hombre, sino que trata directamente con ella. A través de su profesión, es capaz de percibir cómo la guerra puede transformarla. Se pueden encontrar ejemplos en la serie *Tour of Duty* (Travis Clark y Steve Duncan, 1987-1990) o en *Saigon: year of the cat* (David Hare, 1983).

Sin embargo, esa presencia de la mujer en el frente no garantizó su desarrollo en el argumento. Su discurso y su representación son enfocados desde el punto de vista masculino, que sigue dominando las tramas. El creador de la serie *China Beach* (John Sacret Young, 1988-1991) –una de las producciones que mejor refleja el cambio de roles femeninos–, veterano del conflicto, afirma que incluyó la presencia de la mujer en el frente para hacer justicia a la realidad que él vivió. Pero el heroísmo que aflora en la contienda no alcanza verdaderamente al personaje femenino, pues éste se limita a la posición de observadora comprensiva, pendiente de la figura masculina (Vartanian 197). Con todo, esa observación a través de los ojos femeninos permite una mayor comprensión de las tribulaciones y sufrimientos del soldado y del veterano.

3.4. Guerra del Golfo: La mujer toma las armas

Sólo de manera excepcional se ha visto a la mujer en las películas en primera línea de fuego. Entre esos pocos ejemplos hay varias cintas de la Segunda Guerra Mundial, como *A Guy Named Joe* (1943), en la que una mujer pilota un avión en una misión aérea, *This Land is Mine* (1943) o *Edge of Darkness* (1943), en los que personajes femeninos se enfrentan a oficiales nazis. Sin embargo, en esas ocasiones nunca van vestidas de uniforme militar, y las propias historias resaltaban la excepcionalidad de la situación (Donald, MacDonald 2).

Hubo que esperar hasta finales de los años noventa para verlas en el frente bélico desempeñando las mismas funciones que los hombres. En películas como *G.I. Jane* (1997) o *Courage Under Fire* (1996) la mujer participa del escenario bélico al igual que sus compañeros soldados, también en la lucha cuerpo a cuerpo. A pesar de ello, el conflicto de estos filmes lidia con aspectos de género, por lo que acaban resaltando la anormalidad que supone para un personaje femenino desenvolverse en el frente de batalla (Linville 105).

Sin duda, *G.I. Jane* es una de las películas que más claramente otorgan a la mujer las funciones de lucha que hasta entonces había ostentado el varón. Con razón afirma Knight (142) que la película «blatantly violates the conventions of gender through the role of Jordan O'Neil who not only learns, but masters the forms and mannerisms of masculinity, wins the acceptance of the other male soldiers and goes to war (combat)». Con todo, queda claro –por la misma afirmación del autor– que incluso en aquella novedosa presentación de la mujer, ésta seguía siendo medida por los cánones y parámetros masculinos.

La protagonista de *G.I. Jane*, interpretada por Demi Moore, a diferencia de sus compañeros, debe enfrentarse a un enemigo añadido: el propio cuerpo de marines, que continuamente señala su feminidad como algo ajeno al grupo.

Y como acertadamente señala Brown (55), O'Neil solo podrá superar a ese enemigo dejando atrás su feminidad: para ello deberá raparse al cero, adoptar actitudes violentas y poco refinadas, moldear la musculatura de su cuerpo, utilizar expresiones soeces; y, en fin, cambiar por completo su apariencia para asemejarse lo más posible a un hombre. Por todo ello la película fue considerada revolucionaria, aunque no favoreció la reflexión sobre la mujer en la guerra por sus propias capacidades y funciones.

El impacto que podría haber generado *G.I. Jane* quedó amortizado por una película que se estrenó un año antes y que ya presentó a mujeres en primera línea de combate. Hablamos de *Courage under fire* (1996), que desató un fuerte debate sobre la igualdad entre hombres y mujeres en el frente de guerra, y sobre si la mujer dificultaba la capacidad combativa del soldado, al verse éste en la obligación de protegerla (Keeton y Scheckner 71). Una de las predecesoras de ambas películas la encontramos en el filme *Opposing Force* (1996), que pretende establecer la conflictiva diferencia entre hombres y mujeres en situaciones de guerra, como las que tienen lugar en un campo de prisioneros (Tasker 264). En su conjunto, las tres películas abren un debate sobre las consecuencias de la presencia de la mujer en el frente bélico, en relación a su identidad (*G.I. Jane*), a su necesidad de protección (*Courage under fire*) y a la igualdad entre géneros (*Opposing Force*).

Ese debate ya existía en la sociedad, y se reflejó también en otros géneros cinematográficos, como el de ciencia-ficción, con *Terminator II* (1991) o *Alien 3* (1992); el drama social, con *Million Dollar Baby* (2004); o el de aventuras, con *Lara Croft* (2001). Hablamos, por tanto, de un estereotipo de mujer luchadora, dispuesta a ser violenta y agresiva para demostrar su poderío (Andris, Frederick 2), pero no de una mujer en el ámbito bélico, ni con la problemática que supone luchar en una guerra. A principios del siglo XXI, el género bélico no había llegado aún a explorar al personaje femenino como *soldier*, ni había presentado –más allá de la mera comparación con el hombre– unos conflictos y recorridos dramáticos que respondieran a cuestiones más profundas y propias de la mujer. Pronto, sin embargo, la situación cambió al comenzar la guerra entre Estados Unidos e Irak.

4. LA MUJER EN LA GUERRA DE IRAK: ESTEREOTIPOS Y FUNCIONES

La historia y mitología de un país quedan reflejadas en su imaginario bélico, por eso es de vital importancia el rigor con que se presentan los hechos acontecidos (Schatz 7). Esta afirmación, válida para el género en su totalidad, lo es aún más para el Ciclo de la Guerra de Irak, que actúa como espejo de

referencia –por su cercanía en el tiempo– para la auto reflexión de los norteamericanos sobre su actuación en otras partes del mundo.

Quizás por eso, en el ciclo de Irak crece de manera exponencial el interés del Gobierno estadounidense por manipular o reorientar sus películas. Las autoridades son conscientes de que el género bélico contribuye a definir nuestra identidad como individuos y como sociedad (Sorlin 359), a la vez que modela el sentido general del conflicto y la actitud que debemos tener ante él. Por eso, resulta de vital importancia analizar la construcción que esos filmes han realizado sobre el personaje femenino.

Este ciclo se desmarca de sus predecesores a la hora de reconocer la capacidad y el valor de las mujeres, tanto fuera como dentro de la pantalla. Hay una razón para ello: más de medio millón de féminas habían servido en Irak y Afganistán, también en puestos de combate (Sastre; Thornton). Esa cifra constata la total inmersión de la mujer en el Ejército, lo cual es sin duda un gran logro, que nos acerca a la tan ansiada igualdad.

Al mismo tiempo, este logro está teñido por episodios a todas luces desdénables, como las numerosas violaciones y abusos de poder que las mujeres soldado han sufrido por parte de sus compañeros o superiores (Monge). Las primeras películas del Ciclo de la guerra de Irak responden a la comprensión más reciente y cercana que la sociedad ha realizado del conflicto. En un futuro, sin duda, estas películas condicionarán la forma en la que se piense sobre la guerra y en las decisiones y posturas que se muestren ante ella (Westwell 5).

4.1. El campo de estudio

El primer listado de películas que podrían formar parte de esta investigación se extrajo, principalmente, de las bases de datos IMDb y FilmAffinity: un total de 289. A partir de ahí, se llevó a cabo un proceso de discriminación, puesto que no todas las películas catalogadas con la etiqueta «Guerra de Irak» eran de naturaleza bélica. La inclusión de filmes en el estudio quedaba condicionada por los requisitos que a continuación se enumeran:

1. Ser películas de producción o co-producción estadounidense estrenadas entre 2003 y 2013 (Límites geográficos y temporales de la muestra).
2. Estar ambientadas en algún episodio de la Guerra de Irak, bien sea en su planteamiento general, en algún enfrentamiento concreto, o en un escenario diferente que muestre alguna de sus consecuencias.

3. No será imprescindible la aparición de una batalla. En cambio, sí lo será que la situación esté generada por la guerra y que sus personajes actúen y decidan bajo su influencia. Esta premisa justifica que se incluyan historias no ambientadas en Irak, como las del regreso a casa del soldado.
4. Contar con un personaje femenino que sea protagonista o esté presente en el elenco principal de personajes.

El cumplimiento de estos parámetros de selección definió un corpus de 13 películas, en las que la mujer tiene un papel protagonista o principal. Este dato, en sí mismo considerado, ya resulta significativo, pues la muestra de películas que cumplían los tres primeros requisitos era de 30 filmes. Es evidente que la presencia del personaje femenino en un papel principal, sin ser mayoritario en el ciclo, sí tiene un protagonismo relevante.

En todo caso, la importancia del personaje femenino en el ciclo de Irak no viene dada por datos cuantitativos, sino por un nuevo rol que asume la mujer en la guerra. Analizaremos, con los resultados disponibles, la naturaleza de ese protagonismo.

4.2. Datos sobre el protagonismo de la mujer

Los géneros cambian por naturaleza, pero ese cambio no suele ser rápido ni radical. No debemos esperar, por tanto, en el ciclo de la Guerra de Irak una rotura completa con los ciclos precedentes, pero sí esperamos constatar ciertas novedades. Una de las primeras es, como ya se ha mencionado, la presencia de la mujer en roles dramáticos principales: en 13 de las 30 películas sobre el ciclo, la mujer tiene un papel principal, hecho que podría considerarse la antesala de una diversificación en el papel de la mujer en el género, acorde con la realidad de la guerra.

Si observamos los resultados expuestos en la *Tabla 1* y atendemos a la primera columna, se comprueba que la importancia dramática de la mujer en el ciclo es notoria, aunque no sea siempre en el papel protagonista. De hecho, son solo cuatro las películas en las que ella aparece como protagonista; es decir, cuatro filmes en los que realmente depende de la mujer el planteamiento de los diferentes conflictos, temas y recorridos dramáticos. En el resto, aparece como acompañante o contrapeso del personaje masculino, que se alza con el rol protagonista. Como se ha avanzado al inicio del apartado, el cambio con respecto a los ciclos anteriores no ha sido radical, pero la incipiente tendencia de otorgar protagonismo a la mujer es prometedora de un enriquecimiento de su presencia en el género.

Tabla 1: Rasgos del personaje femenino en el Ciclo de la Guerra de Irak

	Importancia dramática del personaje	Situación espacial del personaje	Relación del personaje con la guerra	Función del personaje	Arquetipo al que puede responder
<i>Home of the Brave</i> (dos mujeres)	Principal	Hogar Frente-Hogar	Esposa de soldado Soldado	Apoyo Lucha	Mujer blanca Soldado
<i>Stop-Loss</i>	Principal	Hogar	Novia de soldado	Apoyo	Mujer blanca
<i>In the Valley of Elah</i>	Protagonista	Hogar	Profesional	Lucha	Luchadora
<i>Zero Dark Thirty</i>	Protagonista	Frente	Profesional	Lucha	Luchadora
<i>The Situation</i>	Principal	Frente	Profesional	Lucha	Luchadora
<i>Green Zone</i>	Principal	Frente	Profesional	Lucha	Mujer roja
<i>Happy New Year</i>	Principal	Hogar	Profesional	Apoyo	Mujer blanca
<i>Farewell Darkness</i>	Principal	Hogar	Novia de soldado	Apoyo	Mujer blanca
<i>The Dry Land</i>	Principal	Hogar	Novia de soldado	Apoyo	Mujer blanca
<i>The Lucky Ones</i>	Principal	Frente-Hogar	Soldado	Lucha	Soldado
<i>A Marine Story</i>	Protagonista	Frente-Hogar	Soldado	Lucha	Soldado
<i>American Son</i>	Principal	Hogar	Novia de soldado	Apoyo	Mujer blanca
<i>Return</i>	Protagonista	Frente-Hogar	Soldado	Lucha	Soldado

Tabla elaborada por los autores

La segunda columna nos indica que, a pesar de que el ciclo de Irak se desmarca de los anteriores y muestra a la mujer en el frente, estos casos no superan la mitad de la muestra. Solo tres filmes construyen un personaje femenino que se enfrenta a la guerra en el campo de batalla. Y tal afirmación hay que matizarla, puesto que ninguna de las tres protagonistas es soldado. Es decir, se enfrentan a la guerra desde la profesión de periodistas en dos de ellas, *The Situation* (2006) y *Green Zone* (2010), y como agente de la CIA en *Zero Dark Thirty* (2012). Se sigue protegiendo, pues, a la mujer del frente bélico, aunque

se le reconoce sin duda su capacidad y su valor para tareas que resultan clave en el devenir de la batalla.

Existen, no obstante, cuatro casos novedosos, en los que la mujer domina dos espacios: el hogar y el frente, que ocurre en *Home of the Brave* (2006), *The Lucky Ones* (2008), *A Marine Story* (2010) y *Return* (2011). No es casualidad que se trace para el personaje femenino el mismo recorrido que realiza el soldado en este género: el proceso de retorno al hogar, una de las más reconocidas estructuras narrativas que han determinado el cine de veteranos desde su nacimiento. No es casualidad porque en estas cuatro películas la mujer es presentada con lo que podría considerarse un nuevo rol del personaje en el cine bélico: el de la *mujer soldado*.

Como puede comprobarse en la columna tres, el resto de personajes femeninos son: o bien profesionales, como periodistas o enfermeras, o bien novias y esposas de soldados. Esta columna también permite destacar un planteamiento novedoso: dos tercios de las películas –concretamente, 9 de 13– han desligado la representación de la mujer del lazo más íntimo o estrecho que la ligaba al varón. El personaje gana en independencia para enfrentarse al conflicto y, por tanto, no vive la guerra a través de terceros, si no que sufre en primera persona las consecuencias de enfrentarse a ella.

Este cambio relacional provoca a su vez un cambio en la actitud de la mujer con el conflicto bélico, reflejado en la cuarta columna. Si se desconecta a la mujer del hombre y se elimina su relación íntima, la función de apoyo queda relegada a un segundo lugar, en beneficio del nuevo objetivo en la guerra: la lucha. Una lucha que puede llevar a cabo como periodista, como agente de la CIA y, más claramente aún, como soldado. La correlación entre la implicación directa o indirecta de la mujer con la guerra, y la función que en ella tiene, es clara y precisa.

4.3. Pervivencia de los estereotipos anteriores en el ciclo de Irak

Como se aprecia en la última columna, perviven en este ciclo algunos de los estereotipos anteriormente señalados: el de mujer blanca o *madonna*, el de la mujer luchadora, y también un caso aislado de mujer roja o *femme fatale*. Pero lo primero que debemos resaltar es que ninguno de los personajes se corresponde de forma absoluta con el estereotipo clásico presentado, sino que el ciclo aporta su propia personalidad y, en cualquier caso, enriquece la definición de los estereotipos.

En el Ciclo de la guerra de Irak persiste, aunque no en la mayoría de las producciones, la imagen de la mujer «amante del soldado», figura sufriendora y de apoyo hacia el novio o el marido militar. La *madonna* está presente en

este ciclo, pero en su versión más exigente hacia el soldado, aunque –también– bañada por el cariño que le profesa y con la esperanza de lograr su recuperación. Tanto en *Home of the Brave*, *Farewell Darkness* y *The Dry Land* la mujer resulta clave para la recuperación del veterano. Se confirma, por tanto, su naturaleza salvadora, aunque ahora los métodos son más drásticos. Con la intención de que se recupere, por ejemplo, la mujer llega a abandonar unos días al soldado para que reaccione, para que se enfrente a la nueva realidad por sí mismo. En otras ocasiones, la mujer debe favorecer que el soldado abra su corazón herido y comunique el trauma que todavía le atenaza. Sólo así podrá salvarse.

En ese sentido, el apoyo al soldado resulta fundamental para esta recuperación. La mujer es el apoyo y la guía para el veterano, y demuestra una gran comprensión y aceptación hacia el sufrimiento de este personaje, como ya sucedía en el ciclo de Vietnam. La *madonna* en Irak posee la virtud del estereotipo clásico: la lealtad; pero no teme provocar crisis en el personaje masculino para que se enfrente a su situación. Así sucede en *The Dry Land* (2010) y en *Farewell Darkness* (2007). *Home of the Brave* refuerza esta tendencia.

Son dos los personajes femeninos que no cumplen este patrón de la *madonna*. Por un lado, *Stop-Loss* (2008) muestra a Michelle, la novia de Steve, que abandona al veterano por un compañero de armas y amigo de la infancia. Por otro lado, *Happy New Year* (2011) presenta en la enfermera Lisa un claro caso de *madonna* atenta y cariñosa, pero la resolución de la trama es absolutamente novedosa: los cuidados y atenciones de la enfermera consuelan momentáneamente al enfermo, pero no para siempre. El sargento Cole no encuentra los ánimos ni la esperanza para seguir viviendo, y acaba quitándose la vida. Una acción que claramente debe afectar a Lisa, pero la película no profundiza en esa reacción.

Un personaje opuesto a la *madonna* clásica lo encontramos en Lawrie, la periodista de *Green Zone* que busca su propia fama a través de las noticias que publica sobre el conflicto. Lawrie no contrasta las fuentes porque tiene prisa por publicar y arde en deseos de ascender en su profesión, hasta que un soldado –el personaje masculino de contraste– le hace ver el daño que ha causado con sus falsas informaciones. En este sentido, Lawrie se identifica parcialmente con la «mujer roja».

Por último, también aparece el estereotipo de la mujer luchadora. Al igual que la mujer soldado, ésta tiene como función la lucha, pero los recursos y objetivos no son los mismos. Lo vemos en tres personajes: Maya, en *Zero Dark Thirty* (2013); Anna, en *The Situation* (2006); y la detective Emily, en *In the Valley of Elah* (2007). Las tres son profesionales, y sus metas son,

respectivamente, la defensa del país (agente de la CIA), la búsqueda de la verdad (periodista) y la instauración de la justicia (detective). Tres mujeres completamente independientes de sus compañeros masculinos, capaces de llevar a cabo tareas importantes y desagradables, relacionadas con la defensa de un país. Sin embargo, aun consiguiendo con éxito estos fines, deben demostrar más de una vez al varón que tienen las capacidades para llevar a cabo esas tareas.

Maya, Anna y Emily tienen la esencia luchadora de *G.I. Jane*, aunque su ámbito no resulta tan hostil como el cuerpo de marines en el que Jordan se ve obligada a demostrar su valía. Las tres triunfan en su particular guerra, y en el proceso, el espectador puede asomarse a su mundo interior (una diferencia constatable respecto a la Teniente Jordan). En Maya descubrimos su fijación por encontrar a Bin Laden, algo que la desestabiliza en todos los planos: anímico, social, profesional y personal. En Anna vemos que Irak le roba parte de su esencia, de sus sueños y esperanzas; nos muestra el sacrificio del que es capaz por conseguir algo bueno y justo, y no se avergüenza de mostrar el dolor que esto le provoca. Y en Emily, por último, advertimos la inseguridad y el miedo que siente, a pesar de la lucha que despliega contra los horrores de la guerra.

Se puede afirmar, por tanto, que la aproximación narrativa al personaje de la mujer es más diverso y complejo que en ciclos anteriores. Sin embargo, falta todavía que el género profundice en las experiencias de la mujer en combate y en las consecuencias que ello tiene sobre el personaje. El cine bélico continúa centrado en la figura del soldado masculino, aunque la realidad de la Guerra de Irak ha proporcionado numerosos hechos protagonizados por mujeres en combate, cuya dramatización desde una perspectiva femenina enriquecería sin duda al género en su conjunto.

4.4. Cuatro casos de mujeres soldado en la guerra de Irak

Vanessa (*Home of the Brave*), Alexandra (*A marine story*), Lisa (*Return*) y Colee (*The Lucky ones*) son las protagonistas de las cuatro películas más novedosas en cuanto al planteamiento del personaje femenino en el ciclo de Irak. Las cuatro son veteranas, una condición radicalmente nueva para el personaje femenino. Quizás por ello, las películas enfrentan a la mujer al regreso hacia donde siempre ha estado ubicada, el hogar. Esta situación permite reflexionar sobre diferentes aspectos, como el proceso de duelo y pérdida, o las consecuencias de no recuperar la ilusión tras la experiencia del conflicto.

Tradicionalmente, la figura del veterano y su trama ha constituido una de las situaciones más representativas de la narrativa bélica, puesto que engloba

las tres cuestiones esenciales del género: la justicia, la épica y el melodrama (Muruzábal 723). Así, la construcción y desarrollo de esta figura permite a los cineastas profundizar en la psicología del soldado que se ha enfrentado a los horrores de la guerra y debe reintegrarse en la sociedad.

En este sentido, el ciclo describe sobre todo el proceso de reinserción de la mujer en la sociedad. Al igual que en los filmes en los que un varón retorna de la guerra, también aquí se hacen presentes la violencia, la soledad y la desorientación. Lisa está dispuesta a ensañarse con unas mujeres que se encuentra en un bar, como también Colee. Alexandra y Vanessa, por su parte, deben enfrentarse solas a ese proceso, igual que Lisa, que es abandonada por su marido. La inactividad las caracteriza. Aunque Colee viaja en coche con dos compañeros más durante toda la película, no se está dirigiendo hacia nada real ni concreto. Y Lisa es capaz de pasarse días tumbada en el sofá de casa, mientras deja que su marido asuma sus tareas en el hogar.

Y es que la experiencia fundamental a la que se enfrenta el soldado es la de descubrir el sentido de su propia existencia. Muruzábal (371) señala que «el cine bélico dedica gran parte de sus esfuerzos a representar como la falta de garantías sobre la vida curte la identidad del soldado». Basinger (73) ya planteó las preguntas esenciales que plantea un filme bélico, centradas en los motivos sobre el acto de matar, en las consecuencias que ello tiene, y en el descubrimiento de los cambios que la guerra ha provocado en uno mismo.

Por todo ello, el regreso a lo cotidiano y a la rutina supone una pérdida de sentido para el veterano, en donde nada tiene importancia. Es, pues, en el hogar donde la búsqueda de sentido resulta más crucial. Del mismo modo que para el soldado masculino, también para la mujer veterana el amor de la pareja y su reubicación en la familia resultan cruciales en la recuperación. Sin embargo, mientras que en la reinserción social el éxito es incierto, en la recuperación personal de la mujer soldado se da una circunstancia que sí garantiza el éxito: su condición de madre se constata en los filmes como una guía irrefutable para su vuelta a la vida.

Este segundo aspecto diferencia radicalmente al hombre y a la mujer en su proceso de recuperación. Los hijos son esa garantía de salvación, esa parte de ella misma que ha quedado intacta tras el conflicto, y a la que puede volver para reencontrarse. Aunque el proceso no resulta sencillo, puesto que ese instinto puede alterarse tras el conflicto, sí resulta clave para las dos protagonistas que son madres, Lisa y Vanessa.

Al margen de estos filmes aislados, la figura femenina en el frente sigue articulándose en el cine bélico en relación al varón. La mujer sirve para observar –y denunciar– las reacciones de los soldados ante su presencia, en vez

de compartir conflictos, experiencias de combate o arcos de transformación. Predomina, por tanto, el punto de vista masculino, que sigue considerando excepcional la presencia de la mujer soldado. Ese punto de vista se traduce en un trato desatento, en el que la mujer recibe comentarios obscenos, o es tratada condescendentemente por parte de sus compañeros. Esto se comprueba también en la actitud machista con la que se dirigen a ella. La frase que debe escuchar la protagonista de *A Marine Story*, así lo atestigua: «the strongest woman is equal to the weakest man» (min. 00.17.35).

Con todo, es una gran novedad narrativa –de importantes consecuencias para la temática y los personajes del género– la colocación de la mujer en el frente y su condición de veterana de guerra. Esta situación obliga a considerar al personaje masculino en un rol, a su vez, novedoso: como gestor y guardián del hogar y los hijos, a la espera del regreso de la mujer soldado; como acompañante y apoyo del trance de recuperación de la veterana, o como viudo tras un conflicto bélico. En estos personajes se palpa, por un lado, la desorientación en el día a día por la ausencia de su mujer, así como un sentimiento de culpabilidad por no haber sido él quien fuera a la guerra. Y se reitera, de nuevo, la importancia de la mujer como madre, y la trágica pérdida que supone para los hijos.

Por tanto, la representación de la mujer en Irak mantiene ciertos estereotipos a través de los que tradicionalmente se ha representado a la mujer en la guerra, pero innova en la presentación de un nuevo rol para ella. Esta función narrativa, que nace de la misma realidad de Irak –la considerable presencia de la mujer en combate– se presenta en los filmes como una oportunidad para reflexionar sobre dicha situación. Y aunque esta tendencia es aún incipiente, dibuja para ella un recorrido (que la trasladará de la guerra al hogar) y una condición de veterana que permitirá ahondar en la vivencia femenina del conflicto y en el proceso interior de la mujer cuando es ella la que regresa al hogar tras el trauma de la guerra.

5. CONCLUSIONES

Las reflexiones finales permiten afirmar que, en el ciclo bélico de la Guerra de Irak, se enriquece el personaje femenino a través de su presencia en roles protagonistas y principales, y a través de la diversificación de sus funciones. Los estereotipos anteriores, como el de la *madonna*, no han desaparecido, pero en el ciclo de Irak las mujeres no temen alejarse de la inocencia y sacralización clásicas para guiar a sus seres queridos hacia la recuperación real de la experiencia en combate. Aparecen también mujeres luchadoras, pero su sentido

en la historia no es medirse con las capacidades masculinas, sino mostrar la experiencia, tanto externa como interna, de una mujer en la guerra.

En el ciclo que nos ocupa, se constata la presencia de un nuevo rol, la mujer soldado. Las cuatro mujeres protagonistas –todas veteranas de guerra– se enfrentan al regreso al hogar, el escenario en el que tradicionalmente había sido colocada la mujer. Esta decisión permite ahondar en la experiencia directa de la mujer en la guerra. No se puede hablar por el momento de estereotipo, puesto que los procesos de homogeneización y generalización son todavía prematuros y reducidos. Sin embargo, sí se advierte una tendencia: la asignación a la mujer de un nuevo rol en el conflicto bélico.

El estudio de la construcción y recorrido de las cuatro protagonistas constata que los procesos de duelo y pérdida tras la guerra son muy similares tanto en los hombres como en las mujeres: en la violencia que experimentan, en la soledad que sienten y en la desorientación que viven. Pero hay una diferencia crucial, que individualiza la experiencia de la mujer en la guerra: la maternidad se convierte en la guía de vuelta a la realidad para la mujer veterana. Gran parte de la recuperación del sentido que debe realizar el veterano, se materializa en la mujer en el cuidado de los hijos: en esa prolongación de ella misma que le garantiza el reencuentro consigo misma y sus valores.

La aparición de este nuevo rol como «mujer soldado» abre muchas posibilidades de estudio en el campo de la narrativa. Entre ellas, el nuevo papel asignado al varón que se queda en el hogar mientras la mujer se va a la guerra. Un estudio de este personaje sin duda enriquecerá aún más la narrativa del género bélico. Cabe esperar que el género siga reforzando esta propuesta en futuros filmes. Solo así se podrá explorar el papel fundamental que la mujer tiene en los conflictos, también en primera línea de batalla, y las consecuencias que ello acarrea para sí misma y para la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, Rick. *Film/Genre*. Indiana: Bloomington Indiana University Press, 1999.
- Andersen, Robin. *A Century of Media, a Century of War*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.
- Andris, Silke y Ursula Frederick. *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007.
- Basinger, Janine. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- Bernad, Estela, Magdalena Mut y César Fernández. «Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine». *Historia y Comunicación Social* 18 (2013): 169-189.

- Brown, Jeffrey A. «Gender, Sexuality and Toughness: The Bad Girls of Action Films and Comic Books». *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. Ed. Sherrie A. Inness. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004, 75-94.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Catedra, 1996.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2007.
- Chapman, James. *War and Film*. Wiltshire: Reaktion Books, 2008.
- Donald, Ralph y Karen MacDonald. *Women in War Films: From Helpless Heroine to G.I. Jane*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.
- Eberwein, Robert. *The Hollywood War Film*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
- Elshtain, Jean Bethke. *Women and War*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Grindon, Leger. «Cycles and Clusters: The Shape of the Film Genre History». *Film Genre Reader IV*. Ed. Barry K. Grant. Austin: University of Texas Press, 2012, 42-59.
- Hynes, Samuel. *A War Imagined: the First World War and English Culture*. Londres: Pimlico, ebook edition, 1992.
- Keeton, Patricia y Peter Scheckner. *American War Cinema and Media Since Vietnam. Politics, Ideology and Class*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2013.
- Knight, Gladys L. *Female Action Heroes. A Guide to Women in Comics, Video Games, Film and Television*. California: Greenwood, 2010.
- Landman, Anne. «Pentagon Working to Influence Future Movies about Iraq». *PRWatch*, 7 julio 2008. < <http://www.prwatch.org/spin/2008/07/7522/pentagon-working-influence-future-movies-about-iraq>>, consultado el 15-03-2014.
- Linville, Susan. «The Mother of all Battles: *Courage under fire* and the Gender-integrated military». *Cinema Journal* 39.2 (2000): 100-120.
- Monge, Yolanda. «El peor enemigo de la mujer soldado, su camarada». *El País*, 21 abril 2009. <http://elpais.com/diario/2009/04/21/internacional/1240264810_850215.html>, consultado el 20-01-2016.
- Muruzábal, Amaya. *La representación cinematográfica del regreso. El cine de veteranos como expresión privilegiada del género bélico. El caso práctico de The Best Years of Our Lives y The Deer Hunter* (Tesis doctoral). Navarra: Universidad de Navarra, 2007.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.
- Rodríguez, Hilario J. *El Cine Bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Rose, Kenneth D. *Greatest Generation. A Social History of Americans in World War II*. Oxon: Routledge, 2012.

- Rubenstein, Lenny. «The War Film». *The Political Companion to American Film*. Ed. Gary Crowdus. United States: Lake View Press, 1994, 455-463.
- Sastre, Noelia. «Una mujer solo puede ser tres cosas en el ejército: zorra, puta o lesbiana». *Abc.es*, 20 abril 2009. <<http://www.abc.es/20090420/internacional-estados-unidos/mujeresejercitoirak-200904201331.html>>, consultado el 20-01-2016.
- Schatz, Thomas. «The Vietnam War Film: America's Post-Traumatic Stress Disorder». *Vietnam at 24 Frames a Second*. Ed. Jeremy M. Devine. Jefferson: McFarland & Company, 1995, 205-221.
- Sorlin, Pierre. «War and Cinema: Interpreting the Relationship». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14.4 (1994): 357-366.
- Tasker, Yvonne. *Soldiers' Stories: Military Women in Cinema and Television Since World War II*. Londres: Duke University Press, 2011.
- Thornton, Rod. *Asymmetric Warfare: Threat and response in 21st Century*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Vartanian, Carolyn R. «Women next door to war: *China Beach*». *Inventing Vietnam*. Ed. Michael Anderegg. Philadelphia: Temple University Press, 1991, 190-203.
- Westwell, Guy. *War Cinema. Hollywood on the Front Line*. London: Wallflower, 2006.
- Williams, Tony. «Narrative Patterns and Mythic Trajectories in Mid-1980s Vietnam Movies». *Inventing Vietnam*. Ed. Michael Anderegg. Philadelphia: Temple University Press, 1991, 114-139.