



Offside. La apropiación del género masculino como estrategia

Enrique Vidal

Arkadin (N.º 5), pp. 72-80, agosto 2016

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

OFFSIDE

La apropiación del género masculino como estrategia

ENRIQUE VIDAL

enrique.jesus.vidal@gmail.com

Universidad de Lima. Perú

Recibido: 13/02/2016 Aceptado: 20/05/2016

RESUMEN

El artículo examina las prácticas y dispositivos de control que atraviesan la ficción cinematográfica en *Offside* (2005) de Jafar Panahi. La lectura del film apela a los desarrollos conceptuales de Sherry Ortner y Judith Halberstam, articulando los estudios de género con la investigación de la sociedad de control en cuanto a su representación en un ámbito en el que se entrecruzan elementos en disputa entre relato cinematográfico, espectáculo deportivo e imaginario social en el Irán contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Género; fútbol; performance; patriarcado; medio oriente

En el presente ensayo se analiza la película *Offside* (2005), del director iraní Jafar Panahi, en la que se exponen las prácticas y los dispositivos de control que atraviesan la estructura del patriarcado en la que las mujeres en Irán se ven inserta. Cabe resaltar que este análisis incidirá en la descripción de acontecimientos particulares en la narración para abordar las cuestiones de género que se encuentran presentes. Para exponer el argumento a grandes rasgos, la película narra la historia de un grupo de mujeres que, reunidas o por separado, intentan ingresar a un estadio de fútbol para presenciar un partido realmente importante para todo el país: el partido contra Bahrein que define la clasificación de Irán para el mundial de Alemania 2006. Ninguna de ellas logra entrar, son apresadas y retenidas por un grupo de soldados con los que entablarán una relación bastante particular con relación a los motivos por los que se encuentran cautivas.

Antes de realizar el análisis descriptivo de la película, es importante exponer un marco teórico interesante para situar a la mujer en perspectiva, que encontramos en las lecturas de la antropóloga americana Sherry Ortner (1979), quien distingue tres niveles del problema de la asignación de roles hacia las mujeres:

1. El hecho universal de que en todas las sociedades se asigna a la mujer un status de segunda clase. Dos cuestiones importantes hay aquí. En primer lugar, ¿qué queremos decir con esto y cuáles son las pruebas de que se trata de un hecho universal? Y, en segundo lugar, ¿cómo vamos a explicar este hecho, una vez lo hayamos establecido?
2. Las ideologías, simbolizaciones y ordenaciones socioestructurales concretas relativos a la mujer, que tanto varían de una cultura a otra. En este nivel, el problema consiste en explicar cualquier complejo cultural concreto en función de los factores específicos de ese grupo, en el nivel habitual del análisis antropológico.
3. Los detalles observables sobre el terreno de las actividades, aportaciones, poder, influencia, etc. de las mujeres, que suelen variar de acuerdo con la ideología cultural (aunque siempre constreñidos dentro del supuesto de que las mujeres nunca pueden ser prominentes en el sistema global). Este es el nivel de la observación directa, que ahora adoptan muchas veces los antropólogos de orientación feminista (Ortner, 1979: 110-111).

Además de estos aspectos estructurales en los que el rol de la mujer se encuentra subyugado, Ortner también nos hace dar cuenta de las razones por las que se considera a la mujer más próxima a la naturaleza y establece una explicación y una contextualización de las mismas. Podríamos tener en cuenta este esquema restrictivo para analizar a las mujeres en Irán, y, con ello, apuntar a razones que no son expuestas en un discurso complejo, sino a partir de la ignorancia y del prejuicio.

La animalidad manifiesta que *obliga* a las mujeres iraníes a vestirse como hombres se verá expuesta en esta película. En este primer punto, cabe recordar la sentencia de Simone de Beauvoir, quien, partiendo de la biología, afirma que la disposición física de las mujeres hace que se encuentren más esclavizadas a la especie que el macho debido a que su animalidad es más manifiesta.



Figura 1.
Jafar Panahi: *Offside*

OFFSIDE, FUERA DE LUGAR

La película nos relata el transcurso de un hombre mayor que se encuentra dentro de un auto buscando a su hija, quien debía estar en el colegio pero le dijeron (le cuenta al taxista) que había ido al estadio. En su camino, se encuentra con un colectivo repleto de hinchas y le pide al chofer que se detenga para poder buscar a su hija. Una vez adentro, el chofer le ofrece llevarlo al estadio para que pueda encontrarla.

Notamos, en un principio, que el espacio de fiesta que se vive dentro del colectivo se encuentra rebosante de actitudes que, convencionalmente, se atribuyen a lo masculino: arengas a favor del equipo, abrazos en grupo y un ambiente de júbilo generalizado en los albores del encuentro.

En su camino, las cámaras prestan atención a otro colectivo que se cruza con el primero que se nos presenta. En este, notamos una presencia muy particular, que no actúa del mismo modo que las demás: es una mujer disfrazada con ropa masculina. En un principio no sabemos de quién se trata, sólo tenemos referencias a lo que puede pasar a partir de

un intercambio entre dos jóvenes que sugiere que es la protagonista de la película tratando de pasar desapercibida vestida como un hombre. En ese momento, la atención recae en una pelea dentro del colectivo y dejan de observar a la mujer, quien los ha escuchado y se manifiesta incómoda con una situación que ya le resulta suficientemente difícil.

Cabe resaltar, en este punto, que la afición por el fútbol en las mujeres proviene del entorno en el que se desempeñan, no se trata, necesariamente, de una actividad con un carácter “sexuado” hacia lo masculino. En Brasil, por ejemplo, es muy común la presencia de mujeres en los estadios; no existe ningún tipo de censura para con ellas como sí sucede en algunos lugares del Medio Oriente y, evidentemente, no es sólo el fútbol el factor diferencial para dar cuenta de la discriminación de género.

El porqué de la *masculinidad* en la práctica de fútbol es un tópico que también analizaremos. En principio, se debe a una estrategia social desde el poder que permite *territorializar* los escenarios en los que cada género tendría que desenvolverse. Sin embargo, esta cuestión adopta una casuística particular con relación a las prácticas insertas en una estructura; ya mencionamos como ejemplo a Brasil o a Argentina, países en los que las mujeres viven sin ningún tipo de restricción la experiencia de ver fútbol y todo lo que implica sin complejos.

Volvemos a la película y nos posicionamos en la llegada al estadio. Aquí, nuestra protagonista empieza a observar los alrededores del estadio y a darse cuenta de las prácticas que requiere para lograr entrar. Una de ellas es comprar una entrada; para ello, observa a un revendedor y recuerda los precios y los modos de interactuar con él. En el momento en el que ella lo aborda, el vendedor decide apartarla. Ella se muestra determinada a entrar y le ofrece un precio mayor al de la entrada, él decide subirlo aún más y decide aprovecharse de ella y le hace comprar un póster a sobreprecio. La mujer, resignada, le paga al revendedor y se retira a las inmediaciones del estadio. Este fragmento muestra la hipocresía del revendedor, quien, en principio, se negaba a vender una entrada a la mujer, aparentemente, para protegerla. Sin embargo, una vez ofrecida una suma mayor por la entrada, accede a venderla y se hace el desentendido con la situación.

El intento de nuestra protagonista por acceder al estadio y por evadir los controles se nos presenta como un seguimiento tenso e incisivo de los mecanismos de control. El seguimiento, cámara en mano, da cuenta de cómo los guardias registran a todo aquel que se encuentra a punto de acceder a la explanada. No parece haber otra opción posible para ingresar y nuestra protagonista decide hacer cola hasta que le llega el momento: «No me toques, por favor», le dice al guardia y, en ese momento, todos notan que es una mujer.

Ella trata de escapar, pero es apresada y llevada por un guardia a un sector elevado en las afueras del estadio. En el camino, intenta convencer a su captor de que la libere, pero éste alega que no puede hacer nada, que está siguiendo órdenes y que, al final del partido, será llevada a la «brigada antivicio». Una vez arriba, nuestra protagonista es obligada a entrar en un espacio de captura improvisado, con barreras de metal de baja altura y móviles. Allí se encuentran otras dos mujeres vestidas como hombres (camisas, gorros y pintura en la cara para despistar sus rasgos femeninos).

Todas ellas tienen razones para salir pronto. Le explican a la recién llegada que han intentado conversar la posibilidad de su salida, pero el sargento encargado de velar por ellas solo atina a decir que tendrán que esperar al jefe para ver qué sucederá con ellas. Además de nuestra protagonista, quien tiene un perfil tímido y reservado, encontramos a

otras dos chicas: una muy joven que tiene mucho miedo de no encontrar a su tío, y la otra, más avezada, que intenta insistentemente razonar con el sargento pero en vano, ella quiere ir al baño y no la dejan.

En ese momento vemos llegar a una mujer de rasgos masculinos que acaba de ser capturada. Ella se muestra muy confiada e imponente; logra confundir al sargento quien le pregunta a su soldado por qué ha traído a esa persona: «—¿Es hombre o mujer? / —¿Qué prefieres que sea?».

La figura de la cuarta mujer marca una pauta con relación a las demás ya capturadas; ella es una experta, se muestra suelta y despreocupada sobre lo que pueda pasar. Ella le pregunta al guardia cuánto va el partido a lo que el sargento le responde que eso no le importa. Nuestra recién llegada prende un cigarro y empieza a fumar. El sargento se lo prohíbe, pero a ella parece no importarle. De pronto, la acción se ve interrumpida por el sonido ambiental del estadio. Uno de los soldados pregunta si acaban de anotar un gol; otro soldado, que está cerca de la puerta desde donde se ve el partido, lo narra muy entusiasmado y afirma que no, que se trató de un ataque fallido. La atención se centra en él, vemos cómo empieza a narrar el partido y las mujeres empiezan a acercarse a su esquina para escucharlo mejor. Este momento es muy relevante en la película, pues las tensiones entre las mujeres y los soldados se ven sublimadas. Está claro que ellos sólo cumplen órdenes y ellas, al menos, logran escuchar la narración del partido y hasta discutir al respecto.

Uno de los soldados irrumpe en la conversación burlándose de la posibilidad de tener una esclava. La mujer responde insultándolo y provocándolo. El soldado, encolerizado, amenaza con golpear a la mujer y es detenido por uno de sus compañeros. A partir de este punto, las mujeres demuestran solidaridad con el sargento, quien parece no entender por qué las mujeres hacen todo lo que hacen solo por el fútbol. Él les increpa su actual situación, a lo que las mujeres simplemente asienten y le piden que, por lo menos, les comenten del partido. Ya las acciones toman una nueva disposición, el género de la película cambia y los espacios empiezan a perder su posición inicial. Ante la imposibilidad de convencer a las mujeres de razones por las cuales no entrar al estadio, el sargento accede al pedido y le dice a su soldado que les narre el partido, de modo que ellas se quedarán tranquilas.

En plena narración una de las mujeres intenta salir y es atrapada por los soldados. Ella afirma que ahora le urge ir al baño; el sargento la aborda y se crispa al dar cuenta de que a ella no le importa ir al baño de hombres. Después de una larga negociación, el sargento accede a que vaya, pero con un póster en su cara, de modo que no se note su rostro mientras un soldado la acompaña al baño. En este punto podríamos recordar a la teórica Judith Halberstam, quien afirma en su libro, *Masculinidad femenina* (2008), que la masculinidad no es la expresión social, cultural ni política de la virilidad. Estos dominios se encuentran insertos en prácticas complejas; lo que sí nos advierte Halberstam es el hecho de que la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos.

Para aplicar el concepto de Halberstam en la película, podemos dar cuenta de la oposición y de la ruptura que genera la masculinidad desde lo femenino por parte de las mujeres que buscan entrar en el estadio; ello nos da una pista de cómo se define la masculinidad como tal. Y, en el caso de Irán, se evidencia una figura paternalista y sobreprotectora. Al respecto, la teórica comenta:

En nuestra sociedad, la masculinidad se asocia a valores de poder, de legitimidad y de privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia afuera en el patriarcado y hacia adentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social (Halberstam, 2008: 24)

Los hombres tienen una mayor libertad y movilidad, la adecuación al género como una práctica compleja que genera una desviación (con relación a las prácticas convencionales atribuidas al género) de orientación. En el caso de *Offside*, no se trata de romper con la norma en sentido de desviación sexual (vista desde un punto convencional), sino de mecanismos de travestismo para apreciar una práctica sexuada y atribuida (con mayor fuerza en el Medio Oriente).

Volvamos a la película. La máscara del póster en camino hacia el baño da cuenta de una expropiación de la masculinidad como un dispositivo. Este mecanismo le permite a la mujer ir al baño hacia el medio tiempo del partido; la idea es negar su identidad para fundirse con las personas de su mismo género. La identidad como un proceso de lugares múltiples y de roles definidos se encuentra presente a lo largo de la película. Un detalle interesante es el nivel de detalle con que el soldado busca evitar que la mujer lea escritos vulgares: por ejemplo, después de deshacerse de todos los hombres que se encontraban en el baño, le hace prometer que no leerá las pintas en las paredes. Pasado un tiempo, el soldado encargado tiene problemas para retener a los hombres que buscan entrar al baño y, en una distracción, la mujer logra escapar.

La situación es tensa; sin embargo, el foco de atención cambia cuando llega una quinta mujer apresada. Ella viste como los soldados y se encontraba en un palco especial de los generales viendo el partido hasta que fue apresada porque su uniforme no tenía suficientes estrellas. Este nuevo elemento es recibido con honores por las mujeres apresadas. Y es que la idea de vestirse con un uniforme de soldado para ver el partido resulta más que osada. Mientras la mujer soldado es felicitada, los soldados conversan sobre ella; los problemas que dio y cómo la brigada antivicio se encargará de darle una *bienvenida especial* por su agravio a la institución. Asistimos, pues, al engaño que legitimó el acceso del último elemento femenino a ver parte del partido sin ser detectada, es por ello que lleva unas esposas al ser considerada peligrosa.

En este punto es pertinente abordar una de las premisas por la cual surgen teorías feministas en el cine. Con relación a esto, Francesco Casetti explica:

La ideología machista no se manifiesta en la "pobreza" de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y de este modo es a la vez marginada y glorificada (Casetti, 1994: 253).

Podemos afirmar que el cine de Panahi está reconociendo y revalorizando un sistema patriarcal. Lo pone en cuestión al exponer razones absurdas (desde el punto de vista de Occidente, claro está) para limitar el acceso de las mujeres a los estadios de fútbol. Así, también, se establece un esquema de dominación asentado. Pierre Bourdieu afirma al respecto:

Así pues, la dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como los esquemas inmanentes a todos los hábitos (Bourdieu, 2005: 49).

Retomamos nuevamente la película para observar al soldado que perdió a la mujer en el baño. Esto hace que el sargento se moleste mucho y le increpe a la mujer masculina su *lealtad teheraní*. El soldado le dice al sargento que asumirá su culpa y le contará todo a la brigada antivicio. En el momento del tumulto, un hombre (al que vemos en un principio en el bus) llega al escenario para encontrarse con su hija, la más joven y tímida de todas, e intenta golpearla en el momento en que la encuentra, hecho que es impedido y denunciado por los tripulantes del bus, hombres y mujeres.

Después de este intercambio, vemos que la mujer que había escapado al baño vuelve a aparecer y, voluntariamente, regresa a su encierro. Aduce que lo hizo al recordar el ganado del sargento y se sintió triste por él. La mujer empieza a relatar lo que vio en el partido y de pronto Irán marca un gol. Esta figura simbólica del gol (triumfo) nos hace dar cuenta de la comunión que se logró entre las mujeres y sus, hasta entonces, antagonistas. Es interesante notar que los mismos adquieren un carácter paulatinamente más blando, un carácter que ya no sitúa a la mujer en la economía de bienes simbólicos. Podemos decir que los captores de las mujeres se encuentran sujetos a un mandato en el que no creen, simplemente obedecen y Panahi es claro en dejar este mensaje para mostrar la disposición del hombre Iraní para que la situación cambie en su país. Respecto a la mujer en la economía de los bienes simbólicos, Bourdieu reseña:

Así pues, las inclinaciones (*habitus*) son inseparables de las estructuras (*habitudines*, en el sentido de Leibniz) que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-espirituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos. El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, de las sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece en el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el funcionamiento de todo el orden social (Bourdieu, 2005: 59).

Se puede decir que *Offside* es heredera de una crítica a la representación de la figura femenina en Hollywood durante tantos años. Con relación a ello, Margarita Millán señala:

Los feminismos en tanto políticas culturales, es decir, como producción de significaciones que intervienen en la desestabilización de la cultura dominante, abordaron el problema de la representación cinematográfica, y así promovieron un nuevo saber acerca de ella, al tiempo que generaron (y generan) otro tipo de representaciones, trabajando sobre las posibilidades expresivas y significantes del lenguaje (Millán, 1999: 49).

Vemos, entonces, que Panahi construye una imagen y una agencia de la mujer es capaz de acceder al poder mediante la razón como dispositivo. La sola idea de cuestionar y confrontar el trato dispuesto para con ellas por su género desbarata todo argumento machista en contraparte.

Volvemos a la película para resumir, a grandes rasgos, la última parte. Hacia la tarde llega, finalmente, el colectivo que trasladará a las mujeres a la brigada antivicio. En el camino se esclarece la razón para que la primera mujer (quien se nos muestra en el inicio de la película) intente entrar en el partido sin tener mayores habilidades o alguna motivación aparente. Lo que ella buscaba era homenajear a un amigo suyo que murió en un atentado en un partido entre Irán y Japón. “Él hubiera querido venir, yo lo hice”, exclama entre lágrimas. Finalmente, el partido termina. Irán gana y va al mundial de Alemania 2006. En ese momento el auto se detiene y el sargento deja salir a las chicas para que celebren. La película termina con las celebraciones, no llegamos a ver a la brigada antivicio y, muy probablemente, las mujeres que gustan del fútbol no tuvieron que verlos por esa ocasión.



Figura 2.
Jafar Panahi: *Offside*

EL GÉNERO COMO PERFORMANCE

Una contribución en el debate teórico sobre la *performatividad* es la de Judith Butler (1993) quien afirma que la denominación es a la vez un modo de fijar una frontera y, también, de inculcar repetidamente una norma. Las fronteras del sexo se encuentran determinadas por operaciones más o menos tácitas de exclusión. De esta manera, la *performatividad* no es, pues, un *acto* singular, porque siempre es la reiteración de una norma o de un conjunto de normas, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente.

Como conclusión al respecto del debate sobre el feminismo, retomamos las palabras de Elizabeth Badinter, quien explica:

Al pretender ignorar sistemáticamente la violencia y el poder de las mujeres, al proclamarlas constantemente como oprimidas, por lo tanto inocentes, se traza en negativo el retrato de una humanidad cortada en dos y poco conforme a la verdad. De un lado, las víctimas de la opresión masculina; del otro, los verdugos todopoderosos. Para luchar contra esa situación, enfoques feministas cada vez más numerosos se aferran a una sexualidad masculina considerada la raíz del mal. Al hacer esto, trazan los contornos de una sexualidad femenina en contradicción con la evolución de las costumbres y redefinen una «naturaleza femenina» que se creía olvidada (Badinter, 2009: 56).

El proyecto de Badinter busca una sexualidad única allí donde no existe; una sexualidad transparente, democrática y contractual. El feminismo victimista no debería pensar en términos de dominación masculina; se trata de analizar un proyecto emancipador, un proyecto que evite que los elementos de la ideología cultural que, explícitamente, desvaloricen a las mujeres concediéndoles, a sus funciones y a sus medios sociales, menos prestigio que el concedido a los hombres y a sus correlatos masculinos.

En ese sentido, *Offside* se constituye como un muy valioso documento pues retrata este proyecto emancipador en el que las mujeres van incorporándose a espacios restringidos históricamente por su género. Panahi, más allá de construir un relato con un argumento simple y sencillamente trabajado, apela extensivamente a la situación de las mujeres en el medio oriente y utiliza el cine como su propio dispositivo de denuncia social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADINTER, Elizabeth (2009). *Hombres/Mujeres o cómo salir del camino equivocado*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- DE BEAUVOIR, Simone (1970). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- HALBERSTAM, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- MILLÁN, Margarita (1999). *Derivas de un cine femenino*. México D.F: PUEG (Programa de Estudios de Género).
- ORTNER, Sherry (1979). «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?». En Harris, Olivia y Young, Kate (comps.). *Antropología y feminismo* (pp. 109-131). Barcelona: Anagrama.