

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



**LOS MODELOS DE GÉNERO MASCULINO Y FEMENINO
EN EL CINE DE HOLLYWOOD, 1990 - 2000**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eva Victoria Lema Trillo

Bajo la dirección de la doctora

María Dolores Vigil Medina

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-2204-0

LOS MODELOS DE GENERO
MASCULINO Y FEMENINO EN
EL CINE DE HOLLYWOOD:
1990-2000

por

Eva Victoria Lema Trillo

Tesis propuesta para el doctorado en

CC. DE LA INFORMACION

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

2002

Aprobada por _____
Presidente del comité supervisor

Programa autorizado para obtener el doctorado _____

Fecha _____

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	<i>vi</i>
<i>EL CINE. TEORÍAS Y VISIONES DE ESTUDIO</i>	<i>1</i>
1.1 TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA	<i>1</i>
1.2 NUEVAS CORRIENTES DE ESTUDIO	<i>11</i>
1.3 CONCEPTOS DE LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA Y CRÍTICAS	<i>12</i>
1.4 EL MODELO DE STACEY PARA EL ESTUDIO DEL CINE CLÁSICO Y SUS ESPECTADORAS. METODOLOGÍA	<i>15</i>
1.5 LOS PLACERES DE LAS ESPECTADORAS SEGÚN STACEY	<i>18</i>
1.6 LAS ESTRELLAS DE CINE	<i>21</i>
1.7 EL ANÁLISIS FÍLMICO Y LAS AUTORAS DE LA CRÍTICA FEMINISTA	<i>23</i>
1.8 LA AUDIENCIA Y LA RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS FÍLMICOS	<i>25</i>
1.8.1 Los procesos de la Recepción	<i>25</i>
1.9 LA TEORÍA DE LAURA MULVEY SOBRE LOS PROCESOS DE RECEPCION EN LAS ESPECTADORAS	<i>26</i>
1.10 LAURA MULVEY: LOS PLACERES DE LA MIRADA: EL VOYEURISMO Y EL NARCISISMO	<i>29</i>
1.11 EL PSICOANÁLISIS EN EL CINE: LA PRÁCTICA DEL SADISMO Y DEL FETICHISMO EN EL CINE	<i>30</i>
1.12 LA FORMULACIÓN DEL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN EN LAS ESPECTADORAS SEGUN LAURA MULVEY	<i>34</i>
1.13 MULVEY: LA MUJER COMO OBJETO DE LA MIRADA, EL HOMBRE COMO POSEEDOR DE LA MIRADA:	<i>37</i>
1.14 CRITICAS A LA TEORIA DE LAURA MULVEY SOBRE LOS PROCESOS DE IDENTIFICACION	<i>39</i>
1.15 EL SEGUNDO ARTÍCULO DE LAURA MULVEY (1981) ... <i>42</i>	
<i>LOS PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN. LAS AUDIENCIAS. LOS PROCESOS DE RECEPCIÓN</i>	<i>45</i>
2.1 LA AUDIENCIA	<i>45</i>

2.2 LA AUDIENCIA Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO CINEMATOGRAFICO.....	46
2.3 PREMISAS DE ESTUDIO PARA EL ANALISIS DE PELICULAS Y RECEPCION DE AUDIENCIAS	48
2.4 AUDIENCIAS ACTIVAS.....	49
2.5 EL CINE COMO CONSUMO EN SU DOBLE ACEPCIÓN ...	53
2.6 LA AUDIENCIA FEMENINA. EL CONSUMO Y EL ESCAPISMO	59
2.8 LAS CUOTAS DE MERCADO DEL CINE EN ESPAÑA. SITUACIÓN ACTUAL.....	65
2.9 LAS POLÍTICAS REFERENTES AL CINE ESPAÑOL.....	66
2.10 SITUACIÓN Y TRAYECTORIA DEL SECTOR DE LA EXHIBICIÓN.....	68
2.11 LA EVOLUCIÓN DE LA AFLUENCIA DE ESPECTADORES	69
2.12 LOS HÁBITOS DE ASISTENCIA AL CINE DE LOS ESPAÑOLES	71
2.14 PERFIL DE LOS/AS ESPECTADORES/AS DE CINE	74
2.15 LAS VARIABLES PERSONALES: EDAD, SEXO, NIVEL EDUCATIVO	75
2.16 VARIABLES ECONÓMICAS: ACTIVIDAD ECONÓMICA E INGRESOS	77
2.17 VARIABLES GEOGRÁFICAS.....	77
2.18 PERFIL DEL ESPECTADOR MEDIO EN ESPAÑA	78
2.19 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. EL SECTOR DE LA EXHIBICIÓN.....	80
<i>EL CINE DE HOLLYWOOD</i>	83
3.1 EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS 80 Y EL CINE DE TRANSICION A LOS 90.....	83
3.1.1 Los Cuerpos Musculosos de la Década de los Años 80	83
3.2 ¿PUEDE HABLARSE DE UN NUEVO CINE DE HOLLYWOOD?	89
3.3 IDEALES DE FEMINIDAD Y DE MASCULINIDAD EN EL CINE	93
3.4 EL CINE COMERCIAL DE ACCION	95

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DE HOLLYWOOD	99
4.1 EN TORNO A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE GÉNERO Y DE ESTEREOTIPO	99
4.1.1 Los Estereotipos Femeninos.....	99
4.2 LA NOCIÓN DE GÉNERO	100
4.3 LAS NUEVAS “FEMME FATALE” EN EL CINE DE HOLLYWOOD	104
4.4 LAS MUJERES PSICOPATAS DEL CINE DE LOS 90	110
4.5 ELEMENTOS COMUNES EN EL SUBGÉNERO DE “LAS PSICÓPATAS”	114
4.6 LAS MUJERES PSICÓPATAS Y LA PARANOIA MASCULINA	114
4.7 ANÁLISIS DE PELÍCULAS REPRESENTATIVAS DE ESTE SUBGÉNERO:	116
4.7.1 “Atracción Fatal”	116
4.7.2 “La mano que Mece la Cuna”	123
4.7.3 “Mujer, Blanca, Soltera Busca”	126
4.7.4 “Acoso”	134
4.7.5 “Instinto Básico”	135
4.7.6 “Presunto Inocente”	144
4.8 EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO ROMÁNTICO	145
4.9 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO ROMÁNTICO	147
4.10 “PRETTY WOMAN” COMO MODELO DE COMEDIA ROMÁNTICA DE ÉXITO	154
4.11 LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO	164
4.11 LAS HEROÍNAS DE LAS PELÍCULAS DE ACCIÓN	165
4.12 ANÁLISIS TEXTUAL DE PELÍCULAS REPRESENTATIVAS DEL PERÍODO 1990-2000	175
4.12.1 Dos Heroínas en una “Road Movie”: Las Novedades de “Thelma y Louise”	175
4.12.2	175
La Trama Narrativa.....	175
4.12.3 Los Personajes	178
4.12.4 Diversas Interpretaciones Sobre “Thelma y Louise”.....	181
4.12.5 Un Género Cinematográfico Tradicionalmente de Hombres	197
4.12.6 Situación Social. El Contexto.....	201
4.12.7 El Final.....	202

<i>LA REPRESENTACIÓN MASCULINA</i>	207
5.1 LA REPRESENTACION MASCULINA EN LA DÉCADA DE LOS 70	207
5.2 LA AMBIGUEDAD SEXUAL Y EL TRANSVESTISMO EN EL CINE DE HOLLYWOOD: EL ÉXITO DE“TOOTSIE”	210
5.3 LOS CUERPOS MASCULINOS COMO OBJETOS DE MIRADA	214
5.4 TOM CRUISE COMO MODELO MASCULINO DEL CINE COMERCIAL DE LOS 90	220
5.5 HÉROES DE ACCIÓN EN LA DÉCADA DE LOS 90	228
5.6 LOS PERSONAJES MASCULINOS DE LOS NOVENTA	233
5.7 ELEMENTOS RACIALES	245
5.8 EL MELODRAMA MASCULINO. EL HOMBRE SENSIBLE.	246
5.9 “PHILADELPHIA”	247
<i>INVESTIGACIÓN EMPÍRICA</i>	253
6.1 INVESTIGACIÓN EMPÍRICA Y CONCLUSIONES	253
6.2 LA VARIABLE PERSONAL	253
6.3 LA VARIABLE GEOGRÁFICA	255
6.4 LA VARIABLE FAMILIAR	256
6.5 LA VARIABLE ECONÓMICA	256
6.6 CONCLUSIONES	258
6.7 ASISTENCIA AL CINE EN MADRID	258
6.8 SALAS DE EXHIBICIÓN MÁS FRECUENTADAS	260
6.9 PREFERENCIAS: CINE AMERICANO DE HOLLYWOOD, CINE ESPAÑOL, EUROPEO/OTROS	262
6.10 FRECUENCIA DE ASISTENCIA AL CINE	264
6.11 ACTORES Y ACTRICES PREFERIDOS	265
6.12 IDENTIFICACIÓN CON LOS PROTAGONISTAS DE UNA PELÍCULA	266
6.13 MODELOS MASCULINOS: EL ESTEREOTIPO DEL SENSIBLE O EL TIPO DURO	269
6.14 PELICULAS FAVORITAS Y MÁS MENCIONADAS	272

6.15 ¿OBSERVAS ALGÚN CAMBIO EN LA IMAGEN MASCULINA O FEMENINA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS?	272
6.19 ROLES EN EL CINE DE ACCIÓN Y EN EL ROMÁNTICO	274
6.20 ¿CÓMO SE ESCOGE UNA PELÍCULA CUANDO SE VA AL CINE?	278
6.21 MOTIVOS POR LOS QUE VAS AL CINE	279
6.22 ¿TIENES EN CUENTA LAS CRÍTICAS DE CINE?	280
6.23 GÉNERO CINEMATOGRAFICO PREFERIDO.....	281
6.24 ¿COMPRAS O LES PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN CINE, VES PROGRAMAS DE TV O ESCUCHAS PROGRAMAS DE RADIO SOBRE CINE?.....	283
6.25 ¿INFLUYEN LOS TRAILERS, LA PUBLICIDAD Y EL MARKETING?	285
6.26 IDEAL MASCULINO EN CINE.....	286
ANEXOS	287
ANEXO 1: MODELO DE ENTREVISTA PARA LA TESIS DOCTORAL.....	287
ANEXO 2: CUATRO EJEMPLOS DE ENTREVISTA.....	289
ANEXO 3: ESTUDIOS, PROFESIONES Y SITUACIONES LABORALES	294
ANEXO 4: EDADES Y SEXOS DE LOS/AS ENTREVISTADOS/AS:	295
ANEXO 5: CONTEXTO FAMILIAR: PROFESIONES DE LOS PADRES	295
ANEXO 6: SALAS DE EXHIBICIÓN MÁS FRECUENTADAS	296
ANEXO 7: PELÍCULAS FAVORITAS	297
ANEXO 8: BARRIOS Y PERIFERIA DE MADRID DONDE HABITAN LOS ENTREVISTADOS.....	297
BIBLIOGRAFÍA.....	297
ARTICULOS:.....	297
LIBROS:	299

AGRADECIMIENTOS

Durante los años de trabajo que ha supuesto la realización de esta tesis doctoral, he precisado de la ayuda, el consejo, el asesoramiento, la colaboración y las explicaciones de otras personas, a las que deseo agradecer su contribución.

Vaya en primer lugar, mi más sincero agradecimiento a quien ha ejercido la dirección de esta tesis doctoral, María Dolores Vigil Medina, quien además de haber aportado los lógicos consejos académicos e intelectuales, ha demostrado una gran paciencia, confianza, flexibilidad y tolerancia que sabiamente ha sabido combinar con las necesarias exigencias que un trabajo de este tipo requiere. Su colaboración ha sido decisiva para llegar hasta aquí.

Quiero mostrar mi gratitud para con el profesor Félix Ortega por haberme dedicado su tiempo a explicarme cuestiones de gran relevancia para llevar a cabo la parte empírica de mi investigación. De igual modo agradezco a su antiguo alumno, hoy ya doctor y amigo, Luis García Tójar, todas sus consideraciones y su experiencia transmitida en diversas conversaciones, discusiones y cafés puesto que su asesoramiento me ha supuesto una importante ayuda.

Mi reconocimiento para con Aida Otero, quien me prestó a sus alumnos de Periodismo para que los sometiera a mis cuestionarios. Asimismo, agradezco la confianza y la colaboración de los profesores del Instituto Juan de la Cierva que sin conocerme me permitieron interrogar a varios alumnos y alumnas de ESO. También muestro mi gratitud para con Carlos Tejada por haberme presentado a sus alumnas de Documentación para que respondiesen a mi cuestionario, y de igual modo, mil gracias a José Manuel Donoso por permitirme hablar con sus alumnos/as de Instituto, y a Brais Vázquez por reunir a sus amigos informáticos para el mismo fin. Y a otros tantos amigos y amigas que se volcaron para que llegase a cabo mi trabajo empírico.

No quiero olvidar al buen grupo de amigos y amigas de Doctorado que comenzamos el mismo año en esto, porque el ambiente creado permitía una colaboración y una ayuda que borraba todo tipo de complejos.

Mis amigos y amigas, Celia, Julián, Marisa, Maite, Chus, Mario y Celia merecen mi gratitud sincera porque en todos estos años han insistido y se han interesado porque llegase al fin en este trabajo.

Una especial mención a mis padres y a mi hermano Víctor que año tras año me han animado a finalizar esta tesis para que no decayera en la exclusividad de mi vida laboral, y me apoyaron en todo momento.

Con Jesús tengo una gran deuda porque ha padecido esta tesis doctoral día a día. He de agradecer tu absoluta predisposición y flexibilidad a la hora de seleccionar las películas para ir al cine porque sé que primaban los filmes de interés para mi estudio. Especialmente agradezco tu sabiduría informática y tus conocimientos al respecto porque son los que han hecho que esta tesis tenga este aspecto tan estupendo. Y soy consciente de las muchas horas que has invertido en ello ya que la informática a veces juega malas pasadas y como por arte de magia se traga textos. Eso te lo debo. Por no olvidar tu asesoramiento en la lectura de capítulo tras capítulo con gran paciencia.

En fin, no puedo dejar sin mencionar al personal del Instituto Británico de Cine que con mucha amabilidad insistía en buscarme todos los datos bibliográficos que recopilé durante mi estancia en Londres.

Finalmente, debo al cine el haberme dado los mejores momentos en las horas de mi estudio porque cuando veía una película no distinguía entre el placer que me aporta mi entretenimiento favorito y el análisis de películas.

Capítulo 1

EL CINE. TEORÍAS Y VISIONES DE ESTUDIO

1.1 TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA

Las cuestiones relativas a la representación femenina en el cine, sobre todo en lo que se refiere al cine clásico de los años 40 y 50, han sido analizadas sobre todo por autoras pertenecientes a la corriente de la Teoría Fílmica Feminista.

En el desarrollo y nacimiento de la Teoría Fílmica Feminista, cuyas raíces más importantes se sitúan en el mundo angloamericano, deben tenerse en cuenta tres importantes factores.

En primer lugar, los movimientos de liberación de las mujeres que se producen sobre todo desde la década de los años 70. Un movimiento que se preocupará por el estudio y análisis de las cuestiones relativas a las mujeres y que afectarán a diversos campos de conocimiento.

Los primeros textos que enfocaron el problema de las relaciones entre mujeres y cine, reivindicaban una postura que mirase al pasado desde una perspectiva feminista, criticando los estereotipos femeninos utilizados y también la ausencia de las mujeres en la producción cinematográfica.

Son estudios que se realizaron en los últimos veinte años, y que siguieron dos líneas de profundización desde diferentes ópticas: una de tipo sociológico, y una de tipo teórico.

En el ámbito sociológico es interesante destacar los trabajos de Sharon Smith en “Women Who Make Movies”(1975) que ofrece datos de los trabajos de mujeres en el cine desde el año 1896. Habla de mujeres directoras de cine a lo largo de la historia de éste y recoge nombres: Mary Pickford, Lilian Gish, Elizabeth Pickett, Ida May, Grace Cunard, Ruth Ann Baldwin, Cleo Madison, Elsie Jane Wilson, Julia Crawford...Su crítica se dirige a la ausencia de nombres y trabajos de mujeres directoras de cine en las diversas Historias del Cine (habla de falta de material historiográfico); señala especialmente la ausencia de Dorothy Arzner que fué considerada una de las mejores directoras de cine en los años treinta en Hollywood.

Otras autoras como Marjorie Rosen o Molly Haskell abordaron esta ausencia de mujeres en el cine desde una perspectiva diferente. Sus estudios se centran en los análisis de las imágenes o estereotipos de mujer en las películas desde el origen del medio cinematográfico.

A la consolidación de la Teoría Fílmica Feminista contribuye asimismo la importante difusión del cine independiente, y la creciente presencia femenina entre los cineastas.

Como tercer y último factor a tener en cuenta, debe hablarse del análisis de la representación. El estudio sobre la representación femenina en el cine no sólo se dedicará a las presencias, es decir, las formas en que se representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles a ellas destinados, sino que también se interesará por las ausencias; la ausencia de mujeres en secuencias centrales de los filmes o la ausencia de mujeres como personajes protagonistas.

A modo de conclusión en este apartado, cabe decir que estos trabajos e investigaciones tienen la característica de ser a la vez, labor política, labor académica y en este caso también, labor filmica..

La labor de las autoras de la Teoría Fílmica Feminista no se redujo sólo a análisis de cine sino que también crearon en los años 70 importantes revistas y publicaciones en las que se analizaban cuestiones referentes a la representación de los géneros masculinos y femeninos en el cine de Hollywood. Cabe mencionar a “Camera Obscura”, “Women in the Cinema” (de K.Kay y de G. Peary, respectivamente), “Women in Film Noir” de E.A.Kaplan, o “Sexual Stratagems”, editada por P.Ereus; “Women and Film”, “Velvet Light Trap” dedicadas al estudio de los estereotipos femeninos, con especial interés por comprobar si el cine reflejaba los cambios sociales que se producían con respecto a las mujeres en esas décadas.

Annette Kuhn afirma que el año 1972 resulta decisivo para la Teoría Feminista del Cine, no sólo por la aparición de las revistas mencionadas sino también porque es el año de la publicación de tres libros de crítica feminista de cine considerados como iniciadores de la perspectiva : la investigadora Molly Haskell en el año 1975 publica “From Reverence to Rape”, la autora Marjorie Rosen en el año 1973 publica “Popcorn Venus” y finalmente, en 1974 aparece el libro de Joan Mellen titulado “Women and their Sexuality in the New Film”. Son obras dedicadas al examen de la mujer dentro del cine clásico hollywoodiense, el cine de los años 40 y 50 sobre todo.

En ese año de 1972 en Europa se celebraba el Festival de Cine de Edimburgo y en el que se proyecta cine de mujeres.

Otro factor a tener en cuenta en el desarrollo de este tipo de investigaciones, es la creación de los “Women’s Studies” (estudios sobre las mujeres). En estos estudios se producen dos corrientes investigadoras: una proviene de EEUU, y que se caracteriza por poseer una orientación sociológica y se preocupa por la promoción de una imagen “auténtica” de la mujer en los medios de comunicación. La otra corriente tiene su desarrollo en Inglaterra, y está fuertemente influida por la semiótica y el psicoanálisis, y convencida de que un discurso calificado de “auténtico” sólo es posible si se cuestionan primero sus propios instrumentos.

En este ámbito de estudio brevemente descrito, destacan cuatro grandes líneas y temas de investigación:

1.- Uno de naturaleza metodológica, y se profundizan los instrumentos de análisis semiótico y las nociones clave del psicoanálisis. Por ejemplo, la noción de sujeto de enunciación, término considerado como “asexuado” en el campo de la lingüística, se pone ahora en relación con el género. La orientación freudiana, centrada y desarrollada en torno a la vida psíquica masculina, se compara con la experiencia de las mujeres.

2.- Una segunda rama de investigación se aproxima más al espíritu de militancia. Valorar y estudiar el cine de mujeres de épocas pasadas y el cine de mujeres contemporáneo (sirvan los ejemplos de Germaine Dulac o de Elvira Notari, de Dorothy Arzner o de Ida Lupino, directoras de épocas pasadas; e Yvonne Rainer, Michelle Citron, Laura Mulvey, Margerite Duras o Sally Potter como directoras actuales).

3.- Otro de los campos de estudio tiene una perspectiva histórica. Se trata de una lectura sistemática del cine clásico. El objetivo de estas investigaciones consiste en sacar a la luz las contradicciones internas de este tipo de cine. Para ello se parte de la siguiente definición de contradicción: “una contradicción es una zona de sombras en la que el sistema de valores dominantes, y la jerarquía sexual en este caso, sufre un perturbación. Pero una contradicción es también una puesta en escena exasperada de un sistema de valores, capaz de revelar su naturaleza, sus intenciones” (Casetti: 259).

4.- Y finalmente, otra área de investigación es el referente a la identidad femenina. Se parte del concepto de la identidad como una construcción cultural, y alejada de las definiciones esencialistas. La identidad en el sentido de resultante de una serie de discursos que circulan en una sociedad, lo que se dice de la mujer, cómo se dirige a ella, y que van conformando una identidad. Esta perspectiva pretende hacer comprender que “la diferencia que marca la identidad femenina (la mujer como alteridad del hombre) no consiste sólo en una diversidad anatómica, sino sobre todo es una diversidad de situación y de condición.

Una de las conclusiones de este tipo de estudios es que resulta contradictorio afirmar un sistema de valores al tiempo que se niegan sus presupuestos y consecuencias, como ejemplo se habla del cine negro: no es tierno con las mujeres, pero una lectura feminista afirma que este género cinematográfico es muy crítico con la institución familiar. En concreto, Sylvia Harney quien realiza un análisis detallado del cine negro y la familia, afirma que este tipo de películas deben separarse del resto del cine de Hollywood puesto que reflejan una serie de cambios profundos: habla de la progresiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, relaciones entre parejas que conducen a una mutua destrucción, la ausencia de relaciones familiares normalizadas.

La Teoría Feminista del Cine adopta un **concepto de representación** como algo mediatizado, como parte de un constructo social e ideológico, como un

proceso autónomo de producción de significado que no se relaciona necesariamente con el mundo y la sociedad definidos como reales, y tampoco los refleja de forma no problemática.

Estas teóricas están muy influidas por los conceptos legados por la Semiótica, el Psicoanálisis o el Estructuralismo.

En el campo de la Teoría Fílmica Feminista se considera que el aparato cinematográfico contribuye a la construcción de la diferencia sexual.

En general, las teóricas del cine critican el modelo de representación hegemónico al que se ha destinado a la mujer y proponen la realización de un cine diferente, con otro tipo de representaciones femeninas que rompan los modelos tradicionales.

Estudiosas como Claire Johnston (Johnston, 1973: 181) han bautizado esta propuesta de cine alternativa como el “contra-cine”, un tipo de cine que subvierta las imágenes o estereotipos femeninos más utilizados en el cine, en palabras de la autora: “un cine de mujeres no sólo debería interesarse en crear personajes femeninos positivos o enfocar los problemas de las mujeres,.. este cine tiene que ir más allá, tiene que golpear a la conciencia. Requiere una estrategia revolucionaria, que sólo puede estar basada en el análisis de cómo las películas operan como un medio dentro de un sistema cultural específico” . Según Teresa De Lauretis es la “des-estética feminista”, que postula nuevas formas de comunicación, diferentes modelos teóricos “además de rediseñar nuevas categorías de representación que destruirán los antiguos marcos de visión”.

La Teoría Fílmica Feminista tiene como objetivo transmitir algo que consideran descubierto en el cine clásico, es decir, que “las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado” según palabras de Claire Johnston (1973). Uno de sus principales argumentos es que el discurso de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimido, y que el discurso dominante transmitido por este medio de comunicación de masas es el masculino.

Durante la primera mitad de los años 70 muchas intervenciones denuncian lo que a su modo de entender constituye una visión parcial y distorsionada de la representación de las mujeres en el cine.

Autoras anteriormente mencionadas como Molly Haskell (1974) y Marjorie Rosen (1973), en sus análisis de películas de Hollywood de los años 60 concluyen que éstas se hicieron cada vez más violentas, con la proliferación de mujeres en papeles de víctimas, y que se había terminado la época de las famosas estrellas femeninas de los años 40 y 50 que protagonizaban las películas conocidas como “women’s films”.

Molly Haskell (Haskell, 1975: 363) se basa en una explicación sociológica para comprender los cambios que se producen en el contenido cinematográfico: “cuanto más nos acercamos al momento en que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr independencia en la vida real, con mayor fuerza y mayor estridencia nos dicen las películas que el mundo es de los hombres”. Haskell define el cine de Hollywood como un arma de propaganda de la máquina de sueños americana y critica la visión de inferioridad que se transmite de la mujer. En palabras de la autora, “en Hollywood las mujeres siempre fueron representadas como servidoras y esclavas románticas, figuras débiles y secundarias, sin ambición o autonomía narrativa”.

Haskell considera que en el cine clásico hollywoodiense habitualmente se ha representado a las mujeres como dispuestas a olvidar su profesión, sus responsabilidades y sus obligaciones sociales (el ámbito de la esfera pública) en nombre de un “sueño romántico de felicidad conyugal”. Como ejemplo se pueden citar los personajes de mujeres que inicialmente se representan como fuertes e independientes: personajes interpretados por Katherine Hepburn en “Sueños de juventud” (1935, Stevens), los de Joan Crawford en “Todos besaron a la novia” (1942, Hall), de Bárbara Stanwyck en “Stella Dallas” (1937, Vidor), entre otras, y que según la autora buscan reforzar la idea de fondo de que es la esfera privada e íntima, y no la pública la que atañe a la mujer. Asimismo considera que es la fascinación visual y no la narrativa la que permanece en la mente del espectador en el momento en que desaparecen las imágenes de la pantalla.

Otro ensayo significativo sobre la representación de la mujer en el cine clásico es el realizado por Jacqueline Rose (1976), focalizado en el análisis de un conocido film de A.Hitchcock. Un director de cine que ha sido especialmente analizado por las autoras de la Teoría Fílmica Feminista. Al igual que Jacqueline Rose también Tania Modleski (1988) se interesa por la producción del director de cine Alfred Hitchcock. Modleski considera que Hitchcock adoptaba la ambivalencia con respecto a las mujeres, por un lado las agradece en defensa de los valores patriarcales, y por otro se siente fascinado por su presencia y a la vez le resultan perturbadoras.

Otras autoras como Jacqueline Suter (1979) han analizado la obra de la directora Dorothy Arzner. Linda Williams (1981) que se interesa por el cine de terror, el cine pornográfico y surrealista. Lea Jacobs (1981); Ann Kaplan (1983); Annette Kuhn (1985) que realiza estudios sobre las espectadoras.

Las autoras mencionadas son algunos de los nombres señalados que en los años setenta llevaron a cabo análisis de contenido fílmico y estudiaron la representación femenina en el cine clásico.

Mención aparte en esta historiografía de mujeres que han analizado el cine clásico, merece Mary Ann Doane (1981) que se preocupó por el denominado “cine de mujeres” (women’s films) de los años 40.

Con respecto a la denominación genérica de “women’s films”, Doane establece una división: las películas sobre enfermedades en las que el deseo de

la mujer es reabsorbido en la relación institucional entre médico y paciente. Los melodramas de familia, de las que afirma que el deseo de la mujer se sublima a la maternidad. En las comedias románticas considera que el deseo se refiere a una estructura narcisista, plagada de espejos o lugares donde se realiza la conjunción sujeto y objeto (de la mirada). Y por último, la autora habla de las películas góticas, en las que considera que el deseo se acompaña de ansiedad o miedo (como por ejemplo el miedo o la ansiedad a morir a manos del marido).

En este breve repaso de los estudios de autoras de la Teoría Fílmica Feminista sobre la representación de la mujer en el cine, es importante tener en cuenta que estos trabajos se inscriben en el contexto social y cultural del momento en que se produjeron dichos productos culturales.

Los años setenta se caracterizan por el desarrollo de una nueva ola de feminismo, que según algunas visiones produjo una fuerte reacción en contra. En el caso del cine estas autoras observan que tiene lugar una contención o represión de las protagonistas femeninas: una contención que podía ir desde el confinamiento de la mujer en el hogar y la familia, hasta la contención mediante formas de violencia física.

Una segunda fase de los estudios realizados por autoras de esta corriente fílmica se interesó por los mecanismos de la mirada y el poder que emana de ella.

Esta perspectiva teórica tiene su origen en Inglaterra y sus ensayos más importantes se dan a conocer en la revista de teoría cinematográfica "Screen". A partir del año 1976 esta nueva fase de estudio se extiende asimismo a EEUU cuyos contenidos principales se publican en la revista "Camera Obscura".

Esta nueva perspectiva de investigación parte de conceptos tomados de la Semiótica y del Psicoanálisis. Entre algunas de sus conclusiones más significativas se hallan las explicaciones sobre las determinaciones ideológicas de los textos y el énfasis freudiano en la relación de la sexualidad con el lenguaje y con la imagen. De ese modo, se produce un importante salto epistemológico que desplaza el énfasis crítico del tema de las imágenes de las mujeres al eje mismo de la mirada en cuanto tal.

Teóricas como Pam Cook y Claire Johnston también se han preocupado por las representaciones y los estereotipos femeninos que se transmiten en el cine.

Claire Johnston en su obra "Woman's cinema as counter cinema" considera que el estereotipo no es sólo una representación banalizada sino que supone asimismo un modo para representar aspectos de la realidad y que sean reconocibles a primera vista, iconos que faciliten la identificación.

En numerosos trabajos fílmicos se ha señalado que mientras las figuras masculinas pertenecen siempre a una iconografía de orden narrativa, lo que

significa que se preocupa por reflejar la individualidad de cada personaje; las figuras femeninas pertenecen al universo del mito.

Aunque en algunas películas se vea a protagonistas femeninas intentando rebelarse, rompiendo con los estereotipos tradicionales, la línea argumental suele recuperarlas para el sistema establecido y en esa línea se pueden mencionar películas actuales como "Pretty Woman". La crítica feminista ha definido en una frase este hecho: "el destino de la mujer es que se hable de ella, sin que ella hable jamás".

Esta situación desigual en cuanto a la representación femenina en cine ha llevado a teóricas feministas como Pam Cook y Claire Johnston, a buscar soluciones alternativas. Ambas proponen lo siguiente:

- En primer lugar realizar una lectura feminista que "des-naturalice" lo que el sistema cinematográfico considera obvio y transmite como tal, se trata de mostrar sus contradicciones y sus finalidades.
- Otras autoras proponen la posibilidad de realizar contracine, como ejemplo se habla del cine realizado por la directora Dorothy Arzner en los años 40: sus películas desarrollan el tema de la transgresión y del deseo, lo que supone una ruptura sistemática de los procedimientos típicos mas extendidos en la historia del cine. Se produce un tipo de cine distinto que transmite otras representaciones femeninas.

Por ejemplo, la directora de cine Dorothy Arzner en su película "Dance, Girl, Dance", retoma los estereotipos de la mujer-vampiresa y de la mujer-inocente para mostrar sus contradicciones internas, y muestra en pantalla el contraste entre el deseo de placer y el deseo de expresión. Otra directora, Ida Lupino en "Nor Wanted", recupera la iconografía clásica y le aplica un punto de vista femenino. Son ejemplos de lo que se ha denominado como "contra-cine".

La crítica feminista ha analizado los trabajos cinematográficos de directoras como Sally Potter, Chantal Akerman, Dorothy Arzner, Margarite Duras, Yvonne Rainer, Margarethe Von Trotta, y han hallado formas de expresión femenina que suponen una resistencia, y que se alejan de los estereotipos femeninos transmitidos desde el cine clásico. Queda evidenciado que el objetivo principal de la teoría y crítica fílmica feminista es reflejar a la mujer como protagonista y sujeto de la acción, como mujer activa.

En cuanto a la producción de películas es importante destacar que a mediados de los años 70 se cambió completamente el contenido de las películas. Se sigue una línea totalmente opuesta a la anteriormente mencionada: son narraciones cinematográficas con mujeres protagonistas, unas protagonistas que en numerosas ocasiones no son mujeres atractivas o seductoras, y además el hilo argumental gira en torno a procesos de auto-descubrimiento y de progresiva independencia de la mujer. Se pueden mencionar películas: "Alicia ya no vive aquí" (Scorsese, 1975), "Starting Over" (Pakula, 1979), "Una mujer descasada" (Mazursky, 1977).

Unas películas que en algunos casos han sido analizadas como muy influenciadas por el auge del movimiento feminista. Aunque para autoras como Annette Kuhn es muy importante tener presente que son películas dirigidas a las mujeres, por lo que podría estar hablándose de una nueva ola de “women’s films”. Este nuevo cine de mujeres se caracteriza por su realismo, una característica que comparte con el cine clásico: se basan en la credibilidad de los textos, lo que significa que se busca la rápida identificación con la espectadora. En este sentido, Annette Kuhn (Kuhn, 1991: 150) afirma que “la espectadora femenina puede experimentar placer con estas películas al identificarse con varios elementos: con la protagonista, que no sólo es mujer, sino que puede ser similar a la espectadora en varios aspectos; o con una voz narrativa cuyo discurso corra a cargo de un personaje femenino; o con los acontecimientos del mundo ficticio que evoquen un cierto grado de auto-reconocimiento; o con una resolución de la narración que suponga la “victoria” de la protagonista. De este modo, la retórica del nuevo cine de mujeres puede colocar a la espectadora no únicamente en la posición de potencial “vencedora”, sino de una vencedora cuyo sexo ha sido el elemento fundamental de su victoria: en consecuencia, este género le sirve a la mujer para autoafirmarse”.

Annette Kuhn (Kuhn, 1991: 120) realizó un trabajo de un determinado género cinematográfico que es el del cine pornográfico, y que pueden mencionarse brevemente algunas de sus conclusiones. En primer lugar, esta autora (Kuhn, 1991: 125) parte de una definición del término pornografía: “es un término acuñado originariamente en el siglo XIX para hacer referencia a los escritos sobre las prostitutas y sus actividades. La pornografía actual, al menos en las sociedades capitalistas avanzadas, no implica, generalmente, ni escritos (dado el predominio de los medios audiovisuales) ni exclusivamente prostitutas (las representaciones pornográficas cubren ahora una gama mucho mayor de sujetos y modelos). Una definición que desee tener un cierto grado de aplicabilidad histórica y cultural necesita cubrir todos los medios de comunicación diferentes (fotografía, video, cine, literatura) en los que aparece la pornografía”.

Para esta autora toda pornografía es una representación. Según Kuhn, en la medida en que las representaciones pornográficas impliquen “materia sexual”, la pornografía implicará a menudo representaciones de mujeres. En las variedades visuales en el Occidente actual, las mujeres aparecen retratadas generalmente de determinadas formas: o desnudas, o vestidas estratégicamente con ropas o accesorios que suponen insinuaciones de desnudez hasta diferentes formas de fetichismo y de perversiones sexuales (blusas desabrochadas, zapatos de tacón, ligas, medias, prendas de cuero...)

Según diversos estudios manejados por Kuhn, los hombres son los principales consumidores de pornografía; la autora señala al respecto que (Kuhn, 1991: 127) en estas formas de interpelación “el cuerpo de la mujer

queda convertido en espectáculo y la puesta en escena de las representaciones del cuerpo de la mujer codificada de varias formas tanto para provocar la mirada del espectador como su excitación sexual. Estos códigos incluyen la postura y la iluminación del cuerpo, la composición global de la imagen y la naturaleza y dirección de la mirada de la modelo. Este es el significado del concepto de “cosificación” en relación a ciertas representaciones del cuerpo femenino”.

El sentido que Kuhn da a la pornografía ha sido adoptado en los trabajos realizados tanto en el terreno de la publicidad como en las imágenes de las revistas de moda. El trabajo realizado por la autora y que se focaliza en las imágenes de mujeres, concluye que la pornografía codifica a la mujer, en general, como signo, como objeto de la mirada (mayormente masculina). Kuhn afirma que “la pornografía comparte esta propiedad con otras representaciones de la mujer más accesibles y más influyentes desde el punto de vista cultural”. La autora también hace una referencia al aspecto económico que surge en torno a la pornografía como negocio, y en este sentido, recoge una explicación de Turim (Turim, 1979: 56) sobre las connotaciones del cuerpo femenino:

“El cuerpo femenino no es tan sólo un objeto sexual, sino objeto de una transacción; puede comprarse su valor (la prostitución) o puede quedar incorporado a otra mercancía que se pueda vender (por ejemplo, una película.

En esta línea se sitúa la posición de las teóricas feministas quienes se inclinan por una visión de la pornografía como punto en un continuum de representaciones de la mujer, continuum en el que también están situadas representaciones tan corrientes y socialmente aceptadas como son los anuncios. Muchas de ellas consideran lo cotidiano más “mortificante que su exotismo”. Este tipo de planteamientos cuestiona la benignidad de representaciones tan habituales y comunes en la sociedad como la publicidad o determinadas escenas de películas.

Esta nueva forma de hacer cine también produjo cambios en el plano de la estética cinematográfica. Se comenzaron a aplicar nuevos códigos cinematográficos (zoom, planos con teleobjetivo, cámara lenta y pantalla partida), y que para autores como Steve Neale destruyeron la unidad dramática y espacio-temporal en que se apoyaba la puesta en escena clásica. Otra novedad que aporta este nuevo cine de Hollywood es la existencia de un final abierto o la ambigüedad que puede encontrarse en el desarrollo de la narración.

El denominado Nuevo Cine de Hollywood se aleja del cine narrativo pero no destruye los mecanismos textuales del cine clásico, más bien puede afirmarse que los reorganiza: la ambigüedad y el final abierto están sostenidos y articulados dentro de los límites del discurso dominante.

El alto grado de apertura de este tipo de cine y su ambigüedad permite atraer a un espectro de audiencia muy amplio.

Un género audiovisual que estas autoras utilizaron mucho fue el del documental porque les permitía representar otras visiones de las mujeres más realistas .

A mediados de los años 80 surgen nuevas líneas de investigación cuyo eje central consiste en resaltar la existencia en nuestra sociedad de un amplio abanico de “subculturas” (por ejemplo las técnicas o juveniles) y examinar los perfiles de culturas más lejanas a la nuestra.

De acuerdo a estos presupuestos se asienta otra corriente de estudio en la Teoría Fílmica Feminista (Feminst Film Theory) y que procede de los estudios históricos: es la Historia del Consumo cinematográfico que pretende conocer la composición de las audiencias y sus transformaciones dentro de una evolución temporal. Algunas de las cuestiones más investigadas giran en torno a los roles narrativos de los personajes femeninos en las películas, se observan y analizan los procesos de identificación y los comportamientos de las espectadoras. Además, se produjo un especial interés por los efectos del cine sobre las espectadoras. En los años 80 también se quiere integrar el estudio de las representaciones de la mujer y para la mujer en el estudio del espacio social en que ésta habita. Una de las principales autoras en plantear este tipo de investigaciones fue Claire Johnston (Johnston, 1980: 262) quien afirma que “las propuestas del film deben analizarse en la situación específica que les da vida; las arquitecturas de la representación deben estudiarse en relación con los procesos sociales”.

Una de las autoras más destacadas de esta corriente de estudio es Laura Mulvey, quien muestra su interés por el ámbito del placer visual. Su análisis es una innovación puesto que se interesa por los efectos del cine sobre las espectadoras: no sólo estudia la forma en que se representa a la mujer en el cine, sino también los procesos que operan sobre las espectadoras. Laura Mulvey utiliza los instrumentos del psicoanálisis a la hora de analizar los textos fílmicos.

Las autoras de esta corriente de estudio establecen una diferencia entre el concepto de realismo cinematográfico y los géneros cinematográficos.

El realismo abarcaría valores culturales como la vida real, la sensación de credibilidad, la representación de la verdad. En cambio, la producción de géneros transmite según este punto de vista, connotaciones negativas como ilusión, mito, estereotipos. Por eso consideran que los géneros de Hollywood suponen la elaboración de ficciones por parte de una cultura patriarcal que da lugar a héroes masculinos y a posiciones de subordinación y procesos de objetificación de las mujeres.

Afirman que el lenguaje y otros sistemas de significación forman parte de una realidad creada socialmente, por tanto crean productos sociales. La ficción y el cine son asimismo instrumentos expresivos que reflejan una realidad

transparente, o que reflejan el mundo desde un punto de vista personal, o que representan la verdad acerca de la condición humana; en cambio, deben analizarse como sistemas de significado producidos socialmente y que organizan la realidad, con sus historias y estructuras específicas, y también con sus propias capacidades para dar lugar a efectos de significado y valores. De este modo el personaje “convinciente”, el episodio revelador, o la imagen “realista” del mundo no son un simple reflejo de la “vida real”, sino una producción altamente mediada de la práctica cinematográfica, ficticia por tanto.

Se habla de dos niveles en los que se puede localizar el significado:

Uno como la revelación de lo que se visualiza o lee, es decir, entender el contenido inmanente de los recursos y estilos de la película. El segundo, como el conjunto de efectos estructurados producidos por una interacción dinámica entre los procesos estéticos, semióticos y semánticos, que constituyen el trabajo de la película.

Como conclusión general puede afirmarse que las autoras de la Teoría Fílmica Feminista parten de una profunda crítica hacia los estereotipos femeninos que hallan en el cine clásico, y su principal labor de investigación consiste en el análisis de contenido de las películas. Han estudiado la figura femenina en el cine mediante el análisis de contenido de los filmes pero en este campo hay una total ausencia de trabajos empíricos.

1.2 NUEVAS CORRIENTES DE ESTUDIO

Actualmente, en lo que parece haber una común unanimidad entre los teóricos de cine es que los análisis textuales o de contenido de películas han proporcionado importantes conceptos relativos a la imagen de la mujer en el cine, aunque desde el punto de vista sociológico este tipo de análisis adolecen de una importante carencia: han obviado los aspectos relacionados con los contextos institucionales, sociales e históricos en que se han producido dichas películas, y también han ignorado el contexto de su distribución y exhibición. El simple análisis de contenido ha llevado al estudio de las películas como productos aislados del contexto social o del momento en que han sido elaboradas. El estudio de un producto cultural debe realizarse poniéndolo en relación con el contexto histórico y social en que se ha producido, porque no es independiente de él, es un producto mediado por ese entorno.

El hecho de que se hiciesen análisis textuales de películas sin tener en cuenta el contexto ha llevado a algunas autoras como Haralovich a interesarse por la investigación de los textos fílmicos en relación con sus contextos sociales específicos. De hecho esta autora estudió las relaciones entre “la mujer” en cuanto significativa en el cine y la posición de las mujeres en la sociedad (1979).

1.3 CONCEPTOS DE LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA Y CRÍTICAS

Las autoras de la Teoría Fílmica Feminista hicieron de las mujeres en el cine su principal objeto de estudio, apenas se realizaron estudios empíricos con audiencias femeninas de cine. Con las audiencias trabajaron pero a un nivel muy teórico que precisamente por ese carácter se basó en suposiciones de las propias autoras.

Esta corriente de autoras realizó fundamentalmente análisis de contenido de las películas y de los papeles y representaciones de las mujeres en ellas pero no llevó a cabo estudios sobre las audiencias femeninas a un nivel empírico. Los estudios en este sentido provienen más bien de la corriente sociológica de la etnología sobre todo en la televisión, sobre todo en series y en concursos o programas de otro tipo.

Tampoco se llevaron a cabo análisis sobre los procesos de identificación que puedan darse en las espectadoras con respecto a protagonistas de películas. En este punto en concreto encontramos trabajos realizados por parte de autores de la Teoría Psicoanalítica y de la Semiótica, pero que carecen de enfoque sociológico o de una perspectiva comunicativa. En la actualidad el interés hacia el estudio de los espectadores ha ido creciendo en el marco de la Teoría Fílmica debido a que se comenzó a observar el cine como una tecnología social, un sistema de representación implicado masivamente en la reproducción de cuestiones sociales. Por ejemplo, la cuestión de cómo las mujeres interpretan o leen las imágenes es un tema analizado por algunas teóricas en sus trabajos aunque en la mayoría de los casos se han realizado con la ausencia de un trabajo empírico demostrativo de determinadas interpretaciones sobre los efectos sociales del cine.

En la actualidad hay dos líneas de estudio sobre los espectadores: la de los estudios fílmicos y la de los estudios culturales.

Los estudios que parten de una visión psicoanalítica o semiótica se centran en la idea de que los placeres de Hollywood reproducen ciertos fundamentos del inconsciente patriarcal.

Dentro del modelo de estudio con perspectiva psicoanalítica se halla la corriente de la Teoría Fílmica Feminista que en sus estudios adopta una interpretación desde el Psicoanálisis, y por la cual los/as espectadores/as son conceptualizados según la siguiente formulación:

“Lo que parece determinante es la producción textual de la diferencia sexual, lo que es, el camino en el cual un film construye la diferencia sexual para su narración y los protagonistas y a través de la narración, para los espectadores”.

Los debates de la crítica feminista de cine durante los años setenta se caracterizaron por análisis centrados en la mirada masculina. En cambio, en

los años ochenta se caracterizaron por su énfasis en torno a la espectadora femenina. En el cine, se ha cosificado mucho más la imagen femenina pero hoy en día también se transmite el cuerpo masculino como imagen a contemplar. Aunque con diferencias entre la transmisión del cuerpo de la mujer y el del hombre. Ya en el cine clásico se exponía el cuerpo del hombre (como en las películas de romanos) la diferencia es que sus cuerpos siempre estaban ligados al factor actividad, mientras que el cuerpo de la mujer ha sido expuesto y estaba además ligado al factor pasividad.

La autora Mary Ann Doanne (Doanne, 1982: 78) habla de la feminidad como algo que se asemeja a una máscara, y por eso emplea el término “mascarada”. De acuerdo con esta definición de la feminidad, la autora afirma que “el deseo de la espectadora puede ser descrito sólo en términos de un cierto narcisismo –la mirada femenina demanda un llegar a ser”. De ahí que esta autora realice una comparación entre la feminidad y máscara. La autora introduce la noción de máscara (del inglés “masquerade”) para describir lo que considera “un exceso de feminidad”, una ostentación de la feminidad.

La autora Jacky Stacey que no se sitúa dentro de la corriente de la Teoría Fílmica Feminista y que llevó a cabo un trabajo con audiencias femeninas referidas al cine clásico de Hollywood, no se muestra de acuerdo con estas definiciones y afirma que se dan procesos en los cuales la identificación femenina también contiene formas de deseo que incluyen el placer homoerótico.

Estas afirmaciones de Stacey recibieron a su vez las críticas de Teresa de Lauretis y de Merck porque según ellas Jackie Stacey estaba confundiendo deseo con identificación.

Uno de los argumentos de Stacey es que el narcisismo no sólo significa amor a uno mismo puesto que siempre lleva consigo la imagen de otro/a. La autora señala que el narcisismo femenino posee un significado específico en culturas donde la mujer es definida como sujeto y objeto de la mirada. Será entonces cuando se producirá en ella “el deseo de ser como” y que según ella no debe excluir necesariamente un componente erótico. La autora comparte el argumento de Lynne Pearce (1991) de que el narcisismo puede estar conectado a formas de homoeroticismo: la propia adoración implica una adoración o culto a la feminidad en general.

De ahí que para Stacey, la identificación femenina suponga un juego de significados culturales mucho más complejo que lo sugerido por autoras que se adscriben a la Teoría Psicoanalítica.

Otra autora crítica con las conceptualizaciones dominantes en la crítica fílmica feminista es Elizabeth Cowie. Cowie considera que se dan múltiples posiciones de identificación que van más allá del propio género. Además

critica la idea de la Teoría Fílmica Feminista del placer escotofílico del voyeurismo y el fetichismo.

Teóricas como Patricia Petro, Miriam Hansen y Carol Flinn (1989) integraron en sus estudios el análisis de contenido y la parte histórica, los espectadores, y ligaron la relación entre lo psíquico y el sujeto social.

A partir de finales de la década de los 80 y comienzos de los 90, se produce un cambio significativo en los estudios de las teóricas fílmicas feministas. Crece el interés por las denominadas políticas de situación (“politics of location”), es decir, una preocupación por la situación histórica y por las diferencias sociales entre las mujeres. Desde los años 80 autores de la rama de estudios culturales trabajan sobre todo con las audiencias televisivas.

Por eso se han realizados numerosos trabajos con audiencias de televisión, algo que no ha sucedido con el cine donde los estudios sobre audiencias son verdaderamente escasos. Mientras que la Teoría Fílmica privilegió el texto sobre el contexto, lo que ha sido un hecho determinante en la ausencia de trabajos sobre espectadores/as, los estudios sobre Televisión han privilegiado el contexto sobre el texto. Radway (Radway, 1986: 96) señalaba que “el contenido de cualquier mensaje, bien sea textual o de conducta, no sólo está basado en ese mensaje, sino que es construido por una audiencia que interactúa con un mensaje”.

Hay que tener en cuenta un hecho evidente, el grado de dificultad entre estudiar audiencias de televisión y audiencias de cine. Las audiencias de televisión están localizadas en el ámbito doméstico y es fácil acceder a ellas tal y como lo hacen autores como David Morley, seguidor de los métodos de la etnología, que se traslada a las casas y ve la televisión con las familias, son los trabajos de los estudios culturales. Con audiencias de cine nos referimos a grandes masas de gente que acude a salas de cine a ver una película pero que una vez finalizada la proyección se dispersa a diferentes lugares. Con lo cual no cabe realizar un trabajo de campo en el mismo ámbito en que se ve una película. El método en este caso no puede ser el empleado por la etnología. Hay que localizar a diversas personas según diferentes variables y entrevistarlas.

Las formas de recepción son muy diferentes en uno y otro caso, a menos que se vea cine a través del video pero no se trata de cine en el término exacto de la palabra.

Entre los pocos trabajos sobre cine y con respecto a las audiencias y al contexto destacan los de Helen Taylor (1989) sobre el film “Lo que el viento se llevó”, el de Jacqueline Bobo (1988) sobre la película “El color púrpura”.

Sin embargo, de todos ellos es el trabajo de Jackie Stacey uno de los pocos que adopta una visión sociológica, una perspectiva que lo sitúa dentro de los

estudios culturales. Jackie Stacey analiza las espectadoras de cine de la década de los 40-50 en Gran Bretaña. El motivo de que se decante por esa época es porque lo considera un periodo de grandes cambios para las mujeres en Gran Bretaña. El objetivo principal de este trabajo consistía en conocer el modo en que las mujeres observaban los ideales femeninos que se reflejaban en la pantalla durante esa época.

Stacey se sitúa intelectualmente dentro del campo de la Teoría de los espectadores y de la Teoría Crítica Feminista, y tiene como principal interés los temas de género y las audiencias de cine.

Stacey no comparte la metodología aplicada por la crítica fílmica feminista si lo que se persigue es profundizar en las relaciones entre el texto fílmico y las espectadoras, puesto que únicamente han utilizado los conceptos de la Semiótica, del Psicoanálisis y el método de análisis textual de películas. En esos trabajos se han obviado las situaciones históricas, el contexto, y también las audiencias. Algo que no ha ocurrido con los trabajos realizados por los estudios culturales.

1.4 EL MODELO DE STACEY PARA EL ESTUDIO DEL CINE CLÁSICO Y SUS ESPECTADORAS.

METODOLOGÍA

Stacey (Stacey, 1994: 61) adopta una metodología particular para realizar un estudio sobre las espectadoras de cine de los años 40-50, y que consiste en escoger primeramente dos revistas dirigidas en especial a las mujeres: “Woman’s Weekly” y “Woman’s Realm”. Para lograr contactar con espectadoras que acudían al cine en la década de los 40-50, procede a publicar un cuestionario en ambas revistas y obtiene 350 respuestas de mujeres que por aquella época iban al cine.

Mediante este método, consigue conectar con un grupo homogéneo de mujeres, tanto en lo que respecta a la edad como a la clase social.

Las preguntas del cuestionario de esta autora se agrupan en cuatro secciones temáticas: las películas vistas; las estrellas de cine; el club de fans y las revistas; las preguntas acerca de las mujeres entrevistadas: edad, clase social, grupo étnico. A lo que se añaden los datos descriptivos de cada mujer entrevistada.

Extrae del Mass Observation Archive in Sussex University una serie de datos que dan muestra de los aspectos característicos de la audiencia femenina de cine de los años 40-50. Por el grado de información que proporciona resulta de gran utilidad recoger algunas consideraciones del trabajo de Stacey:

Los estudios realizados en América le demostraron que la juventud de América funda sus ideas sobre sexo, crimen, viajes... casi enteramente en las

imágenes vistas en las películas; otro aspecto destacable es que la influencia de Hollywood sobre los modos de vestir es mayor que la de París, y que los peinados famosos como los de la actriz Veronica Lake (musa de films noirs en los años 40) son copiados por millones de mujeres. Los psicólogos afirman que toda la puesta en escena del cine: la oscuridad, los asientos confortables, la pantalla grande, el sonido, conducen a una especie de suave hipnotismo.

Stacey también consulta las revistas sobre cine más conocidas en esa época además de interesarse por saber si existen debates en el campo que investiga. Un debate muy usual en la época concierne al tema “British womanliness’ versus American sex appeal” (la feminidad británica versus sex appeal americano): la discusión establece dos opiniones: Se habla de las estrellas británicas como naturales y elegantes en oposición a las americanas que quedan definidas como artificiales, con “glamour” y fáciles. A las británicas, se las define por tener mucha personalidad y cultas porque provenían del teatro mientras que las americanas carecían de ese peso cultural.

Una tercera fuente, que la autora utiliza para investigar a las audiencias femeninas son los clubes de fans de donde saca impresiones.

Asimismo, tiene muy en cuenta la nacionalidad de las películas puesto que en aquella época se produjo una gran rivalidad entre el cine inglés de los años 40-50 y el cine americano. Afirma que las situaciones históricas y nacionales son significativas para entender a las espectadoras femeninas. Además, Stacey (Stacey, 1994: 73) pretende “mostrar como los procesos de las espectadoras de cine producen y re/forman identidades femeninas porque analizo identidades femeninas en continuo proceso de transformación”.

En la realización de su investigación la autora recibe respuestas de mujeres entrevistadas que hablan del cine como de un espacio físico en el que pueden evadirse de los requerimientos y sinsabores diarios, además de afirmar que el cine ofrecía una oportunidad única para disfrutar de visiones y sensaciones asociadas con ciertos lujos imposibles en la Inglaterra de los años 40 por ejemplo. Su investigación se sitúa en plena Segunda Guerra Mundial y la consiguiente postguerra.

La autora se encuentra con auténticas descripciones del espacio físico de los cines como un lugar con unas condiciones materiales mejores que las existentes en sus propias casas. Por eso estas mujeres hablan continuamente “de la sensación de entrar en otro mundo”.

El escapismo no sólo por las narraciones de ficción en la pantalla, sino también por tratarse de una sensación como de entrar “en otro mundo”, una sensación que también produce el diseño interior del cine. Stacey se documenta y descubre que los interiores de los cines fueron designados y amueblados de forma que fuesen atrayentes para las espectadoras femeninas”. Esa sensación de ser absorbido en otro mundo y que implica la pérdida temporal de uno mismo/a en un mundo distinto al propio. Según Jackie

Stacey (Stacey, 1994: 119) “esa pérdida de uno mismo permite a las mujeres olvidar el stress de la vida diaria, escaparse de sus propios sentimientos de frustración, e imaginarse a sí mismas en el mundo utópico de las estrellas de Hollywood”, adentrarse en esa “fábrica de sueños”.

Jackie Stacey hablaba de la sensación de mundo lujoso que los cines causaban a las mujeres de los años de la guerra en contraste con las duras condiciones materiales que poseían.

La autora (Stacey, 1994: 97) afirma incluso que “este tipo de placeres: olores perfumados, la suavidad, los atractivos visuales,... asociados con los interiores de los cines, eran las sensaciones culturalmente adscritas a la feminidad. El aire perfumado, la textura de las cortinas y de los sillones, las luces brillantes, todo contribuía a que pudiese ser visto como un ambiente feminizado e ideal para el consumo”.

La autora deduce de las respuestas de las mujeres a las que ha entrevistado que el énfasis de éstas en el diseño interior de los cines, como un espectáculo que las maravillaba, parecía un eco de las cualidades femeninas tan admiradas en las estrellas femeninas del cine de Hollywood”. El espacio en el que se visualizaban las películas estaba intencionadamente feminizado (en el uso tradicional y propio de la época) de cara al público femenino de los años 40-50. Se trata de una feminización del contexto cultural de consumo y que estaba demostrado (y así se lo hacen saber las mujeres entrevistadas por Stacey) que contribuían a los placeres de ir al cine. La asociación entre el lujo de Hollywood y el lujo de los interiores de los cines en esa época incrementaba las connotaciones de escapismo para las espectadoras femeninas.

Finalmente esta autora analiza las entrevistas y las cartas que recibió, que aluden al cine de Hollywood y a las estrellas británicas de la década de los 40-50.

Stacey concluye que hay tres aspectos destacables en estas audiencias: **el escapismo, la identificación y el consumo**. Analiza las razones por las cuales las mujeres van al cine y después analiza los binomios espectador/estrella: identificación/consumo.

Se fija en lo que el cine significó para las mujeres de los años 40-50 entusiasmadas por determinadas estrellas o películas. A través de sus cartas daban respuesta al cuestionario elaborado por la autora. Estas mujeres hacían referencia a la frecuencia con la que iban al cine: dos o tres veces por semana. Un dato que evidencia la importancia que el cine tenía como actividad social y de ocio en la época, se iba mucho más al cine que en la actualidad. La autora consulta estadísticas que afirman que en la Inglaterra de esa época se iba más al cine que en otros países; que las mujeres y los jóvenes iban más al cine que los hombres (de todas formas era época de guerra y postguerra con lo cual

muchos hombres estaban en la guerra). Tiene en cuenta los porcentajes referentes a la procedencia de las películas: Stacey recoge que en el año 1939 un 80% de las películas vistas en Gran Bretaña eran americanas, por tanto la influencia del cine americano viene de lejos.

Algunas de las conclusiones a las que llegó esta autora (Stacey, 1994: 238) sobre las espectadoras británicas de los años 50 son interesantes de reproducir:

“Los recuerdos de las espectadoras acerca de las estrellas de Hollywood sugieren que la utilización de la feminidad americana connota un acto de rebeldía en contra de los estrictos códigos británicos. Lo que se articula en estos casos es el deseo de evitar la imagen típicamente burguesa de la respetabilidad y la asexualidad femeninas. En contraste con esto, muchas espectadoras femeninas perciben el “glamour” como algo asociado a la cultura americana de Hollywood, como una forma de afirmación propia en contraste con los presupuestos del sacrificio familiar. La adopción de formas de consumo de bienes por parte de las mujeres británicas ha sido criticada porque ha contribuido a la “cosificación” de las mujeres en el contexto de una cultura patriarcal, sin embargo, este tipo de análisis ha ignorado las vías por las que estos procesos han facilitado asimismo la producción de particulares formas de subjetividad femenina, inalcanzables hasta entonces para las mujeres de la Inglaterra anterior. Precisamente, la creación de una feminidad propia relacionada con la americana supuso la asunción de conceptos como la autonomía, la individualidad y la independencia para muchas espectadoras femeninas de la Inglaterra de los años 50”.

Jackie Stacey señala que la actividad en y por ella misma no es una forma de resistencia y dice que “las mujeres pueden ser espectadoras activas en el sentido de invertir activamente las ideologías opresivas”. Stacey se muestra muy crítica con los estudios de crítica cinematográfica feminista y afirma que deberían asemejarse a los estudios realizados sobre la Televisión y conjugar el análisis de contenido de las películas con el estudio de las audiencias.

1.5 LOS PLACERES DE LAS ESPECTADORAS SEGÚN

STACEY

Ella misma responde a su propia interrogación a través del análisis de dos películas centradas en la obsesión de una mujer por otra mujer: "Todo sobre Eva" (de Joseph Mankiewicz, 1950) y "Buscando a Susan desesperadamente" (de Susan Seidelman, 1984).

Stacey indica que ambas películas ofrecen placeres particulares a las mujeres de la audiencia y que no se reducen a un equivalente heterosexual masculino. La autora subraya que su afirmación no implica una calificación a estos films

de películas lesbianas, aunque sí permiten añadir otros elementos al análisis del placer visual.

Stacey sí señala que su pretensión es centrarse en el análisis de las relaciones entre las mujeres que aparecen en la pantalla y entre estas representaciones y las mujeres de la audiencia.

Las dos películas mencionadas poseen protagonistas femeninas que son las conductoras de la narración. Stacey utiliza la definición de Teresa de Lauretis para afirmar que estos textos filmicos no sólo construyen un objeto femenino de deseo dentro de la estructura narrativa, sino también un sujeto femenino de ese deseo.

Resulta interesante reproducir algunas de las consideraciones de la autora con respecto a la cinta cinematográfica: "Todo sobre Eva", interpretada por Bette Davis y Anne Buxter. Aún tratándose de un film de 1950 la interpretación de Stacey sobre los personajes es perfectamente aplicable a películas actuales.

La autora resalta que uno de los elementos centrales de "Todo sobre Eva" es su contribución y la reproducción de las identidades femeninas. Para situarnos, se hace necesaria una referencia al argumento de la película: dos mujeres, una estrella de Broadway y una espectadora de la misma que la adora, una auténtica fan, Eva. A lo largo de la película se observa la transformación de Eva Buttler (interpretada por la actriz Anne Buxter) que pasa de ser una espectadora a convertirse en una estrella del teatro.

Stacey afirma que los placeres de la audiencia se ven enfatizados por la fiel atención de Eva a cada una de las interpretaciones de Margot Channing (interpretada por Bette Davis). Se puede ver una intensa rivalidad entre ellas. Eva queda definida como una competidora muy ambiciosa, y Margot es la estrella famosa que sufrirá un declive en su carrera profesional, se casa y finalmente acabará siendo la protectora de Eva a quien recomienda para que la sustituya como actriz del año en un papel originariamente escrito para Margot.

Stacey afirma que el viaje al estrellato de Eva podría verse como el equivalente femenino a una trayectoria masculina edípica descrita por autoras como Teresa de Lauretis. La autora considera que el deseo activo hacia otra mujer es una experiencia por la que todas las mujeres pasan, y que este descubrimiento constituye en "Todo sobre Eva" uno de los placeres de las espectadoras femeninas.

Stacey (Stacey, 1987: 55) indica que en la película hay constantes referencias a Eva como una joven inocente e infantil durante la primera parte, su transformación la convierte en una adulta más segura.

Al principio, Eva se dirigía de modo apasionado a Margot. Después cambia su afecto por Margot por el del novio de ésta, Bill, a quien intentará seducir

aunque sin éxito. En el desarrollo de la trama, puede verse cómo Eva interrumpe intencionadamente en dos ocasiones la intimidad de la pareja.

La autora señala que el tercer objeto de deseo de Eva es el mejor amigo del marido de Margot, el compositor casado Lloyd Richards, a quien Eva sigue en numerosas ocasiones. La actitud de Eva amenaza la estabilidad de las dos parejas cada vez que ésta aparece, y que según Stacey "completa el triángulo edípico".

Finalmente Eva es castigada por sus deseos, un castigo que viene del poder patriarcal, bajo el nombre de Addison de Wit, quien resulta dar un paso más allá a las manipulaciones de Eva y la vence.

Stacey considera que la oposición binaria entre masculinidad y feminidad ofrece un marco limitado para una discusión sobre la fascinación de Eva con Margot, la cual se articula de forma activa a través de una interacción entre el deseo y la identificación durante el desarrollo de la película. Según la autora, en cierto sentido, Margot es el objeto de deseo idealizado de Eva: ella sigue a Margot a cualquier ciudad a la que vaya, nunca se pierde ninguna de sus representaciones. Margot se ve desplazada por Eva cuando ésta representa su pasado trágico en el escenario al recomendarla Margot para ese papel; Margot al verse tan halagada por Eva, por la adoración que ésta le dirige, decide adoptarla. Eva actúa movida por su deseo y llega a parecerse a su ideal. Eva comienza por llevar la ropa que Margot descarta; la única que desconfía del comportamiento de Eva, es Birdie, la asistente personal de Margot.

En referencia a la figura de la actriz Bette Davis, Stacey (Stacey, 1987: 56) señala que la construcción de esta artista como el ideal femenino deseable en la estructura narrativa de esta película posee un doble significado. Al mismo tiempo que Bette Davis (Margot) es el prototipo de una gran estrella para Eva, también para la audiencia de cine tiene la misma significación. La autora considera que el film ofrece la realización ficticia de los sueños de los espectadores al mismo tiempo que los de Eva, es decir, ser una estrella como Bette Davis, como Margot. Por eso, afirma Stacey, los deseos y las identificaciones de Eva, hasta cierto punto, narrativizan un placer tradicional de las espectadoras femeninas.

La autora (Stacey, 1987: 56) destaca que Margot no es sólo una estrella, ella es también una mujer extremadamente poderosa que intimida a muchos de los personajes masculinos en la película; su ingenio directo y su desdén hacia la cortesía convencional, junto con su vocación para escenificar el drama entre bastidores, además de otros elementos destacables, la convierten en una figura atractiva para Eva, "un sueño idealístico a ojos de una niña".

Stacey considera que es ésta diferencia entre las dos mujeres la que motiva a Eva, pero también es con la que Eva amenaza; al intentar parecerse todo lo máximo posible a su ideal, Eva casi reemplaza a Margot tanto en su vida pública como en su vida privada.

Sin embargo, aunque Eva se vista con las ropas de Margot, aunque haya interpretado su papel en la obra, Eva no puede suplantarla a los ojos de Bill, quien rechaza sus intentos de seducción. La diferencia entre las dos mujeres está repetidamente acentuada y se prueba que la identificación completa es imposible.

1.6 LAS ESTRELLAS DE CINE

Las estrellas de cine son producto de la gran industria de cine hollywoodiense, y también como tal tiene mayor importancia en el cine norteamericano que en la producción cinematográfica de otros países. Son creaciones propias del cine de Hollywood y resultan la cara más visible y conocida de las producciones cinematográficas norteamericanas en todo el mundo.

El denominado “star system” de Hollywood emergió como una estrategia de empresa diseñada para producir audiencias masivas, y se ha utilizado durante más de 70 años para proporcionar mayores ingresos sobre las inversiones realizadas en productos, son un reclamo para las audiencias.

El “star system” es característico del cine norteamericano y como tal tiene más influencia en el público norteamericano según algunos estudios.

En las entrevistas realizadas en la parte empírica de esta tesis doctoral puede observarse que algunas de las respuestas sobre la pregunta de cómo escogen sus películas los entrevistados, encontramos que varias personas escogen sus filmes a la hora de ir al cine por los actores y actrices protagonistas. Aunque sin ser un factor tan determinante como en el público norteamericano, las estrellas de Hollywood son un atractivo para algunas personas que deciden ir al cine.

Las estrellas de cine no sólo se venden a través de las películas que protagonizan sino que su fama se incrementa también a través de diversos medios de comunicación que reflejan cuestiones relativas a sus vidas personales. Las empresas cinematográficas son conscientes de esto y las toman como referencia para medir la popularidad de las estrellas de cine.

El marketing sobre las estrellas de cine unido a la distribución de una superproducción es una garantía para que se convierta en la película más taquillera del año. En numerosas ocasiones la calidad de la película queda relegada a un segundo término, y el hecho de que una película vaya acompañada de una gran campaña publicitaria y de actores famosos son las claves de éxito y de récords de taquilla.

La industria cinematográfica de Hollywood vende a sus estrellas como iconos del atractivo femenino o masculino, cuya belleza puede copiarse mediante la compra o la adquisición de los mismos productos de consumo que llevan

estas estrellas. La promoción de estos actores y actrices está muy ligada a todo lo que concierne al físico de las mismas.

En esta línea, Stacey (Stacey, 1994: 206-212) señala que precisamente la identidad femenina se construye a través de los discursos que hablan del cuerpo, y la fragmentación y mercantilización del cuerpo femenino se ha convertido en una fuente de numerosos debates feministas acerca de la especificidad de la alienación y de la opresión de las mujeres. Las teóricas de la crítica feminista y otras autoras sólo se refieren al cuerpo femenino como poseedor de dos significados: como espectáculo sexual y como lugar de consumo. Cabría añadir el cuerpo masculino, en la actualidad los actores jóvenes de moda son utilizados de igual modo.

La autora resalta al respecto que el cuerpo femenino es una parte central de la relación entre las estrellas y las espectadoras. Estas actrices a las que se refiere no sólo exhiben su cuerpo en las pantallas sino que también transmiten ideales de belleza femenina que después son copiados en la calle. Las actrices de moda, y hoy en día también los actores, se utilizan para promocionar o poner de moda diversos productos de consumo (ropa, zapatos, maquillajes, peinados, complementos) y así incrementar o introducir en el mercado esos bienes de consumo.

Los jóvenes son el sector de la audiencia especialmente interesado en el mundo de las estrellas de cine. El “star system” de Hollywood resulta muy atractivo para la juventud no sólo por sus interpretaciones sino más bien por todo lo que transmiten en el sentido: apariencias físicas, modos de vida, ...

Richard Dyer (Dyer, 1987: 74) hace especial referencia a las audiencias femeninas y adolescentes, de las que dice que se caracterizan por tener una relación más intensa con las estrellas de cine. Afirma que estos grupos comparten un peculiar e intenso grado de presión y conflicto de rol/identidad por parte de la cultura dominante: “Para mujeres jóvenes cuyas identidades se anexionan a fin de lograr una imagen deseable para otros dentro de los esquemas de la cultura patriarcal, las estrellas femeninas de Hollywood juegan para ellas un papel muy significativo. La identidad femenina estaba, y todavía está, construida en relación a imágenes idealizadas de deseo y de atracción sexual, las mujeres sienten que eso es lo que deben expresar. Para algunas mujeres jóvenes, las estrellas de Hollywood parecen encarnar la perfección del deseo y sienten a la vez que es algo que ellas mismas no podrán alcanzar nunca”.

Entre mujeres suele ser más común hablar de la belleza de otras mujeres, de estrellas de cine que entre los hombres. La educación y los condicionantes sociales pueden marcar ese tipo de comportamientos diferentes en chicos y en chicas, puesto que entre ellas es habitual oír comentarios sobre “lo muy guapa” que es tal actriz, sin embargo, entre chicos son habituales los comentarios sobre actrices guapas pero raras las opiniones sobre actores guapos, puesto que comentan más bien sus destrezas.

1.7 EL ANÁLISIS FÍLMICO Y LAS AUTORAS DE LA CRÍTICA FEMINISTA

Las primeras investigaciones y análisis del contenido de películas fueron realizados por la crítica feminista sobre películas del cine clásico de Hollywood.

Como ejemplo de aplicación de la metodología inductiva/crítica, puede introducirse parte del estudio de Molly Haskell.

Molly Haskell en su ensayo “From Reverence to Rape”, realizado en el año 1975, analiza los cambios que se han producido a lo largo de la historia en las imágenes y papeles de las figuras femeninas de las películas de Hollywood. Los estereotipos más usuales van desde la vampiresa de los años 20 a la víctima de la violencia masculina propia de los años 60 y 70.

Posteriormente, Molly Haskell relaciona estos estereotipos con las imágenes de las estrellas femeninas en cada uno de los periodos en cuestión. El método utilizado por Haskell es el siguiente: primero, procede al estudio descriptivo de un gran número de películas y finaliza con unas conclusiones generales inductivas.

Esta autora estudia las representaciones cinematográficas de las mujeres a partir de los papeles, los estereotipos o las imágenes, perspectiva que se acompaña a menudo del supuesto de que existe una relación directa o de reflejo entre esas representaciones y la organización social de la que forman parte.

La aproximación estructural a la narración por el contrario, comienza con una perspectiva más bien hermética del texto de la película, centrado en primer lugar en sus estructuras internas. En este caso puede afirmarse que aplica el método deductivo en el sentido de que proporciona un modelo general de las estructuras narrativas subyacentes y revela el modo por el cual pueden interpretar las narraciones concretas como expresiones o articulaciones de esas leyes básicas. Desde su punto de vista (Kuhn, 1991: 46) esas leyes son previas a las narraciones y “no susceptibles de observación inmediata”. De ahí que ella considere que no es necesario una metodología empírica tal cual, por lo menos en los estrictos términos del sentido positivista. Para ella resulta suficiente con analizar una única narración en cuanto expresión de ciertas estructuras subyacentes, debido a que “se considera que las estructuras mismas se manifiestan tan sólo en su funcionamiento en narraciones concretas”.

Otra autora que llevó a cabo trabajos de análisis de las estructuras narrativas cinematográficas, es **Mary Beth Haralovich (Haralovich, 1979: 13)**, que

analizó diez películas de la productora Warner Brothers pertenecientes a los años 30 y 40.

Haralovich siguió un modelo explicativo que sitúa la estructura narrativa de las películas, su localización y los papeles de los personajes femeninos dentro de su contexto institucional inmediato y en un contexto histórico más amplio. Haralovich llegó a la conclusión de que el cierre narrativo “está siempre subordinado a la resolución de enigmas que se centran en el cortejo heterosexual: si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económico, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel normativo que influye con más fuerza en su decisión”. De ahí que según la lógica de sus conclusiones, no sólo se restituye a la mujer en su papel en el vínculo hombre/mujer al final de estas películas, sino que el proceso de enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera.

En cuanto al cine clásico de Hollywood (el más abordado dentro de la crítica fílmica feminista), una serie de autoras como Kuhn (Kuhn, 1991: 48) además de las ya mencionadas parecen concluir que “en la narrativa clásica de Hollywood hay una tendencia a restituir a la mujer a su sitio. Aún más, a menudo es la mujer (como estructura, personaje o como ambas cosas a la vez) quien constituye el motor del relato, el “problema” que pone en marcha la acción”.

Ese afán por devolver a los personajes femeninos al lugar estipulado socialmente no siempre ha tenido éxito. Es el caso del género negro (Film Noir) del cine de los años 40. Un género fílmico que por sus características ha sido motivo de interés por parte de numerosas autoras, y entre las que cabe destacar a A.Kaplan.

Los relatos del cine negro están típicamente estructurados sobre un crimen y su resolución por parte de un detective. En esta estructura narrativa es habitual que un personaje femenino esté envuelto en un misterio adicional que exige asimismo una solución; un misterio por otra parte, independiente del enigma creado por el crimen.

En la mayoría de las películas del cine negro, la preocupación central del argumento oscila desde la resolución del crimen a la resolución del “problema femenino”. Los enigmas en el género del cine negro tienen una tendencia al exceso narrativo. En cuanto género, el cine negro, desde el punto de vista histórico, forma parte en gran medida del cine clásico, y sin embargo, al mismo tiempo, contiene en su propia estructura narrativa característica los elementos potenciales para subvertir la organización textual del cine clásico. Esta contradicción interna es el aspecto en el que se ha centrado una buena parte de las interpretaciones de teóricas del cine. Estas interpretaciones pretenden sacar a la luz algunas de las maniobras y contradicciones

ideológicas insertas en los mecanismos textuales del cine clásico” (Kuhn,1991: 49).

1.8 LA AUDIENCIA Y LA RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS FÍLMICOS

1.8.1 Los procesos de la Recepción

El aparato cinematográfico no produce simplemente imágenes, también produce imaginaria. Es decir, asocia afectos y significados a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas.

El autor Stepehn Heath (Heath, 1981: 53) afirma al respecto que “lo que se mueve en la película, después de todo, es el espectador, inmóvil ante la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto colocado en el vaivén e instalación del deseo, la energía, la contradicción, en una retotalización completa de lo imaginario (el escenario de la imagen y el sujeto)”.

Annette Kuhn (Kuhn, 1991: 57) afirma que los espectadores y los procesos de recepción a ellos ligados son fundamentales en la interpretación de los textos fílmicos. En la representación es cuando se producen los procesos de significación.

Dentro de la Teoría Fílmica se ha desarrollado un marco teórico sobre las relaciones espectador/a-texto con respecto a películas del cine clásico. Un interés teórico que proviene de la conjunción del psicoanálisis y de la semiótica. El hecho de cómo se generan los significados mediante la articulación de sus significantes recibe respuestas por parte de la semiótica. La preocupación psicoanalítica va más allá puesto que analiza la cuestión de cómo se constituyen los significados cinematográficos para los sujetos que ven cine y se basa en los procesos del inconsciente.

Según Pierre Sorlin (Sorlin, 19 : 119) los espectadores atraviesan por los siguientes procesos cuando ven una película: el reconocimiento, la identificación y la proyección.

Este autor afirma que de forma general gran parte del público escoge su película por el nombre de los actores y actrices de preferencia, aunque en este caso la mayoría de los entrevistados en esta tesis doctoral han contestado que escogen las películas sobre todo por el argumento.

Para Sorlin el público acude al cine cuando tiene la seguridad de encontrar rostros conocidos, caras familiares. Este comportamiento es lo que Pierre

Sorlin describe como “efecto de reconocimiento”, y que es un fenómeno particular del cine. Sorlin señala que el actor preexiste al héroe al que va a encarnar, y el espectador cuando reconoce al actor sitúa inmediatamente al héroe.

Según indica, en el cine el encuentro con las estrellas resulta un elemento de familiaridad contrariada. Después, al encontrarse con el héroe, se produce la identificación con su personaje. Para Sorlin el espectador se ve doblemente implicado en la proyección: primero, por el lado de las preocupaciones personales que introduce en la película: es la identificación. En segundo lugar, por el hecho de que es testigo del espectáculo. Es el espectador-testigo quien hace posible la existencia de la película, el film es lo que ve.

Sorlin afirma que se producen diversas formas de identificación en los espectadores: la aceptación global de un personaje, el reconocimiento de un síntoma personalmente experimentado y alguna que otra. En realidad lo que quiere decir es que puede tratarse de una identificación parcial o de una identificación total, algo que depende de la psicología individual. En línea con las concepciones psicoanalíticas el autor (Sorlin, 19 : 125) hace una definición de receptividad que conviene reproducir:

“La receptividad cinematográfica podría ser, como en el sueño, un estado subnormal durante el cual nos resistiríamos menos al surgimiento y al libre desarrollo de procesos generalmente obliterados por la actividad de nuestro pensamiento consciente” .

1.9 LA TEORÍA DE LAURA MULVEY SOBRE LOS PROCESOS DE RECEPCION EN LAS ESPECTADORAS

Una de las principales teóricas de la recepción cinematográfica femenina es Laura Mulvey.

Esta autora parte del análisis de las relaciones que se dan entre la mirada y su fundamento psíquico. Se interesa en concreto por las representaciones cinematográficas de la mujer. Mulvey estableció una relación entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo hegemónico de representación, tomando como base de análisis las películas de los años 30 y 40. Laura Mulvey concluyó que se identifica la femineidad con la pasividad y la masculinidad con lo activo.

El interés de la autora se centró en descodificar la relación entre la mirada de la cámara (a lo profilmico), la mirada del espectador (a la película que se proyecta en la pantalla), y la mirada intradiegetica de cada personaje de la película (a otros personajes, objetos...). Para Laura Mulvey es “la colocación de la mirada lo que define el cine y rige la representación de la mujer”.

Para ella el cine clásico debe su “magia” a un placer visual basado en la diferencia sexual porque se convierte a la mujer en un espectáculo, un simple objeto de deseo.

El centro de su crítica son las formas de placer visual que ofrece el cine de Hollywood, y el hecho de que este tipo de cine sólo se dirija al espectador masculino. El análisis de Laura Mulvey sobre la mirada masculina y el placer visual para el espectador de cine supuso el punto de partida para la posterior realización de numerosas críticas feministas de cine desde mediados de los años setenta. A partir de entonces la crítica feminista de cine siempre se ha mostrado preocupada con las cuestiones del placer visual, las espectadoras y la identidad de género.

Mulvey señala en su importante y conocida teorización, que en la relación espectador-texto las estructuras de identificación son tanto narcisistas, puesto que el espectador se identifica con su propio retrato, como voyeuristas, en el sentido de que la mirada del espectador usurpa la mirada de la cámara.

Laura Mulvey (Mulvey, 1975: 11) sostiene también que esta relación mirada/identificación describe el modo en el cual queda atrapado el espectador en la narración de la película, una idea compartida por Metz, Oudart y Dayan. La especificidad de la teoría de Mulvey reside en su idea de que, en lo que se refiere a la mirada, “el elemento de espectáculo de cine clásico puede algunas veces ir contra la corriente narrativa al detenerla en favor de la contemplación erótica de la imagen; así como representación, la mujer puede a veces funcionar como elemento del espectáculo y por tanto, constituirse en elemento perturbador en la identificación narcisista/voyeurista del espectador. Lo que se presupone con ello es que el espectador es masculino, o que las formas de interpelación cinematográfica lo modelan como tal”.

La autora recuerda que la mirada no sólo es la que proyectan los espectadores, sino también la de los protagonistas de la película. En la misma línea Mulvey (Mulvey, 1975: 13) señala que la mujer expuesta como icono para la mirada de los hombres que son los controladores activos de la mirada, supone una amenaza porque puede evocar la ansiedad originaria en el hombre.

En la representación de las mujeres también suele haber un aspecto tenebroso y misterioso, y que basándose en el psicoanálisis se explica por la ansiedad que provoca en el hombre el miedo a la castración que se da cuando el niño adquiere conciencia y mira el cuerpo de la madre y ve que carece de pene. Son los procesos edípicos.

Mulvey afirma que esa ansiedad masculina puede ser contrarrestada convirtiendo a la mujer, o a la imagen de la mujer, en un fetiche. Mediante el fetichismo, muy utilizado por numerosos directores de cine clásico como

Stenberg con Marleen Dietrich, se produciría una idealización de la imagen con lo cual se eliminarían los aspectos amenazadores de la mujer.

En el cine clásico, pueden observarse numerosos ejemplos de fetichismo, imágenes de mujeres en primeros planos prolongados que interrumpen la corriente narrativa, y subrayan a la mujer como espectáculo a contemplar. La escenificación de la mujer: un elegante vestuario, el maquillaje, el ambiente y la iluminación que rodea a las estrellas femeninas contribuyen a esa idealización.

El estudio de Laura Mulvey sobre los mecanismos de voyeurismo y del fetichismo del cine narrativo y, de la proyección de la mujer como objeto para ser mirado, llega a la conclusión de que el espectador es masculino, o que determinado tipo de cine se dirige a los espectadores masculinos. Las conclusiones teóricas de Mulvey apuntan a que el cine clásico se distingue por formas de interpelación que se refieren a la subjetividad masculina como la única subjetividad posible.

En este sentido, la autora se pregunta que ocurre con las espectadoras mujeres que también van al cine y componen una audiencia cuantitativamente importante. Según la autora es una cuestión que puede tener varias explicaciones: puede significar que “la audiencia femenina puede quedar “atrapada” por la retórica del cine clásico porque en algún nivel se identifica con las formas “masculinas” de interpelación”.

Puede significar, asimismo, que en la historia del cine éste no ha sido capaz de crear otras formas de interpelación alternativas según su punto de vista. No se ha construido un sujeto espectador sexuado, y no ha sido capaz de distinguir entre género socio-biológico y subjetividad sexuada, y ha transmitido la especificidad masculina como algo universal. Mulvey (Mulvey, 1975: 55) señala al respecto que “ésto indica que el cine clásico ofrece unas formas de interpelación que para tener sentido, tienen que des-feminizar a la espectadora femenina”.

Mulvey habla de tres tipos de miradas existentes en el cine de Hollywood:

La mirada de la cámara (que suele ser masculina; la cámara suele estar controlada por un hombre), es decir, un director o un editor, que aparentemente representan la escenada forma neutral, sin embargo llevan a cabo una particular selección de las instantáneas;

La mirada que ocurre dentro de la propia película: la mirada entre los actores dentro del desarrollo de la película. Los protagonistas masculinos según Mulvey objetivizan a las protagonistas femeninas a través de su mirada activa y más poderosa.

La mirada del/a espectador/a que está determinada por las otras dos miradas. El espectador, afirma Laura Mulvey, se identifica con la poderosa mirada del protagonista masculino reflejado en la pantalla y su posición en relación con lo que es producido por la cámara (hombre; mirada del director). Termina por verse a las protagonistas femeninas como objeto de deseo a través de los ojos de los personajes masculinos, según la formulación de la autora.

Para Mulvey el placer visual del film narrativo está construido alrededor de dos procesos contradictorios: el primero supone la objetificación de la imagen y el segundo supone la identificación con ella.

1.10 LAURA MULVEY: LOS PLACERES DE LA MIRADA: EL VOYEURISMO Y EL NARCISISMO

Esta autora parte de un aspecto esencial en sus análisis: el placer que el cine ofrece, y que puede tratarse de una variedad de posibles placeres. Mulvey explica que uno de ellos es el **voyeurismo**, y significa que sólo el hecho de mirar mismo es una fuente de placer, está ligado a la presencia de un objeto como fuente de excitación. Freud asoció el voyeurismo con el hecho de tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa.

Freud ponía como ejemplos las actividades voyeurísticas de los niños, la curiosidad por ver lo privado y lo prohibido. El voyerismo es el placer de mirar a otra persona como un objeto, se observa a un otro objetualizado.

Laura Mulvey (Mulvey, 1985: 6) afirma que en una primera impresión el cine parecería lejano a estos conceptos, pero aspectos como el contraste extremo entre la oscuridad de las salas de proyección produce la sensación de aislar a los espectadores unos de otros, y el brillo de la luz y sombra sobre la pantalla promueve la sensación de estar sólo ante una contemplación voyeurística.

El **narcisismo** es otro de los medios de placer que el cine ofrece. Mediante este mecanismo se produce una identificación con un objeto. Esa es la razón por la que la mayoría de las películas focalizan su atención sobre la forma humana. En su explicación del proceso de identificación narcisista Mulvey introduce las concepciones lacanianas (Jacques Lacan) en torno a la fase del espejo: el momento en que el niño reconoce su propia imagen en el espejo y que dará origen a la futura generación de la identificación con otros niños. Además de los procesos de identificación con personajes de la pantalla, Mulvey señala que especialmente el cine se ha destacado por la producción de egos ideales como las actrices y actores del “star system”.

Mulvey sostiene que las estructuras de ambos conceptos, voyeurismo y narcisismo, divergen. El voyeurismo requiere de una separación de la realidad

que se desea, el espectador/a quiere algo que está en la pantalla y que permanece allí. Surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista.

El narcisismo, subraya la autora, requiere de una fusión con la realidad en la que se ensimisma: el espectador/a se proyecta a sí mismo/a en la pantalla. El narcisismo surge de la identificación con la imagen vista.

Con respecto a estos dos procesos esta autora (Mulvey, 1985: 8) afirma que “en términos cinematográficos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto con respecto al objeto que aparece en la pantalla (escopofilia activa); el otro exige la identificación del ego con el objeto en pantalla a través de la fascinación del espectador con y del reconocimiento de su semejante. El primero es función de los instintos sexuales, el segundo de la libido del ego; una dicotomía crucial para Freud”.

1.11 EL PSICOANÁLISIS EN EL CINE: LA PRÁCTICA DEL SADISMO Y DEL FETICHISMO EN EL CINE

El Psicoanálisis ha influido de forma importante en la interpretación y realización de películas.

El cine se rige por modelos preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las sociedades. A finales de los años ochenta el Psicoanálisis se convirtió en el centro de estudios literarios y artísticos. Había dos tendencias diferenciadas. Según ha descrito perfectamente el autor J. Aumont (J. Aumont, 1993: 228) el psicoanálisis comprende dos tipos de trabajo:

- “Los “biopsicoanálisis que leen la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. El enfoque puede variar y se puede utilizar la biografía del autor en mayor o menor grado pero el objetivo es siempre el de explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica (neurótica)”.

- Y por otro lado están las lecturas “psicoanalíticas” de películas, en las que se caracteriza a determinados personajes como símbolos de determinadas neurosis. Desde luego hay films que son más claros que otros en cuanto a esta representación: J. Aumont señala que es el caso de las películas que abordan directamente casos de neurosis, de películas que muestran a criminales: es el caso del “film noir” o del cine negro; las películas del género melodramático que se prestan especialmente a un análisis psicológico y en las cuales destacan las figuras femeninas; o el nuevo subgénero denominado “western psicológico” de finales de los años 50.

La aplicación del psicoanálisis al estudio de las películas que siguieron muchas teóricas feministas, parece derivar de una relación esencial entre la semiología del cine y la teoría psicoanalítica.

Según J. Aumont y M. Marie, los primeros análisis de películas a los que se aplicó la teoría psicoanalítica se interesaron por la representación y la inscripción en el texto fílmico de “estructuras profundas” de la constitución del sujeto, por el complejo de Edipo y la castración. En este sentido, una de las películas analizadas al respecto fue “El joven Lincoln” (1939) de John Ford y en la que se observó el complejo de Edipo. J. Aumont (Aumont, 1993: 235) y M. Marie afirman que este tipo de análisis tiene importancia porque fue de los primeros que evidenció la presencia de un “subtexto” estructurado tan estrictamente como el texto manifiesto.

Otra película de la que se puso en evidencia su complejo de Edipo fue “Con la muerte en los talones” de Hitchcock un análisis realizado por Raymond Bellour.

Estos dos análisis supusieron en el momento el punto de partida ya que dieron lugar a una serie de análisis siguiendo la misma perspectiva.

La visión psicoanalítica destaca especialmente por su preocupación por los mecanismos de la mirada y los procesos de identificación entre lo que sucede en una película y los/as espectadores/as.

De esa tendencia nacerán artículos tan importantes sobre la perspectiva de la imagen femenina en cine como el de “Visual Pleasure” de Laura Mulvey. De la visión analítica psicoanalítica sobre el cine emergen análisis de inspiración feminista que se preocupan por la representación de la mujer como objeto de deseo.

Se trata de una corriente de estudio que adquirió una gran importancia en los países anglosajones, y que en el caso de EEUU su importancia fue mayor gracias a la existencia desde mediados de los años setenta de un marco institucional en la universidad, cuyos estudios recibieron el nombre de “Gender Studies” (estudios de género). Los trabajos destacados en ese campo provienen de Estados Unidos o de Inglaterra.

A partir de estos estudios se ha desarrollado una corriente crítica y analítica centrada en la representación de las mujeres en el cine. Los primeros análisis publicados se dedicaron mayormente al estudio de “women’s films”, películas en las que la mujer desempeña el papel principal. Como ejemplo “The Revolt of Mamie Stover” de Raoul Walsh e “Imitación a la vida” de Douglas Sirk.

El objetivo de los estudios feministas era evidenciar la diferencia de estatuto existente entre la mirada masculina y la mirada femenina. Los trabajos feministas en este campo llegaron a incluir la creación de un cine “alternativo” al cine clásico de Hollywood, un cine feminista realizado por mujeres y del que existen ejemplos de la mano de diversas directoras.

Desde presupuestos psicoanalíticos, el análisis en torno a la figura de la mujer ha producido mucho interés debido a una doble vertiente, por un lado supone una presencia fascinante ante el hombre, y por el otro, es una presencia amenazante, descrita como “una fuente de ansiedad” para los hombres. La mujer en tanto icono, exhibida para la mirada masculina amenaza siempre con evocar la ansiedad de la falta de pene.

La introducción del psicoanálisis en el cine parte del conocido argumento de esta corriente sobre el temor masculino a la castración. La esencia de este planteamiento se basa en el hecho de que la mujer produce ansiedad en el hombre debido a su carencia de pene, de ahí el miedo del hombre a la castración tal como dicen las formulaciones freudianas.

Según las interpretaciones psicoanalíticas, el inconsciente masculino tiene dos vías de escape en el cine para alejar la ansiedad de la castración que la presencia de la mujer le produce. Por una parte, el cine desmitifica el misterio femenino y para ello devalúa, castiga o incluso salva desde una perspectiva masculina a la mujer, que en el fondo significa neutralizar su “peligro”. La cámara explora a la mujer, la desmitifica y le resta valor. Algo muy habitual en el cine negro o en el cine de suspense. En lenguaje cinematográfico se denomina sadismo, y que han utilizado directores de cine como A. Hitchcock, al que incluso se ha acusado de misoginia. En definitiva consiste en infravalorar o dominar al personaje femenino, humillándole.

La otra vía consiste en transformar la figura femenina en un fetiche, es lo que se denomina fetichismo. De ese modo se la convierte en una presencia tranquilizadora, transformándola en un objeto de culto al que adorar. Ejemplos de práctica fetichista encontramos en el cine del director Sternberg y su fetichismo por la actriz Marlene Dietrich. Practica un evidente culto a esta estrella femenina a quien sobrevalora. Es una vía que, sobre todo, rinde culto a la belleza física que convierte en algo estático al que mirar, es el placer de contemplar algo bello pero que se reduce a algo pasivo.

En la vía del sadismo el placer reside en el hecho de probar la culpa (que tal como afirma el psicoanálisis se asociada con la castración) y en subyugar a la persona culpable a través del castigo o del perdón. La mujer que trata de castrar al hombre es castigada en la película (muere o es dominada) o bien se la perdona pero se somete al designio masculino.

En ambas vías, en el voyeurismo-sadismo y en el fetichismo, encontramos un elemento común que es el tiempo. El sadismo precisa de una historia que dé lugar a un cambio en el otro, es una batalla de victoria/derrota y debe desarrollarse en un tiempo lineal con un inicio y un fin. Mientras que la escotofilia-fetichismo no necesita del tiempo lineal puesto que el elemento erótico se centra en el mirar tal y como señala Mulvey.

Como conclusión de la práctica de ambas vías puede afirmarse que el Psicoanálisis observa a la mujer como una representación que significa castración, amenaza de castración y por eso utiliza los mecanismos voyeurísticos o fetichistas como modo de escape a esta amenaza.

Tanto en una vía como en la otra se está dando por sentado que el control del mecanismo de la mirada pertenece a los ojos del hombre. Es el dueño de la acción de la escena mientras que la mujer continúa siendo un objeto pasivo y subordinado a su mirada.

En el cine clásico queda muy bien reflejado este aspecto, puesto que atribuye la propiedad de la mirada al hombre, tanto en su calidad de personaje como de espectador, y de esa forma le resta valor al personaje femenino y la convierte en un simple icono presente para ser mirado.

Conceptos como el voyeurismo o el fetichismo están directamente integrados en un discurso que circunscribe a la mujer en el terreno sexual, en palabras de la autora De Lauretis (De Lauretis, 1992: 48) “la ata a la sexualidad y ata su sexualidad”; afirma que “sucede entonces que los efectos ideológicos que se producen en y a través de esos conceptos, de ese discurso, cumplen al igual que el cine clásico, una función política al servicio de la dominación cultural que incluye, la explotación sexual de las mujeres y la represión o la contención de la sexualidad femenina”.

Según diversas afirmaciones, y a pesar del exceso en que a veces pueden caer las interpretaciones psicoanalíticas, es de justicia resaltar la importancia que el Psicoanálisis ha tenido y tiene en el estudio sobre cine. Uno de sus logros fue dar lugar a que la Teoría del Cine cayese del pedestal científico, de la semiología estructural. Por su parte la aportación histórica de la Semiología reside en su afirmación sobre la existencia de reglas de codificación y por tanto, de una realidad socialmente construida allí donde se pensaba que se manifestaba una realidad trascendental, la Naturaleza.

La Semiología aportó la interpretación sobre el cine en el sentido de que los significados no se producen en una película determinada, sino que circulan entre la ideología social, el espectador y la película.

Ambos modelos, el modelo lingüístico-estructural y un modelo psicoanalítico, son importantes dentro de la Teoría del Cine. Mantienen diferencias como que el modelo lingüístico-estructural excluye cualquier reflexión sobre el destinatario y la diferenciación social de los espectadores, puesto que considera la diferencia sexual como una simple complementariedad dentro de la “especie”, más como hecho biológico que como proceso sociocultural.

En cambio, el modelo psicoanalítico sí reconoce la subjetividad como una construcción a partir y dentro del lenguaje, pero la articula en procesos: instinto, deseo, simbolización, y que dependen del factor de castración.

En la línea de estos dos modelos la mujer con respecto a la sexualidad queda reducida o asimilada a la sexualidad masculina. Está contenida en la sexualidad masculina y no tiene sexualidad propia.

Las últimas teorías del cine se formulan a partir de la Semiótica y del Psicoanálisis: aunque como ya se ha dicho, ambas teorías niegan a las mujeres el estatuto de sujetos y productoras de cultura.

1.12 LA FORMULACIÓN DEL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN EN LAS ESPECTADORAS SEGUN LAURA MULVEY

Laura Mulvey (Mulvey, 1981: 125) analiza la posición de la mujer en el cine y realiza un importante corpus teórico sobre todo con respecto al cine clásico. Según su explicación, los modelos de placer y de identificación en los/as espectadores/as imponen la masculinidad como punto de vista en las películas porque el protagonista activo, el que mueve el hilo narrativo y da lugar a que se desarrolle la acción es la figura masculina en prácticamente todas las películas.

Mulvey sostiene que en este sentido la espectadora se ve obligada a identificarse secretamente, casi inconscientemente, con la libertad de acción y el control sobre el mundo que el héroe masculino posee.

La autora está más interesada por los mecanismos de la identificación que se producen en las espectadoras cuando los personajes principales no son femeninos. La autora habla de que la espectadora no puede lograr una identidad estable puesto que su posición oscila entre la pasividad de las protagonistas femeninas o bien la identificación con una posición activa que siempre es masculina.

Para explicar estas oscilaciones de la identidad sexual en el ámbito cinematográfico desde la posición de las espectadoras, la autora hace referencia a la teoría de la feminidad formulada por Freud, una autora que ha tenido una gran influencia en esta teórica del cine puesto que la mayor parte de sus formulaciones se basan en el Psicoanálisis.

Para Freud, la feminidad está complicada por el hecho de emerger de un periodo crucial de desarrollo entre los sexos. Un periodo que él describe como masculino o fálico para ambos géneros sexuales, niños y niñas. Según el padre del psicoanálisis en un periodo determinado también el sexo femenino se esfuerza por ser masculino (es la denominada fase fálica) y es una época

previa al desarrollo de la feminidad. Aunque ese esfuerzo se ve roto por el proceso de represión al que se somete la feminidad.

Con la influencia de esta afirmación de Freud, Laura Mulvey sostiene así que el desarrollo de la feminidad está expuesto a las perturbaciones que deja el fenómeno residual del temprano periodo masculino. Son las regresiones a la fase pre-edípica que ocurren frecuentemente.

De acuerdo con Freud, Mulvey afirma que se ha denominado a la fuerza motiva de la vida sexual “la libido” y que nuestra vida sexual está dominada por la polaridad masculino-femenino.

Laura Mulvey (Mulvey, 1981: 127) explica que estos procesos cambiantes, esta definición en los términos de oposición o similaridad, permiten a las mujeres moverse entre la oposición metafórica “activa” y la “pasiva”. Y que el camino socialmente correcto e instituido, la feminidad, lleva a incrementar la represión de “lo activo”

Dados estos razonamientos, la autora señala con respecto al cine que los géneros fílmicos de Hollywood están estructurados en torno al placer masculino, con lo que ofrecen sólo la identificación con el punto de vista “activo”, que es el masculino.

Mulvey afirma que la relación típica mencionada por Freud, la de activo/masculino y pasivo/femenino, estructura la mayor parte de las narraciones populares, desde las películas de cine hasta los cuentos propios de cada folklore y por supuesto, incluido el mito.

La heroína que es salvada por el héroe de las garras del monstruo o del malo de turno suele ser la línea argumental más común de las historias tanto del cine como de las narraciones. Ese es el motivo de que la trama de la historia ubique al lector/a, oyente u espectador/a con el héroe. Aunque el cine comercial en la actualidad presenta historias más heterogéneas, ese tipo de línea argumental continúa existiendo sobre todo en el género de la acción y aventura, en el policíaco o en el de terror. Se pueden citar películas tan actuales como “La Momia” (1999), “Séis días, siete noches” (1999) o “Misión Imposible 2” (2000) en las cuales las variaciones se reducen a que las chicas parecen muy activas al comienzo de la película y sorprenden pero a mitad de la trama ya han sido secuestradas por el malo de turno y deben ser rescatadas. Su pasividad o debilidad no ocurre desde el inicio, como era habitual en las películas de otras décadas, pero al final debe ser salvada por el héroe igualmente. Hay eso sí heroínas activas como la protagonista de “Matrix” aunque no llegue al nivel del protagonista masculino o, por ejemplo, en “Gattaca” el personaje interpretado por Uma Thurman.

Por tanto, sostiene Mulvey, los procesos de identificación en las mujeres espectadoras las llevan en numerosas ocasiones a situarse en el punto de vista masculino si quieren identificarse con lo activo.

El cine popular hereda las tradiciones de las historias contadas, comunes a otras formas de relato folklórico y que también la cultura de masas termina por adoptar. En este aspecto la autora toma como referencia las formulaciones de V. Propp expuestas en su obra “Morfología del cuento” sobre las funciones de los personajes.

La tradición occidental mantiene una impronta residual de las estructuras narrativas primitivas, analizadas por Vladimir Propp en la tradición de los cuentos.

Mulvey toma del análisis sobre la tradición de los cuentos que realiza Propp un aspecto importante del cierre narrativo: el matrimonio. Una función caracterizada habitualmente en la figura de la “princesa del cuento”. Una función comúnmente reproducida en la tradición occidental cuyo cierre narrativo suele ser el matrimonio.

De ahí que Mulvey afirme que la función erótica de la mujer está representada por la pasividad, la espera (como en la mitología, la espera de Penélope, la espera de Andrómeda). La autora señala que de todo lo dicho se pueden entresacar tres elementos: el concepto de masculinidad de Freud en las mujeres, la identificación desencadenada por la lógica de la trama narrativa, y el deseo del ego de fantasear consigo mismo de una forma activa. Los tres sugieren que la identificación trans-sexual es un hábito o una costumbre que fácilmente llega a convertirse “en una segunda naturaleza” en palabras de Mulvey.

Mulvey afirma que para adoptar una posición activa a la hora de ver cine la mujer ha de identificarse con el protagonista masculino, sin embargo puede adoptar la posición femenina cuando la protagonista es una mujer con una posición activa. En este sentido menciona el cine realizado por directoras como Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Lizzie Borden o Sally Potter. Subraya que el Feminismo produjo una conciencia política y personal de género entendido como una construcción ideológica que define al sujeto social.

1.13 MULVEY: LA MUJER COMO OBJETO DE LA MIRADA, EL HOMBRE COMO POSEEDOR DE LA MIRADA:

Laura Mulvey realizó una importante teorización sobre los mecanismos de la mirada en el cine.

La autora parte de la desigualdad sexual que existe en la sociedad y sostiene que el placer de mirar en el cine se divide entre la mirada masculina activa y la mirada femenina pasiva. Mulvey indica que en el cine clásico el cuerpo de la mujer es aislado, expuesto, embellecido como un fetiche y ofrecido a la mirada del espectador para que se incorpore al relato y se identifique con la acción y el destino del héroe masculino, puesto que según la autora sostiene el elemento activo de un relato siempre es masculino. La mirada masculina es la determinante ya que proyecta sus fantasías sobre la figura femenina. En cambio las mujeres son al mismo tiempo miradas y exhibidas, son la parte erótica.

Este aspecto de la mujer como exhibición ha funcionado en dos niveles, afirma la autora: como objeto erótico para los personajes de la narración fílmica, y como objeto erótico para el espectador que está en la sala. La autora menciona esta representación de la mujer como la “showgirl” Cita como ejemplos a la actriz Marilyn Monroe en “River of no Return” (“Rio sin Retorno”), a Lauren Bacall en “To Have and Have Not”, o los primeros planos de Marlene Dietrich, o el rostro de Greta Garbo. Eran habituales los primeros planos de ellas sin que en ningún momento se rompiese el desarrollo narrativo que continuaba al mismo tiempo que se las mostraba. Considera que el cine define a la mujer como una imagen, como un espectáculo para ser mirado y un objeto de deseo, controlado y finalmente poseído por un sujeto masculino. Se atribuye el poder de la mirada al hombre, a él se refiere el protagonista masculino en la mayoría de las veces, al igual que el director que también en la mayoría de los casos es masculino.

Se trataría según autores del psicoanálisis de una narrativa de tipo edípico, mediante la cual el hombre desea y la mujer no puede hacer otra cosa que desear el deseo. El sujeto masculino define a la mujer como “objeto fantasmático” de deseo y denegación, encuentra en la imagen cinematográfica la legitimación de su posición de dominio y control en la sociedad, confirmando según Mulvey su supremacía.

Un ejemplo remarcado al respecto es la película protagonizada por Lauren Bacall en “To Have and Have Not” (“Tener y no tener”). Mulvey (Mulvey, 1985: 13) afirma que en este film, desde el inicio se muestra a la mujer como

objeto de la mirada tanto del espectador como de los protagonistas masculinos: aparece aislada, envuelta en un halo de gran “glamour”, exhibida. A medida que transcurre el desarrollo de la narración ella se enamorará del principal protagonista masculino y “se convertirá en su propiedad, perdiendo sus connotaciones de showgirl; su erotismo se sujetará únicamente a la estrella masculina”, indica la autora. La autora señala que el espectador masculino también podrá “poseerla” indirectamente debido al proceso de identificación con el protagonista masculino.

Mulvey plantea cuestiones centrales para la Teoría Fílmica Feminista: la cuestión de los placeres de las mujeres que ocurre con sus procesos de identificación, la cuestión de la recepción fílmica y el lugar que ocupan los espectadores.

Mulvey en su artículo “Placer Visual y Cine Narrativo” (Mulvey, 1985) propone la destrucción del placer como arma radical. La conclusión fundamental de Mulvey es que el cine de Hollywood ofrece sólo una posición para el espectador masculino, la perspectiva masculina. El placer visual al ver cine está manipulado y sólo parte de la visión masculina, se trataría de un modo de reforzamiento del ego masculino y por eso es necesario crear un nuevo lenguaje cinematográfico que hable del deseo de ambos géneros.

El hombre es quien actúa, quien controla los acontecimientos, y la mujer se convierte en una presencia pasiva, un puro elemento decorativo en la escena de las películas. El protagonista masculino es quien mueve la diégesis, mientras que la protagonista femenina permanece fuera de ese círculo. Esa doble situación es lo que lleva al espectador/a a elegir siempre al héroe como el objeto de identificación y a la heroína como el objeto de goce. El hombre que mira y actúa, es el alter ego, mientras que la mujer, que se exhibe y permanece pasiva, hace la función de estímulo y de reclamo, tales son las consideraciones de Laura Mulvey.

Otro aspecto que la autora resalta es el hecho de la aparición en la pantalla de la mujer como un obstáculo que interrumpe la acción del héroe.

En referencia a esa cuestión y con respecto al cine clásico, Teresa de Lauretis (De Lauretis, 1992: 221) afirma que el personaje femenino puede estar representando y marcando literalmente en toda la película, el lugar que cruzará el héroe. La autora la compara al personaje mitológico de Penélope siempre esperando el regreso de Ulises como en muchas películas del oeste, de guerra o de aventuras, se reducen a ser el interés amoroso. También puede mostrar resistencia a su confinamiento en ese espacio simbólico e intentar huir de él, causar problemas, intentar traspasar los límites como ocurre en el cine negro. O como en películas del género del melodrama, en las denominadas “woman’s films” en las que muchas veces se está representando un viaje interno que en ocasiones va acompañado de un viaje externo. Según esta autora la mujer representa el cierre narrativo, el cumplimiento de la promesa narrativa que alcanza el sujeto masculino.

La teoría de Mulvey posee importantes conclusiones acerca del tratamiento de la imagen femenina en el cine clásico pero obvia la imagen masculina puesto que no la analiza. De hecho autores como Steve Neale argumentan en sus estudios la utilización del cuerpo masculino en películas del cine clásico y que eran objeto de deseo femenino y también masculino. Basta con recordar a personajes interpretados por Cary Grant, Rock Hudson, Gary Cooper, Paul Newman, Robert Redford, y otros. Mulvey, al igual que otras autoras de la crítica feminista aboga por un cine deconstructivo que ofrezca otra imagen de la mujer.

1.14 CRITICAS A LA TEORIA DE LAURA MULVEY SOBRE LOS PROCESOS DE IDENTIFICACION

La autora Jackie Stacey (Stacey, 1987:48) en su artículo "Desperately seeking difference" publicado en la revista Screen realiza un repaso de la teoría de Laura Mulvey sobre los procesos de identificación en el cine y sobre el placer visual de los espectadores

Stacey sostiene que la Teoría Fílmica Feminista se ha ocupado únicamente de estudiar la figura de la mujer en el cine como un personaje pasivo y la figura masculina, como activa; la mujer para ser mirada y el hombre como poseedor de la mirada. Este tipo de argumentación, que sitúa los modelos masculinos y femeninos en posiciones tan extremas, produce la preocupación lógica acerca de dónde se haya entonces la satisfacción que pueda sentir la espectadora mujer. Stacey incluso se pregunta por los placeres específicamente homosexuales que ese tipo de planteamientos no parece contemplar. Son cuestiones que hasta hace pocos años habían estado ausentes de todas las argumentaciones y que comienzan a darse en recientes investigaciones que adoptan otras perspectivas.

Laura Mulvey es una de las principales teóricas por sus formulaciones sobre la posición de las mujeres en el cine y por sus referencias a los procesos de identificación cinematográficos que se producen en las audiencias.

Mulvey argumenta que los placeres visuales del cine de Hollywood estaban basados en formas de mirar que podían ser voyeurísticas o fetichísticas. Los modos en que se estructuran estas miradas llevan a que usualmente el espectador se identifique con el protagonista masculino de la narración fílmica, lo cual conlleva la objetificación (cosificación) de la figura femenina que es contemplada a través de la mirada masculina. En este sentido, Mulvey afirma que el aparato dominante en el cine ha moldeado a la mujer como un objeto para ser mirado, como puro espectáculo. De ahí que la posición del espectador a la que lleva la narración fílmica es necesariamente masculina puesto que está planteada bajo esa mirada.

Laura Mulvey señala que el placer visual en la narración fílmica se construye alrededor de dos procesos contradictorios: el primero de ellos implica la objetificación (cosificación) de la imagen y el segundo de ellos, la identificación con ella. La autora explica que el primero de estos procesos supone que la imagen femenina está representada para el placer de los espectadores, por eso la mirada del espectador es activa y se siente poderosa.

La segunda de estas formas de placer visual es un proceso opuesto, es decir, supone un ejercicio de identificación con la imagen que está en la pantalla, se realiza por medio del narcisismo y de la constitución del ego del que mira.

La autora subraya que el proceso de identificación en el cine al igual que el proceso de objetificación se estructura a través de la narrativa. Lo que se ofrece al espectador es la identificación con el principal protagonista masculino, de ahí que el personaje femenino queda relegado a ser el objeto sexual para el placer de los espectadores masculinos.

La autora sostiene que la mirada del personaje masculino es la que mueve la narrativa fílmica y que la identificación con ella implica un sentimiento de poder porque su mirada es activa.

Con respecto a estos postulados teóricos de Mulvey, **Jackie Stacey** (Stacey, 1987: 49) realiza dos consideraciones. Señala que en la exposición teórica de Laura Mulvey se hallan dos ausencias importantes: la primera de ellas se refiere a que no hay planteamientos sobre la figura masculina como objeto erótico; la segunda de ellas, hace referencia al sujeto femenino en la narración, no hay referencias a un deseo activo de las mujeres y a posibles propósitos sexuales de espectadoras en su relación con la protagonista femenina.

Jackie Stacey (Stacey, 1987: 50) recoge asimismo las críticas vertidas por otros autores como David Rodowick, quien señala que "la discusión de Mulvey acerca de la figura femenina se limita únicamente a su función como parte de elección masculina de objeto. A su modo, lo masculino ocupa el lugar de sujeto y objeto de la mirada: y lo femenino se discute sólo como un objeto para la mirada masculina que se estructura de acuerdo con sus formas activas (voyeurísticas) y pasivas (fetichísticas)". Este autor se pregunta dónde está el lugar del sujeto femenino en las teorizaciones de Mulvey.

Jackie Stacey afirma que mediante un análisis textual detallado se puede demostrar que las diferentes posiciones de género de los espectadores son producidas por el texto fílmico, lo cual contradice la afirmación de que el espectador masculino es siempre el que mira. La relación de los espectadores con las posiciones masculinas y femeninas en las películas necesita una mayor exploración puesto que se trata de una cuestión que va unida a los procesos de identificación de las audiencias y éstos no siempre tienen por qué identificarse con sus iguales en género sexual.

Según el punto de vista de Jackie Stacey (1987: 50) podría aceptarse una teoría sobre la masculinización del espectador a un nivel textual, pero argumenta que esos espectadores traen diferentes subjetividades a la película de acuerdo con la diferencia sexual, y por lo tanto responden de forma diferente a los placeres visuales ofrecidos en el texto.

Stacey (Stacey, 1987: 51) habla de dos posibilidades:

1.- La primera de ellas dice que el texto fílmico puede ser interpretado y disfrutado desde posiciones de género diferentes. Lo que implica cuestionar el modelo monolítico que define Hollywood como "una máquina antropomórfica masculina". Esta posición ofrece una explicación sobre el placer de las mujeres en la narración fílmica. A fin de explicarlo, Jackie Stacey acude a los postulados teóricos formulados por Raymond Bellour quien afirma que "los mecanismos para eliminar la amenaza de la diferencia sexual representada en la figura de la mujer son construidos dentro del aparato de cine. El deseo de la mujer sólo aparece en la pantalla para ser castigada y controlada por asimilación al deseo del personaje masculino". Stacey señala que Bellour insiste en la naturaleza masoquista del placer de la espectadora del cine de Hollywood (nombra en concreto a Alfred Hitchcock). La autora afirma que Bellour proporciona un análisis del sujeto femenino y de las espectadoras que ofrece una posición diferente de la masculina defendida por Laura Mulvey. Stacey señala que Bellour fija estas posiciones dentro de una rígida dicotomía que asume una equivalencia biológicamente determinada entre macho/hembra y masculino/femenino, posiciones sádicas/masoquistas que cree que son creadas por el aparato cinematográfico. En este sentido, se define al aparato cinematográfico como algo que determina, controla el significado producido por un texto fílmico; Bellour lo define como un sistema cerrado. Stacey (Stacey, 1987: 50) afirma que el problema de este autor al igual que el de otros funcionalistas y estructuralistas es que no deja sitio para la subjetividad, es decir, el espectador está condicionado por el texto a tener una identificación de género predeterminada.

2.- Stacey define una segunda forma que cuestiona el modelo del espectador masculinizado definido por Laura Mulvey en su ensayo ("Visual Pleasure", 1975), será la autora Mary A. Doane quien lo formule. Stacey dice que Doane basa sus concepciones sobre el concepto de asimetría de Freud referido al desarrollo de la masculinidad y la femineidad para argumentar que los placeres de las mujeres no están motivados por direcciones fetichísticas y voyeurísticas. Stacey afirma que la crítica fílmica feminista ha cuestionado con frecuencia el hecho de que el fetichismo funciona para las mujeres de la misma manera que se supone para los hombres.

Stacey (Stacey, 1987: 51) afirma que un problema muy familiar en la teoría feminista es cómo argumentar una especificidad femenina sin caer en la trampa del esencialismo biológico. Para ella, el problema reside en que todos los sistemas culturales han definido a las mujeres como lo "otro" dentro de

los discursos patriarcales y critica las opciones como la de Laura Mulvey que habla de la extensión de la opresión de las mujeres a la vez que niega la femineidad como el espacio para maniobrar (Mulvey, 1975). Asimismo la autora critica también la descripción realizada por Bellour (Bellour, 1979), quien define a las mujeres como auténticas víctimas del patriarcado, o la concepción de Doane (Doane, 1982) de las mujeres como lo "otro". Stacey (Stacey, 1987: 52) considera que todas estas teorías mencionadas, ofrecen a la espectadora femenina sólo tres opciones, y que la autora define como "frustrantes": la masculinización, el masoquismo o la marginalidad.

Jackie Stacey difiere claramente de los enfoques teóricos enumerados sobre los sujetos femeninos como espectadoras. La autora considera que debe avanzarse hacia un modelo teórico de espectadora en el que las diferencias no sean sinónimo de exclusión.

1.15 EL SEGUNDO ARTÍCULO DE LAURA MULVEY

(1981)

Stacey subraya la importancia de la revisión teórica que lleva a cabo Laura Mulvey de su primer artículo "Visual Pleasure" (1975), y que publicará en otro artículo en el año 1981 titulado "After thoughts". La autora afirma que en este segundo artículo Mulvey dirige su atención a muchos de los problemas planteados a raíz de las ausencias de su primer artículo. Stacey resalta que para cambiar el concepto de espectadora, Mulvey acude a las teorías de Freud acerca de las dificultades para alcanzar la heterosexualidad femenina.

Es decir, Mulvey sostiene que las mujeres oscilan entre identificaciones masculinas e identificaciones femeninas; cita como ejemplo la película del cine clásico de Hollywood "Duelo al sol", en la que la oscilación de Pearl Chavez también se extiende a la espectadora.

Stacey mantiene que esta revisión en un segundo artículo es importante debido a dos razones: porque desplaza la noción de inmovilidad del espectador y sus posiciones producidas por el texto, y porque se centra en los vacíos y contradicciones que aparecen dentro de la significación patriarcal, además de plantear cuestiones importantes de resistencia y diversidad. Aunque, señala Stacey (Stacey, 1987: 53), Laura Mulvey mantiene que las fantasías de acción sólo pueden encontrar expresión a través de la metáfora de la masculinidad. Stacey critica el argumento de esta autora de que para identificarse con un deseo activo la espectadora femenina debe asumir una posición masculina (incompatible). El cambio introducido por Mulvey en su segundo artículo consiste en que la espectadora debe asumir el tranvestismo si quiere identificarse con una posición activa; sigue negando la posibilidad de una posición femenina activa en el cine.

Stacey considera que esta insistencia en un dualismo de género del deseo sexual coloca a la homosexualidad en una asumida antítesis de masculinidad y feminidad, y por tanto, tal presunción excluye una descripción de la homosexualidad.

Stacey habla de un modelo más complejo de espectador cinematográfico, afirma que debe separarse la identificación de género y la sexualidad, a menudo confundidas bajo la denominación de diferencia sexual.

Capítulo 2

LOS PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN. LAS AUDIENCIAS. LOS PROCESOS DE RECEPCIÓN

2.1 LA AUDIENCIA

Las recientes líneas de investigación en el campo de la producción cultural, en especial lo referido a los medios de comunicación de masas, se preocupan asimismo por los posibles efectos o influencias que las producciones audiovisuales pueden tener sobre las audiencias. El análisis textual ha sido durante mucho tiempo el método utilizado por parte de los teóricos cinematográficos, sin tener en cuenta el estudio de las audiencias y sus aportaciones al significado de las películas. Y sin tener en cuenta que una película lo es en la medida en que es visualizada por un público.

La importancia del público y de las audiencias es un fenómeno propio de tiempos recientes. De ahí la conveniencia de realizar una breve referencia histórica a la conformación de las audiencias.

Los grandes públicos se han ido conformando durante este siglo (siglo XX), grandes colectivos humanos que la sociología ha denominado “masas”.

Son públicos de proporciones inusitadas y que ven productos culturales que pueden llegar al mismo tiempo a un público de 350 millones de personas. Estos grandes públicos se han ido formando por la combinación de dos elementos: las máquinas y la universalidad que han conformado las masas.

El cine es un medio de comunicación de masas, que llega al gran público

El estudioso de cine M. Villegas (Villegas, 1966: 74) afirma que el espectador de cine se sitúa ante la pantalla en una actitud que el autor denomina de hombre primigenio. Más tarde y después de haber visto una película, el espectador mediante las imágenes observadas crea mitos en su imaginación. Según el autor lo que se pone en funcionamiento en la mente de los espectadores de cine es el mismo mecanismo fundamental de la creación de mitos, del mito como pre-arte, del mito como cultura. El cine produce mitos de héroes y heroínas, y ofrece imágenes o arquetipos para la imaginación, es la mitología moderna.

Villegas (Villegas, 1966: 152) también se refiere a la influencia del cine, y señala que actúa sobre las capas superficiales, psicológicas y sociales, pero al mismo tiempo posee una actuación profunda y de largo alcance.

Considera que el cine posee dos claras manifestaciones: por un lado, expresa unos hechos reales y cotidianos que están ahí. Y por otro, esos hechos son una compensación de lo que existe pero no se alcanza, y que no puede conseguirse más que a través de la fantasía.

Villegas recoge algunos datos significativos de una encuesta realizada en la primera mitad de los años 60, y que a pesar de la distancia temporal ofrece resultados todavía vigentes a día de hoy: las mujeres prefieren películas románticas y de amor, y los hombres escogen películas de aventuras, de guerras.

Ya en la década de los 60 se observa un dato que encontramos todavía en pleno 2000 (véanse las estadísticas recogidas por Víctor Fernández en otro capítulo): el gran público que va al cine habita en formas de vida urbanas e industriales. De ese modo se concluye que el cine está integrado en una forma de civilización y en una cultura actual.

Villegas reafirma algo que estaba ausente de los estudios de análisis de contenido de las películas pero que en la actualidad, y gracias a la influencia de la sociología en los estudios culturales, es imprescindible en el análisis de cine. La producción cinematográfica está integrada en el contexto de una enorme estructura social siempre en movimiento. Para Villegas las preferencias y gustos del público están muy determinados por el contexto social en el que habitan.

En la misma línea de pensamiento se sitúa el autor francés Perre Sorlin que define al cine como la expresión, representación fuertemente delimitado por las mentalidades, la ideología, la época, la nación,...es decir, por el contexto social.

Una de las características de estos grandes públicos es que en la actualidad, la gran parte del público cinematográfico en los países modernos occidentales está constituido por el sector joven de la población.

2.2 LA AUDIENCIA Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO CINEMATOGRAFICO

Durante los años 1970 y comienzos de los ochenta se produjo un debate centrado en las cuestiones de la relación del espectador con el texto cinematográfico (Screen,1992: 38). En ese momento se estaban dando dos líneas de investigación: por un lado, la estructuralista (asociada a la revista Screen) que señalaba que el texto en sí mismo determinaba el modo en que era interpretado o el modo en que era leído, y por eso construía al espectador. Por otra parte, la línea crítica etnográfica que puso el énfasis en el rol constitutivo del espectador, señalando como ejemplo las diversas respuestas ofrecidas por los espectadores al mismo texto.

La línea estructuralista mantenía que los textos eran esencialmente los mismos para todos los espectadores, mientras que la crítica etnográfica veía a los espectadores esencialmente diferentes. Es decir, por un lado el espectador

determina el significado del texto cinematográfico, tiene competencia para interpretar.

En otra vertiente, el espectador está determinado por el texto; su significado es compartido y no podría existir de otra manera para el espectador. Es una total determinación del espectador por parte del texto.

El cine también promete responder al deseo que se forma mediante escenarios que lo representan. Antes de entrar en el cine, al espectador no le importa si Vivian (la protagonista de "Pretty Woman") va a ser siempre una prostituta. Pero a medida que se desarrolla la historia de la película, el espectador cambia de pensamiento debido a su implicación con la historia y comienza a preocuparle que Vivian viva para siempre como prostituta.

El deseo en el cine, al igual que en otros aspectos, es el deseo del otro; los obstáculos y las demoras del otro producen una ausencia que provocará el nacimiento del deseo. Y de igual manera, el texto produce el objeto imaginario que satisfará este deseo. Precisamente es en este aspecto en el que reside el éxito y el poder del cine.

Del mismo modo, que en el género romántico de las películas de Hollywood, las parejas parecen estar hechas la una para la otra, sucede algo similar con el espectador y la película.

En el romance la identificación suele producirse con el personaje que tiene carencias como es el caso de Vivian. Las audiencias se identifican con figuras idealizadas, pero también con aquellas que tienen carencias, según los comentarios de este artículo.

Al mismo tiempo, se constituye un objeto que aparentemente hará necesaria la ausencia, es decir, por ejemplo Rhett Butler para Scarlett en la película de "Lo que el viento se llevó" o bien Georges para Bronte en la película "Green Card" ("Matrimonio de Conveniencia") protagonizada por Andie MacDowell. La presencia de obstáculos puede explicarse como algo que hace al objeto deseable.

Dependiendo de las identificaciones de los espectadores se verá cual será el objeto de deseo: si un espectador se identifica con Edward en "Pretty Woman" Julia Roberts (Vivien) será su objeto de deseo.

En la práctica, las identificaciones de los espectadores son múltiples y están divididas, no están limitadas a un sólo personaje que aparece en la pantalla.

2.3 PREMISAS DE ESTUDIO PARA EL ANALISIS DE PELICULAS Y RECEPCION DE AUDIENCIAS

Janet Staiger realiza un análisis acerca de los significados de la película “El silencio de los corderos”, e intenta vislumbrar los significados culturales de un texto cinematográfico dentro de un contexto temporal y espacial determinados, con unas circunstancias sociales específicas de ese tiempo, dirigido a audiencias específicas, lo que para ella contribuye a comprender los posibles efectos sobre las audiencias, es decir, yendo más allá del análisis textual centrado sólo en los elementos de la película. Janet Staiger comienza este estudio partiendo de las siguientes hipótesis:

- 1.- Suponer un significado immanente en un texto es algo a desmentir
- 2.- Los tan nombrados “lectores o espectadores libres” tampoco existen
- 3.- En cambio, los contextos de formaciones sociales e identidades construidas en relación a condiciones históricas explican las estrategias de interpretación a elaborar y también las respuestas afectivas de los espectadores. De ahí que la recepción necesite relacionarse con las condiciones históricas particulares.
- 4.- Debido a que los contextos históricos de las formaciones discursivas son contradictorios y heterogéneos, ninguna lectura cultural que se haga al respecto resulta uniforme.
- 5.- Según Janet Staiger, el mejor método normalmente a aplicar para analizar los significados culturales existen en los análisis textuales postestructuralistas . Afirma la autora que estos métodos, creados sobre las bases de múltiples estructuras teóricas y diversas perspectivas tales como el deconstructivismo, el psicoanálisis, la psicología cognitiva, la lingüística, la antropología, los estudios culturales, el marxismo y el feminismo, los estudios de antropología etnológica, los estudios gays y lesbianos. Janet Staiger afirma que este compendio está hecho con tal claridad que las conexiones y las diferencias entre las diferentes estructuras y perspectivas deben ser teorizadas. Consecuentemente, los estudios de recepción de audiencias se realizan combinando la crítica contemporánea y los estudios culturales, para entender por qué diferentes experiencias interpretativas y afectivas circulan históricamente, dentro de formaciones sociales específicas.
- 6.- El objeto de análisis está siempre determinado; el objeto es un acontecimiento, no un texto: lo que quiere decir es que es un juego de interpretaciones o de experiencias afectivas producidas por los individuos

debido a la interacción de un texto o varios textos dentro de una situación social específica.

7.- Se debe localizar en el contexto social el rastro de un acontecimiento. En el caso de sus estudio ella incluye artículos de revistas, películas, ...

8.- Afirma Staiger que los rastros hallados deben ser analizados textual y culturalmente. Del mismo modo que los nuevos historiadores aclaran los procesos causales para explicar las conjunciones denominadas “acontecimientos”, y de ese modo caracterizan los significados sociales de estos acontecimientos en relación a grupos específicos de personas.

9.- La serie de lecturas o interpretaciones posibles no están sólo en relación a lo que parece posible en ese momento particular también están determinadas por las circunstancias que esas interpretaciones o lecturas no están teniendo en cuenta en ese momento.

2.4 AUDIENCIAS ACTIVAS

La línea de investigación sobre las audiencias que procede de los trabajos culturales conceptualiza a las audiencias como parte activa del proceso de recepción de películas. El público es participante activo en la construcción del significado del producto. Se trata de una visión completamente contrapuesta a la vieja idea dominante en décadas pasadas y proveniente de otras corrientes de estudio que definían a las audiencias como pasivas y manejables, manipulables. Se creía en el **modelo hipodérmico de la comunicación**, hoy en día superado y rebatido sobre todo a través de trabajos empíricos con audiencias.

A la hora de realizar trabajos con audiencias en relación con textos fílmicos, también es importante tener en cuenta el contexto. Autores como Stuart Hall subrayan la importancia de proceder a un análisis de los contextos en los que se producen los productos culturales como elementos tanto o más importantes que los análisis de contenido. Hall señala que los significados no residen en los textos, pero sí en la negociación que se da entre el lector/espectador y el texto. Como resultado de esa negociación puede resultar una de las siguientes tres posibles decodificaciones: la decodificación dominante, la decodificación negociada y la decodificación positiva. Un texto puede producir un rango diverso de significados, dependiendo de un particular punto de vista y de un contexto específico.

David Morley y Charlotte Brunsdon son dos autores destacados de la rama de estudios culturales, y llevaron a cabo un interesante trabajo sobre un programa de la Televisión británica titulado “Nationwide”. Morley es uno de los autores más destacados dentro de la rama de estudios culturales y que adoptó el método etnográfico.

En su trabajo, este autor procede a una argumentación en contra de la noción del “espectador textual” que se había publicado en la revista “Screen”, y argumenta una explicación de un modelo más complejo centrado en la interacción que se produce entre el texto y el lector/espectador que según él depende en todo caso del contexto discursivo en que se produce la visualización o lectura de un texto.

Morley analiza los productos televisivos situándose en el contexto familiar en el que se ve televisión, va a los hogares a ver televisión con las personas seleccionadas siguiendo el método etnográfico mediante el cual se trasladan al contexto en el que una familia ve la televisión, y siguen el programa con ellos, además de entrevistarles posteriormente. Precisamente este trabajo, sobre un programa de la televisión le llevó a concluir que hay razones de poder y control en relación a la división sexual del trabajo, la autoridad patriarcal y las otras prácticas que se realizan desde el punto de vista de género. Se ve a la Televisión como parte integrante de las relaciones sociales patriarcales de la familia. A raíz de su trabajo este autor concluye que “las mujeres tienden a realizar otras actividades mientras ven TV, mientras que los hombres no hacen nada más. Las mujeres prefieren las comedias, los programas de ficción, y los hombres prefieren los programas sobre hechos...”

En la línea de las conceptualizaciones realizadas por teóricos de la rama de estudios culturales, Morley también define a las audiencias como activas. Para él la televisión debe verse como una práctica en la cual los espectadores juegan un rol activo.

En lo que concierne a las mujeres espectadoras, Morley afirma que tradicionalmente se las adscribió en un lugar de pasividad dentro de la cultura dominante, algo que fue reforzado por el modelo textual de espectadores predominante en años anteriores.

Este autor señala que la asociación general entre las mujeres y los efectos dañinos de la Televisión es una idea muy extendida debido a la particular conexión entre espectadoras mujeres y la peor clase de Televisión, por ejemplo la mala valoración existente en torno a las “soap operas” o las series románticas que han sido definidas por los críticos televisivos como “escapismo basura” y que sobre todo tiene público femenino. Hay numerosos trabajos de autoras sobre las series de televisión, las soap operas y la ficción romántica.

Según la visión que domina la definición y la concepción de lo que se ve en televisión, las soap operas son definidas como series basura, y los romances como algo cursi. De ahí que el placer de las audiencias femeninas por las “soap operas” o por los romances pueda ser vivido como algo embarazoso por parte de las mismas mujeres que han tenido que defender muchas veces sus gustos en contra de las decisiones masculinas e ideas intelectuales imperantes.

En este sentido son importantes las relaciones sociales de consumo para poder entender los gustos en diferentes sectores de las audiencias.

Uno de los primeros estudios sobre este género televisivo que tiene en cuenta el punto de vista de la audiencia y del contexto social es el realizado por Dorothy Hobson sobre la serie “Crossroads”. Una autora que también pertenece a esta corriente de estudio, que considera el contexto social, cultural e histórico como muy importantes puesto que determinan los significados y las diversas lecturas que se dan sobre los textos. Hobson afirma que el análisis de la construcción de las identidades sociales es crucial para comprender las interpretaciones de la audiencia.

El consumo de medios de comunicación y las relaciones sociales también es una cuestión que aborda Ann Gray en su estudio sobre las mujeres y el uso doméstico del video. De este trabajo, es interesante destacar que una de las conclusiones a las que llega la autora es que algunas mujeres ven películas románticas en compañía de otras mujeres para no ser interrumpidas continuamente por sus compañeros masculinos, que consideran triviales ese tipo de películas por eso las ridiculizan. La autora afirma que las relaciones de poder patriarcales en la familia determinan no sólo quien escoge los videos para ver con la familia, o quien controla por ejemplo el mando a distancia, o quien utiliza los mecanismos tecnológicos del video, sino que lleva a definir algunos géneros comunicativos como serios y otros como triviales o banales.

En esta serie de estudios, y que se insertan en la línea actual de estudios culturales, y que hacen referencia a un género televisivo pero que también aporta importantes datos a tener en cuenta en el ámbito cinematográfico, cabe destacar el realizado por Valerie Walkerdine sobre el video (“Video replay: families, films and fantasy”, 1986). También en referencia al contexto doméstico. Walkerdine critica las posturas académicas, y sobre todo el universalismo del significado, de la lectura y de la interpretación, algo que es característico en las Teorías de la significación que sitúan el significado exclusivamente dentro del texto del medio. Determinados géneros fílmicos como las películas románticas o las series televisivas como las “soap operas” tienen especial éxito entre las audiencias femeninas. Y de hecho, la fama de este tipo de género fílmicos o televisivos se debe principalmente a la adhesión masiva de audiencias femeninas.

Según Charlotte Brunson (Brunson, 1981: 38) la preferencia de las mujeres por las “soap operas” por ejemplo, se sitúa en el foco temático de estas narraciones que describen las relaciones interpersonales a lo que suma que la estructura narrativa del día a día, y que tienen similitud con las estructuras del trabajo doméstico de las mujeres: ambas son cíclicas y tienen muchas interrupciones.

Otro estudio sobre el género de las “soap operas” es el realizado por Ien Ang (Ang, 1985: 20) sobre la serie “Dallas”. Esta autora comparte con Bordieu la

afirmación de que el placer popular es, primero y principalmente, un placer de reconocimiento.

De este estudio debe destacarse el tema de la fantasía al cual esta autora da especial importancia y que no aparece en otros trabajos. Ang señala que para las mujeres el placer de la cultura popular se produce porque supone un viaje al mundo de la ficción y la fantasía; en el sentido de que no es una negación de la realidad sino más bien se trata de jugar con ella. Afirma que los placeres que aporta la fantasía compensan la monotonía diaria. La práctica de fantasear, de jugar con mundos ficticios y con los propios que aporta placer a quienes fantasean. Ang (Ang, 1985: 49) afirma que el hecho de trasladarse a un mundo ficticio no es tanto la negación de la realidad sino más bien el poder jugar con ella. Un juego que según la autora permite a uno situarse en los límites del mundo ficticio y del real. La autora lo describe como un deseo de trascendencia que no sólo lleva a olvidarse de sí mismo, sino que también hace emerger a la propia fantasía, el placer de fluir entre el mundo de la realidad y el mundo imaginado.

Ang critica los estudios feministas realizados sobre los productos de la cultura popular y concluye que “la finalidad principal de los análisis feministas sobre la cultura popular no debe ser el condenar o festejar a determinadas mujeres, sino más bien analizar sus placeres a fin de comprenderlos y situar estas prácticas individuales dentro de un contexto más amplio”.

Valerie Walkerdine tampoco se muestra de acuerdo con los estudios sociológicos sobre las audiencias que se basan en entrevistas referentes a una respuesta a un programa determinado. La autora afirma que muchos de estos estudios ignoran la política de representación, y reproducen la acogida de las audiencias como si hablasen por ellos mismos.

Al comparar los estudios sobre audiencias televisivas y sobre audiencias cinematográficas, Shaun Moores (Moores, 1993: 33) subraya la falta de trabajos empíricos cualitativos sobre el entorno público de los espectadores cinematográficos. Y achaca esa ausencia a la continua influencia de la semiótica textual y de las perspectivas psicoanalíticas sobre los análisis cinematográficos.

La rama de investigación proveniente de los estudios culturales ha demostrado ampliamente que la idea del espectador pasivo no es más que una consideración intelectual y discursiva pero que en trabajos empíricos se ha evidenciado que el espectador es activo y más creativo de lo que se había dicho.

Durante los años ochenta y noventa creció el interés por analizar el consumo de productos culturales de los medios de comunicación por parte de las audiencias. Una preocupación que se produjo especialmente en el medio televisivo.

Brevemente, cabe mencionar las nuevas visiones y estudios que se están produciendo en torno a estas cuestiones.

James Curran (Curran, 1998: 343) se muestra muy crítico con lo que denomina el “nuevo revisionismo” de los estudios culturales. Una perspectiva que critica las teorías anteriores que hablaban del poder de los medios, de la determinación de los medios por parte de las estructuras económicas o políticas, y el concepto de que las audiencias de los medios de comunicación social son pasivas y fácilmente influenciables. Curran critica este nuevo revisionismo cultural porque sus pretendidos nuevos enfoques sobre las audiencias ya habían sido prefigurados por investigaciones anteriores que fueron ignoradas. Y está en desacuerdo con la pretendida soberanía e independencia del consumidor.

David Morley (Morley y Curran, 1998: 378) comparte con este autor la crítica hacia la tendencia creciente en algunos trabajos de los estudios culturales a exagerar tanto la polisemia de los textos de los medios de comunicación (la multiplicidad de significados según cada cual) como, el poder cultural del lector, sobre todo en los trabajos que no ubican el momento de la “lectura” o interpretación en su contexto sociológico. Para este investigador, siempre debe tenerse presente que lectores o espectadores de distintas posiciones sociales poseen diferentes extractos culturales que influyen a la hora de hacer sus interpretaciones de los textos de los medios.

2.5 EL CINE COMO CONSUMO EN SU DOBLE

ACEPCIÓN

Desde mediados de los años 80 ha ido creciendo en el campo de los estudios culturales un interés claro hacia el estudio del consumo en general, y específicamente el consumo de productos culturales. La Sociología ha usado este término para hacer referencia a la compra y al uso de mercancías u objetos sobre todo en la esfera doméstica.

Mientras que en los estudios culturales el consumo hace referencia a la interpretación o percepción del sentido de los textos culturales, de productos culturales populares tales como la música, los programas de televisión, los anuncios, las películas de cine. A veces este término también alude a la compra de productos culturales.

El campo de los estudios fílmicos fue el último en adoptar el concepto de consumo. El consumo en cine se refiere al lugar que el cine ocupa en el consumo de cultura, y también a los modos en que la industria cinematográfica promueve la compra de sus productos culturales además de otros bienes de consumo.

El término consumo en cine ha llegado a tal punto que incluso se ha descrito la pantalla de cine como un escaparate. El cine ha funcionado y funciona como el escaparate para las modas de todo tipo (vestir, maquillarse, peinarse, decoración de casas, ...) y se dirige además a un público universal.

De ahí que Eckert defina el desarrollo del cine en la primera mitad de este siglo como una parte esencial de la expansión del consumo capitalista. Por eso se concibe en Sociología la construcción de los espectadores/as de cine como consumidores de productos cinematográficos.

Desde el punto de vista del **consumo** se han señalado las siguientes relaciones:

- La mercantilización de la imagen femenina, y que hoy también comprende la imagen masculina.
- La exhibición o propaganda de productos en el cine de Hollywood: la exhibición de productos en las películas y la exhibición de estrellas de cine como si se tratase de anuncios publicitarios.
- La compra de cine como si fuese un producto o mercancía.

El cine actual (e incrementado por el doble en las series de televisión) realiza la propaganda de numerosos y variados productos de consumo. Un fenómeno que se ve incrementado en la actualidad debido a las múltiples estrategias de marketing y a la extensión de la publicidad. Comparado con las series de televisión puede decirse que en el cine se publicitan productos de consumo de una forma más sutil.

Algunos autores y autoras consideran que las mayores “víctimas” a las que se dirige el consumo son sobre todo las mujeres. Según Jackie Stacey el cine determina hábitos de consumo a través de la distribución e influencia de sus productos.

De hecho la influencia de Hollywood sobre la industria de cosméticos ha sido tan considerable que incluso ha sido estudiada y documentada por autores como Eckert.

Para Stacey (Stacey, 1994: 220) los estilos de las estrellas de cine en algunos casos podrían verse como la exitosa reproducción de los ideales de feminidad creados a través del consumo: “la conexión entre Hollywood y la industria de la moda para mujeres resulta especialmente clara en el modo en que ciertos productos comienzan a ser consumidos después de ser vistos a las estrellas de cine en las pantallas”. Los estilos y las modas promovidas por las actrices marcan una relación entre las espectadoras y éstas, el consumo se convierte así en una manera de conexión entre las estrellas y el público. El gran escaparate del cine transmite estos nuevos estilos que después son copiados.

En referencia al análisis de la imagen femenina en el cine, Jackie Stacey afirma que el cuerpo de la estrella de cine se convierte en un bien o producto pero que cada parte de ese cuerpo se mercantiliza por separado (pelo, piernas, ojos, boca, nariz). El cuerpo de las estrellas femeninas es infinitamente mercantizable según Stacey y la fragmentación del cuerpo femenino es parte de esa mercantilización, ya que incentiva a la compra de productos que prometen a las mujeres que se parecerán a sus estrellas ideales. Aunque Jackie Stacey sólo hace referencia a las mujeres como parte de esta cadena de consumo, en la actualidad el cuerpo masculino también está sometido a la exhibición aunque sea menor que la de la mujer. Cabe citar películas muy recientes del cine de Hollywood como “Misión Imposible 2” donde el cuerpo del actor protagonista Tom Cruise se exhibe constantemente, al igual que su manera de vestir, su pelo y demás.

La fetichización del cuerpo femenino es característica en las imágenes femeninas, y según diversas teóricas, se produce tanto en el sentido marxista de fetichismo de mercancía (mercantil), concibiendo el cuerpo femenino como un objeto de intercambio. Y también se da en el sentido psicoanalítico, la fragmentación y la sexualización de las partes del cuerpo femenino con respecto a la ansiedad que produce el temor a la castración. La imagen del cuerpo como fetiche se acompaña de la correspondiente forma de consumo narcisista, básica para la perfección de la propia apariencia, y que se intenta mediante la adquisición de productos relacionados con el embellecimiento del cuerpo femenino.

Según Mary Ann Doane (Doane, 1989: 31) el término narcisismo posee connotaciones despectivas tanto bajo las consideraciones psicoanalíticas como en los discursos culturales debido a su asociación con la feminidad, tiende a ser asociado con “una subjetividad de deseo pasivo, curiosamente, y típico de la feminidad”. Esta autora afirma que los nuevos roles de las mujeres en la producción durante los años 1940-50 fueron enmascarados mediante un insistente énfasis en un consumo narcisístico.

Stacey se refiere a este término pero en su significado relacionado con la vanidad y la propia complacencia; señala al respecto que este término debe ser repensado en la línea de que también significa amor a uno mismo en relación al ideal, y se debe tener en cuenta su significado como amor homoerótico.

La autora habla de las formas de reconocimiento de uno mismo en el otro idealizado, o del reconocimiento de una deseada mismidad en el otro idealizado, y que informa acerca de las preferencias y los mecanismos de selección de sus estrellas favoritas por parte de las espectadoras.

Los significados de feminidades deseables son continuamente objeto de negociación entre las mujeres y entre ellas y sus ideales, Y según Stacey, el conocimiento de la feminidad da lugar a una intimidad entre las mujeres y sus

ideales, a pesar de que el objetivo principal del consumo de bienes es hacer a las mujeres más atractivas.

En cuanto al consumo Stacey (Stacey, 1994: 183) menciona al autor Eckert quien subrayaba que en el cine también se muestran productos que no están relacionados con el embellecimiento femenino o con la decoración de la casa. También se muestran coches, muebles de oficina, relojes, ...otros objetos potencialmente para comprar.

En este sentido el autor recuerda que las mujeres continúan siendo las responsables del 80% o 90% de las compras que se realizan para todos los miembros de la familia. Por eso el consumo se dirige especialmente a ellas.

Una reciente estrategia de marketing cuyo objeto es incrementar el consumo tanto de cine como de otros productos, gira en torno a la construcción de multicines o megasalas de cine dentro de enormes centros comerciales en los cuales se puede encontrar todo tipo de comercios incluidos los que están dirigidos al ocio. De este modo se facilita la organización del consumo: los potenciales consumidores pueden realizar sus compras de todo tipo de mercancías, una vez terminadas estas compras pueden llenar el tiempo de ocio sin tener que salir del mismo centro. De esa forma la cadena de consumo se incrementa resultando incluso cómoda porque todo puede hallarse en el mismo centro.

Tanto hace años como con más razón en la actualidad, se subrayan claramente los vínculos existentes entre espectadores y el proceso de consumo.

Dentro del mundo de la experiencia y del conocimiento femenino, el consumo también implica procesos de mutuo reconocimiento entre las espectadoras, y entre ellas y sus estrellas de cine favoritas, además de una relación apasionada con los ideales femeninos según Stacey (Stacey, 1994: 195). La autora sostiene que el producto final de esa inversión emocional y financiera en algo ideal y en su propia imagen, será la institución patriarcal del matrimonio.

Con respecto a esa afirmación, cabe señalar que el ámbito cinematográfico se ha descrito como un lugar clave para las relaciones heterosexuales y el romance, reforzado por el continuo mensaje de Hollywood de que la felicidad para las mujeres se halla en lograr un hombre y mantenerle a su lado para siempre. Una idea que se puede ver en el cine del pasado pero todavía en el cine actual, y especialmente en el género romántico. Aunque se han introducido elementos novedosos como el hecho de que la mujer también conquista al hombre y el hecho de que la vida personal es importante también para el hombre. Sirva de ejemplo "Green Card" donde el personaje de Andie McDowell está obsesionado con su profesión y con el mundo de lo público y

es el personaje de Gerard Depardieu quien le muestra la importancia de lo privado, de la vida.

Películas como “Pretty Woman” sin embargo, siguen destacando que el destino final de la mujer parece ser el matrimonio, y sigue la tradicional trama de mujer enseña al chico a ser buena persona y dar importancia a su vida privada.

Se han producido otros filmes que a la vez cuestionan la institución del matrimonio como “Thelma y Louise” o la más reciente “American Beauty”.

Stacey considera al respecto que la espectadora femenina se convierte en una consumidora de imágenes idealizadas de la feminidad que se transmiten tanto en el cine como en otros ámbitos de los medios de comunicación. A través de esas imágenes, se invita a la espectadora a reconocerse a sí misma en esa imagen mercantilizada que ella debe ser capaz de recrear por medio del consumo de bienes.

Stacey señala que de ese modo parece que la feminidad es una identidad imposible de alcanzar y el motivo es que ha sido diseñada por una cultura patriarcal.

El ideal de feminidad parece estar determinado por una constante negociación con el objeto de hallar un compendio entre la propia imagen y la de un ideal externo.

Mary Ann Doane definió estos procesos como “mascaradas”. La creación de identidades femeninas está condicionada por los contextos en los cuales se producen.

Como ilustración sirva el trabajo de Jackie Stacey quien observa que en los años 50 la construcción de identidades femeninas en EEUU y en Gran Bretaña era completamente diferente: en EEUU la feminidad se construía como algo más deseable, relacionada con la apariencia externa, con ropas, sexualidad, encanto. El ideal británico reunía otras cualidades más relacionadas con el recato y características de personalidad.

Aún así, a pesar de que el ideal de feminidad británico de la época iba por otros derroteros, la expansión del consumo en la Inglaterra de 1950 trajo consigo un acercamiento a la cultura norteamericana. Una cultura que con sus estrellas de cine llegó a integrarse en la cultura británica, en las espectadoras, debido a la oferta de los nuevos productos de consumo.

El consumo acerca la posibilidad de esa proximidad a las estrellas de cine, era la vía que se precisaba para parecerse a ellas. La distancia entre EEUU y Gran Bretaña y entre las estrellas de cine y las espectadoras se transforma gradualmente debido a la expansión del mercado de consumo.

Para las autoras de la Teoría Feminista el consumo no hace más que aumentar los procesos de “cosificación” de las mujeres. El consumo estimula a las mujeres a preocuparse continuamente por el cuidado de sus cuerpos, a fin de verse a sí mismas como objetos deseables para los hombres.

En la Teoría Fílmica Feminista han proliferado los análisis que critican la presentación de las mujeres como productos de cambio en la cultura patriarcal. Consideran que a las mujeres se las exhibe en el cine de Hollywood y están constantemente sometidas a procesos de “fetichización”.

Dentro de esta línea de pensamiento se concibe al cine como un espacio físico e imaginativo que atiende a las necesidades del deseo masculino heterosexual y las del consumo capitalista.

En cambio y en una línea opuesta al pensamiento de las autoras de la corriente crítica mencionada, hay otras teóricas como Winship que considera que las mujeres han sido alentadas a reproducir sus individualidades a través del consumo de ropas, maquillajes, joyas, bienes para la familia. Y que las nuevas formas de feminidad creadas por la expansión del consumo durante la década de 1950, tuvo consecuencias que han ido más allá de la cosificación de la imagen de la mujer y también más allá de la esfera del consumo en sí mismo.

La misma Jackie Stacey (Stacey, 1994: 238) destaca la presencia de una paradoja: bien es cierto que las mujeres decoran y cambian sus cuerpos para resultar más atractivas a los hombres, sin embargo, desde el desarrollo del consumo de bienes, estos hábitos también ofrecen una forma de escape de la monotonía del trabajo doméstico y de las responsabilidades familiares, que tradicionalmente se han considerado parte de la feminidad. Por eso esta autora considera que el consumo supone una afirmación de la mismidad en oposición a las ataduras asociadas al matrimonio y las responsabilidades familiares.

La cadena del consumo muy acentuada por la publicidad y el culto a la juventud y a la belleza parece reforzarse con el paso del tiempo. Véanse recientes estadísticas que muestran que la población española pasa la mayor parte de sus horas de ocio los fines de semana en los centros comerciales. Con lo cual esa idea de liberación que parece señalar Stacey es muy discutible. Hoy en día las formas de llamar la atención sobre el consumo son mucho más sofisticadas y se dirigen a todo tipo de públicos, digamos que el marketing y las investigaciones de mercados tratan de ofrecer aquello que según sus estudios demanda cada sector del público.

2.6 LA AUDIENCIA FEMENINA. EL CONSUMO Y EL ESCAPISMO

Durante tiempo se estudió la audiencia masculina en relación con las Teorías Psicoanalíticas. Sin embargo, con el paso del tiempo las audiencias femeninas fueron adquiriendo mayor relevancia puesto que la industria del cine observó como crecía y aumentaba el público femenino y comenzó a preocuparse por la otra mitad (o más) de audiencia cinematográfica.

Ya en los años 40 y 50 se fijaron una serie de criterios para atraer al público femenino al cine. La industria (La Place, 1987: 138) cinematográfica ya era consciente de que las mujeres eran más partidarias de las estrellas femeninas que de las masculinas, y que, en cuanto al género de cine, preferían por este orden los dramas, las historias de amor y los musicales. Mostraban su preferencia por las historias con un interés humano y una buena trayectoria del personaje. Con lo que la industria cinematográfica procedió a explotar este tipo de géneros cinematográficos porque era consciente del potencial que tenía y tiene el público femenino.

Una de las estrategias de marketing de Hollywood sobre las audiencias femeninas consistió en prestar una atención especial al consumo. La coincidencia del desarrollo del cine de Hollywood con el crecimiento del consumo en general, donde las mujeres tuvieron un importante papel como consumidoras, permite una consideración particular de la relación entre espectadoras femeninas y cine de Hollywood, sobre todo durante los años 50. En países como Gran Bretaña coincide con su expansión económica. Hollywood trató a las espectadoras como consumidoras y todavía sigue haciéndolo hoy en día sólo que ha incluido a los hombres. En la mayoría de sus películas observamos cómo estrellas famosas del momento lucen ropa y complementos, peinados y maquillajes que después se trasladan a la calle y se siguen.

Hollywood ya consideraba a las mujeres como un mercado receptivo para el consumo de películas, al igual que para el consumo de todo un comercio que se erigió en torno a esta industria cinematográfica: la cosmética, la peluquería, la ropa, la estética.

Con respecto a las espectadoras ya en el cine clásico se estudió su relación con el consumo que rodea al cine, tanto en el sentido de consumo de productos culturales (en este caso películas) como en el sentido de consumir objetos, aspectos o elementos que aparecen en las películas y que suelen llevar las estrellas de cine famosas.

En este tema, Christine Geraghty (Morley, 1998: 456) estructura en dos ejes las cuestiones referentes a mujeres consumidoras de productos culturales: afirma que en primer lugar “existen las diferentes historias y disciplinas de

trabajo sobre la mujer consumidora tanto en teoría cinematográfica como en los estudios sobre televisión”. Unas diferencias que han provocado que los críticos trazasen trayectorias muy distintas para estas dos áreas de estudio. “En segundo lugar, existen las dobles connotaciones de la propia palabra “consumo”, asociada por una parte con el hecho de que la ficción “consume” y absorbe inapropiadamente a la mujer lectora y, por otra, con la elección deliberada que realiza la lectora de sus propias ficciones, a pesar de la actitud crítica o condescendiente de aquellos que la rodean”.

En lo relativo al primer aspecto la autora, resalta que los estudios sobre la relación entre texto y audiencia han tendido a subrayar la diferencia entre espectadores de cine y los de televisión. Afirmar la investigadora que esta distinción ha dependido del vínculo de la teoría cinematográfica con el concepto de una posición de espectador creada por el texto e interpretada por medio de los discursos psicoanalíticos. En cambio, los estudios sobre televisión han tendido a resaltar el contexto social en el que se produce la visión de un programa específico.

En las actuales tendencias en los estudios culturales, la autora afirma que el texto no constituye un objeto aislado a partir del cual puede interpretarse el significado. Para analizar la relación entre los melodramas de los años 40-50 y las audiencias femeninas es necesario situarse en el contexto histórico y social en el que vivían esas mujeres.

Geraghty señala que los conceptos de representación e identificación tienen elementos en común en la trayectoria de ambas tradiciones. Y pone como ejemplo la figura de la madre, que tiene un papel muy importante en los trabajos sobre el melodrama cinematográfico y también en las telenovelas. En ambos casos se ha encontrado que la consumidora de historias en una posición de madre puede comprender y disfrutar las ficciones que se le ofrecen.

Los estudios sobre el denominado “cine para mujeres” y el “melodrama maternal” eran adecuados para analizar la naturaleza del placer de la mujer en películas que dirigidas a mujeres tendían a ser rechazadas por “lacrimógenas”

Tania Modleski (Modleski, 1982: 32) también se interesa por las preferencias de las audiencias femeninas. Esta autora estudia tres géneros populares que están presentes en la literatura y en la televisión: el denominado en inglés “Harlequine Romance” y que se conoce como novela rosa, la novela gótica y las “soaps”.

Modleski trata de indagar en dónde reside el atractivo de estos textos para las mujeres.

La autora analiza el gusto por las novelas románticas partiendo de las Teorías Psicoanalíticas sobre la histeria que hablan de la dualidad o doble conciencia en las pacientes femeninas.

La novela gótica es analizada desde la perspectiva de la trayectoria edípica femenina que reproduce. Ella sostiene que estas narraciones articulan temores y fobias específicas con contradicciones de la subjetividad femenina.

En cuanto a las “soap operas” observa que hay un factor de construcción de la espectadora femenina como una clase de madre ideal, que intenta que su familia sea feliz y esté unida pero continuamente sufre la frustración por la constante llegada de nuevos problemas y traumas. Modleski considera que las “soap operas” construyen una forma extrema de feminidad desinteresada. Aunque señala que suelen producirse emociones intensas tales como la furia, la cólera, la envidia, y la admiración al visualizar estos textos femeninos.

Además del consumo, otro elemento que se transmite desde las pantallas es el de clase social y el étnico. Hollywood ha producido ideales culturales basados en la raza blanca...los ideales de belleza y de glamour han sido siempre blancos. Cuando aparece en una pantalla una estrella negra sigue estando unida a las connotaciones de exotismo y belleza enigmática.

Para Jackie Stacey (Stacey, 1994: 88) el **escapismo** es uno de los placeres más importantes que producido Hollywood. En este sentido la autora considera el escapismo como “un término que a menudo connota un significado peyorativo; el escapismo se ha aplicado usualmente a formas de la cultura popular para rechazarlas y tildarlas por parte de críticos o académicos de formas insignificantes, carentes de calidad. Lo que ha sido especialmente cierto para géneros de la cultura popular considerados “de mujeres” por tratarse de su público mayoritario (las “soap operas”, o las películas románticas).

En su trabajo sobre las espectadoras de cine de los años 40 y 50, Stacey recoge que el escapismo fue precisamente una de las principales razones esgrimidas por las mujeres entrevistadas para ir al cine.

La autora se fija especialmente en las connotaciones de escapismo con respecto al cine y profundiza en la relación existente entre escapismo y la construcción cultural de la feminidad. Uno de los referentes que la autora utiliza para definir esta relación es el artículo de Richard Dyer titulado “Entretenimiento (espectáculo) y utopía” publicado en el año 1985. Como conclusión principal Stacey (Dyer, 1985: 222) recoge: “como rasgo central del impulso de la denominada utopía puede hablarse de evasión y de deso-satisfacción. El entretenimiento o diversión ofrece la imagen de “algo mejor” para evadirse hacia, o algo que deseamos profundamente y que nuestra vida diaria no puede proporcionarnos. Alternativas, esperanzas, deseos constituyen la materia de la utopía, el sentido de que las cosas podrían ser mejor, de que puede imaginarse otra cosa mejor y quizás incluso puede llegar a realizarse”.

El término escapismo siempre ha aparecido ligado a la evasión, al hecho de dejar atrás nuestra propia vivencia diaria y participar en otro mundo imaginario durante un corto periodo de tiempo. Es la evasión de la vida personal, del mundo real y de nosotros mismos.

En esta línea, se ha definido el cine en numerosas ocasiones como un medio capaz de ofrecer a los /as espectadores/as la oportunidad de formar parte de otro mundo, de otra realidad y poder participar en ese ensueño que contrasta con las vivencias personales. La sensación de ser transportados “a otro mundo”, supone no sólo la simple participación en el mundo de la estrella de la pantalla, sino que también es el movimiento de un mundo a otro con el sentimiento de estar siendo transportado.

Este análisis cuestiona la distinción entre la estética “popular” y la “burguesa” formulada por el sociólogo francés Bordieu en su estudio sobre los gustos culturales y las diferencias de clase. Bordieu afirma que si la cultura popular se caracteriza por un placer emocional y sensual inmediato, la estética burguesa está basada en criterios formales y universales negadores de la pasión y del placer. La distinción de Bordieu es muy clasista y debe decirse que ignora las formas por las cuales los placeres del cine operan a un nivel sensual y emocional en las espectadoras femeninas, es decir, también hay placeres de género.

Una de las categorías que Dyer (Dyer, 1985: 228) señala como propias del cine es la **comunidad**. Con ello se refiere a la sensación de pertenecer al conjunto de una audiencia. De pertenencia a una comunidad a un colectivo. Uno de los placeres del escapismo es el sentimiento colectivo de formar parte de otro mundo . Explica que los miembros de una audiencia se conectan entre sí en espera de que aparezcan las primeras imágenes de la película que van a ver.

El autor va más allá en sus explicaciones sobre la categoría de la comunidad al referirse que el cine da lugar a ser un tema de conversación en la familia, entre los amigos, en el ámbito laboral con lo que está creando una atmósfera amigable. Según Dyer este sentido de comunidad se puede enlazar con lo que denomina “una feminización de la cultura de consumo debido a que la feminidad está construida, culturalmente, como comunicativa, comunitaria, en cambio la masculinidad es más individual.

Algunas teóricas feministas como Nancy Chodorow han analizado la desigual construcción social del género, de ahí una noción de la feminidad caracterizada por una mayor capacidad relacional que en la masculinidad. Para Dyer este escapismo o evasión no es simplemente un proceso individual puesto que “implica sumergirse en una identidad colectiva mayor”.

El elemento de escapismo o evasión que parece conllevar el cine en sí mismo debe ser investigado y estudiado en relación al contexto en el cual se insertan

las audiencias. El trabajo que lleva a cabo Jackie Stacey sobre el cine de los 40 y 50 y sus espectadoras hay que situarlo en las duras condiciones de la Segunda Guerra Mundial y en el periodo inmediato de posguerra.

Jackie Stacey observa en su investigación que muchas mujeres recordaban a las estrellas femeninas como las imágenes de una feminidad inalcanzable para la mayoría de las mujeres en una época de austeridad como eran los años 40 y 50. De hecho, afirma la autora que la “feminidad americana” se asociaba con un particular consumo de productos demasiado costosos para los tiempos de guerra. Añade Stacey que la feminidad americana significaba glamour (encanto, atractivo), emoción y sexualidad, y se rechazaba de ese modo la definición convencional de la feminidad tradicional británica. Las estrellas femeninas jugaron un papel importante en la reproducción de los ideales de feminidad en los años 40-50.

En este sentido, resulta muy apropiada la descripción que la autora (Stacey, 1994: 203) realiza sobre la gran influencia que los estilos de peinados de las estrellas de Hollywood tuvieron en el público femenino de los años 50: “el impacto de los estilos de las estrellas de cine en las mujeres británicas fue tan fuerte que el gobierno llegó a considerarlo un problema e introdujo reglamentos de seguridad sobre los estilos de peinados de las mujeres trabajadoras de fábricas durante este periodo” Realmente se trata de un caso extremo y situado en el contexto de la postguerra, pero los peinados de las actrices y actores más famosos de Hollywood se siguen copiando al igual que sus estilos en el vestir, maquillarse, etc...

Stacey descubrió a través de su investigación que teñirse el pelo de tono claros en la época en que sitúa su trabajo representaba de algún modo un acto de transgresión o rebelión contra los códigos de feminidad respetable en la Inglaterra de aquellos años, puesto que teñirse el pelo de rubio suponía la transmisión de connotaciones relacionadas con la sexualidad, la independencia e incluso la prostitución. Para la autora la importancia de este tipo de transgresiones no era sólo por las connotaciones que desprendía sino también porque era la imitación de imágenes de feminidad poderosas asociadas con estrellas de cine características como Joan Crawford o Bette Davis. Ambas actrices representaban la ruptura de ciertos códigos de comportamiento femenino.

En su estudio, Stacey muestra que las estrellas de Hollywood de los años 50 representaban ciertas tendencias en las pantallas, que las espectadoras interpretaban como actos de transgresión de los restrictivos códigos sobre la apariencia femenina existentes en la Gran Bretaña de la época. En la actualidad los contextos políticos y sociales son muy diferentes aunque siguen copiándose los estilos de las estrellas de cine de moda.

Las estrellas femeninas, y también las masculinas actuales, se asemejan a maniqués publicitarios que exhiben nuevas modas y sirven de instrumento

para estimular al consumo. De ahí que en el terreno de la Sociología se considere que las películas se dirigen simultáneamente a consumidores y a espectadores.

La feminidad se reproduce convencionalmente dentro de los cánones de una cultura dominante y a través de la transmisión de imágenes idealizadas, construidas como deseables y a la vez inalcanzables; transmitidas en su mayor parte a través de los medios de comunicación de masas como es el cine.

Nuevas investigaciones en el campo de los estudios culturales han dado lugar a nuevas conclusiones sobre las espectadoras femeninas, que se han reflejado en la realización de trabajos con audiencias que han mostrado la necesidad de aplicar un modelo interactivo de texto/audiencia/contexto para entender la complejidad de los procesos de visualización en las audiencias.

En ese sentido, Jackie Stacey se muestra partidaria de combinar los presupuestos de la Teoría Fílmica Feminista y las conclusiones de las investigaciones sobre audiencias realizadas en el campo de los estudios culturales. Afirma que su objetivo es ofrecer una visión del espectador con respecto al cine de Hollywood a través de las situaciones culturales e históricas y de los elementos descritos por la Teoría Psicoanalítica. Es decir, se trata de aceptar un modelo de espectador como sujeto social en vez del espectador textual. El modelo de espectador como sujeto social se inscribe dentro de formaciones discursivas tales como el género, la clase social, la etnicidad y la sexualidad. Precisamente uno de los objetivos del estudio de Jackie Stacey es desarrollar la noción del espectador/a como un “sujeto histórico”, un espectador activo.

La autora critica el vacío de aspectos metodológicos en la Teoría Fílmica Feminista así como en los estudios de cine realizados. La influencia de los estudios provenientes del campo de la literatura y el deseo de diferenciación del empirismo de la sociología ha llevado a esta ausencia de aspectos metodológicos en los trabajos.

Holmlund explica que los estudios culturales se centran en las entrevistas sociológicas y etnográficas que se realizan con personas de la audiencia y en el éxito de textos secundarios fácilmente asequibles a los espectadores de medios de comunicación de masas. El autor resalta la importancia de “los roles que juegan las audiencias en la creación de significado. Para él ambas proposiciones fallan al reconocer la naturaleza genérica de los medios de comunicación de masas y la complejidad de la estructuración lingüística de sus formas.

En cambio la proposición humanística (se refiere a la que proviene de la corriente literaria y que se dedicaba exclusivamente al análisis de contenido) trata los textos como si fuesen claros portadores de significado y realidad, mientras que la teoría de la recepción de audiencias desdeña por completo los

textos de los medios de comunicación de masas. Según el autor, estas dos teorías actúan como si lo estético fuese algo externo a la ideología, como si estuviese fuera de la ideología.

2.8 LAS CUOTAS DE MERCADO DEL CINE EN ESPAÑA.

SITUACIÓN ACTUAL

Según numerosas estadísticas que salen a la luz cada año y que recogen los gustos del público español en cuanto a cine se refiere, los datos muestran que con gran diferencia el cine más visto en las salas de cine españolas es el proveniente de Hollywood. Por citar cifras muy recientes, pertenecientes al año 2000 se observa de nuevo una tendencia regresiva del cine español y un dominio claro de la cuota de mercado del cine norteamericano. Las cifras hablan por sí mismas: la cuota del cine español se situó en 1999 en el 13,82% pero en el año 2000 cayó al 8,73% mientras el cine de Hollywood posee una cuota de mercado en España de un 83,25% frente al 16,13% logrado por las películas europeas (porcentaje en el que se incluyen las películas españolas). Son datos proporcionados por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación y Cultura.

La fragilidad de la industria cinematográfica española es una característica presente desde comienzos del siglo XX, algo que abrió el camino para la introducción primero de compañías europeas, y después de la Primera Guerra Mundial, se produjo la introducción de la potente industria norteamericana que copó el sector cinematográfico no sólo en el Estado Español sino a nivel mundial.

Algunas explicaciones por la pérdida del mercado cinematográfico las proporciona el autor, Víctor Fernández Blanco (Fernández Blanco,1998: 10) quien afirma que "la pérdida de nuestro mercado está en el origen de otras dos características que han definido, de manera permanente, nuestro cine. En primer lugar, nuestros distribuidores y exhibidores, que volvían sus ojos hacia las películas extranjeras, fueron cayendo poco a poco bajo la influencia de los grandes conglomerados transnacionales americanos. En segundo lugar, todos los sectores clamaron por la protección del cine nacional frente a sus competidores del exterior". Una excepción, explica el autor, es la etapa de la Segunda República cuando se estuvo muy cerca de la consolidación de un verdadero sector industrial cinematográfico.

También hay que añadir otros factores como la enorme competitividad del cine norteamericano y el factor económico. El dominio del cine norteamericano en las salas de cine no es por tanto un fenómeno actual sino que se está hablando de décadas de triunfo de cine proveniente de Hollywood.

La gran industria cinematográfica norteamericana es realmente difícil de superar y las estadísticas hablan de un dominio mundial.

2.9 LAS POLÍTICAS REFERENTES AL CINE ESPAÑOL

A fin de entender la situación del cine español y el panorama sobre las cuotas de mercado existentes en el Estado Español, conviene realizar un recorrido por la trayectoria del cine español desde el año 1983.

En el periodo de los años de gobierno socialista (1983-1995), se dieron dos filosofías diferentes en lo que respecta a la industria del cine: la del decreto promulgado por Pilar Miró en diciembre de 1983, y el de Jorge Semprún en agosto de 1989.

Pilar Miró apostó por una mayor protección estatal al cine español. Pero a pesar de estas medidas proteccionistas, las estadísticas siguieron mostrando la preferencia dominante del público español hacia el cine de Hollywood.

Mientras, Jorge Semprún se decantó porque el sector de la producción abandonase la tutela del Estado y crease sus propias bases industriales en España, por ejemplo proporcionando estímulos fiscales. En los años en que Jordi Solé Tura y Carmen Alborch estuvieron al frente del Ministerio, se volvió a las medidas proteccionistas.

Como ya se ha dicho, aunque la industria cinematográfica española ha experimentado una mejoría en la década de los 90, las estadísticas siguen revelando el claro predominio del cine norteamericano.

La fragilidad de la industria cinematográfica española queda demostrada en una afirmación del Informe Fundesco (1993: 29) "las subvenciones anticipadas y la necesidad de las distribuidoras multinacionales ...(de) garantizarse las cotizadas licencias de doblaje son los dos pilares en los que descansa la industria española".

En cuanto a la distribución, durante los años ochenta se fortaleció más la estructura oligopolista norteamericana. El dominio de las distribuidoras norteamericanas resulta tan aplastante que varias distribuidoras españolas se han visto obligadas a llegar a acuerdos con ellas.

Por lo que se refiere al sector de la exhibición cabe señalar que ha pasado por momentos muy duros debido fundamentalmente a dos razones, por un lado, la constante pérdida de público motivado por la televisión y el video y el cierre de salas de cine en zonas rurales (años ochenta). Y por otro lado, una gran cantidad de salas de cine estaban ya obsoletas. Causas que han llevado al cierre de numerosas salas, o a la reconversión de aquellas que han permanecido abiertas. En este sentido, a partir de 1993 comienza a surgir una

nueva estructura de salas de cine denominadas multisalas, en las cuales se proyecta más de una película. De hecho, en la actualidad (año 2000) y en las ciudades proliferan las construcciones de grandes conglomerados cinematográficos en las afueras de las ciudades, que cada día superan el número de salas. En Madrid, el mayor centro cinematográfico de este estilo posee 25 salas y en la mayor parte de ellas se proyecta cine norteamericano. Son precisamente centros comerciales al estilo norteamericano: en ellos hay comercios para consumo diverso y también comercios para el ocio.

Debe tenerse en cuenta que la relación entre el mundo del cine y el público se realiza a través del sector de la exhibición.

Siguiendo en la línea de este marco descriptivo genérico del cine, es importante señalar que durante los años 80 se produce la gran crisis del consumo de cine y que ya se había iniciado en la década de los setenta. Es una crisis de alcance en todos los países desarrollados, y que según Víctor Blanco (Blanco, 1998: 18) "estas crisis son, en gran medida, el resultado del impacto de la televisión y, más en general, de la nueva posición del cine en la estructura del ocio, pues abandona su lugar de predominio para convertirse en otra actividad más del mercado de ocio de masas y, además, seriamente amenazada por la competencia de la televisión y, en los últimos años, del video". Esta grave crisis en el sector cinematográfico con enormes caídas en el número de los espectadores, en las recaudaciones, en el número de salas de cine y de películas a exhibir, llegó al límite al final de la década de los 80 y a partir de la década de los 90 comienza su recuperación y a seguir una línea ascendente que todavía continúa.

El grado de afectación de esta crisis de los años ochenta fue general, afectó a todos los países, sin embargo no todos la sufrieron con la misma virulencia. El cine extranjero aguantó este bajón con más fuerza que el cine español. Para comprobarlo resulta pertinente reproducir algunas cifras que recogen los archivos del Ministerio de Educación y Cultura:

1968:

- N° espectadores del cine español: 32,7%. Cine extranjero: 67,3%
- Recaudación del cine español: 29,6%. Cine extranjero: 70,4%
- N° películas del cine español: 37%. Cine extranjero: 63%

1995:

- N° espectadores del cine español: 12,2%. Cine extranjero: 87,8%
- Recaudación del cine español: 12,2%. Cine extranjero: 87,8%
- N° de películas españolas: 17,4%. Cine extranjero: 82,6%

En el año 1995, en términos de recaudación absoluta, el cine español representaba un porcentaje del 12%, en cambio el cine norteamericano llegó a una cuota de recaudación del 71% en general, que a su vez representó el 77%

de los ingresos totales del cine extranjero en España. A pesar de que el año 1995 (Sánchez Vidal, 1997: 15-16) fue un año favorable para el cine español, puesto que en años anteriores el cine español solía tener unas cuotas de mercado del 10% en cuanto a recaudación se refiere.

Del 90% restante de recaudación, un 86% le correspondía al cine norteamericano. Las cifras de recaudación correspondientes al año 1992 son: el cine español se llevaba el 9% mientras que del 91% restante, el 85% era para el cine norteamericano.

Estos datos son elocuentes por sí mismos: el público español se decanta mayoritariamente por ver cine norteamericano.

Esta es la explicación de por qué el objeto de estudio de estas tesis doctoral sea el cine comercial de Hollywood. Las posibilidades de sacar conclusiones acerca de la imagen o visión que un determinado público tiene sobre la evolución de los géneros sexuales en el cine se multiplican por ocho o nueve al analizar el cine proveniente de Hollywood puesto que es el más visto.

2.10 SITUACIÓN Y TRAYECTORIA DEL SECTOR DE LA EXHIBICIÓN

Víctor Fernández Blanco (Blanco,1998: 20) recoge en un estudio sobre la evolución de la industria cinematográfica española una serie de datos, que en realidad viene a ser una comparación entre el sector cinematográfico español y el norteamericano.

Con respecto al sector de la exhibición el autor ofrece una serie de datos significativos que muestran el grado de afectación de la crisis de los años ochenta que antes se ha mencionado.

Desde 1968 hasta 1995, el sector de la exhibición pasa de tener 7.761 pantallas en el año 1968 a tener sólo 2.090 en el año 1995. Lo cual viene a suponer la desaparición de casi 6.000 pantallas en todo el estado español. El período más crítico para el sector se sitúa entre los años 1985 y 1988 cuyas causas se han descrito anteriormente. En 1990 el cierre de salas de proyección se detiene, y a partir de 1994 comienza la apertura de salas nuevas, sobre todo multicines. Y a finales de la década de los 90 la proliferación de las denominadas megasalas situadas a las afueras de las ciudades.

De todas formas, se hace necesario realizar un análisis más detallado de todos estos datos. El cierre de salas se ha producido especialmente en los cines situados en las zonas rurales mientras que los cines de las ciudades han ido sobreviviendo o reconvirtiéndose en esta década de los 90. De hecho en la actualidad puede afirmarse que el cine es un negocio esencialmente urbano.

A modo de conclusión en torno a la situación vivida por el sector de la exhibición, se puede decir que durante los años 70 y 80 el cine en España atravesó una grave crisis. Un deterioro que trajo consigo la desaparición de las tres cuartas partes del total de pantallas de exhibición, la pérdida del 75% de los espectadores y de la mitad de los ingresos del sector. En este sentido, el autor Víctor Blanco añade además que la importante subida de los precios de las entradas de cine, también pudo tener alguna incidencia en la menor afluencia de público al cine. Y más si se tiene en cuenta la enorme competencia que ejercía el video y la televisión. Téngase presente que en los años ochenta aumentaron significativamente los canales de televisión en el Estado Español: aparecieron los canales autonómicos y las televisiones privadas.

Por tanto la crisis de la industria cinematográfica en los años ochenta afectó sobre todo a los sectores más débiles como el cine español, mientras que los gigantes cinematográficos como el norteamericano lograron aguantar el tipo y crecer todavía más a partir de los noventa puesto que su maquinaria cinematográfica puede soportar una crisis, buscar fórmulas para superar esa crisis e incluso crecer desmesuradamente a partir del fin de la crisis.

2.11 LA EVOLUCIÓN DE LA AFLUENCIA DE ESPECTADORES

El público cinematográfico español también ha pasado por curvas crecientes y decrecientes.

Partiendo de las estadísticas (Víctor Blanco, 1998: 22) fijadas en el año 1968, se recoge que en ese año asistieron al cine a nivel mundial unos 376,5 millones de espectadores que pasaron a ser en 1995 unos 94,6 millones de espectadores. La disminución mayor en asistencia al cine se produce en los años 80 como ya se ha mencionado. Y en concreto la mayor caída de público se produce en 1988, mientras que entrando en 1990 se detiene la caída y se inicia la recuperación.

La década de los 80 es una etapa de colapso en la exhibición cinematográfica en España (Víctor Blanco, 1998: 25): "se pierde el 60% de los ingresos, con tasas de descenso anual de hasta un 18%. En los años 90 se invierte la tendencia y la recaudación comienza a recuperarse, en 1995 estos ingresos habían crecido un 31% con respecto a 1990"

Además de las cifras absolutas de espectadores, también debe tenerse en cuenta una variable relativa, la asistencia media por persona y año. En 1968 cada español acudía al cine unas once veces al año como término medio. Esa media comienza a descender y llega a su pico más bajo en los años 80. En

1989 cada español acude al cine una media de 2 veces al año. En los años noventa se produce una suave recuperación puesto que la media se sitúa en el 2,5 en 1995.

Una observación más minuciosa sobre la evolución de los índices de espectadores de cine en España desde 1968 hasta 1995, muestra que, aunque la caída se ha ralentizado en la década de los noventa produciéndose cierta estabilidad, si se comparan estas cifras con las de los años 1968 y los años 70, puede concluirse que desde entonces se ha producido una fuerte caída en el índice de asistencia al cine. Hoy en día el cine no es la única opción de ocio, o la opción mayoritaria como ocurría en las décadas de los 60 y 70.

En su ensayo sobre el público español de cine, Víctor Blanco (Blanco, 1998: 62) llega a una conclusión en cuanto a las demandas de cine español y demandas de cine extranjero: “En primer lugar, la asistencia al cine extranjero influye seriamente sobre la asistencia al cine nacional, pero la recíproca no es cierta (...) por tanto ver películas españolas no estimula, ni perjudica el consumo de películas extranjeras (...) podemos concluir que los espectadores van a ver, sobre todo, películas extranjeras y adicionalmente acuden a ver cine español”.

Partiendo de los datos, el autor considera que el establecimiento de cuotas de pantalla no supone un acicate al consumo de cine español, puesto que el hecho de ir a ver películas extranjeras produce unos hábitos y da lugar a un efecto de arrastre que beneficia incluso al cine español. Es decir, si se incrementa el consumo de cine éste puede repercutir positivamente en un mayor consumo de cine español parece asegurar el autor.

Víctor Blanco realiza una comparación entre las artes escénicas y el cine. Afirma que el cine ha sabido compaginar su lado artístico y el aspecto económico, y en lugares como EEUU ha alcanzado la categoría de industria. Tanto el cine como las artes escénicas son espectáculos que se disfrutan en compañía de otros espectadores, por tanto, señala el autor (Blanco, 1998: 34) el consumo de estos servicios es "no rival". El consumo no rival de un bien significa que su uso por una persona no reduce la cantidad disponible para ser consumida por los demás.

Además, tanto el cine como las artes escénicas se consideran bienes mixtos: "un bien mixto es aquel cuyos beneficios internos para el consumidor individual se complementan de modo creciente por beneficios externos, es decir, un bien capaz de favorecer no sólo a la persona concreta que lo adquiere sino también a la comunidad (componente público)".

Tal y como consideran los autores Baumol y Bowen (1993) los beneficios externos de los bienes mixtos como el cine y las artes escénicas se deben a: Dan prestigio a un país Son actividades que favorecen el desarrollo de otras actividades económicas como el turismo. Son un patrimonio cultural para generaciones futuras. Incrementan el nivel de educación de una sociedad.

Partiendo de estos argumentos, Víctor Blanco establece en su ensayo analogías metodológicas entre el análisis de la demanda de cine (y sus características sociológicas) y la demanda de artes escénicas.

Para ello se basará en una serie de autores: tomará en cuenta el enfoque general realizado por Throsby y Withers (1979), los estudios sobre la demanda de teatro que realizó Moore (1966), Withers (1980), Gapinsky (1984,1986), Abbe-Decarroux (1994), Krebs y Pommerehne (1995) y Lévy-Garboua y Montmarquette (1996), y el análisis de la demanda de cine llevado a cabo en el Reino Unido por Cameron (1990).

2.12 LOS HÁBITOS DE ASISTENCIA AL CINE DE LOS ESPAÑOLES

TABLA 1. DATOS DE PREFERENCIA POR OFERTA

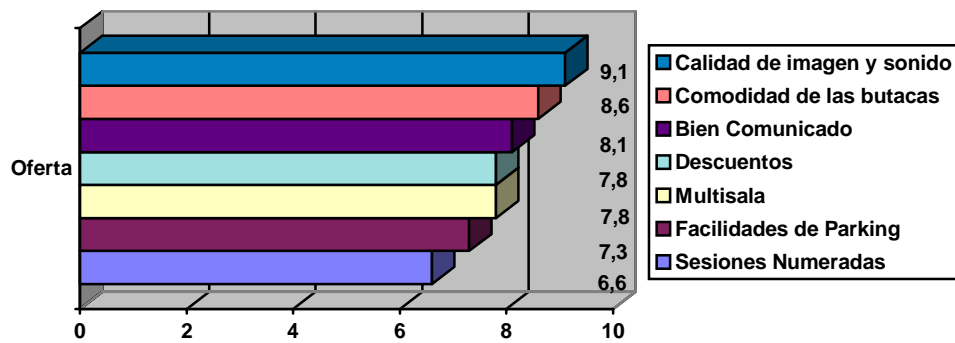
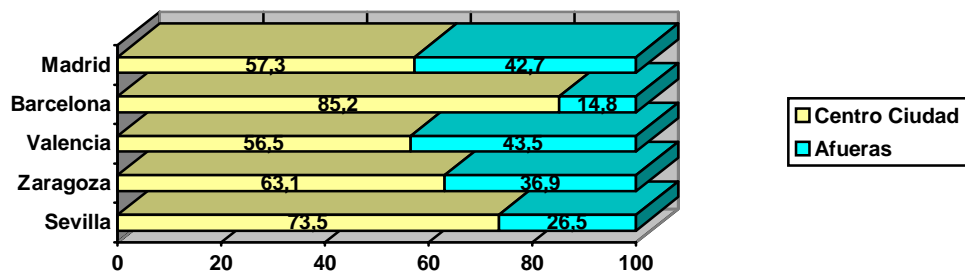


TABLA 2. DATOS DE PREFERENCIA SOBRE UBICACIÓN



Víctor Blanco (Blanco, 1998: 27) elaboró varios cuadros estadísticos con tasas de variación porcentual por Comunidades Autónomas, y que se refiere a los periodos de tiempo comprendidos entre los años 1970 y 1995.

De forma genérica, puede decirse que todas las Comunidades han sufrido caídas en los niveles de asistencia porcentuales situados entre el 50% y el 88%. A la altura de 1995, Madrid es la ciudad dónde se da el mayor porcentaje de asistencia media y que está por encima de las cuatro veces al año; le sigue Baleares y Valencia, donde se va al cine algo más de tres veces al año. Mientras que en el año 1970 la Comunidad con un mayor índice de asistencia por ciudadano era La Rioja (con un porcentaje de 13,76 veces al año). Hoy La Rioja ocupa el cuarto lugar en cuanto a asistencia media por ciudadano al año (3,06 veces). Madrid es también la ciudad escogida para realizar el estudio empírico de esta tesis doctoral.

Víctor Blanco (Blanco,1998: 30) llega a una conclusión final con todos los datos estadísticos proporcionados por el Ministerio de Educación y Cultura: "una de las conclusiones con la que, por diversos cambios, nos vamos encontrando una y otra vez: en las regiones más rurales, donde la población se concentra menos en ciudades de tamaño medio y grande, el cine ha perdido su capacidad de atracción sobre el ocio de la gente y en algunas de estas áreas se ha convertido en una actividad casi testimonial. El cine deviene cada vez más en una actividad de ocio urbana".

2.13 VARIABLES PARA CALCULAR LA ASISTENCIA MEDIA POR HABITANTE Y AÑO:

Resulta interesante y a la vez práctico aplicar la ecuación sobre demanda individual de cine en España (asistencia media por habitante y año) que Víctor Blanco (Blanco,1998: 36) toma en su estudio y que parte de principios fundamentales de teoría económica :

$$Q_t = f(P_t, P_{st}, Y_t, A)$$

En esta ecuación se tienen en cuenta las siguientes variables:

Q_t = es decir, la demanda de cine por persona en el período t depende del precio del cine (P_t), del precio de otros bienes sustitutivos o complementarios (P_{st}), de la renta del individuo (Y_t) y de un vector de variables (A).

Según las explicaciones de Víctor Blanco, "cabe esperar que la asistencia o cantidad demandada de cine esté relacionada positivamente con la renta y con el precio de los bienes sustitutivos y negativamente con su precio, con el precio de los bienes complementarios y con la influencia de la televisión y el vídeo que están presentes dentro de la variable (A).

A continuación el autor explica que se dan dos hipótesis en el terreno de la economía de la cultura y que, sólo reproducirá una de ellas pues la segunda no tiene demasiado interés desde su punto de vista:

Según esta primera hipótesis que el autor tiene en cuenta, la demanda de cine es elástica con respecto a su precio. Tal y como señala Throsby (Throsby,

1994: 7) el cine, al igual que el circo o la música popular, es una actividad que no exige un proceso de aprendizaje previo o determinado nivel cultural, algo que sí ocurre con la ópera o con otras artes escénicas. "Esta mayor accesibilidad se traduce también en que el público de cine no pertenece a un grupo muy selecto, sino que está ampliamente distribuido entre toda la población, y en que es una actividad que cuenta con un buen número de sustitutivos, lo que justificaría su naturaleza elástica, es decir, una mayor respuesta de la asistencia ante cambios en el precio del cine".

A continuación se mencionan algunas variables que pueden resultar necesarias para descifrar correctamente las estadísticas, como las que aquí se recogen del Ministerio de Educación y Cultura o en el Instituto de Cine y las Artes Audiovisuales (ICAA)

La "cantidad demandada de cine" (ASITt) se mide por medio de la asistencia media por habitante y año: una variable que se logra como resultado del cociente entre el número total de espectadores que han ido al cine en un año concreto y el volumen de población.

Precio del cine (PRECIOf) es el gasto medio por espectador, cociente entre la recaudación total y el número de espectadores en un año.

Precio de otros bienes (Pst), parece ser que el precio de los demás bienes relacionados con el cine influyen sobre su consumo, se habla tanto de bienes complementarios (se consumen simultáneamente con el cine), como de bienes sustitutivos (se consumen en vez del cine).

La mayor parte de los autores descartan el teatro y otras artes escénicas como bienes sustitutivos del cine. La televisión y el video son los verdaderos sustitutivos del cine. El alquiler y la compra de películas en vídeo desempeña un importante papel restrictivo en la decisión de acudir al cine. Según las afirmaciones de Cuevas (1976: 68) "ya no se asiste al cine como se hacía antes, para ocupar un tiempo libre, sino por selección frente a otras muchas posibilidades de empleo de ese tiempo (...) ya no se compran "asientos", sino billetes para un film concreto".

2.14 PERFIL DE LOS/AS ESPECTADORES/AS DE CINE

A fin de lograr un mejor conocimiento y una adecuada definición del perfil del espectador medio de cine en España, resulta de gran ayuda tener en cuenta los datos proporcionados por la Encuesta de estructura, conciencia y biografía de clase (ECBC-91) realizada por el Instituto Nacional de Estadística (INE), la Comunidad de Madrid y el Instituto de la Mujer, que el autor Víctor Blanco (Blanco, 1993: 63) recoge en su estudio acerca de la audiencia de cine en España.

Se trata de una encuesta realizada entre los meses de diciembre de 1990 y marzo de 1991, el inicio del periodo temporal de estudio que esta tesis abarca. La muestra se realizó a 6632 individuos, seleccionados a partir del Censo Electoral y distribuidos por todo el estado.

En la encuesta se diferencian dos partes: una primera, en la que se recaba información sobre las características socioeconómicas: edad, nivel de formación, estado civil, ingresos familiares...y el historial laboral: tipo de empleo, categoría sociolaboral, antigüedad en el trabajo, relación con la actividad...tanto del encuestado como de sus familiares.

La segunda parte se trata de una encuesta de opinión concerniente a una serie de aspectos sociales, políticos y culturales, como los hábitos de ocio (entre ellos el cine).

Víctor Blanco afirma al respecto que “combinando los dos planos de la encuesta pueden identificarse los rasgos socioeconómicos más relevantes de la demanda de ciertos bienes y servicios culturales y de ocio y definir una tipología de base de sus consumidores”.

Para conocer las actividades de ocio preferentes se pregunta a los encuestados sobre la asistencia a bares, cenas fuera de casa, lectura de libros y periódicos, asistencia al cine, a museos, a espectáculos deportivos, conciertos de música clásica y moderna, y dedicación a la televisión.

El resultado de esta encuesta referente al ocio es: “la actividad más frecuente en el ocio de los españoles es ver la televisión, pues el 84% de los encuestados afirma hacerlo todos los días. La lectura de periódicos y, a continuación, escuchar música moderna también son muy habituales, pues son actividades diarias para el 41% y el 28% de los encuestados, respectivamente. Si nos centramos en la frecuencia semanal, entonces dos de cada tres lee periódicos y uno de cada dos escucha música moderna. También cabe destacar la asistencia a los bares, pues al menos el 48% afirma acudir al menos una vez a la semana. Salir a cenar fuera tiene una frecuencia media, pues un 40% lo hace al menos una vez al mes”.

En el otro lado del balance, siempre según los resultados de esta encuesta, se sitúan las actividades de ocio con menos interés: el 58% no va nunca a los espectáculos deportivos, el 40% no va nunca a los museos, y el 38% no va nunca al cine, y otro 38% dice que no escucha nunca música clásica. En el caso de los espectáculos deportivos el porcentaje es fácil de interpretar puesto que la mayor parte de las personas que acuden a este tipo de actividades son hombres. Tal y como recoge Víctor Fernández, las peores cifras son las referentes al cine “pues un 70% asegura no acudir nunca o sólo alguna vez al año, frente a un escaso 10% que lo hace al menos semanalmente”.

La asistencia al cine en España no parece ser una actividad de ocio frecuente: un 9% acude al menos una vez a la semana, un 19% va una vez al mes, y un 70% no va nunca o sólo una vez al año.

Según el estudio realizado por Víctor Fernández, hay algunas variables que influyen especialmente sobre el factor frecuencia para ir al cine. El autor habla de los siguientes grupos de variables: personales: edad, sexo, nivel educativo; familiares: estado civil, hijos menores de 16 años, número de personas dependientes; económicas: nivel de ingresos, relación con la actividad; geográficas: lugar del estado en dónde reside el entrevistado/a en cuestión. Las variables que enumera Víctor Fernández son las mismas que utilizan Durwood y Rutkowski (1992) para realizar un estudio de mercado previo a la instalación de un nuevo cine.

La frecuencia de acudir al cine queda definida según los siguientes parámetros: frecuencia alta se da cuando se acude al cine semanalmente, en el caso de ir mensualmente estamos hablando de frecuencia media y, a partir de ahí una menor frecuencia será baja.

2.15 LAS VARIABLES PERSONALES: EDAD, SEXO, NIVEL EDUCATIVO

Víctor Fernández (V.Fernández. 1998: 66) observa en su estudio que en lo que respecta al sexo no parece haber diferencias a la hora de ir al cine. El autor señala que sólo hay una ligera diferencia en los porcentajes en torno a los que nunca van al cine: en este caso los hombres se sitúan en un porcentaje de un 35,5%, mientras que el de las mujeres se sitúa en un 38,4%.

Este autor establece los siguientes tramos de edad para realizar el estudio: de 18 a 30 años, de 31 a 40 años, de 41 a 50, de 51 a 60 y de más de 61. Una de las conclusiones con respecto a la **subvariable edad**, es que la asistencia al cine decrece con la edad.

De los resultados obtenidos concluye que el cine es una actividad más relacionada con los sectores más jóvenes de la sociedad, en concreto para los menores de 31 años.

En cuanto a la **subvariable de nivel educativo** el autor distingue las siguientes categorías: analfabetos o sin estudios, con estudios primarios, con estudios medios y con estudios superiores. Víctor Fernández concluye al respecto que se da una relación directa y creciente entre un nivel educativo mayor y la frecuencia de asistir al cine. En este sentido, conviene reproducir los datos obtenidos por el autor: un 80% de analfabetos no acude nunca al cine, mientras que entre los sectores de población con nivel de estudio superiores sólo el 19% no acude nunca al cine.

El autor (Víctor Fernández, 1998: 68) profundiza en los datos obtenidos, y dice que puede hablarse de dos grupos claramente diferenciados: por un lado, los sectores de gente con un nivel de formación bajo y que parece estar muy poco interesada por el cine (apenas un 5% tiene un índice de frecuencia alta de ir al cine); y por otro lado, los sectores de población con un nivel educativo medio y alto que parecen estar bastante más interesados en acudir al cine: entre un 10% y un 15% van al menos una vez a la semana.

Como conclusión genérica puede afirmarse que el cine es una actividad de ocio más atractiva para los sectores jóvenes de la población y que poseen un nivel educativo medio y alto, independientemente del sexo.

Otras conclusiones del estudio realizado por este autor hacen referencia a la influencia que las cargas familiares de los individuos a la hora de acudir al cine.

Algunos de los datos ofrecidos por el autor son: los solteros son quienes van más al cine, sobre un 20% va todas las semanas y un 33% al menos una vez al mes. Los individuos separados y divorciados también acuden con cierta frecuencia. Las personas viudas son las que menos van al cine. Es decir, se redonda en la idea antes establecida que apunta a que los jóvenes son el colectivo que más va al cine, y entre los viudos, los mayores de 60 años son los que menos van al cine.

Víctor Fernández (V.Fernández: 1998: 69) señala que la frecuencia de ir al cine disminuye a medida que crece el número de hijos que se tienen. En esta subvariable habría que realizar un estudio muy actual, puesto que muchos padres acuden los fines de semana al cine con sus hijos a ver películas de animación o infantiles. De hecho, las carteleras muestran el estreno casi habitual de películas infantiles. El número de hijos desde luego influye a la hora de acudir al cine puesto que se entra en las condiciones económicas.

La subvariables de nº de personas dependientes es similar al nº de hijos. La influencia de las variables familiares en cuanto a la frecuencia de acudir al cine influyen especialmente si hay cargas familiares puesto que se da una menor frecuencia de ir al cine.

2.16 VARIABLES ECONÓMICAS: ACTIVIDAD ECONÓMICA E INGRESOS

En su estudio Víctor Fernández también contempla la relación entre la asistencia al cine y la actividad económica de los diferentes sectores sociales: ocupado/a, parado/a, pensionista, estudiante y ama de casa.

Según los resultados recogidos por el autor de diversas estadísticas realizadas por el Ministerio de Cultura, el colectivo que más va al cine es el de los estudiantes, en este colectivo la actividad de ir al cine es común y usual. Víctor Fernández recoge que un 20% de los estudiantes van al cine al menos una vez por semana y un 50% lo hacen la menos una vez al mes; y apenas llega a un 5% los que no van nunca.

Dentro de la categoría de los activos, en la que se incluyen los ocupados y los parados, un porcentaje del 10% van semanalmente al cine, y un 20% al menos una vez al mes.

Entre el colectivo de los inactivos, con ello se hace referencia a los pensionistas y amas de casa, se observa que uno de cada dos no va nunca al cine.

En las estadísticas sobre el ocio recogidas por este autor, también se observa que existe una relación directa entre la renta familiar y la asistencia al cine, afirma que quienes más van al cine son los que disponen de unas rentas familiares que se sitúan entre las 200.000 y las 300.000 pesetas mensuales. Queda una duda con respecto a esta última afirmación puesto que antes habíamos dicho que los estudiantes son los que más van al cine pero evidentemente, no disponen de renta económica. Sin embargo, al preguntar a estos estudiantes por los ingresos familiares la mayoría contestan que las rentas familiares se sitúan entre las 200.000 y las 300.000 pesetas al mes. El factor económico desde luego influye a la hora de ir al cine: cuanto menor es la renta familiar menor es la frecuencia de ir al cine.

2.17 VARIABLES GEOGRÁFICAS

Otro de los factores que este autor (Víctor Fernández, 1998: 74) tiene en cuenta y que ha influido a la hora de escoger el ámbito geográfico para el trabajo empírico de esta tesis doctoral, son las diferencias que se observan entre las distintas Comunidades Autónomas en cuanto a la frecuencia de ir al cine.

El autor recoge datos correspondientes al año 1991. Según estas estadísticas, Navarra y el País Vasco son los lugares dónde más se va al cine, después le siguen Canarias, Madrid, Cantabria, Asturias y La Rioja. Los lugares dónde se va menos al cine son Galicia, Castilla-León, Castilla-La Mancha y Andalucía.

Según estos datos, el autor concluye que el cine se ha convertido en una opción de ocio especialmente urbana, algo que se evidencia en el hecho de que se va más al cine en zonas urbanas, es decir, en lugares donde el grado de urbanización de las diversas Comunidades supera los 50.000 habitantes.

De hecho, y siguiendo los datos proporcionados por estas estadísticas, en las Comunidades donde menos se va al cine son precisamente aquellas Comunidades con bajo grado de urbanización, poco urbanizadas según la media estatal. En cambio, el País Vasco, Madrid y Asturias son zonas con un alto índice de urbanización, muy superior a la media.

Especialmente llamativo es el caso de Navarra que tiene una frecuencia alta de asistencia al cine y sin embargo se trata de una Comunidad bastante rural: sólo un 35% de la población vive en núcleos de más de 50.000 habitantes. El autor explica este hecho porque es una Comunidad muy pequeña lo que facilita el transporte a las ciudades. En cambio, en zonas como Galicia y Andalucía se da un gran desajuste entre la distribución de la población y los cines en los núcleos rurales.

En este sentido Víctor Fernández (V.Fernández, 1998: 76) afirma que “hay que precisar que este carácter eminentemente urbano del consumo de cine no responde en exclusiva a distintas preferencias entre los individuos del campo y de la ciudad. También tienen gran influencia factores de oferta cinematográfica y en especial, la distribución geográfica de las salas de exhibición que, desde comienzos de la década de 1980, se han ido concentrando en las urbes pues, como se comentado, la mayor parte de los cierres de salas se produjeron en las localidades con menos de 50.000 habitantes” (gráficos pag.77).

2.18 PERFIL DEL ESPECTADOR MEDIO EN ESPAÑA

A través de la diferentes estadísticas recogidas por el autor y las realizadas por él mismo, es posible trazar el perfil medio del espectador de cine español.

El público de cine español se caracteriza fundamentalmente por ser joven, con un nivel de formación medio-alto, suelen ser solteros o con pocas cargas familiares, muy relacionados con el medio urbano y con un nivel de renta medio o medio-alto. En este sentido el autor resalta lo que ya se ha dicho con anterioridad “los estudiantes son un colectivo especialmente atraído por el

cine, no en vano presentan un perfil que se adapta perfectamente al apuntado. En el extremo contrario los pensionistas son los que menos acuden al cine”.

Víctor Fernández reafirma estas argumentaciones cuando las compara con otras investigaciones como las realizadas por él mismo junto con el autor Prieto Rodríguez en el año 1996.

Estos mismos resultados son muy similares a los observados en otras investigaciones sobre la audiencia cinematográfica en otros países. Como ejemplo, el autor cita el estudio llevado a cabo por Opinion Research Corporation (ORC) (Squire, 1992: 377-395; Vogel, 1994) que en el verano de 1990 realizó una encuesta sobre la audiencia de cine en EEUU encargada por The Motion Pictures Association of America (MPAA).

Es una característica generalizada el hecho de que las audiencias de cine se componen fundamentalmente de jóvenes, con una media de edad situada entre los 12 y los 30 años. El 46% de los espectadores no supera los 30 años.

Otro aspecto bastante común es que los porcentajes de asistencia al cine aumentan a medida que el nivel educativo es mayor, son personas solteras. Una característica diferente en EEUU es que las parejas casadas y que tienen niños poseen altos porcentajes de asistencia al cine, por lo que se deduce que en EEUU el cine es una actividad de ocio muy familiar. En el país norteamericano se da una mayor frecuencia de ir al cine en los hombres que en las mujeres.

De las conclusiones observadas en las estadísticas referentes a EEUU, le permite afirmar a Víctor Fernández que entre el público español y el público estadounidense existe una cierta similitud.

Otros estudios al respecto son los de autores como O’Hagan (1996) realizados en Irlanda, donde observó una relación positiva entre el nivel educativo y la asistencia al cine.

El trabajo realizado por Towse (1994) en el Reino Unido que le permitió llegar a la conclusión de que la asistencia al cine es mayor entre los profesionales y personas con empleo “de cuello blanco” que en los demás sectores sociales. Según estos trabajos se confirma una de las relaciones de influencia antes establecida por Víctor Fernández y es la relación entre asistencia al cine y el nivel de ingresos económicos.

2.19 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. EL SECTOR DE LA EXHIBICIÓN

Víctor Fernández (V. Fernández, 1998: 79) señala que siendo el perfil medio del espectador de cine español, joven, urbano y con un nivel medio-alto de formación, se trata de un tipo de espectador más abierto, “menos cautivo de estereotipos y modos cinematográficos tradicionales”, lo cual facilita el poder ofrecer una oferta cinematográfica diversa y amplia. Esa es la razón de que pueda darse una demanda de nuevos temas, de producciones alejadas de las grandes producciones norteamericanas, aunque sea un sector minoritario. De hecho, en numerosas ocasiones el éxito económico pasa por captar una cuota de mercado diferenciando tu producto del cine realizado por los demás rivales, un ejemplo claro de triunfo es el éxito alcanzado por la industria de cine americano del conocido como cine independiente (Jaglom, 1992), o la nueva estrategia que apuesta por la exhibición de cine extranjero (Laemmle, 1992). Según algunos datos cada vez es mayor la atracción por el denominado cine independiente norteamericano, y como ejemplo cabe citar las películas de los hermanos Cohen o de Wayne Wang, de John Sayles, de Abel Ferrara y desde luego, las películas de Woody Allen. Por lo tanto, las posibilidades de extensión y de dominio del cine de extracción norteamericana se multiplican puesto que por un lado tenemos el cine de Hollywood, y por otro el denominado cine independiente norteamericano.

Según este autor, aunque sería un aspecto a discutir en el año 2000, se da un creciente interés por el cine alejado de las convenciones hollywoodienses, lo que influye a la hora de configurar las salas de exhibición: deben crearse salas con un número de localidades reducida y en las que también se proyecten en versión original o la reposición de películas antiguas (en Madrid existen cine de ese estilo como los cines Renoir, Princesa, Alphaville, Luna o Pequeño Estudio). Sin embargo, desde 1999 en Madrid proliferan las denominadas megasalas: grandes complejos cinematográficos situados en el extrarradio de la ciudad, que llegan a alcanzar las 25 salas y donde se proyecta mayormente cine de Hollywood (cine comercial) y en dos o tres salas cine español. Debe añadirse que en uno de esos complejos se destinaron un par de salas a versión original pero a los pocos meses se cerró y todas las salas son ahora en versión doblada. Con lo cual se refuta la afirmación del autor sobre los cine en versión original: en la ciudad de Madrid se mantienen los de versión original instalados a finales de los años ochenta y tienen éxito en un determinado sector de público pero no se han creado más salas de ese estilo. Ha de decirse también, que son cine situados en el centro de la ciudad.

A las puertas del siglo XXI, el público parece demandar mejores condiciones materiales de las salas de proyección: una mejor calidad de proyección, audición, accesibilidad, espacio, tamaño grande de las pantallas, comodidad.

El autor sostiene que esta exigencia de mejores condiciones materiales tiene su explicación en la crisis de los años ochenta debido a la aparición del video. La aparición del video y la amplia oferta televisiva trajo consigo una mayor exigencia por parte de los espectadores de cine puesto partían de las amplias comodidades hogareñas, de ahí que se construyesen salas de exhibición con todo tipo de comodidades y con una configuración más moderna y más espectacular.

Otro factor que influye en la construcción de nuevas salas de exhibición es la localización de los cines. En este sentido, Víctor Fernández (Víctor Fernández, 1998: 80) afirma que “el efecto disuasorio de las cargas familiares, la creciente importancia del tiempo y el proceso de reubicación de la población en áreas residenciales situadas en la periferia de las grandes ciudades, no pueden pasar desapercibidos por los empresarios que proyectan la apertura de nuevas salas, ni tampoco por aquellos que regentan salas situadas en el centro de las ciudades”.

En la actualidad, para animar a la población a que acuda al cine, es importante ofrecerle una oferta muy diversa (puesto que en una ciudad las opciones de ocio son muy numerosas y diversas) y reducir los costes de transacción como el transporte o el aparcamiento. En la actualidad, se están produciendo una serie de iniciativas empresariales que reducen los costes de ir al cine como son las bonificaciones para aparcamientos, los descuentos en restaurantes, o comodidades que evitan las esperas en largas colas como es la adquisición anticipada de las entradas.

Otros factores beneficiosos para el cine en la actualidad es que se produce un rápido acceso a las últimas películas, las distribuidoras tardan menos hacer llegar los estrenos. Además de otro elemento importante en la sociedad actual y que se relaciona con la novedad y el consumo, y es que la vida media de los productos cinematográficos es menor, se da un mayor dinamismo y las películas duran mucho menos en cartelera que antes.

El autor (Víctor Fernández, 1998: 81) señala que es importante incluir el cine “en la nueva concepción del ocio de nuestra sociedad. En esta dirección, la apertura de multisalas en los grandes centros comerciales, o en sus proximidades, se está revelando como una de las opciones más atractivas sobre todo para las ciudades, pues normalmente las grandes áreas comerciales están próximas a las grandes vías de comunicación, disponen de grandes espacios de aparcamiento, de servicios de todo tipo,...En definitiva, se integra el cine en uno de los polos de ocio más representativos de la sociedad actual. Ésta es, además, la opción que ha seguido la industria de la exhibición en otros países, especialmente en EEUU donde, como señala Gomery (1996: 18) desde los años 60 las grandes áreas comerciales se han convertido en el lugar central de la exhibición cinematográfica”.

De estas afirmaciones y conclusiones realizadas por estos autores, se evidencia que en la actualidad la exhibición de películas va ligada cada vez más al creciente consumismo y comodidad de las sociedades desarrolladas. La creación de nuevas salas de exhibición van ligadas a una serie de condiciones sociológicas, modos de vida, y el alto porcentaje de consumismo que han alcanzado las sociedades occidentales en general. Bien es cierto, por lo que pude comprobarse con respecto a España y EEUU, que el modelo que en EEUU comenzó a ponerse en marcha en la década de los 60-70, en España se comenzó a adoptar en la década de los 90. Son datos que confirman todavía más la influencia de EEUU: mediante su producción cinematográfica dominante a nivel mundial, y asimismo, se copia también el modelo de los grandes centros comerciales y de las megasalas y el consumismo.

Parece darse una cierta tendencia a la homogeneización en cuanto al consumismo de las sociedades desarrolladas. El cine no parece ser una excepción al respecto.

Capítulo 3

EL CINE DE HOLLYWOOD

3.1 EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS 80 Y EL CINE DE TRANSICION A LOS 90

3.1.1 Los Cuerpos Musculosos de la Década de los Años 80

El análisis de la representación de géneros en el cine de la década de los noventa debe partir de una referencia al cine inmediatamente anterior, el cine de la década de los ochenta puesto que permite un contraste entre los diferentes modelos y facilita la comprensión de los cambios producidos en los mismos. La década de los 80 viene marcada por unas condiciones políticas y sociales, un contexto que trajo consigo la proliferación de unos modelos masculinos y femeninos determinados, los estereotipos de los musculosos. En los noventa predominan otros modelos, que siempre deben interpretarse dentro de los contextos de la época.

El cine americano de los años ochenta se caracterizó por el predominio de figuras masculinas destacadas por su musculosidad, recuérdese a Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger, a Bruce Willis, a Chuck Norris,... Se representaba un ideal de masculinidad muy viril, fuerte, de hombres duros y resistentes a todo tipo de ataques, hombres de pura acción y sólo preocupados por las cuestiones laborales: salvar al bueno y perseguir al malo y criminal.

Es la década de lo que en términos anglosajones se definió bajo el término de “body buildings” (cuerpos contruidos). De claro predominio durante estos años y que, algunos críticos describieron como la expresión de un narcisismo inquietante o perturbador, un narcisismo incluso calificado por algunos como algo inapropiado según los cánones conceptuales masculinos tradicionales. Son cuerpos ensimismados, lo que para algunos va a suponer una feminización de la imagen masculina ya que la atención al cuerpo siempre estuvo supeditada a la feminidad socialmente. El narcisismo está presente en las figuras que son un claro objetivo de la mirada voyeur: figuras que son observadas y miradas por los demás.

Aunque si se presta una atención detallada a las representaciones masculinas y femeninas tanto de la actualidad como del pasado, observaremos que siempre estuvo presente un cierto narcisismo en ambos modelos de género: sirvan de ejemplo las películas de romanos y films más actuales con escenas de continuo ensimismamiento en “Leyendas de Pasión” donde al igual que en “7 años en el Tibet” los primeros planos del actor son continuos.

En este sentido, la autora Yvonne Tasker afirma que una atención excesiva al cuerpo masculino es el resultado de la adopción de una conducta feminizada, al igual que las supermujeres de acción adoptan una conducta masculinizada de modo que se produce un intercambio de roles. Según estas definiciones se trataría de un intercambio de conductas entre géneros sexuales.

En los denominados “body buildings” puede observarse una buena dosis de ensimismamiento y de narcisismo, pero acompañados de la representación de una virilidad excesiva y exagerada.

Del voyeurismo en el cine se han ocupado autoras como Laura Mulvey quien afirma que las mujeres son siempre el objetivo de las miradas voyeurísticas. Unas opiniones que matiza el autor Steve Neale. Neale no comparte la idea de que el voyeurismo tenga siempre a las mujeres por objetivo. Para él figuras del pasado como Valentino (perteneciente a un cine muy temprano) Rock Hudson, Kirk Douglas en “Espartaco” demuestran que los hombres también han sido objeto de exposición y motivo de las miradas voyeurísticas de mujeres y de hombres. Cabe destacar también el género de películas de romanos donde los cuerpos masculinos estaban continuamente expuestos, al igual que en algunas de vaqueros.

Steve Neale también habla del cuerpo como espectáculo (un concepto muy estudiado por Laura Mulvey, aunque esta autora sólo se ocupó de los cuerpos femeninos) pero tanto en los cuerpos masculinos como en los femeninos. Un concepto que la Teoría Feminista de los años 70 y 80 aplicó exclusivamente a los cuerpos femeninos. Realmente la exposición del cuerpo como si fuese un espectáculo ha predominado en las mujeres, pero también es cierto que los cuerpos masculinos han sido expuestos a las miradas voyeurísticas aunque en menor medida y con otros significados. Las connotaciones que han tenido las representaciones de uno y otros géneros han sido diferentes, normalmente las representaciones femeninas han poseído unos significados peyorativos y de “cosificación del cuerpo que no han sufrido las representaciones masculinas siempre ligadas a aspectos de actividad. Los cuerpos de los actores jóvenes y de moda son exhibidos casi siempre que aparecen en pantalla, basta con fijarse en los numerosísimos primeros planos que recrean la belleza estética. De forma similar a lo que ocurre con la figura de la “showgirl” definida por Laura Mulvey en su análisis sobre el cine clásico de Hollywood, las películas americanas de acción contemporáneas también muestran y exhiben el cuerpo del héroe masculino; las demostraciones de fuerza física masculina se presentan muchas veces incluso a expensas del desarrollo narrativo, con la única intención de exponer el cuerpo masculino, como en “Misión Imposible 2”. Y en el pasado también se ha hecho, la diferencia es que las mujeres eran siempre personajes pasivos y los hombres eran siempre activos. En la actualidad, se han introducido algunas novedades como “Tigre y Dragón”, “Notting Hill” o “Tomb Raider” donde los estereotipos parecen cambiarse.

Igual que hay un escenario específico para la exhibición de la “showgirl” (y que suele ser el dormitorio), también en las películas actuales de acción hay un escenario concreto para la exhibición de los cuerpos musculosos. Su equivalente puede ser el gimnasio o la utilización de aparatos gimnásticos en otros lugares: mientras se prepara físicamente suelen mostrarse numerosas escenas del cuerpo del héroe, sus músculos y su movilidad. Un cuerpo que vuelve a exhibirse en el momento en que tiene que demostrar esa fuerza luchando contra algún enemigo. Este tipo de escenas ya eran comunes en el cine del pasado: recuérdense las películas de romanos en las que los héroes suelen aparecer casi desnudos; las películas de vaqueros, de guerras o de espadachines. La diferencia es que el cuerpo masculino suele mostrarse en conjunción con las capacidades de ese cuerpo, se exhibe de forma activa. Mientras que el cuerpo femenino siempre aparecía como un objeto pasivo para ser mostrado como si fuese una obra de arte o algo similar, sólo se contemplaba externamente y siempre en actitud pasiva como si no supiese pensar por sí misma. A partir de los ochenta ya aparecen en pantalla algunas figuras femeninas que también muestran sus habilidades físicas y rompen con la pasividad que las caracterizaba en el pasado.

La autora Valerie Walkerdine señala que películas como “Rocky” o “Rambo” pueden ser interpretadas como “fantasías de omnipotencia, heroísmo y salvación”. Pero la autora evita el determinismo funcional porque cada lectura produce un significado nuevo. Considera que el consumo de cultura popular debería ser entendido como un juego de discursos interrelacionados: el discurso textual, en este caso, el discurso vivido dentro de la familia, el discurso psíquico del sujeto masculino inscrito dentro de un momento histórico. También ha prestado atención al cine y ha analizado la película “Rocky II”. Su análisis de este film parte de la perspectiva de que se trata de un mito popular del poder y del éxito, que “ofrece al espectador masculino el placer y la fantasía de haber logrado el éxito individual, puesto que éste está excluido de esas posibilidades en su vida como individuo perteneciente a la clase obrera. La autora afirma que el texto fílmico se usa principalmente como una forma de explorar el significado de la formación de la masculinidad en la clase obrera.

Tomasulo (Tomasulo, 1994: 10) realiza algunas consideraciones sobre la producción cinematográfica de la década de los 80. Según su punto de vista la mayor parte de las películas americanas de la década de 1980 han expuesto un nivel bastante bajo de conciencia de género, una ideología nada progresista en ese aspecto. Lógicamente se estará refiriendo al dominio casi exclusivo de películas con figuras masculinas de héroe tradicional, estereotipos musculosos y fuertes, salvadores del mundo. Y señala que las mujeres o bien han sido ignoradas o bien han sido expuestas como objetos sexuales, como floreros, como prostitutas o como asesinas o incluso, se las ha presentado “divididas en rodajas” como víctimas de asesinos despiadados en numerosas películas de terror.

Para Tomasulo los hombres no han tenido una presentación mucho mejor: a menudo han sido expuestos como “avatars” de policías neoconservadores, psicópatas brutales, o violadores. Por eso este autor hace suya la definición de Robin Wood quien califica la década de 1980 como la más reaccionaria, la más vacía de la historia de Hollywood.

Al mismo tiempo, el autor afirma que se desarrolló un discurso sobre la necesidad de un “nuevo hombre”, un tipo de masculinidad más sensible. Es la época en que las teóricas feministas criticaban la imagen masculina usual y demandaban que los hombres rechazasen la imagen del “hombre Marlboro” (recuérdense los anuncios de publicidad en los que aparecía el hombre-safari capaz de salvar cualquier obstáculo), demandaban imágenes masculinas que viviesen en contacto con sus sentimientos, además de pedir que se revisase el código cultural unidimensional de la identidad masculina tradicional. De modo que cabe afirmar que comenzaba a cuestionarse la imagen típica masculina tradicional, un panorama sobresaturado por la abundancia de representaciones masculinas musculosas y de “tipos duros”.

Tomasulo (Tomasulo, fall 1996: 7) afirma que aún en la época puritana de Reagan, los elementos de intercambio de los roles de sexo y, la denominada mascarada en el cine de Hollywood funcionaron para resaltar aspectos de la sociedad americana que ésta sólo podría confrontar o visualizar si se presentaba bajo un disfraz, camuflado. El autor considera que las mujeres se parecían cada vez más a los hombres y vice-versa, porque “bajo el capitalismo avanzado las fuerzas de producción y de distribución de bienes y servicios ha llegado al punto donde las definiciones de género previas (las figuras masculinas eran las activas y las femeninas las pasivas) ya no resultan pertinentes y oportunas. Consecuentemente, en un intento por crear un concepto de la masculinidad sin machismo, la sociedad Americana y las fuerzas de producción imperantes estaban deseosas por reconstruir una nueva visión de la masculinidad hegemónica y tradicional”.

Una de las interpretaciones en torno a este tipo de personajes masculinos, afirma que éstos han sido producto de la necesidad de transmitir algo nuevo, un producto específico de los años ochenta en lo que se refiere a la construcción de políticas de representación de los géneros sexuales.

Es importante no olvidar todo tipo de construcciones culturales o sociales deben enmarcarse en el contexto en que han sido creadas, en este caso se está hablando de los años 80 y por tanto de la era Reagan que marcó un tipo determinado de producciones filmicas, y cuya política exterior de ataque facilitó el desarrollo de determinados iconos culturales masculinos siempre preparados para el ataque y siempre dispuestos a ser atacados.

La irrupción masiva en los ochenta del cuerpo masculino musculoso condujo asimismo a la creación de nuevos mercados para la cultura de consumo. La industria que rodea a las representaciones denominadas “body buildings”

también juega con las inseguridades masculinas en un modo que podría ser considerado análogo a cómo la industria cinematográfica, y de la moda, influye en el consumo de bienes de belleza en las mujeres. Muchas de las últimas tendencias en moda y embellecimiento siguen marcándose desde las pantallas de cine y desde el mundo del espectáculo en general, desde el mundo de la música. Las representaciones de cuerpos masculinos también dieron lugar a un “boom” de gimnasios y a una imagen masculina más musculosa. Desde los gimnasios se extendieron determinadas modas corporales, jugaron a ser plataformas para universalizar tendencias para que se produzca el fenómeno de mimesis entre el público más joven. Las estrellas de cine han sido siempre un modelo a seguir y a copiar no sólo en los tiempos actuales, ocurría lo mismo en los años cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. El atuendo y la estética que llevaban Marilyn Monroe, Greta Garbo, Ava Gardner, Rita Hayworth, Jane Fonda entre otras, ha sido copiado entre el joven público femenino. En la actualidad continúa ocurriendo lo mismo con las estrellas femeninas de moda y también con las masculinas: Johnny Deep, Leonard Di Caprio, Brad Pitt,...

Tanto en las teorizaciones académicas cinematográficas como en las críticas periodísticas sobre el cine de los 80 plagado de “body built” (sean femeninos o masculinos), que ha recibido duras críticas y ha sido objeto de burla en los círculos más elitistas y profesionales. La insistencia obsesiva en la exhibición del cuerpo se ha interpretado en claves cómicas, aunque como es habitual los gustos del mundo intelectual no suelen corresponderse con los gustos del público y viceversa. En los años ochenta las películas de acción y de héroes musculosos fueron motivo de enorme popularidad entre el público, además de llenar los gimnasios aunque fuesen duramente criticados por los intelectuales. Y como vemos tampoco gozan de gran popularidad entre los jóvenes entrevistados puesto que resulta, con gran diferencia, derrotado por el estereotipo o la imagen masculina sensible. En general, los/as entrevistados/as no tienen una buena concepción del héroe musculoso y duro de los ochenta.

El éxito alcanzado por este tipo de héroe, su fuerza como icono cultural y social masculino, ha llevado a interpretaciones sobre una variedad de fenómenos convergentes. Algunas de estas consideraciones señalan que la sobredeterminación y la sobrevaloración del cuerpo sirve para indicar la afirmación triunfal de la masculinidad tradicional, definida por medio de la utilización de la fuerza; mientras que para otros, este tipo de héroes sugieren una imagen histérica, un síntoma del cuerpo masculino y, por tanto, de la identidad masculina en crisis. El héroe musculoso se ha observado como la simple representación de una identidad masculina reaccionaria y dominante. Situando este icono en su contexto político (era Reagan) y social, puede verse cómo fue erigido en un signo o símbolo de esa época en particular, y de un lugar específico también, la geografía norteamericana, aunque comercializado y distribuido por todo el mundo.

Son figuras que pueden ser el resultado de una reacción al poder masculino en declive, una reacción contra la pérdida del dominio masculino al verse amenazado por el ascenso a un plano más igualitario de las mujeres. Los héroes musculosos son figuras reveladoras del alcance que tuvo y tiene el cuestionamiento producido en torno a la imagen de la masculinidad tradicional. Los cambios sociales y las demandas producto del feminismo son las causas de este tipo de reacciones de reafirmación. La autora Yvonne Tasker sitúa sus apreciaciones sobre los cuerpos masculinos musculosos dentro del contexto social e histórico de EEUU, y observa que este tipo de representaciones de la masculinidad son en cierto modo una reacción a la ola de feminismo que recorrió la década de los setenta, y que demandaba otra clase de imágenes femeninas y masculinas. Como un modo de reacción a todo esto se produjo una reafirmación de la virilidad más tradicional.

Otros estudios han definido al héroe musculoso de acción como la antítesis del “hombre nuevo”: la estética del “hombre nuevo” se concibe como más feminizada y opuesta a la del héroe musculoso de acción. La figura del denominado “hombre nuevo” es producto de las nuevas creaciones publicitarias que comienzan a darse a principio de los años ochenta, y también es fruto de las demandas de cambios por parte de las feministas en cuanto a la representación de los géneros.

El cuestionamiento de la imagen masculina va unido al cuestionamiento de la imagen femenina que se da a finales de 1980 y comienzos de 1990. Es justamente la época en que se estrenan una serie de películas caracterizadas por la presentación de heroínas agresivas, heroínas que manejan armas. Sirvan de ejemplo películas como la saga “Alien”, “Thelma y Louise” (1991), “Terminator 2” (1991), estrenos todos ellos con gran éxito de taquilla. Yvonne Tasker considera que el gran éxito alcanzado por películas protagonizadas por heroínas agresivas tiene cierto nexo de unión con la existencia precedente de una tradición cinematográfica que situaba a las mujeres en el centro de la acción narrativa; un fenómeno que abundó en el cine de los años setenta e incluso más en los años cuarenta con el género de las “woman’s films”. Heroínas como Ripley en “Alien” o bien Sarah Connor de “Terminator 2” comparten con el cine clásico el hecho de que las mujeres se conviertan en el centro de la trama narrativa aunque en este se caracterizan por sus capacidades físicas. Están adquiriendo gran importancia en los inicios del siglo XXI, por la influencia de los videojuegos donde proliferan las heroínas de acción como Lara Croft en “Tomb Raider” o las imparables mujeres de “Tigre y Dragón”. La diferencia entre el cine clásico y el cine actual, es que las heroínas de los años cuarenta eran figuras muy feminizadas mientras que a las protagonistas femeninas de acción parece reinscribirlas en términos de la masculinidad. Son cuerpos fuertes físicamente

Tasker (Tasker, 1993: 10) señala además que el cine de acción parte de dos premisas fundamentales:

La aparición de lo que denomina un cine “muscular” (dominado por figuras que se caracterizan por un físico musculoso), y que más que señalar un corte radical con el pasado, redefine los discursos cinemáticos y culturales sobre la sexualidad, la clase social y la raza. En este sentido algunos críticos han afirmado que el “cuerpo musculoso” del héroe de acción supone una afirmación triunfante del poder masculino.

Es importante tener en cuenta, tanto las formas de placer como la significación ideológica y cultural de este tipo de cine popular. Tasker considera que un análisis en este sentido debería interesarse por los complejos modos por los cuales el cine popular afirma las identidades de género, al mismo tiempo que mueve identificaciones y deseos que socavan la estabilidad de tales categorías. La autora parece referirse al cierto “contagio” que se está produciendo entre las categorías de géneros sexuales masculinas y femeninas, el intercambio de roles que parece producirse.

3.2 ¿PUEDE HABLARSE DE UN NUEVO CINE DE HOLLYWOOD?

Además de los cambios y las novedades que el cine de los 90 haya podido producir en los roles de género, también han venido acompañados de transformaciones en otros ámbitos como los temas a tratar o los aspectos más estéticos.

En este sentido, Yvonne Tasker (Tasker, 1998) 9) cita en su libro “Working Girls” una serie de características que permiten diferenciar el actual cine de Hollywood del cine clásico de otras décadas.

La autora afirma que expresiones del tipo “nuevo Hollywood” o cine “post-clásico” ya están conceptualizando una nueva forma de hacer cine en la industria cinematográfica americana. El término “nuevo Hollywood” hace referencia a dos hechos diferentes que se producen en el cine americano de postguerra.

En primer lugar los cambios económicos y organizativos que tienen lugar en la industria fílmica. Y en segundo lugar, la necesidad de implantar un cine americano propio, con sello propio, con un estilo propio facilitado por nuevas tecnologías, un sector independiente en expansión y la influencia del cine más “artístico” europeo dejando de lado las técnicas más clásicas.

Tasker afirma que a finales de la década de los 60 y comienzos de los 70 comenzaron a producirse una serie de películas caracterizadas por una línea “nihilista” o de política “alternativa”; una línea que poseía narraciones “incoherentes”, ambiguas, con héroes más que cuestionables con lo que se produce una erosión del viejo estilo clásico.

Sin embargo no todos los críticos y teóricos de cine aceptan fácilmente la expresión “nuevo Hollywood”. Algunos de ellos argumentan que es obvio que la mayor parte de los elementos de esta industria, al igual que sus formas de producción, han sufrido cambios, unas transformaciones forman parte de una inevitable evolución más que de un cambio radical o un corte transformador.

En opinión de autores como Bordwell, Staiger o Thompson todos los cambios económicos, tecnológicos y estéticos son factores reseñables del denominado “nuevo Hollywood”, pero su evolución puede entenderse mejor si se lo compara con las normas clásicas. Tasker (Tasker, 1998: 11) insiste tanto en la complejidad como en la persistencia del marco proporcionado por el Hollywood clásico, sobre todo en lo que respecta a las narraciones y al negocio de la producción.

Estos autores (Staiger, 1985: 373) afirman que el Hollywood clásico ha derivado en “un proceso de asimilación estilístico” En una posición intermedia se sitúa la autora Anne Freidberg (Freidberg, 1993: 174) quien advierte sobre el hecho de interpretar el cine contemporáneo como “nuevo” ya que según su opinión, se trata en realidad de un reciclaje de géneros cinematográficos provenientes del pasado y a los que tan sólo se ha aplicado una reforma. Freidberg señala que “desde sus comienzos, el cine se ha ido rejuveneciendo y replanteando sus propios géneros cinematográficos y también sus desarrollos narrativos”.

Bordwell, Staiger y Thompson afirman que además de esta redefinición de los géneros y de las estructuras narrativas, el cine de Hollywood siempre se ha alimentado y apropiado de las formas artísticas que giran alrededor del cine: desde el género de las variedades al “vaudeville”, el teatro, la música, el ballet, los deportes, y las costumbres o los tópicos tradicionales.

Yvonne Tasker considera que las diferencias del denominado “nuevo Hollywood” con respecto al cine clásico, pueden observarse con más claridad si se tiene en cuenta su situación dentro de un contexto general de transformaciones de los medios. Tasker hace suya la afirmación expresada por el autor Jim Collins (Collins, 1993: 243) quien señaló que “en el contexto saturado de medios de la contemporánea cultura americana, un contexto que se define por su intertextualidad, el cine, tanto el de tipo más “comercial” como el denominado independiente, se ve influido habitualmente por el desarrollo de nuevos medios y por nuevas tecnologías, tales como la televisión, el video, la industria de la música y los videos musicales, los juegos electrónicos, los comics y el mundo de la publicidad”. Unas características que no sólo han influido en el cine americano sino también en el cine de otras sociedades occidentales.

De todos estos factores de influencia, Tasker destaca especialmente el gran éxito alcanzado por la televisión como medio doméstico a partir de 1950, y la

reciente proliferación de canales por cable. Según esta autora éstos son los hechos que más han influido en las transformaciones de la industria del cine norteamericano.

Hay coincidencias entre varios teóricos al afirmar que la industria cinematográfica ha pasado rápidamente desde unas posiciones de competitividad con los medios antes citados a unas posiciones de cooperación con los mismos. En la actualidad, la televisión sirve de plataforma publicitaria para promocionar películas a estrenar. A través de programas televisivos especializados en cine o breves espacios dentro de otro tipo de programas televisivos se promocionan los nuevos estrenos o bien se profundiza en películas todavía en cartelera. De la televisión también han salido diversos actores y actrices que después han podido desarrollar su carrera profesional en el cine. Incluso el cine se ha hecho eco de temas sociales que primero fueron tratados en series de televisión famosas.

Otras producciones culturales como los videos musicales también han ejercido su influencia en el cine como los videos musicales de la cantante Madonna, caracterizados por sus atrevimientos sexuales. En otras ocasiones se ha contado con una estrella de la canción para hacer cine: el caso de Whitney Houston en “El Guardaespaldas” y en “La mujer del Predicador”. También se ha tomado como modelo las imágenes y el estilo visual de los videos musicales para adaptarlo al cine.

Sin olvidar la influencia que están ejerciendo en el cine los videojuegos y el mundo del cómic, que últimamente han sido los responsables directos de producciones cinematográficas como “Tomb Raider” o “Final Fantasy”.

Tasker (Tasker, 1998: 14) afirma al respecto que “el proceso por el cual otras producciones culturales de la pequeña pantalla han influido en la producción cinematográfica es evidente en el género cinematográfico del crimen, del cine negro, o de suspense.

La autora recuerda el éxito alcanzado por películas como “El silencio de los corderos” (1991), “La Red”, “Copycat” (1995), “Hannibal” (2001) protagonizadas por famosas actrices y que suponen un cambio en la representación cinematográfica de las mujeres puesto que pasan a ser el centro de la narración, las protagonistas activas. Todas ellas son investigadoras en la piel de personajes que hasta entonces sólo protagonizaban hombres. Roles que se han podido ver previamente en series televisivas de carácter policíaco como “Los Angeles de Charlie” (en la década de los 70), y la serie “Cagney and Lacey” (en la década de los 80) al igual que la actual “Expediente X” (de la década de los 90). Un fenómeno televisivo de éxito reciente es el de la serie norteamericana “Ally McBeal” protagonizada por una mujer con problemas afectivos y de soledad que ofrece un perfil de mujer moderna, mujer profesional, más cercana a la mujer de fin de la década de los 90. Un estilo de serie televisiva caracterizada por la ironía y el humor ácido sobre los

modernos problemas que también se ha trasladado al cine: “El Diario de Bridget Jones” donde se recrea a una treinteañera con problemas para encontrar pareja.

El fenómeno inverso también se produce. Algunas series televisivas beben del éxito de determinadas películas de cine. Puede mencionarse la producción televisiva de CBS titulada “In the Company of Darkness” (1993) protagonizada por la actriz Helen Hunt (Oscar a la mejor interpretación por “Mejor Imposible” en 1998), que interpreta a una policía cuyas investigaciones sobre un caso de asesinato le lleva a una exploración de su propio pasado. Tasker señala que las primeras secuencias de esta serie se parecen mucho a unas secuencias de la película de Kathryn Bigelow “Acero Azul”, aunque aliñada con los componente propios de la televisión: el docudrama, una mezcla de historia de crimen y de melodrama.

La crítica de series televisivas, Schulze, observa que aunque las series televisivas suelen tener una línea ideológica conservadora, muchas veces son las introductoras de temas sociales si bien los tratan dentro de los cánones tradicionales. El cine a veces innova y ofrece otra perspectiva de los problemas sociales. Cita como ejemplo la película de Jonathan Demme “Philadelphia” (1993) que trata el tema de la discriminación y de la exclusión social de los enfermos de SIDA, que asimismo se completa con las continuas imágenes de apoyo familiar.

Tasker afirma que la utilización en la televisión de estrellas de cine, o la adaptación al cine de determinados roles sociales antes tratados en la televisión, es una muestra de la correspondencia que existe entre ambos medios audiovisuales.

Otra característica significativa del cine actual es su capacidad para crear producciones que son “híbridos”, puesto que mezclan diversos géneros cinematográficos como en “El Guardaespaldas” (suspense, musical, romántica).

El objetivo de estos productos cinematográficos es el de dirigirse a diferentes audiencias y de ese modo poder captar a diferentes públicos. “El Guardaespaldas” destacó especialmente por el gran éxito de su banda sonora, con dos de sus canciones nominadas a los Oscar. Otro aspecto a resaltar en esta película es el racial. La autora Judith Mayne (Mayne,1993: 153) señalaba que la mezcla racial que se da en el film tiene una función específica en las películas, como es la de recrear fantasías diversas acerca de la “raza” y las diferencias raciales. Según la autora, la mezcla racial que se produce en el film cabe interpretarlo no sólo por motivos de producción, sino también debido a la articulación de una relación interracial entre Whitney Houston y Kevin Costner. Las parejas interraciales son raras en el cine de Hollywood, y en este caso, la música parece ser la justificación perfecta para presentar una pareja interracial.

Casi todas las películas toman elementos de diversos géneros cinematográficos. En los años sesenta y setenta en el cine americano hubo cierta tendencia a incluir elementos característicos del cine europeo; el denominado cine americano de “innovación” de la década de los 70 dió lugar a lo que la autora Charlotte Brunsdon (Brunsdon,1987: 119) describió como un ciclo de películas que poseen por todas partes las huellas de las luchas feministas, un fenómeno que según Brunsdon se debe sobre todo a “un intento por capitalizar nuevos sectores de audiencias. Sin embargo no puede negarse que el estereotipo de la mujer fuerte, de la mujer sexualmente agresiva y activa viene dado por la influencia de elementos provenientes de los discursos “post-feministas”. Este tipo de influencias sociales parece que ha ido influyendo en la conformación de los géneros híbridos. Se han ido incorporando una serie de elementos y características tomados directamente del contexto, de otros géneros, de las audiencias y el resultado final es un producto destinado a satisfacer diversos gustos pero concentrados en la misma películas, de ese modo, puede incrementar sus posibilidades de atraer a más públicos.

3.3 IDEALES DE FEMINIDAD Y DE MASCULINIDAD EN EL CINE

La transformación del sujeto femenino en un objeto de admiración visual reproduce la negociación de la dicotomía sujeto/objeto que caracteriza la construcción cultural de la feminidad de forma general. La feminidad, de ese modo, se caracteriza por ser una reproducción constante de sí misma como objeto de consumo para otros, y que se logra por medio del consumo de determinados productos. Este proceso resulta inevitablemente interminable, no llega a su fin debido a la dificultad de alcanzar los ideales femeninos. Los ideales de feminidad se han detenido convencionalmente en la apariencia física y en lograr el atractivo sexual de cara a los hombres. Mientras que los ideales de masculinidad no han estado tan ligados a la apariencia física puesto que se vendían como atractivos aunque no reuniesen un conjunto de características determinadas para serlo. Por el contrario, el ideal de feminidad ha tenido que someterse siempre a los dictados de la moda y los cánones de belleza vigentes en cada época.

Jackie Stacey señala que se da un fenómeno muy curioso con respecto a los ideales femeninos y masculinos y que opera de forma diferente en cada cual: “hay una gran variedad de ideales masculinos en contextos concretos, y a través de la historia. En contraste a los ideales de la feminidad deseable, que siempre ha sido construida como juvenil y por tanto, muy vulnerable al deterioro del paso del tiempo. En cambio, los ideales de masculinidad llegan a ser cada vez más realizables y son acumulativos con los años.

Stacey (Stacey, 1994: 224) señala que el muy pequeño porcentaje de personajes femeninos que están por encima de los cuarenta años en el cine de Hollywood, es indicativo de que una feminidad por encima de esa edad no resulta deseable. Los valores actuales giran continuamente en torno a la juventud, el valor social más apreciado y valorado. Así podemos observarlo en los anuncios de publicidad, en el cine, en la moda, en la televisión, donde todo parece estar encaminado a evitar el envejecimiento.

En las mujeres la juventud se convierte en un requerimiento fundamental del ideal de feminidad. Las actrices son cada vez más jóvenes al igual que las modelos. En cambio, no sucede lo mismo con los hombres. Robert Redford, Clint Eastwood o Paul Newman, todos ya mayores en edad. Protagonizan a pesar de sus avanzadas edades películas donde interpretan papeles de hombres atractivos, seductores y deseables, algo que no ocurre normalmente con las actrices de sus mismas edades que suelen interpretar a mujeres maduras e introducidas en contextos correspondientes a sus edades. Incluso en las contadas ocasiones en que vemos a mujeres maduras intentando seducir a hombres jóvenes éstas suelen estar relacionadas con el mundo del crimen, o para lograr determinadas ambiciones. Por ejemplo, en “La novena

puerta”, Johnny Deep interpreta el papel de un joven aventurero que intentará seducir una mujer madura (en la misma película Deep dice de ella cuando la describe que tiene unos 40 años y es atractiva) que persigue robarle lo que todos persiguen en el film. Es una mujer capaz de matar por conseguir lo que quiere, para lograrlo utiliza su atractivo. Es un tipo de personaje que tiene muchas similitudes con la vieja y sabia hechicera.

El mensaje que el cine transmite es muy claro, el hombre no tiene edad para ser atractivo y deseable, mientras que las mujeres tienen un límite de edad, que suele rondar como mucho los 40 años para seguir siendo atractivas. Además cuando vemos a mujeres maduras en papeles de seductoras suelen estar relacionadas con la ambición y lo oscuro, lo misterioso, lo que es comparable en la mitología con las formas de la bruja. Predominan los estereotipos ligados a la juventud, es frecuente ver a mujeres muy jóvenes interpretando cualquier tipo de papel: desde Natalie Portman a Julia Roberts pasando por otras muy conocidas actrices la franja de edad se sitúa entre los 17 años y los 35 años. Y lo demuestra también el hecho de que entre las actrices mejor pagadas y valorizadas de Hollywood están mujeres jóvenes como Julia Roberts o Natalie Portman. Mientras que entre los actores mejor pagados de Hollywood nos encontramos a algunos muy maduros: Sean Connery o Harrison Ford. En los hombres la cuestión de la edad no condiciona tanto sus carreras profesionales.

En los años 90 tenemos diversos ejemplos de películas protagonizadas por actores mayores que interpretan a hombres todavía seductores: Robert Redford en “Una proposición indecente”, o “El hombre que susurraba a los caballos”. Clint Eastwood en “Sin perdón” o en “Los puentes de Madison”. Sean Connery en “La Casa Rusia” (1990), “Los últimos días del edén”. Nick Nolte en “El juego de Hollywood”, Harrison Ford en “Séis días siete noches”. En todas las películas estos actores seducen a mujeres mucho más jóvenes que ellos.

De ese modo, las identidades femeninas quedan definidas como “frágiles y transitorias”. Con el paso del tiempo las imágenes sobre la feminidad ideal quedan marcadas en una posición estática y visualmente agradables con respecto a la representación simbólica; mientras que las imágenes de las estrellas masculinas, suelen ser recordadas por su acción, aventura, sus heroicidades. Se les recuerda más bien por sus gestos o por sus acciones que por su apariencia física, según afirma la autora.

Aunque esta afirmación bien podría ser matizada porque hay ejemplos históricos de actores a los que se les recuerda por su atractivo físico más que por sus trabajos, tal es el caso de Rock Hudson. O actualmente, el actor Brad Pitt que no sabe que interpretar para que se le valore por sus interpretaciones más que por su físico.

3.4 EL CINE COMERCIAL DE ACCION

A la hora de abordar la influencia cultural del cine de Hollywood debe tenerse en cuenta la principal característica de esta industria cinematográfica, y es que se trata de una industria que posee el monopolio universal de la producción, distribución y comercialización de películas. Por eso es la producción cinematográfica que alcanza las mayores cuotas de mercado y multitudinarias taquillas en todos los países del mundo. En este sentido, hay innumerables ejemplos de películas que año tras año baten récords de taquillas, como "Titanic" en el año 1997, "Gladiator" en el año 2000, o "La amenaza fantasma", sin olvidar la producción infantil de la factoría Disney.

Que una industria cinematográfica tenga el poder de hacer que sus producciones cinematográficas pueden verse en casi todos los países del mundo y casi al mismo tiempo es la evidencia de su dominio mundial. Las cifras son reveladoras al respecto, en el estado español alrededor de un 80% del cine que el público va a ver es cine de Hollywood.

Algunos autores se han preocupado por este fenómeno de dominio cultural hollywoodiense, como David Robinson (Robinson, summer 1993/94: 28) quien en su artículo "The global monopoly. American domination of cinema" publicado en la revista Screen, aborda esta cuestión.

David Robinson realiza una comparación estadística entre diversos países y una serie de películas. Analiza las películas que ocupan los diez primeros puestos y observa que la mayoría están copados por filmes de Hollywood aunque pueda destacarse alguna que otra película de producción nacional.

En la mayor parte del mundo, las películas hollywoodienses vistas en los cines suponen un 95% del box office (son datos que corresponden al años en que este autor realizó su estudio, en el año 1993-94).

Robinson explicita que sólo la India y China se desmarcan de ese dominio gracias a sus medidas proteccionistas, que también aplican, aunque en menor medida, Japón y Francia que también aplican medidas protectoras al cine de producción propia, de ahí que rebajen un poco el dominio en su mercado del cine proveniente de Hollywood.

Cabe destacar como excepción en la década de los noventa, el año 1994 en que Francia se destacaba por ser el único país que tenía en el puesto número uno una película no americana: se trataba de "El piano" (coproducción Australia/Francia/Nueva Zelanda). Algo que también ha ocurrido en otros países con la película británica "Full Monty".

En términos genéricos, este autor (Robinson, 1993/94: 28) considera que el dominio hollywoodiense no tiene visos de cambio a menos que ocurran hechos imprevistos. Robinson señala que la producción europea difícilmente

puede competir con una industria que comenzó su expansión y dominación hace 80 años, a lo que se añade el hecho de que la población norteamericana es mucho mayor que la existente en los diferentes países europeos juntos, y es cierto que cuando se habla de récords de taquilla mundiales hay que tener en cuenta que una gran parte está engrosada por el público norteamericano.

Otro aspecto que favorece esta enorme expansión y dominación es la competitividad de la economía norteamericana. Lo que facilita la dominación de Hollywood: sus filmes cuentan con muchos más recursos económicos. Las películas de Hollywood suelen ser más costosas en su producción, más sofisticadas y seguras en la parte técnica, más previsibles de cara a resultar atractivas para el público gracias a sus campañas de marketing y de propaganda; a lo que se añade la excelente infraestructura que poseen para su posterior distribución. La promoción de las películas de la gran industria americana se extiende a todos los países del mundo lo que las convierte en un valor seguro. Un ejemplo es el film “La amenaza fantasma” perteneciente a la saga de “La Guerra de las Galaxias”: su promoción comenzó un año antes del estreno de la película y creó una expectación inusual. “La amenaza fantasma” no sólo contó con una promoción centrada exclusivamente en la película, sino que va acompañada de ingente material sobre cómo se hizo, actores y actrices, etc... En el presente año 2001 asistimos a la misma expectación con el estreno de la superproducción “El Señor de los Anillos” que posee una propaganda y un marketing que viene funcionando desde un año antes de su estreno.

El mercado se abarrotó de bienes de consumo que reproducen objetos que aparecen en la película: camisetas, reproducciones de los personajes, las naves, libros explicativos, vestimentas,...

Cada año Hollywood suele confeccionar una superproducción que siempre asegura récords de taquilla y pueden mencionarse diversas películas de la década que nos ocupa como “Gladiator” en el año 2000.

Otro elemento que destaca el autor Robinson (David Robinson, 1993/94: 28) es la autosuficiencia económica del cine americano que permite que sus películas y también sus producciones televisivas sean vendidas en el extranjero a precios competitivos. Además, tiene la habilidad de quedarse con los talentos que provienen de otras partes del mundo (de momento sigue siendo la “Meca” del cine mundial), no sólo con actores y actrices que tienen como máxima aspiración lograr trabajar en Hollywood, sino también son capaces de atraer a directores o técnicos de cine, o a guionistas. La carrera profesional de los actores sobre todo, y en menor medida de directores o guionistas, parece estar marcada por la capacidad de desembarcar en Hollywood.

El autor David Robinson señala al respecto que:

Las audiencias condicionadas al cine norteamericano no suelen ser receptivas a ninguna otra clase de cine puesto que conocen el nivel de expectativas que este tipo de cine ofrece y, saben que esas expectativas se colmarán. Es un valor seguro tanto para el público de cine como para los productores de cine porque cuenta ya con un prestigio y ha conformado asimismo unas ideas prefijadas al respecto. Resulta muy difícil luchar contra tantos factores unidos en la misma industria de producción cinematográfica. Las estrategias de la industria de Hollywood han seguido siempre fórmulas bien ensayadas y experimentadas, junto con sus ilimitadas capacidades económicas, todo ha contribuido a crear una especie de leyenda en torno a este cine de dominio mundial, un conglomerado de factores materiales e ideales que se han estigmatizado de tal forma en el mundo del cine que siempre conduce a la clave del éxito. Por eso públicos de todo el mundo siguen prefiriendo en su mayoría el cine proveniente de la “Meca del cine”.

Después de todo, su monopolio y su uniformización forman parte de la tan debatida globalización. Robinson subraya las implicaciones culturales, económicas y políticas que esta situación implica y que bajo su punto de vista son más que reseñables.

Capítulo 4

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DE HOLLYWOOD

4.1 EN TORNO A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE GÉNERO Y DE ESTEREOTIPO

4.1.1 Los Estereotipos Femeninos

De alguna forma la estereotipación de los roles sexuales constriñó a ambos sexos, y limitó las posibilidades de expresión. De la misma manera que a la mujer no se le permitió por ejemplo expresar agresividad mediante el lenguaje, al hombre se le vetó la lengua afectiva, las expresiones de cariño a través de palabras o gestos dulces. A ambos se les ha negado la posibilidad de dar rienda suelta a sus sentimientos, a las mujeres por ajustarse a la imagen social de feminidad, y a los hombres por seguir el patrón de la masculinidad. **Sin embargo, en el cine de los 90 pueden observarse algunos cambios que desde luego no se producen de forma generalizada y para todas las películas de Hollywood, pero que ya puede hablarse de excepciones a esa rigidez en la representación de los modelos de género.**

Los argumentos críticos más reiterados sobre la estereotipación femenina son aquellos que afirman que las representaciones femeninas ofrecidas por los medios de comunicación de masas llevan a cabo una cosificación de las mujeres, como figuras que están confinadas a ser objetos de la mirada voyeurística del hombre. La autora Annette Kuhn (Kuhn, :20) afirma al respecto que son imágenes que “legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente”. Unas argumentaciones que cabe matizar si se tienen en cuenta las actuales representaciones de los cuerpos masculinos en el cine de los noventa.

Molly Haskell estudió a las estrellas femeninas del cine de Hollywood como representativas de estereotipos, considera que éstos limitan y controlan las definiciones de feminidad. La autora en su estudio recorre varios de los estereotipos transmitidos por el cine hollywoodiense de los años cuarenta: la “treacherous woman” (la mujer traicionera) asociada con estrellas como Rita Hayworth en películas como “Gilda” (1946, Charles Vidor) y en “La dama de Shanghai” (1948, Orson Welles); la supermujer y señala a los papeles interpretados por Bette Davis en “Jezebel” (1938, William Wyler), una mujer que al mismo tiempo que es femenina y flirtea, es ambiciosa e inteligente.

La construcción de estereotipos de mujeres peligrosas o rebeldes como contrapartida a las mujeres dulces e inocentes es muy típica del cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta y más adelante.

Los estudios e investigaciones realizados por la Teoría Fílmica Feminista se han basado en su mayor parte en las formulaciones de Louis Althusser y de Jacques Lacan, además de la teoría del espejo de Luce Irigaray contenida en su obra "Speculum".

La metáfora del espejo que Irigaray realiza en su obra sirve de soporte de las explicaciones ofrecidas por este conjunto de teóricas en lo que a estereotipos e imágenes femeninas se refiere.

4.2 LA NOCIÓN DE GÉNERO

Uno de los objetos de esta tesis doctoral es el estudio y análisis de los diferentes modelos de género sexual que se representan en el cine de la década de 1990-2000. Para partir de ese análisis es importante tener en cuenta las nociones y definiciones que se dan en torno al género.

En los trabajos feministas y en las prácticas culturales de los años 1960-1970 la noción de género como diferencia sexual supuso un concepto central para la crítica de la representación, para la relectura de las imágenes y de las narraciones culturales, para el cuestionamiento de las Teorías de la Subjetividad y de la textualidad, además de las Teorías de las Audiencias. Según la autora, la noción de género como diferencia sexual creció y sostuvo las intervenciones feministas en el campo del conocimiento formal y abstracto, en la epistemología y campos del conocimiento definidos por las ciencias sociales y físicas tanto como en las ciencias humanas.

Para Teresa de Lauretis (De Lauretis, 1987: 2) la diferencia sexual es en primera instancia una diferencia de las mujeres con respecto a los hombres; lo femenino con respecto de lo masculino; y la noción más abstracta de diferencia sexual no es el resultado de la biología o de la socialización pero sí de los efectos de la significación y de los discursos, y que en última instancia termina por ser la diferencia con respecto al hombre.

Sostiene la autora que las representaciones de género son posiciones sociales; y que el género tiene la función de constituir individuos concretos como hombres y mujeres.

De Lauretis toma la definición de Michel Foucault realizada en su teoría de la sexualidad para definirla como una tecnología del sexo ("Technology of sex"): considera que el género es el producto de varias tecnologías sociales tales como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas, tanto como producto de prácticas diarias.

Teresa de Lauretis considera que el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originariamente existente en los humanos, pero el juego de los efectos producidos en los cuerpos, en las creencias, y en las relaciones sociales (siguiendo la línea argumental de Foucault) es debido al desarrollo de una tecnología política compleja. Ella se basa en esa concepción de Foucault y lo aplica al concepto género del que extrae las siguientes propiedades:

1.- El género es una representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones reales, posee implicaciones sociales y subjetivas para las vidas materiales de los individuos.

2.- La representación del género es su propia construcción y, en el sentido más simple puede afirmarse que todo el arte occidental y la alta cultura es la grabación de la Historia de esa construcción.

3.- La construcción del género corre pareja a la evolución de los tiempos. Y se dirige no sólo adónde cabría esperar: en los medios, en las escuelas públicas y privadas, en las cortes, en la familia...es lo que Althusser denominó el Aparato ideológico del Estado (“ideological state apparatus”). Según ella también la construcción del género llega al mundo académico, a los medios de comunicación social, a las teorías radicales, al Feminismo...

4.- De forma paradójica, la construcción del género está efectuada también por su deconstrucción; lo que quiere decir que en algunos discursos supondría descartarlo como una falsificación ideológica.

De Lauretis afirma que el término género implica una relación, el género se construye como una relación entre una entidad y otras entidades. Afirma que el género no representa el aspecto individual sino que supone una relación y una relación social.

Ella parte del concepto de ideología de Althusser, que le sirve de soporte para hablar de la conexión entre género e ideología, o como ella prefirió denominarlo: el entendimiento del género a instancias de la ideología.

Los presupuestos teóricos de Foucault en su teoría de la sexualidad han sido muy influyentes para la formulación de concepciones en torno al género.

Foucault se destaca especialmente por su tesis de que la sexualidad comúnmente pensada para ser algo natural y a la vez privado, algo íntimo, es para él algo completamente construido en la cultura y de acuerdo a las metas políticas de la clase social dominante en una sociedad.

De Lauretis considera que el análisis de Foucault comienza con una paradoja, es decir: las prohibiciones y las regulaciones relacionadas con comportamientos sexuales, difundidas tanto por la religión, el marco legal civil, o las autoridades científicas, lejos de obligar o reprimir la sexualidad, la ha “producido” y continuamente la está incentivando, en el sentido de que la

industria crea bienes de consumo y al mismo tiempo también da lugar a relaciones sociales.

A partir de esto, el autor habla de su concepto de “Technology of sex”, la tecnología del sexo, y que define como “un juego de técnicas para aumentar la vida” que han sido desarrolladas por la clase burguesa desde el final del siglo XIX en regla para asegurar la supervivencia de su clase y continuar su hegemonía. Explica el autor que estas técnicas supusieron la elaboración de discursos (clasificación, medidas, evaluación....) acerca de cuatro “figuras” privilegiadas u objetos de conocimiento: la sexualización de los niños y del cuerpo de la mujer, el control de la procreación, y la psiquiatrización de comportamientos sexuales anormales como la perversión. Estos discursos que se hicieron efectivos a través de la pedagogía, la medicina, la demografía, y la economía, los sostuvieron las instituciones del estado, y llegaron a estar especialmente focalizados en la familia. Lo que sirvió para implantar y diseminar según Foucault, estas figuras y modos de conocimiento en cada persona, familia e institución.

Siguiendo la línea argumental de Foucault, con respecto a su concepción de la “tecnología del sexo”, si se traslada a la actualidad y al campo de los medios de comunicación de masas puede afirmarse que éstos quedan definidos asimismo como tecnologías del sexo: el cine como medio de comunicación de masas también ha sexualizado el cuerpo de la mujer y también está sexualizando el cuerpo del hombre.

La Teoría Fílmica contemporánea se ha basado en las consideraciones de Foucault para definir el cine como una tecnología social, como un aparato cinemático.

La relevancia de la obra de Foucault queda evidenciada por ejemplo en los trabajos de las teóricas fílmicas feministas que centraron su atención en la sexualización de la estrella femenina en el cine narrativo o cine clásico; analizaron las técnicas cinemáticas y los códigos cinematográficos específicos, especialmente el sistema de la mirada, que construyen a la mujer como imagen, como el objeto de la mirada voyeurística de los espectadores. Unas concepciones que autores como Steve Neale aplican asimismo a la representación masculina actual en el cine. Es decir, el cine también supone una tecnología social que construye el género sexual.

En el campo de la mitología y de los cuentos, y de acuerdo con la formulaciones realizadas por Lotman, en las narraciones hay sólo dos personajes: el héroe y el obstáculo o el límite. El primero es el sujeto mítico, quien mueve los hilos del argumento y establece diferencias y normas. El segundo es una función de ese espacio argumental, una línea del límite, y normalmente inanimado aunque pueda estar antropomorfizado.:

Comúnmente, en el texto mítico el héroe debe ser masculino a pesar del género del personaje, debido a que el obstáculo, independientemente de su personificación, es morfológicamente femenino. Cuando él cruza el límite y penetra en el otro espacio, el sujeto mítico se construye como ser humano y como masculino; él es el principio activo de la cultura, el establecedor de la distinción, el creador de las diferencias según Teresa de Lauretis. Lo femenino es lo que no es susceptible de transformación, es vida o muerte; ella es un elemento del argumento espacial, una resistencia, materia y matriz.

De igual forma y aplicado al cine, De Lauretis afirma que el cine narrativo interpreta o realiza una inscripción similar del género en su figuración visual de las posiciones masculinas y femeninas. Para esta autora, a la mujer se la fija en la posición de un icono, el espectáculo, o la imagen para ser mirada, soporta la mirada móvil de ambos, del espectador y del personaje masculino. Es este último quien a la vez ordena y dispone la acción, y quien ocupa la posición del sujeto de la visión, el que transmite el mensaje al espectador. Teresa de Lauretis considera las concepciones culturales de masculino y femenino como dos categorías mutuamente complementarias, y dentro de las cuales se ubican todos los humanos, las cuales constituyen dentro de cada cultura el sistema de género (gender system), un sistema simbólico o sistema de significados, que correlaciona el sexo con los contenidos culturales de acuerdo con los valores sociales y las jerarquías.

Para esta teórica, los significados varían con cada cultura, por lo que un sistema de sexo-género (a sex-gender system) está siempre íntimamente interconectado con los factores políticos y económicos de cada sociedad. Según esta autora la construcción cultural del sexo dentro del género y la asimetría que caracteriza a todos los sistemas de género culturalmente creados, puede entenderse como “sistemáticamente vinculados a la organización de la desigualdad social” (De Lauretis, 1987: 5).

Como resumen de su idea, De Lauretis mantiene que el sistema sexo-género (sex-gender system) supone a la vez una construcción sociocultural y también un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, estatus en la jerarquía social,...) a los individuos dentro de la sociedad.

Es importante tener en cuenta que los análisis realizados por las teóricas fílmicas feministas se han desarrollados en su mayor parte sobre las películas del cine de los años cuarenta y cincuenta, o como mucho han alcanzado hasta la década de los setenta.

Según De Lauretis, si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces para alguien que es representado y que se representa a sí mismo como masculino o femenino implica la asunción del conjunto de los efectos del significado. De ahí que afirme que la representación del género es su construcción, cada término está

significando a la vez el producto y el proceso de lo otro, es decir, la construcción del género es a la vez el producto y el proceso de su representación.

El reconocimiento de la relevancia que los factores culturales tienen en la consideración del sistema sexo/género dominó el pensamiento feminista desde la década de los 60 (dentro del marco de una nueva ola del Feminismo). Una idea que coincide con la expansión de los medios de comunicación.

4.3 LAS NUEVAS “FEMME FATALE” EN EL CINE DE HOLLYWOOD

Tradicionalmente, las figuras femeninas denominadas en la jerga cinematográfica “femme fatale” suelen aparecer en un determinado género cinematográfico, como es el “film noir” o cine negro. Un tipo de cine que tuvo su época de esplendor en los años 40. En la actualidad, esta denominación se aplica de igual modo a un tipo de género que ha recibido la influencia de elementos contemporáneos y que asimismo ha influido en los modos modernos de hacer cine, ha conformado otro tipo de géneros cinematográficos y un estilo de hacer cine más bien híbrido. Es un estilo en el que predomina la mezcla de elementos pertenecientes a diversos géneros cinematográficos. Sirva de ejemplo toda la serie de películas con personajes psicópatas que utiliza claramente una mezcla de elementos recogidos de diversos géneros cinematográficos como el thriller o el suspense.

El personaje de la mujer fatal apareció en la década de los 40 debido al éxito del cine negro. Fue un personaje que se rehizo y se adaptó en la década de los 70 y así hasta la actual década de los 90. Un personaje típico del cine clásico y que en la actualidad posee las características de un cine post-clásico, representando a la mujer postmoderna. La figura de la mujer fatal ha sido motivo de análisis fundamentalmente en el entorno de la crítica feminista que la ha interpretado como un arquetipo femenino que encarna la conjunción de sexualidad femenina, muerte y peligro, y a la vez, se las representa en un contexto cinematográfico en el cual las mujeres se convierten en el centro de la acción narrativa. Historicamente el cine ha estudiado las figuras de conocidas femme fatale como Greta Garbo en “El demonio y la carne” (1927), Marlene Dietrich en “El ángel azul” (1930), la Ava Gardner de “Pandora y el holandés errante” (1951).

Erika Bornay (Gubern, 1993: 125) afirmaba respecto a los orígenes mitológicos de las femme fatale que “el mito de la depredadora sexual se remonta a Lilith, nombre de una diablesa hebraica y esposa rebelde de Adán, anterior a Eva. De este personaje mítico hebreo derivaría el síndrome de Lilith, característico de la ninfómana devoradora de hombres, y a partir de ella habría que entender la dicotomía tradicional-conservadora que opone la “mujer natural” (virgen-esposa-madre) a la “mujer artificial” (amante-estéril)”.

La autora señala que de la segunda podría derivar el origen de la femme fatale. Aunque Jung sostuvo que el arquetipo de la femme fatale se creó en la literatura europea a raíz de dos personajes míticos, tardorrománticos, hiperatractivos: “La Diosa del Fuego” de Henry Rider (1887) y “La Antinea de La Atlántida” de Pierre Benoit (1920). Otros hablan de Lulú la protagonista dramática de Frank Wedekind (1893) como primera encarnación de femme fatale.

El “film noir” siempre se ha caracterizado por poseer cierto componente misterioso que lo convierte en un tipo de cine seductor y atrayente. En la actualidad se ha explotado especialmente el componente erótico de este tipo de cine. Sirva de ejemplo la película de 1980 “Body Heat” (de Lawrence Kasdan), una película de asesinato que podría ser un plagio o una mezcla de “El cartero siempre llama dos veces” y de la película de Billy Wilder “Double Indemnity” (1944).

Una tendencia muy actual es la de copiar determinadas escenas significativas de películas del cine clásico como ha ocurrido en la reciente “Lo que la verdad esconde” (2001) protagonizada por Harrison Ford y Michelle Pfeiffer donde se observan claramente las semejanzas con películas “góticas”. También se realizan versiones nuevas como la de “Psicosis”. Son híbridos donde confluyen elementos de dos o más géneros cinematográficos. El nuevo cine negro continúa teniendo elementos propios del pasado; con cierta nostalgia visual, de escenografía y con una relación directa con otras películas del pasado. Aunque hay componentes nuevos: se han cambiado las formas de regulación cinematográficas y los instrumentos de la censura con lo cual también se produce un cine más abierto.

Por ejemplo, la película de Ridley Scott (1982) de ciencia ficción “Blade Runner” trata el tema de la ansiedad y preocupación por la identidad humana respecto al desarrollo tecnológico (algo típico del género de la ciencia ficción) en un contexto donde aparece la ciudad de Los Angeles imaginada en el futuro y en un escenario de sombras y de calles propia del cine “noir” de la década de los 40.

La crítica fílmica feminista comienza su labor de estudio en los años 70, y analiza especialmente el “film noir”. Al principio se fijaban en la perspectiva masculina de estas películas centradas en los dramas existencialistas de un héroe masculino. Más tarde prestaron atención a las figuras femeninas de este tipo de textos fílmicos. Algunas las han interpretado como representaciones contradictorias de las mujeres, porque por un lado son objetos de deseo y al mismo tiempo son seres peligrosos y amenazantes. Al final se las castiga pero poseen una fuerza y un vigor que no suele darse en las representaciones de otras figuras femeninas. Incluso dentro del mismo género del film noir es común la presencia de dos tipos de mujeres: las femme fatale y las buenas chicas que no poseen ese carácter.

La crítica fílmica feminista se fijó en primera instancia en el cine “noir” de los 40 porque suponía un cambio en los estereotipos femeninos. Debe tenerse en cuenta que es la época de posguerra que produjo una redefinición de los estereotipos femeninos y también un cambio ideológico. En este sentido, una de las características del cine negro que más atrajeron a la crítica feminista fue la producción del estereotipo de la mujer fuerte, las imágenes de mujeres con personalidad, una característica hasta entonces asociada sólo a las representaciones masculinas.

Precisamente el gran interés de la crítica feminista por este tipo de cine, reside en esa confluencia de elementos contradictorios: la mujer misteriosa y seductora pero también diabólica. Representaciones que definen a las mujeres por su sexualidad y también por el poder que este aspecto les proporciona. Son figuras transgresoras que ponen en apuros al héroe de turno y por eso resulta castigada.

El interés de las autoras de la crítica fílmica feminista hacia este tipo de representaciones es porque consideran el comportamiento de estos personajes femeninos como un rechazo a los principales valores patriarcales. En definitiva, se las definió como representaciones transgresoras que se saltan las normas. Son personajes que habitualmente se constituyen en oposición a las “buenas mujeres” que aparecen en la misma película. Las buenas chicas son mujeres que cuidan a los héroes, mujeres que destacan por su domesticidad y por la ausencia de agresividad sexual, mujeres en las que no se hace explícita la sexualidad.

La recreación de contextos propios del escenario del “film noir” ha sido destacada por autores como el director Paul Schrader (artículo publicado en la revista “Film Comment” en 1972) como un estilo perfecto y muy rico para presentar momentos de ansiedad y de paranoia humanas. En este sentido varios autores están de acuerdo al señalar que el hecho de copiar elementos o hacer referencias a películas de otras épocas hace que el nuevo “film noir” esté marcado por cierto sentimiento de nostalgia, una nostalgia que según Frederic Jameson (Tasker, 1998: 118) marca la época de la postmodernidad. Para el mismo autor, películas de los 80 como “La Guerra de las Galaxias” o “En busca del arca perdida” son ejemplos de películas “pastiche”, cine que se hace alusión al cine del pasado. El autor afirma que “La Guerra de las Galaxias” combina escenas propias del Western y las películas de aventuras de 1930 con referencias a la película de Leni Riefensthal “Triumph of the Will”. Según Yvonne Tasker (Tasker, 1998: 120) tanto la figura de la mujer fatal de la década de los 40 como la del Hollywood actual poseen cuatro características destacadas:

En primer lugar son representaciones muy seductoras y sensuales. También se caracterizan en segundo lugar por su poder y su fuerza sobre los hombres, algo que está unido al factor sexual.

En tercer lugar, por sus disfraces que introducen un elemento de confusión debido a que las presenta como figuras ambiguas. Otro elemento propio de estas mujeres y que es consecuencia del anterior, es la imagen de la mujer como enigma, algo típico de las estructuras narrativas de investigación que buscan encontrar “la verdad”.

Según la autora, esta combinación de factores resulta al mismo tiempo atrayente y peligroso, puesto que exhiben a las figuras femeninas como seres peligrosos para el héroe masculino.

Durante la década de los 70, el periodo del auge del feminismo, se produjo una creciente demanda de un nuevo estereotipo femenino, el estereotipo de la mujer independiente. Un estereotipo que pudo verse en películas en las que no se aceptaba el rol de sumisión al sexo masculino, en las que ella era independiente profesional y sentimentalmente. La actriz que más ha interpretado este tipo de papeles y que pareció erigirse en un símbolo de este estereotipo femenino durante los 70 fue Jane Fonda; sobre todo en su interpretación del papel de una prostituta, Bree Daniels en la película titulada “Klute”. El tipo de papeles interpretados por Jane Fonda se conjugaban muy bien con la imagen real de esta mujer, independiente, liberal y colaboradora de movimientos políticos de izquierdas. Es la mujer sexualmente independiente, la heroína trabajadora del nuevo “film noir”. En los noventa sin embargo, la mujer liberada económicamente y que trabaja suele aparecer enfundada en su traje de ejecutiva.

Diversas autoras consideran que el estereotipo de la mujer independiente es una nueva y reciente versión de la mujer fatal, la diferencia estriba en que la amenaza que puede suponer la mujer independiente se produce en el terreno laboral y profesional. El estereotipo de la mujer fatal y sus variantes modernas, son tan viejos como la mítica Eva de la Biblia.

La segmentación de los mercados y el fenómeno de la televisión llevó a las “femmes fatale” a diversos géneros cinematográficos como el thriller erótico, el terror y el crimen, y al mismo tiempo a la evolución hacia un nuevo tipo de cine negro.

Tasker señala que el marketing de las películas de Hollywood asocia sexo explícito con sexualidades transgresoras: por ejemplo, la publicidad de “Atracción Fatal” (1987) recrea especialmente el sexo adúltero, con anuncios centrados en los momentos en que Glenn Close y Michael Douglas tienen relaciones en el ascensor y en la cocina, escenas incluidas en los “trailers” de la película.

“Instinto Básico” caracterizó a Sharon Stone como una “femme fatale bisexual”, y creó polémica tanto en el terreno político como por la famosa escena en que ella cruza las piernas y se ve que no lleva ropa interior. En la película “Disclosure”, Michael Douglas interpreta a Tom Sanders, víctima del acoso sexual de Demi Moore: el slogan de la película, “Sexo es poder” sugiere

muy poco acerca del contenido de la película porque aunque en la publicidad se vende sexo la mayor parte del desarrollo del film es muy normal.

La asociación entre *femme fatale* y sexualidad no es la única que se ha dado en este tipo de representaciones. En algunas ocasiones el personaje de la mujer fatal logra sobrevivir al final de la película e incluso a veces aparece como la triunfadora, tal es el caso de “Body Heat” (“Fuego en el Cuerpo”) o de “Bound” y de “Instinto Básico”.

En “Instinto Básico” ella triunfa y sobrevive. Un éxito que vemos claramente en la escena final cuando se proyecta a Curran y a Trammell en la cama, hablando acerca de la vida que les espera juntos, mientras la cámara muestra cierta expresión de consternación en el rostro de ella, y al hacer un plano bajo puede verse la imagen de un picahielos.

En la mayoría de los casos estos personajes son destruidos o castigados al final de la película: por ejemplo en “Atracción Fatal” el personaje interpretado por Glenn Close se convierte en una especie de monstruo será asesinada por el ama de casa, la esposa de Michael Douglas. El personaje de Douglas al final es readmitido en la familia a pesar de su actuación adúltera. Es la representación del triunfo de la institución familiar.

Una de las características más interesantes de las actuales recreaciones de mujeres fatales es el enlace que se establece entre éstas y el mundo laboral y profesional: se las representa como una amenaza en el trabajo. Esta imagen es el resultado de la fusión que se ha producido entre la “*femme fatale*” propia de los años 40 y el estereotipo de la mujer independiente de los años 70. A lo que debe añadirse el hecho de la incorporación de la mujer al mercado laboral. Son mujeres liberadas y situadas dentro del contexto de una cultura urbana.

Según Tasker (Tasker, 1998: 126) “la mujer fatal, al igual que la vampiresa (“vampo”) no es americana, puesto que en esas películas se evoca una tradición estereotípica en la que se asocia el demonio tentador y seductor con un exotismo presentado como extraño y desconocido”. Sirva de ejemplo una película de 1948 “La Dama de Shangai”: en ella aparece una actriz muy americana, Rita Hayworth, en el papel de mujer fatal. El elemento extraño reside en la asociación con la ciudad de Shangai que supone exotismo y enigma. Su familiaridad con los cantoneses y su cercanía a la cultura china, es algo que el director Polanski señalaba como un signo indeterminado de lo impredecible.

Tasker afirma que la evolución de los estereotipos femeninos en el género del film noir se entiende mejor en relación a los cambios y a la evolución que ha rodeado al héroe masculino de este género filmico.

Varios críticos y estudiosos de la materia han subrayado la importancia de la inestabilidad del héroe del film noir. Frank Krutnik (Krutnik, 1991: 85) “In a Lonely Street” se fija especialmente en este aspecto e identifica “una obsesión con la no-correspondencia entre los deseos del sujeto masculino individual y el régimen cultural de la identificación masculina”. Es decir, mientras que el héroe del film noir de los años 40 perdía continuamente el control o la consciencia, en la actualidad se tiende a exagerar incluso ese sentido de la vulnerabilidad masculina.

Tasker menciona dos ejemplos de películas que abordan el tema de la criminalidad: “Presunto Inocente” y “Judicial Consent”: en ambas se muestra el éxito de mujeres profesionales, mujeres independientes.. En las dos aparecen mujeres profesionales de éxito en el mundo de las leyes: una viva y otra muerta.

El género cinematográfico del cine negro actual explora los discursos que giran alrededor de las masculinidades y de las feminidades en el punto en que confluyen el sexo y el trabajo. Vemos desfilar a personajes como el héroe feminizado/perseguido, el personaje de una “femme fatale” agresiva y la figura de la mujer profesional independiente. Películas del estilo de “Acosado” o “La última seducción” ofrecen la recreación de una fantasía en torno al éxito y la realización profesional de las mujeres en los tiempos actuales. Aunque desde un punto de vista muchas veces negativo y crítico con éstas. Especialmente a inicios de los años 90 veremos a muchas mujeres profesionales en papeles de “femme fatale”, mujeres independientes y de éxito profesional pero que son presentadas como asesinas psicópatas, desequilibradas.

Otras imágenes ya frecuentes en los noventa son las de los hombres recreados como seres humanitarios, padres cariñosos y preocupados por la familia, más sensibles y comprensivos. Para la autora esta evolución tiene que ver con el contexto social de cambio que se ha dado en las sociedades occidentales actuales, cambios en el trabajo y que ha influido en la recreación de género tanto femenino como masculino. Unos modelos caracterizados por la rápida expansión de las nuevas tecnologías, empleos a tiempo parcial para las mujeres y un cambio en el concepto de hombre como sostén de la familia. En cuanto a la mujer su independencia y su realización profesional también es un elemento clave de esa transformación económica. Son factores característicos de una época designada con el término de postmodernidad.

Según Yvonne Tasker (Tasker, 1998: 134) “el nuevo film noir puede interpretarse y designarse como parte de una estética postmoderna “deshistorizada” (dehistoricised). En la estructuración de un héroe vulnerable, perseguido, y en la caracterización de una “femme fatale” sexualmente agresiva e independiente (a menudo representada como una mujer profesional), el nuevo film noir dirige la cultura contemporánea a un

apropiado terreno paranoico. De ahí que sea al mismo tiempo ahistórico y muy apropiado de su época.

4.4 LAS MUJERES PSICOPATAS DEL CINE DE LOS 90

Los papeles de mujeres peligrosas han estado siempre muy presentes en la historia del cine. Recuérdense a las “vamps” del temprano cine mudo, a las incontables “femmes fatales” del cine negro, la mujer amenazante o la mujer que asesina, o las modernas mujeres psicópatas. Todas ellas han sido a la vez personajes de horror y de fascinación.

En este sentido, Deborah Jermyn (Jermyn,1996: 251) señala en un artículo que “la nueva generación de personajes femeninos encarnados en mujeres psicópatas se ha instalado recientemente en el actual Hollywood, a través de thrillers psicológicos. Suponen un exceso que raramente se ha visto con anterioridad, un tipo de mujer cuya violencia, astucia y monstruosidad no tienen parecido en los personajes femeninos cinematográficos anteriores”.

Jermyn menciona al respecto una serie de películas destacadas como “Las amistades peligrosas”, “Todo por un sueño”, “Malicia”, “Relación Mortal”, “Atracción Fatal” (1987, de Adrian Lyne); “La mano que mece la cuna” (1992, de Curtis Hanson) y, “Mujer, blanca, soltera busca” (1992, de Paul Schroeder). La autora también destaca “La viuda negra” (1987, Bob Rafelson); “Misery” (1990, Rob Reiner), “Instinto Básico” (1992, Paul Verhoeven); “The Crush” (1993, de Alan Shapiro) y “Mothers Boys” (1993, de Yves Simoneau).

Jermyn considera que se le ha prestado poca atención a estas figuras, ya que han sido analizadas superficialmente, y deben enmarcarse en un contexto para poder interpretarlas.

La primera película que inaugura esta serie de mujeres peligrosas es en 1987 “Atracción Fatal”, protagonizada por Glenn Close cuya protagonista será conocida con el sobrenombre de “señorita del infierno”. Después, a la protagonista de “La mano que mece la cuna” se la describió como “la niñera del infierno”. Luego vendrían las “lesbianas del infierno” de “Mujer, blanca, soltera, busca” y de “Instinto Básico”, aunque a la protagonistas de “Mujer, blanca, soltera, busca” también se la conocería con el sobrenombre de “la compañera de piso del infierno”, según describe Joy Andrews (Andrews, 1992: 35).

Un subgénero que ha sido bautizado como el de las “mujeres que vienen del infierno”. Todas las protagonistas son mujeres en apariencia normales tanto en el ámbito doméstico como en las relaciones con los demás, aunque poco a poco se nos presentan sus caras ocultas para revelarlas como peligrosas y trastornadas mentalmente”. Son mujeres psicópatas.

Para Jermyn la figura de la psicópata femenina es digna de ser analizada detalladamente puesto que, es una representación que va a un vedado nivel de violencia y de engaño y entra en escenarios que exploran los cambiantes roles de las mujeres, las nuevas libertades dentro de un contexto supuestamente postfeminista. Es una combinación significativa, porque muchos de los miedos sobre las asesinas femeninas de estas películas y los miedos al feminismo son para Jermyn lo mismo; ambos miedos socavan la fundación de la división sexual en nuestra cultura, y en este caso suponen una reacción al logro de las mujeres de una mayor independencia.

El subgénero de la psicópata femenina surgió en una época en que los medios de comunicación comienzan a sentirse fascinados por explorar la noción de los roles en conflicto en las mujeres contemporáneas. Mujeres de éxito profesional pero que en el cine son representadas como desequilibradas.

Mientras se reconoce abiertamente que este tipo de películas son esencialmente textos reaccionarios, el artículo de Jermyn busca ilustrar cómo la psicópata femenina también puede ser interpretada como un personaje que ofrece posibilidades opuestas o progresivas para las espectadoras femeninas, confronta dilemas y tiene un comportamiento que normalmente no está permitido. La noción de una espectadora activa es según Jermyn crucial para entender los placeres que las mujeres son capaces de recuperar de los textos que inicialmente “parecen sugerir sólo masoquismo femenino”.

La autora (Jermyn, 1996: 253) realiza una enumeración de lo que considera los puntos más característicos de este subgénero cinematográfico:

En primer lugar, el nexo de unión entre el cine de terror y el de las mujeres psicópatas; se las representa como si fuesen monstruos, como seres amenazantes, un comportamiento que a pesar de ser obviamente rechazable también tiene algo de atrayente gracias al misterio que despiertan.

Este tipo de películas se insertan dentro de la tradición del género del melodrama. En ellas se habla de las preocupaciones de las mujeres como las relaciones, los hijos, la casa y otros aspectos domésticos (los temas tan tratados en el género de las películas de mujeres). En este sentido, hay un paralelismo con el cine gótico. El género cinematográfico gótico solía representar la invasión de la casa; al igual que la reciente serie de thrillers psicópatas femeninas en los que un invasor maligno amenaza la santidad del hogar: “Atracción Fatal”, “La mano que mece la cuna”. Son elementos comunes entre el género gótico de años atrás y los actuales thrillers de mujeres psicópatas.

En este tipo de películas también suele darse un juego de oposición entre dos mujeres que son como el yin y el yang, lo bueno y lo malo. Suele haber una batalla entre dos mujeres, que según Jermyn cae en el tipismo de “divide y vencerás”. La división entre ambas no viene a representar la simple batalla

entre la mujer buena y la mujer mala, la mujer virgen y la prostituta, la mujer monstruosa y la mujer víctima, que es lo que podría parecer a simple vista. La autora manifiesta que es una lucha mucho más compleja, va más allá de un simple juego maniqueo. Ella lo interpreta como la representación externa de la propia batalla interna de la esposa/víctima, sus monstruos internos que terminan por salir y que se simbolizan mediante la lucha de dos mujeres opuestas. Esta última interpretación es por la que se han decantado buena parte de los estudios académicos.

La autora intenta demostrar que estas películas a pesar de pertenecer y de insertarse en una ideología dominante, pueden ser rescatadas y ofrecer por contraste una lectura feminista, completamente opuesta a toda evidencia. Se trata de una perspectiva diferente desde la que interpretar el género de las psicópatas y que posee una lectura más profunda y meditada.

Susan Faludi opina que este género que describe como una guerra mediática encubierta contra el feminismo. Afirma que los medios de comunicación llevan desde los años ochenta socavando los progresos alcanzados por el movimiento feminista, y que se ha trasladado asimismo al cine.

Realiza un somero análisis de “Atracción Fatal”: para ella, Alex es el clásico ejemplo de mujer con una gran carrera profesional pero que al mismo tiempo está insatisfecha, a quien le gustaría desprenderse de cierta independencia y poder tener un marido y una familia. Transmite la idea de que a pesar de su éxito profesional está vacía, es infeliz y le falta lo más importante.

La película parece decir que precisamente esta carencia es el motivo de su patología psiquiátrica, es el motivo de su psicosis, es ahí dónde se sitúa la lección moral. Por otra parte, es una lección que supone una importante regresión en la representación de la mujer moderna puesto que la demoniza.

De forma similar en “La mano que mece la cuna”, las mujeres son advertidas de la inexcusabilidad de su destino, de su biología: el instinto maternal y el cuidado de los hijos, el cuidado de los demás. Cuando Claire Bartel contrata a una nanny puede pasar más tiempo dedicada a su proyecto de casa-jardín, pero enseguida su familia se ve amenazada y aterrorizada por el caos que sigue a esta decisión. Se transmite la idea de que Claire Bartel es una irresponsable por querer disponer de más tiempo para sí misma y dejar el cuidado de su bebé a una cuidadora extraña, a una desconocida; la película la castiga por ese abandono del hogar y de ese modo acaba pagando las consecuencias. Todo a su alrededor se convierte en dañino y ella misma parece volverse loca gracias a las truculencias y a la astucia de la cuidadora.

En “Mujer, blanca, soltera busca” se transmiten los miedos que causa la independencia de una joven profesional. Susceptible a la soledad, Allie busca a una compañera de piso como consuelo a la infidelidad de su prometido, y acaba compartiendo piso con una psicópata.

Todas estas películas se realizaron en un contexto de reacción a las conquistas del feminismo. Vienen a decir que las mujeres con carrera profesional e independientes son paranoicas o histéricas debido a la falta de una familia, debido a su alejamiento del rol tradicional. Es una fuente de histeria. La psicópata femenina como un monstruo que destruye y pretende destruir todo aquello de lo que carece, no tiene una familia o una pareja.

Con respecto a esta noción de **mujer-monstruo**, la autora Barbara Creed recuerda que muchas de las caras clásicas de los monstruos en el género de terror son implícitamente femeninos en su naturaleza. Jermyn (Jermyn,1996: 254) enumera una serie de monstruos que son en realidad auténticas representaciones de la “madre arcaica; el útero monstruoso, como por ejemplo la bruja, la vampiresa y la mujer poseída. Todos estos tipos evocan miedos subconscientes sobre la verdadera naturaleza de las mujeres, su inherente naturaleza engañosa y su cercanía a la naturaleza”.

Estas descripciones son perfectamente aplicables a las modernas psicópatas femeninas. El elemento de la “abyección” que señala Creed en su análisis es significativo en estos temas. Se trata de un término desarrollado y explicado ampliamente por Julia Kristeva para describir la frontera entre el orden y el presimbólico desorden. La noción de lo abyecto supone todas esas cosas que amenazan a la sociedad establecida, que amenazan su orden, y que perturban el orden o la identidad. Para Creed los guiones del cine de terror son particularmente ilustrativos de todo lo que rodea a la definición de lo “abyecto”:

- La idea de que lo abyecto es al mismo tiempo repelente y fascinante
- La noción de que lo abyecto está siempre presente
- También la idea del ritual, es decir, que la naturaleza formuladora del horror existe como un significado tolerable de la exploración.
- Finalmente, el rechazo de lo abyecto.

Según la autora, siempre aparece un nexo de unión entre lo femenino y lo abyecto, ambos en oposición al orden simbólico paternal. Procesos naturales como la menstruación y el parto suelen relacionarse con esa noción de lo abyecto porque son procesos en los que fluye mucha sangre.

En las tres películas anteriormente mencionadas, las protagonistas: Alex, Peyton y Hedy representan las funciones del monstruo y por eso son el elemento abyecto de las películas. Como ya se ha dicho con anterioridad, lo abyecto es a la vez un espacio que amenaza el orden y que contiene a pesar de ello una cierta fascinación. Estas películas ilustran al mismo tiempo el horror y la atracción por lo agresivo, lo violento, la potencial destrucción de la “mujer buena” y de la unidad de la familia para instaurar un nuevo orden. A modo de esquema repetitivo, todas estas películas acaban mostrando que la amenaza y el miedo que suscitan las mujeres psicópatas puede ser derrotado al final. Sin embargo, el deseo por lo abyecto será recuperado, por lo que lo abyecto

nunca es vencido del todo al final, tal y como afirma Kristeva “la abyección es por encima de todo ambigüedad”.

4.5 ELEMENTOS COMUNES EN EL SUBGÉNERO DE “LAS PSICÓPATAS”

En este subgénero, puede observarse una representación muy tradicional de las mujeres- monstruos femeninos, y que además son la representación de los miedos masculinos. Jermyn (Jermyn, 1996:) señala que existe un aspecto todavía más tópico y que conviene analizar en estas películas: se refiere al nexo de unión entre la mujer psicópata y su opuesto positivo, se está problematizando la identidad femenina, los cambios en los roles de género y las cuestiones sobre qué constituye el comportamiento femenino aceptable.

Por lo tanto, lo abyecto existe en el aspecto de los viejos miedos masculinos acerca de la verdadera naturaleza de las mujeres. La mujer psicópata representa lo abyecto de la mujer puesto que ella cruza los límites no permitidos a otras mujeres. Viven la fantasía de huir del lugar estipulado dentro del orden simbólico establecido, y su derrota final representa el intento de las mujeres por arrojar sus deseos hacia lo abyecto. Jermyn afirma que si se observa a la psicópata femenina como el aspecto abyecto de la esposa/víctima, este particular monstruo femenino cabe interpretarlo como la representación del dilema femenino, sería una autoexploración y una momentánea puesta en escena de los roles y comportamientos conflictivos, de las batallas internas de los personajes femeninos más que el simple reflejo de los miedos masculinos.

4.6 LAS MUJERES PSICÓPATAS Y LA PARANOIA MASCULINA

Todas estas películas pertenecientes al género cinematográfico de los thrillers y en las que aparece la figura de las mujeres psicópatas comienzan a surgir de modo específico a principios de la década de los noventa. Es importante que se estudien y analicen teniendo en cuenta el contexto social en el que se sitúan. Un contexto social en el que las mujeres son cada vez más independientes y tienen éxito profesional donde los modelos femeninos han variado y también las formas de vida han cambiado, al igual que el modelo de familia tradicional, tendente a un modelo de familia monoparental.

La autora **Amelia Jones** (Amelia Jones, 1991: 297) en su artículo publicado en la revista de teoría cinematográfica *Camera Obscura*, “She was bad news: Male paranoia and the contemporary new woman” analiza el significado social que desde su punto de vista tienen este tipo de películas.

Amelia Jones (Amelia Jones, 1991: 25-26) parte de una definición de la autora Alice Jardine en lo que respecta a este nuevo género de películas que considera se estructuran en torno a la denominación de “paranoia masculina” (male paranoia).

Mantiene que la aparición de este género cinematográfico se produce como respuesta del patriarcado a la pérdida de poder de los hombres y como ataque a la independencia de la mujer. Una época denominada como postmodernismo.

Jones señala que las narraciones convencionales se transforman para dar paso a otras que proyectan las ansiedades por la ruptura o el colapso postmoderno de los roles tradicionales que regían las diferencias sexuales. Según esta autora, la paranoia masculina se produce como una reacción defensiva debido a la reconstrucción de la dicotomía sujeto/objeto que amenaza con disolver cada vez más los roles de mujeres y hombres, puesto que ambos géneros están adoptando roles propios del sexo contrario.

Para Amelia (Amelia Jones, 1991: 26) estas películas tienen como función el hecho de proyectar las diferencias, la pérdida de poder masculino y la presentación de una mujer sexualmente activa, en orden a negociar la confusión de cuáles son los límites de las identidades convencionales de género, y de ese modo, reafirmar las diferencias sexuales tal y como se conciben en la concepción ideológica tradicional americana sobre la familia y sobre la pareja.

Afirma (Jones, 1991: 27) que a través de estas estrategias de paranoia masculina se pretende recrear la amenaza o el miedo que suscita la mujer fálica; una mujer que es capaz no sólo de provocar deliberadamente el deseo masculino, sino que de forma abierta controla o subvierte la ley. En palabras de la autora, estas películas representan los esfuerzos patriarcales por reconstruir o recortar los tambaleantes baluartes existentes y que lo masculino vuelva a ocupar una posición socio-económica dominante en las relaciones sociales.

La autora nombra como ejemplo la película “Presunto Inocente” (1990, de Alan Pakula). Afirma que estos filmes están lejos de representar positivamente al nuevo tipo social de la feminidad: la mujer con carrera profesional que tiene una vida independiente, deseos sexuales y necesidades propias. Jones considera que en este sentido, estas películas pretenden presentarse a sí mismas como “películas de mujeres liberadas”, con una perspectiva favorable y positiva acerca de los cambios contemporáneos de los roles de género. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, puestos que este tipo de películas negativiza precisamente al rol de la mujer profesional. A estas mujeres también se las puede aniquilar directamente como en: “Presunto Inocente”, “Atracción Fatal”, “La mano que mece la cuna”.

Según Amelia Jones la intensidad y la insistencia de estas películas en mutilar o reincorporar (transformar) a las protagonistas que representan la nueva feminidad, conlleva la presencia de una figura amenazante para la tranquilidad y armonía de la familia nuclear.

Realiza una comparación entre estas películas y las películas de mujeres de los años cuarenta, y concluye que el nuevo género de películas de mujeres psicópatas exageran e imitan las estrategias narrativas de las películas de mujeres de los años cuarenta, además de negar la independencia de las protagonistas femeninas. Lógicamente divergen de estas primeras construcciones ya que están determinadas por otro contexto histórico y social. Es evidente que la ideología que se esconde detrás de estas nuevas películas de mujeres esta determinada por el desarrollo de la lógica postfeminista, por la nueva ola del movimiento feminista. El concepto de postfeminismo se utiliza sobre todo en el ámbito académico, y hace referencia a un término que designa el auto-movimiento de caída del feminismo. Incluso hay un término específico de este nuevo feminismo para el campo cinematográfico.

Amelia Jones (Amelia Jones, 1991: 28) señala que en las modernas sociedades donde los roles tradicionales y los estilos de vida están pasando por la incertidumbre o sufren un retroceso, la versión de Hollywood sobre el declive y la práctica desaparición de la familia tradicional parece tener unas responsables directas: son las mujeres las principales responsables de esta retirada y del embate contra los ideales feministas.

Mientras estas películas aparentan formular discursos liberales en lo que a las relaciones entre sexos se refiere restan constantemente poder a las mujeres por medio de las estructuras narrativas y técnicas enunciativas que se toman prestadas del cine clásico de Hollywood.

4.7 ANÁLISIS DE PELÍCULAS REPRESENTATIVAS DE ESTE SUBGÉNERO:

4.7.1 “Atracción Fatal”

Jermyn analiza detalladamente “Atracción Fatal” y subraya que desde el comienzo pueden localizarse diversos indicadores que apuntan que no todo va bien en el hogar de los Gallagher. Si bien la visión preferida de la película prefiere que se mantenga la familia, hay un subtexto que es inherentemente crítico con la monotonía o la rutina doméstica desde los primeros planos. Las primeras escenas en torno a la familia, a pesar de la comodidad y bienestar que desprenden, podrían interpretarse como una representación de la infelicidad doméstica producto de la monotonía.

Vemos cómo el padre se sienta sin afeitarse, continuamente con el teléfono en la mano, y ni siquiera es consciente de que su hija está frente al televisor. La madre no para de hacer cosas de la casa, y al mismo tiempo intenta vestirse y limpiar el desorden de Ellen. Debajo de la apariencia superficial del éxito material y de una cómoda calidad de vida burguesa descansa una clamorosa atmósfera de vacío, de ausencias y de costumbres. La película expone su visión de la familia perfecta como una perfecta simulación a la vez de una estructura rutinaria.

De hecho, uno de los placeres perversos de “Atracción Fatal” proviene precisamente de observar que la apacible quietud de la vida familiar de los Gallagher se ve desbaratada en un momento dado por la aventura amorosa del cabeza de familia. Según Jermyn los espectadores disfrutaban secretamente del malestar de esta familia antes de que se restablezca de nuevo el orden.

Por eso varias autoras entre ellas Jermyn (Jermyn, 1996: 256) sostienen que en todas estas películas se da un placer oculto hacia lo abyecto al ver que a la muy aburrida mujer ideal, a la víctima/esposa, se le quiebra en un momento todo ese mundo.

Beth representaría a la mujer ideal de “Atracción Fatal”, sin embargo hay muchos elementos que chirrían en la representación de su vida, una vida confortable, acomodada, que en muchos aspectos está tan vacía como la de Alex. Beth no parece tener nada de interés fuera del ambiente familiar y del hogar, no tiene amigas propias, y parece llenar sus días decorando la casa nueva y esperando a que su familia regrese al hogar cada tarde.

Si bien la mayoría de los críticos han expresado un gran descontento por lo que consideran una falta de objetividad en cuanto a la representación de Alex, muy pocos analistas se han fijado en la posición de Beth.

Jermyn señala que “los ideales” de la película: la familia y la “mujer buena” fallan en muchos aspectos al representar la verdad. Hay muchas posibilidades de que las espectadoras puedan identificarse tanto con el papel de Alex como con el papel de Beth. Con la primera por su éxito y por su situación profesional y más tarde, por el rechazo que sufre después de haber tenido una aventura con el protagonista cuando éste se sentía sólo. La visión sobre Alex fluctúa desde una primera parte en que se siente admiración a la posterior visión de lástima pasando por la antipatía y el desprecio debido a su comportamiento obsesivo. Alex llega a ser tan maniática y obsesiva que la inicial simpatía hacia ella desaparece rápidamente y por completo, y más tarde en odio o una tremenda antipatía.

Las descripciones de Alex y de Beth se hacen para contraponerlas. Jermyn indica que son las caras opuestas de la mujer moderna y que así las percibe “la visión patriarcal contemporánea”. Por un lado, la cálida madre tierra y por otro la fría mujer profesional. Sin embargo, a medida que se desarrolla la

trama de la película y el comportamiento de Alex se vuelve cada vez más amenazante y maniaco, las dos mujeres se acercan más en vez de alejarse. Jermyn señala que el aparente abismo inicial entre ellas en cierto sentido comienza a convertirse en acercamiento. Y como ejemplo, la autora menciona la escena en que Dan llega a casa y se encuentra a las dos mujeres conversando animadamente en el salón, mientras el pánico asoma a la cara de Dan cuando ve a Alex en su casa. Jermyn (Jermyn, 1996: 257) señala que esta escena es muy significativa puesto que vemos a las dos mujeres comunicándose y entendiéndose a la perfección, mientras él sufre por miedo a que su esposa acabe descubriendo su aventura.

El desequilibrio de Alex se expone claramente en las fluctuaciones que se producen en su comportamiento. Cuando Alex recoge a la hija del matrimonio Gallagher del colegio y la lleva a pasear quiere demostrar que puede ser una buena madre. Por el contrario, cuando mata al conejo de Ellen y lo deja cocinando en una olla tiene un comportamiento completamente anti-maternal.

Mientras tanto, Beth se va haciendo cada vez más fuerte, más asertiva, más violenta y se desahoga con un ataque de rabia cuando Dan le confiesa su aventura con Alex. Después, esta madre ideal traumatiza a su hija y echa al padre de casa. Beth se convertirá en una madre amenazante y agresiva con el fin de proteger a su hija, hasta tal punto que increpará a Alex del siguiente modo: “si vuelves a acercarte a mi familia te mataré”. Dicho y hecho porque al final de la película la batalla atroz se resuelve entre ambas, y es Beth quien mata de un tiro a Alex.

Jermyn considera que es en la escena del baño cuando el paralelismo entre ambas se hace más evidente. Es muy interesante el instante en que Beth se mira al espejo y ve la cara de Alex parece un desdoblamiento de personalidad. Es el mismo recurso empleado en el cine gótico donde los espejos siempre hablan de la identidad femenina. También es destacable el hecho de que ambas esten vestidas de riguroso blanco, las dos forman una simetría y de hecho después de su intercambio de miradas en la escena del espejo, cuando su identidad ha sido tan explícitamente problematizada es cuando Beth debe expulsar a lo abyecto y matar a Alex.

Según la autora, ambas han llegado a ocupar el lugar de la otra, y se confronta en frases como cuando Alex pregunta a Beth: “¿qué estás haciendo aquí, por qué estás aquí?”. Este desdoblamiento y este intercambio de roles es un elemento crucial de la película, la idea de un alter ego, de un doble, es un elemento tradicional del horror, que problematiza y representa la simple delineación de las mujeres como monstruos y como víctimas. En este sentido, la amenaza a la familia no es sólo externa, sino también es algo interno como si se tratara de un desdoblamiento de personalidad porque no es sólo una amenaza externa la que ha sido erradicada, sino también la parte abyecta interna de la víctima/esposa ha sido mutilada. En este sentido, la psicópata

femenina también puede ser interpretada positivamente puesto que instiga o provoca cambios en su colega femenina. Jermyn considera que ella es un catalizador que les fuerza a confrontar sus infelicidades o sus descontentos. Y aunque se asesine a la psicópata, en la naturaleza del ritual que remueve la parte abyecta está el retorno, según Jermyn. Es como si la psicópata fuese la otra cara de la mujer ideal, la parte de su interior que debe extirpar y anular.

Chris Holmlund (Chris Holmlund, 1991: 27) también se interesa por “Atracción Fatal”. Realiza un estudio en su artículo titulado “Reading character with a vengeance: the Fatal Attraction Phenomenon” publicado en la revista “The Velvet Light Trap” .

El autor se fija en el personaje de Alex, interpretado por la actriz Glenn Close, y afirma que es un personaje que genera mucho odio porque la película la muestra como una mujer agresiva. Al inicio se la presenta como una mujer de éxito profesional de éxito, situada a la misma altura de Dan, el personaje masculino interpretado por Michael Douglas, incluso en un plano superior a él.

Holmlund señala que la percepción que se llega a tener de Alex es que supone la mayor amenaza para la unidad familiar, lo que lleva implícito una forma de resaltar los roles sexuales tradicionales. A Alex se la representa más masculina que femenina. Por ejemplo Holmlund explica que al igual que Dan, tiene un nombre masculino (Alex) y una carrera profesional de éxito; viste ropa masculina como el abrigo de piel negro con hombreras, lleva botas altas, y el maquillaje le enfatiza sus facciones angulosas. Tiene una apariencia y una indumentaria agresiva y masculinizada.

En cambio(Holmlund, 1991: 29) se presenta a Dan (M.Douglas) como una figura débil y pasiva. A medida que transcurre la película, Dan demuestra que es incapaz de proteger a su familia, de hecho la lucha final se produce entre Alex y Beth y no entre Alex y Dan. La batalla final es entre dos mujeres portadoras de unos significados sociales distintos, son dos símbolos sociales en lucha y vence el estereotipo tradicional de la mujer ama de casa.

Se trata de representaciones realmente opuestas: por un lado está Alex, una profesional de éxito y por otro está Beth, un ama de casa entregada a su familia. Los hechos diferenciales son numerosos: Alex vive sola y Beth está casada y tiene una hija; Alex tiene cara y aspecto de malévola, de loca desquiciada y Beth tiene cara de buena, cara de ángel. Según el autor, cuando al final de la película Beth asesina a Alex, se transmite como un asesinato completamente justificado de cara a los espectadores. De hecho, en los estudios realizados con audiencias sobre esta película el público llegó a decir frases del tipo: “¡Mata a esa hija de puta!” y críticas a Dan al tildarlo de figura afeminada y débil.

Holmlund adopta algunas consideraciones del autor Robert Jauss sobre su teoría de la recepción de audiencias y afirma que: “la mutua influencia que

hay entre audiencia y personajes viene ya de la cultura popular y de la participación que se daba en ésta en la Edad Media, y que Jauss define bajo el término de “identificación asociativa” (associative identification), el término que aplicó el modernismo fue “reflejo estético” (aesthetic reflection), o se le ha descrito como “identificación icónica” (iconic identification).

Para Holmlund el tercer tipo de interacción que describe Jauss, “la identificación simpática con el héroe”(sympathetic identification with the hero) es la que mejor puede aplicarse a la película de “Atracción Fatal”. Según el autor, en este film el espectador masculino se identifica con un héroe imperfecto, un héroe cotidiano y expresa su comprensión para con su sufrimiento puesto que tanto el espectador como la espectadora “puede reconocer en el héroe el alcance de sus propias posibilidades”.

El autor señala que el modelo de Jauss sobre “la interacción simpática de la audiencia con los personajes, de algún modo describe la respuesta de la audiencia a la película. Holmlund recogen en sus estudios que el público, especialmente la parte de audiencias masculinas, se identificaba plenamente con Dan, el anti-héroe masculino de la película, puesto que muchos de estos espectadores hombres afirmaban que lo que le ocurría a Dan era algo que podía sucederle a cualquier hombre casado.

Desde la óptica de los estudios culturales sobre el fenómeno de “Atracción Fatal” resaltaban que se estaba ocultando el tema principal de la narración fílmica que es la misoginia: Holmlund señala que “mi análisis sobre los textos secundarios también sugiere que si “las atracciones fatales” son de hecho tan predominantes o normales, Alex puede verse menos como un monstruo y Beth menos como un ángel, mientras que Dan (“pobre hombre de familia”) podría representar fácilmente la contemporánea impotencia masculina”. Holmlund (Chris Holmlund,1991:32) afirma que el fenómeno despertado por la película “Atracción Fatal” puede entenderse en relación a una serie de factores:

- 1.- Lo que este autor denomina “la calidad (cualidad) porosa de los textos populares, que deben proporcionar satisfacción y placer a diversos grupos sociales diferentes”.
- 2.- “las situaciones sociohistóricas en las que se sitúan las audiencias y por las que son conscientes de lo que ocurre en el mundo”.
- 3.- “las expectativas de la audiencia sobre un género fílmico o anteriores tradiciones”
- 4.- “la “evidencia” de autenticidad y el correspondiente foco sobre lo personal, y no sobre lo político, que dan los textos secundarios al presentar a todo el mundo: estrellas de cine, personal para la película o miembros de la audiencia y expertos.

“Atracción Fatal” generó gran número de textos secundarios que dieron lugar a respuestas por parte de la audiencia. El autor se refiere a los textos secundarios como los diversos significados de un texto fílmico.

El autor recuerda las versiones anteriores de la película que finalizaban con el suicidio de Alex y con la acusación de Dan por asesinato. Sin embargo las entrevistas y los tests realizados con audiencias mostraban su desacuerdo con este tipo de finales. El autor señala que aparentemente Alex era la mujer/monstruo mala de la película según todas las convenciones, y por tanto, tenía que ser asesinada y permitir que el héroe y su familia viviesen felices y recobrasen la armonía.

Al contrario de otras consideraciones Holmlund considera que “Atracción Fatal” no puede definirse como una película de terror (horror) puro, sino que es una mezcla moderna y actual entre el género de terror y el melodrama y el denominado “film noir” (cine negro), con un cierto toque de comedia romántica. Según él algunas de estas películas no sólo tienen elementos comunes con las películas de terror sino también con el cine de mujeres de las décadas de los 40, 50 y 70.

El autor señala que muchos críticos relacionaron la mezcla de mensajes provenientes del feminismo y de la misoginia presentes en “Atracción Fatal” con las primeras películas de Lyne como “Flashdance” o “Nuevas semanas y media”. Según el autor (Chris Holmlund, 1991: 32) “Atracción Fatal” puede considerarse tanto un melodrama como una película de terror; puesto que mezcla el género fílmico del terror con el del melodrama. Recuérdese que el melodrama es un género cinematográfico que se caracteriza especialmente por presentar a mujeres fuertes como los personajes centrales y, por abordar sus problemas como las principales preocupaciones de la trama.

Desde la perspectiva del autor, esta película hablaba a las audiencias más directamente que muchas películas de finales de los 80, puesto que se dirigía a las jóvenes, heterosexuales y aspirantes a tener una carrera profesional de éxito. Holmlund señala que como consecuencia de esto, “la sexualidad femenina se libera en el monstruo de la película, el cual se venga en un hombre de media edad más que en mujeres o niños”.

El autor explica que desde 1960 las películas de terror se centraron en la psique individual, se fascinaron con monstruos que eran a la vez psicóticos y esquizofrénicos. El terror se relacionaba con los peligros de la mente humana al igual que en películas actuales como “El silencio de los corderos” o su segunda parte “Hannibal”, “El coleccionista de huesos”, “Seven”. En cambio, el género del melodrama se caracterizaba por representar los problemas sociales como dramas personales.

Otro autor que ha realizado una serie de consideraciones sobre “Atracción Fatal” es Roman Gubern, quien también sostiene que el personaje fuerte en esta historia es la mujer que interpreta a un personaje patológico. Gubern

(Roman Gubern, 1993: 144) afirma que “Glenn Close interpreta a la perfección un caso grave de erotomanía, un desorden caracterizado por un delirio pasional crónico centrado sobre la ilusión de ser amada por otra persona, con frecuencia inaccesible, y mucho más habitual en las mujeres...Este delirio fue descrito por vez primera por G.G. de Clérambault como una psicosis pasional que debe distinguirse de la paranoia que está caracterizada por tres fases: la fase de esperanza, la más larga, en la que el paciente espera una reacción positiva del amado; la fase del desengaño, que suele acompañarse de depresión, con ideas de suicidio y eventuales autolesiones; y la fase de la rabia, fase vengativa y agresiva que puede conducir al asesinato. Todos los rasgos de este delirio erotómano están muy bien escenificados en “Atracción Fatal”. Gubern afirma que Alex construye un universo imaginario con el hombre que ama y trata de imponer sea como fuere este mundo imaginario al mundo real, llegando al asesinato si hiciere falta. Además de definir el personaje de Alex como tocado por una patología psiquiátrica, Gubern señala que “el comportamiento de Alex puede interpretarse culturalmente como una reacción “viril”, como símbolo de la agresividad de la conquista erótica adoptada por las mujeres desde finales de los años sesenta, cuando en ambientes feministas se puso en boga el eslogan “las mujeres dicen sí a los hombres que dicen no”. En esa perspectiva, el autor afirma que nos hallaríamos ante la aplicación del síndrome de Circe, la hechicera que sedujo y retuvo a Ulises durante un año en su isla.

Gubern también destaca que a Alex le falta la figura paterna, una mujer de treinta y seis años que vive sola en una gran ciudad, un personaje -víctima que sufre un grave trastorno patológico, se le niega el amor y se le asesina, y se le presenta en la película como un personaje malvado y repulsivo al que se niega cualquier compasión. Para él (Gubern, 1993: 146) la película presenta una dicotomía maniquea: por un lado “una vivienda del mal, el edificio industrial donde vive Alex, y la vivienda-hogar de Dan y su familia”. Según avanza la película veremos como Alex se convierte en la verdadera amenaza de la familia. Es el monstruo que persigue el hogar familiar. Al final vence la institución familiar, y es la esposa-víctima de la infidelidad de su marido quien acaba asesinado al monstruo que acosa a su familia.

Gubern (Gubern, 1993: 146) afirma que la familia se salva “con un moralismo tradicional nutrido a expensas de la inmoralidad mostrada en la representación de una enferma mental digna de compasión y de solidaridad. La institución familiar vence, al sujeto enfermo, solitario, que compite profesional y económicamente con los hombres y no integrado, como debiera, en esta institución básica del orden social y en el que la mujer se realiza como ama de casa y como esposa-madre”.

Además de esta lectura, otros críticos han interpretado el subtexto de “Atracción Fatal” como la demostración de los peligros que conlleva una relación extraconyugal, como una defensa férrea de la fidelidad, que podía interpretarse dentro del contexto social existente como una metáfora acerca

de los peligros del SIDA cuando se tienen relaciones extramatrimoniales o se es un promiscuo.

4.7.2 “La mano que Mece la Cuna”

Otra de las películas que Jermyn (Jermyn, 1996: 259) incluye en el subgénero de películas de mujeres psicópatas propias de comienzos de la década de los 90 es “La mano que mece la cuna”. Un film que comienza con las imágenes de abuso sexual que un ginecólogo practica a Claire Bartel en un simple reconocimiento ginecológico. Después sabemos que la mujer del ginecólogo, Peyton, pierde a su hijo debido al disgusto que le provoca el suicidio de su marido que fue denunciado por Claire Bartel. A partir de ahí veremos como Peyton se infiltra en el hogar de los Bartel con apariencia de niñera angelical. A lo largo de la trama se irá conociendo el comportamiento extraño de Peyton en la clandestinidad: alimenta secretamente al bebé de Claire, maldice en la relación de Claire con su marido, acusa al jardinero de abusos sexuales a la otra hija de Claire...

Peyton es un personaje complejo que posee dos caras, por un lado es una abnegada figura maternal y por otro lado oculta un carácter rabioso y furioso, es una amenaza peligrosa para la familia. Al igual que Alex (la protagonista de “Atracción Fatal”) su comportamiento fluctúa entre lo maniaco y lo domesticado. Para la trama de la película es vital que Peyton sea representada como una esquizofrénica; “la mujer dividida o autodividida es crucial para el análisis de este tipo de películas puesto que la mujer esquizofrénica es la sucesora lógica de la noción de la mujer histérica de fin de siglo pasado. Ella aguanta la alienación y la fragmentación, la incapacidad de las mujeres para hacer frente a las demandas del rol femenino que se exigen en una sociedad patriarcal” (Jermyn, 1996: 259).

Inicialmente, Peyton es una figura simpática y atrayente, angelical y además despierta compasión por su esterilidad. Más tarde la descubrimos como una mujer perversa y psicópata.

Jermyn afirma al respecto que la mujer estéril es un objeto de interés en nuestra cultura puesto que suscita simpatía debido a que ha perdido su capacidad de reproducir algo esencialmente femenino, pero también evoca miedo por la misma razón.

Puede definirse a Peyton como doblemente marcada por lo abyecto. Ha cruzado el límite de la diferencia sexual, ha entrado en el territorio de un género sexual ambiguo como mujer que no es una mujer. También representa la parte abyecta de Claire porque su “histerectomía” es una forma de escapar de la familia y de la función femenina de la reproducción. La película sugiere claramente que la incapacidad de Peyton para tener niños concluye en una enfermedad mental, y de hecho, la asociación entre la locura femenina y el útero es algo perenne. Ambas, Peyton y Alex están unidas por un aspecto

común, no pueden tener hijos, y son representadas como figuras histéricas. Peyton por ser despojada del mundo familiar al sufrir un accidente en el cual pierde al hijo que esperaba y Claire por su inmersión en ella. Según Jermyn hay aspectos de la película que enlazan un poco con la mentalidad victoriana: la profesión psiquiátrica de la época relacionaba la enfermedad mental en las mujeres como algo inherente a la naturaleza femenina, al cuerpo femenino y a las funciones reproductivas, más que con el contexto social. De hecho, el marido de Claire la define como exagerada y achaca todo lo que le sucede a su imaginación.

Su lugar se fija claramente en la casa desde la primera escena en que aparece preparando el desayuno. Pero esta escena también introduce la idea del nerviosismo, de la propia inseguridad y de la histeria cuando ve por primera vez a Solomon en el jardín.

Otra característica reseñable es que Claire es asmática, frágil, depresiva. En la época victoriana se concebía el asma como una señal de histeria. Jermyn afirma que esa misma característica está presente en el personaje de Claire. En la película se ofrece una imagen clásica de la melancolía, puede observarse a Claire sentada sola llorando desconsoladamente, enajenada por sus hijos y por su marido. Pero la histeria de Claire puede interpretarse como un acto de rebelión a la sumisión dentro de las limitaciones que posee su entorno, son sus posibilidades de protesta que tiene. En ese sentido, la teórica feminista Phyllis Chester afirmó en un estudio que la histeria femenina en la época victoriana podía ser vista como una forma de protesta de la mujer. Desde que Peyton llega a la casa, los síntomas histéricos de Claire se acrecientan se ve envuelta en un torbellino de acontecimientos que la descontrolan: cree que su marido tiene una aventura, que el jardinero abusa sexualmente de su hija, que esta abandonando a su familia., toda esa situación causa su depresión. Peyton la engaña continuamente y provoca en ella esos sentimientos.

La histeria de Claire se transmite como una imagen de la debilidad femenina. Claire no es un personaje que controla su propia vida y sus destinos, al revés, es débil y es una víctima.

Jermyn sostiene que la histeria también puede ser interpretada en un sentido positivo, puesto que la causa última que provoca la histeria de Claire es su posición en el hogar. Está aislada e insatisfecha, y se siente incapaz de hacer nada bien y de articular sus sentimientos. Al igual que la rabia de Peyton, la histeria de Claire puede ser entendida como otro síntoma representativo de su insatisfacción.

La constante presencia de la histeria hace que resulte una película cercana al género melodramático. Contiene muchas de las características del melodrama como es la presencia de la mujer perseguida, identidades falsas, pasados secretos, desenmascaramientos, la detallada y materialmente suntuosa puesta en escena de la casa. Pero al igual que en “Atracción Fatal” la visión

superficial de una casa confortable tiene una tendencia oculta, de un cierto sentimiento de insatisfacción y descontento.

Uno de los elementos más subversivos del melodrama ha sido siempre la crítica que se realiza al hogar burgués de clase media. Lejos de confirmar que las mujeres son más felices en sus casas, la película demuestra que ahora, como en los tiempos victorianos, la inmersión de las mujeres en el mundo doméstico puede resultar insatisfactorio y peligroso. Para Jermyn Claire es el ejemplo perfecto de la ama de casa americana vencida por la alienación, la monotonía, la rutina y la depresión.

Si aceptamos que el confinamiento de Claire en la familia es la verdadera razón de su histeria, entonces Peyton puede definirse como la parte abyecta que hay en el interior de Claire, su parte oculta que trata de rebelarse y de alejarse de su familia, interviniendo y rompiendo su hogar.

El comportamiento obsesivo de Peyton proviene precisamente de haber interiorizado fuertemente este rol femenino, y puede interpretársela más positivamente a través de la noción de la “feminidad como mascarada”.

Al comienzo se la puede ver muy bien vestida, fría y con poder, después se viste como una niña buena, es pasiva, se muestra sensible, pastelosa, dulce. Peyton acentúa exageradamente la feminidad como si se tratase de una actuación, de algo artificioso: se trata de una auténtica representación exagerada de la feminidad en algunas mujeres que funcionaría como un mecanismo de defensa inconsciente. En el caso de Peyton supone una falsificación de su personalidad mediante el mecanismo de la denominada por las feministas "mascarada" para ocultar su verdadera faz.

Al igual que en “Atracción Fatal”, la lectura predominante de la película es que los espectadores temen por la familia y se les implica para que deseen que sobreviva intacta. Resulta significativo que la única que es asesinada sea la amiga de Claire. Marlene: una mujer siempre muy bien maquillada, con carrera profesional, con maneras de moverse atrevidas, fumadora, una mujer independiente. La película sin embargo le propondrá un final trágico. Es el prototipo de la mujer de los años ochenta que al final será castigada puesto que muere asesinada.

También se puede realizar una lectura polisémica del thriller femenino psicópata. El melodrama que en apariencia resulta conservador debido a la preocupación familiar que normalmente hay en el desarrollo de su argumento, también explora las tensiones y las emociones de la institución familiar. El melodrama posee una crítica inherente a la ideología dominante. Potencialmente llegó a convertirse en una forma cinematográfica subversiva: con personajes que no soportan las presiones de las convenciones sociales.

Claire lucha y empuja a Peyton por la ventana, y queda atravesada en uno de los piquetes de la valla blanca. La valla, que después de todo sirve para

mantener a la gente fuera del círculo de la casa. En este sentido lo abyecto es derrotado por un símbolo de resistencia de la mujer ama de casa de clase media americana, que irónicamente, y al igual que sucediera en "Atracción Fatal" será la que asesine al "monstruo" que amenazaba a su familia. Las escenas finales de la película parecen indicar que se restablece la quietud y la santidad de la familia, pero la imagen final es incompleta puesto que Michael está ausente de este final dramático, postrado indefenso en el sótano. Al igual que sucedió con Dan en "Atracción Fatal" los protagonistas masculinos quedan relegados a una parte secundaria, son incapaces de actuar y serán inutilizados. En este caso, el lugar del "pater protector" de la familia es ocupado por el jardinero negro, el hombre mañoso pero mentalmente discapacitado. Según Jermyn resulta bastante revelador que no se trate del "hombre" realmente definido como tal dentro de los significados de la película.

4.7.3 "Mujer, Blanca, Soltera Busca"

Jermyn indica que "Mujer, blanca soltera busca" es la película que de forma más consciente usa la figura del "alter ego" (doppelganger) y la noción de la psicopatía y de la víctima como algo simbólico. La autora sitúa esta película dentro de la tradición del género cinematográfico gótico, cuenta con la presencia de diversos elementos provenientes del género de las películas de mujeres, el terror y el melodrama.. Los síntomas de la paranoia femenina son cruciales para el género femenino gótico, se problematiza la identidad de las heroínas y su ansiedad.

La autora realiza un análisis del significado de los nombres de las protagonistas de la película puesto que guardan importantes simbolismos al igual que "Atracción Fatal". El nombre de Hedra tiene un significado mitológico que viene al caso en la película: Hydra era un monstruo femenino mitológico de muchas cabezas y simboliza las múltiples identidades de Hedy. Hedra (Hydra) que proviene del latín significa hiedra.

El drama de esta película comienza cuando Allie descubre la infidelidad de su novio y empieza a buscar una compañera de piso.

Allie cree que ha sido engañada por todo cuanto la rodea, por eso la casa y todo lo que hay en ella llega a convertirse en un lugar de amenaza, un elemento que siempre encontramos en los filmes del género gótico. En el género cinematográfico gótico las casas juegan un papel muy importante, son espacios grandes y expresan los sentimientos de los personajes femeninos.

Hedy comienza a imitarla en todo, emula e infringe el papel de Allie, y ambas llegan a ser casi indistinguibles. Hedy se hace muy dependiente de Allie.

Otra característica significativa de esta película y que la une al género cinematográfico gótico, es lo que Jermyn (Jermyn, 1996: 263) denomina la

“sinfonía de los espejos” que también vimos en “Atracción Fatal”. Este elemento recurrente es común a las películas del género gótico femenino, puesto que es una forma de exhibir continuamente el “alter ego” femenino.

También hay un interesante simbolismo de lo doble: en las escenas iniciales se muestra a Hedy con su hermana gemela muerta. La película sugiere que el comportamiento obsesivo de Hedy hacia Allie está motivado por un deseo de recrear la relación que tuvo con su hermana gemela. Son significativos los flashbacks que aparecen a lo largo de la película como cuando vemos escenas de las dos hermanas maquillándose en un baño. Y sin olvidar que el maquillaje es una referencia directa a la feminidad como mascarada tan reiterado por teóricas feministas.

El “alter ego femenino” en el género gótico se da frecuentemente mediante la presencia de una mujer del pasado, a veces es la primera esposa del protagonista masculino o su antigua amante, o puede ser una mujer mayor en el papel de mala, es una expresión dividida o múltiple de sí misma. Este papel femenino es evocado frecuentemente como dominadora, manipuladora, y sobre todo como mujer muy sexual, es una figura que contrasta fuertemente con la figura de la mujer pasiva, inocente, la heroína confusa. En “Mujer blanca soltera busca”, la contrafigura no es una mujer misteriosa que emerge del pasado, Hedy es la mujer ambigua del presente reciente

Otro elemento característico del género gótico en esta película se halla en la pareja formada por Sam y Allie. Ambos hablan sobre sus planes de boda, es algo habitual en el género gótico, las heroínas suelen ser mujeres jóvenes, prometidas que preparan su boda o bien mujeres recién casadas.

Las escenas de horror que Allie va viviendo: el descubrimiento de la infidelidad de Sam, el comportamiento distorsionador de Hedy, el asesinato de Sam, la destrucción de Hedy. Son horrores que pueden interpretarse como la representación externa de las ansiedades internas de Allie, su conflicto interno ante el compromiso que va a adoptar. Cuando Hedy asesina a Sam, puede interpretarse como la fantasiosa venganza de Allie, en castigo por su infidelidad.

Siguiendo esta lógica interpretativa, resulta significativo que Hedy asesine a Sam vestido con las ropas de Allie. Cuando Allie trata de razonar y le increpa: “no eras tú cuando hiciste esto”, Hedy simplemente contesta “No, yo era tú” y le dice a Allie: “todo lo que he hecho lo he hecho por tí. Cuando tú odias a alguien yo también le odio”.

La parte central de la película sitúa la relación entre las dos mujeres como el elemento clave de interés, como el centro de atención. La interpretación del espectador se complica al producirse la fusión de las identidades de ambas, y de ese modo se desintegran los límites entre la heroína y la otra protagonista femenina: las frecuentes imágenes de ambas reflejándose en espejos, la ropa

prestada, el mismo corte de pelo conduce a la confusión de identidades de modo mareante.

De forma gradual, puede observarse que ambas son, en muchos sentidos, similares en cuanto a sus personalidades. Es necesario especificar que Allie (a pesar de ser inicialmente la gemela correcta) no es una heroína muy simpática o agradable para los espectadores. La cámara la exhibe como muy presumida, mohína y egoísta. Allie tiene un comportamiento fisgón puesto que curioseaba en la habitación de Hedy, coge su perfume y prueba sus joyas sin permiso.

La película también sugiere que Allie no es la primera mujer-víctima en manos de Hedy. En un plano más simbólico se señala asimismo que Allie ha tenido “víctimas” similares con anterioridad. En ningún momento se desvela que ocurrió exactamente con la anterior compañera de piso de Allie, sólo sabemos que no se trató de una separación muy amistosa.

Al igual que en el género gótico, las ropas, el maquillaje, los estilos de peinados, la estética de las protagonistas en general adquieren un gran valor. Según palabras de Sybil Korff son elementos que las mujeres usan para construir sus identidades

Cuando Hedy comienza a copiar a Allie lo hace significando el proceso denominado “mascarada”; la película muestra la inutilidad de la noción de la construcción de feminidad en este sentido.

Hedy representa la cara inaceptable de la feminidad, una cara que debe ser rechazada y destruida. Como toda parte abyecta, ella debe ser expulsada, eliminada por ser una representante de la castradora puesto que ataca a los hombres, debe ser aniquilada por su violencia y por su exceso sexual. Hedy representa la sexualidad femenina desviada, descontrolada, que adopta un rol sexual agresivo cuando practica el sexo oral con Sam. En muchos momentos también porque sugiere deseo lésbico, y se masturba. Tiene una sexualidad descontrolada desde el punto de vista social. La película muestra a Hedy como un personaje desequilibrado que debe ser castigada por ello. Aunque por otra parte, Hedy también produce fascinación y placer abyecto debido precisamente a su sexualidad desmedida. De hecho, Allie se muestra cautivada y al mismo tiempo molesta cuando una noche espía detrás de la puerta de Hedy y ve como ésta se masturba.

En la escena en que Hedy disfrazada de Allie practica sexo oral con Sam, está realizando algo que desde el punto de vista de la inversión de roles de género resulta interesante. Cuando Sam se da cuenta del engaño, y descubre que era Hedy, se hace un ovillo con el edredón para taparse, protegerse, mira confuso y humillado, quizás sintiéndose momentáneamente sometido. Según Jermyn cabría compararlo a la humillación y sumisión que él ha hecho pasar a su mujer y a Allie. En este sentido, el mismo actor que ha interpretado el papel

masculino en esta película afirmó que él interpretó el tradicional papel femenino aunque en una figura masculina, es violado y después asesinado.

En cuanto al tan comentado y para muchos evidente tema del lesbianismo, Schroeder, el director de esta película, niega que haya implicaciones lésbicas en “Mujer blanca soltera busca”. Afirma que la amplia sexualidad de Hedy es producto de su psicopatía. Hedy es la opuesta al típico papel sexual femenino pasivo. Hedy toma las riendas de sus acciones.

Cuando intenta besar a Allie, ésta se aparta, y a la vez se salva de que Hedy le corte el cuello. Hedy le dice a Allie: “nunca me encontré con alguien que tiene tanto miedo de ser mujer”.

Muchos espectadores han expresado su decepción con el final de la película, porque según su punto de vista se convierte en un escenario más bien improbable. La exageración de las escenas finales puede considerarse una representación de la histeria que para Jermyn está casi fuera de lugar. Después de una lucha feroz Allie mata a Hedy. Y en las escenas finales vemos a Allie comenzando una nueva vida, viviendo en otro apartamento (aquel que Sam había descartado porque le parecía pequeño) y aprendiendo a vivir sola.

Es interesante recordar que en un momento de la película Hedy le dice a Allie: “yo te salvé”. Para Jermyn esta afirmación es una de las claves para entender y descifrar el argumento. En consonancia con esa afirmación, Hedy habría salvado a Allie de formar una familia con la persona equivocada puesto que le había sido infiel, ha superado sus preocupaciones sexuales, se ha confrontado con la sexualidad femenina y, ha comenzado a superar su miedo a la soledad. De nuevo la psicópata femenina aparece en escena como el elemento que instiga al cambio, que impulsa y estimula la autoconciencia o la propia afirmación de la personalidad. Y por eso las últimas palabras de Allie resultan ambiguas: “intentaré hacer lo que ella no pudo. Perdóname. Yo sé lo que puede ocurrirle a alguien que no es sí mismo”. La autora se pregunta qué es exactamente lo que está intentando perdonarse. ¿El hecho de haber matado a Hedy? ¿O por haber reprimido en sí misma todo lo que Hedy representaba?. En este sentido la película no ofrece una respuesta, no hay una conclusión al respecto. Queda un aspecto dudoso, sin resolver, algo análogo a la naturaleza recurrente de lo abyecto.

Por su parte **Scott D. Paulin** en su artículo (Scott D. Paulin, January 1996: 33) “Sex and singled girl: queer representation and containment in “Single White Female” publicado en la revista Camera Obscura, también realiza un análisis de esta película aunque desde una óptica diferente. Según Scott, la película expone un punto de vista radicalmente anti-sexo, y eso a pesar de las frecuentes situaciones sexuales que se dan en ella. El autor sitúa la explicación a esta afirmación en el hecho de que la misoginia, la homofobia y el miedo a la enfermedad sexual del siglo (SIDA) dan lugar a la demanda de una mujer blanca soltera cuya soltería se garantiza

perpetuamente, se trata de una cuestión de celibato estricto lo que parece ofrecer esta película. Aspectos que también están presentes en “Instinto Básico” y en “Atracción Fatal”

Paulin afirma que el tema central que rodea al personaje de Allie es la sexualidad, y que, la evolución seguida en el film puede explicarse como una trayectoria inversa a la manifestada por Freud en torno al “normal” desarrollo sexual. Las etapas señaladas por Freud son por este orden: autoerotismo, narcisismo, homosexualidad y heterosexualidad. El autor recuerda que Freud creía que las mujeres se fijaban en el estado narcisístico, mientras que los hombres lograban su meta en la heterosexualidad. En cambio, Paulin afirma que Allie dirige su trayectoria casi de forma inversa: comienza aparentemente en la heterosexualidad (cuando está con su novio) y termina en algún lugar cercano al autoerotismo y al narcisismo.

Para él resulta especialmente interesante lo que define como el encuentro de Allie con la homosexualidad. Paulin (Scott D. Paulin, 1996: 34) afirma que “Mujer blanca soltera busca” está tan saturada de homosexualidad que ofrece al espectador una colección casi enciclopédica de estrategias históricamente utilizadas en las películas para representar a los hombres gays y a las lesbianas y para, simultáneamente, disipar la ansiedad despertada por este tipo de representaciones”.

Este autor señala que al igual que en muchas películas emergentes del cine comercial, “Mujer Blanca Soltera Busca” tiene un personaje claramente gay: el vecino de arriba de Allie, Graham Knox (interpretado por el actor Peter Friedman), y que es amigo de ésta. Paulin dice que su sexualidad se establece sólo como una oposición estructural al potencial lesbianismo (que no llega a ser más que un espectro connotativo) de la compañera de piso de Allie, Hedra Carlson (Jennifer Jason Leigh). Para él, los personajes homosexuales sólo están presentes para servir y estructurar el mundo heterosexual dominante que se centra en Allie, desplegados ambos para amenazar y rescatarla, para evocar ansiedad y para tranquilizar, para ser el mejor amigo de la heroína y para ser su peor pesadilla.

El chico homosexual, Graham, una figura simpática y casi heroica, sólo puede entenderse (Scott Paulin, 1996: 39) como una representación “positiva”. Paulin indica que este personaje sirve para equilibrar las implicaciones negativas que conlleva la representación lesbiana, y para cerrar cualquier debate sobre si “Mujer blanca soltera busca” es una película anti-gay.

El autor compara este personaje al del gay que aparece en la película de Barbara Streisand (1991) “El príncipe de las mareas”, donde también se introduce a un gay encantador que es el vecino de arriba y que sirve para neutralizar el momento central traumático, un momento reprimido pero recordado a mitad de la película, el momento de la violación anal sufrida por

el protagonista del film a la edad de 13 años (interpretado por Nick Nolte). El mismo tipo de personaje lo tenemos en “La boda de mi mejor amigo”.

Para Paulin el personaje de Graham resulta necesario porque se viene a decir que al final los gays son las únicas personas normales en quienes las mujeres pueden confiar; algo que también parece sugerirse en “La boda de mi mejor amigo” protagonizada por Julia Roberts o en “Mejor Imposible” protagonizada por Helen Hunt y por Jack Nicholson.

El autor (Paulin,1996: 39) asevera que a las mujeres presentes en la narración fílmica se les dirige la siguiente proposición: “las mujeres normales seducirán a tu novio, y los hombres normales te serán infieles. O incluso pueden intentar violarte. Las lesbianas te arruinarán tu vida con su deseo obsesivo y destructivo”. Según el autor, no es un mero accidente que Allie y Graham sean los únicos personajes vivos al final de la película. Graham es el único personaje que no hace daño a Allie y el único que no la desea. Mientras que todos aquellos que mostraron deseo o atracción hacia ella mueren.

Paulin menciona algunas películas como “Atracción Fatal”, “Instinto Básico”, “Play Misty for me”, y afirma que todas ellas comparten con “Mujer Blanca soltera busca” la presencia de mujeres con comportamientos patológicos, mujeres que amenazan y son peligrosas. En segundo lugar, el autor señala que existe una ansiedad amorfa experimentada por los sujetos masculinos. Afirma que Hedy, al igual que las vampiresas lesbianas de muchas películas de tipo B, entra a competir con un hombre y terminará de modo violento. En otra escala de la “monstruosidad”, Hedy es simplemente un caso ejemplar de la denominada “mujer fatal” en un sentido más moderno. Además, tal y como afirma Linda Hart Hedy forma parte del género de representaciones de lesbianas que las muestran como agresivas, violentas y asesinas.

Linda Hart define a Hedy como “una lesbiana patológica”: con ello quiere decir que está loca o bien tiene alguna patología porque es lesbiana, y sólo por el hecho de ser lesbiana tiene que tener alguna patología. A pesar de los desmentidos del director muchos autores están de acuerdo en definir a Hedy como una lesbiana. Hedy ha sido analizada como una mujer lunática y lesbiana.

El autor también destaca especialmente la importancia que en la película adquiere la presencia de los espejos, un elemento que como ya hemos dicho anteriormente es muy característico de las películas pertenecientes al género gótico. Los espejos sirven en la película para dirigir la mirada reflexiva femenina hacia lo femenino; para él esta mirada no es sólo identificatoria sino también de deseo. En este sentido, resalta la primera escena de “Mujer Blanca Soltera Busca” cuando las dos niñas gemelas están jugando, maquillándose y mirándose al espejo: es la representación de la duplicidad. El hecho de que se den varias tomas en las que se cruzan las miradas de ambas, es una constante

reminiscencia de las gemelas, de la “mujer blanca doble” que aparece en la primera secuencia de la película.

Paulin (Paulin, 1996: 49) afirma que las imágenes en el espejo trazan el autoreconocimiento de Hedy a un punto en el que su propio reflejo es fatal para ella. Mientras la imagen de Allie traza su progreso hasta llegar a convertirse en una sola identidad, sin el doble, el sujeto que promete el título de la película, una sola persona.

Paulin (Paulin; 1996: 49) considera que con respecto a Allie los espejos parecen una referencia a la propia vanidad simbólica, el reflejo de su narcisismo femenino estereotipado. Ella admira el reflejo de su persona en el espejo; mientras que Hedy aparece a menudo en el espejo con Allie pero en un segundo plano, detrás de Allie.

La presencia obsesiva de espejos en “Mujer Blanca Soltera Busca” funciona como un “otro” al que Allie se somete con mucho gusto mediante la exposición de su belleza, pero que Hedy rechaza reconocer hasta que se rehace a sí misma en la imagen de Allie que vemos claramente cuando permanece en el baño ante el espejo y se dice: “me gusto mucho cuando estoy como ahora”

El autor sostiene que la audiencia se identifica realmente con Allie, ella es la figura triunfante. En cambio, el sujeto en oposición a Allie, Hedy será destruida. Lo que sí es obvio es que Hedy se identifica con Allie como un ideal, que la envidia y que desea ser como ella. Aunque en el fondo la línea de identificación es la siguiente: Hedy se identifica con Allie y a la vez la audiencia se identifica con Allie.

La relación entre Allie y Hedy, en la que parece haber un contenido sexual, según Paulin, explora la intersección entre identificación y deseo que se establece mediante dos elementos: el primero de ellos, el recurso narrativo común de objetos de intercambio, y en segundo lugar, los motivos de diferencia visual y de similitud, que se centran especialmente en el color de los objetos que se intercambian en la película (los pendientes, el espacio del apartamento, la ropa); sin olvidar un elemento que para el autor resulta crucial, los zapatos. La primera aparición de Hedy toma la forma ante la cámara de unos zapatos negros muy poco femeninos que se acercan a una Allie llorosa, un plano de los zapatos justo antes de que la cámara nos muestre la cara de Hedy. Los zapatos se convierten en un elemento simbólico importante, una imagen que se repite en otras cuatro escenas, aunque en las siguientes tomas esos primeros zapatos vulgares son sustituidos por unos elegantes Stiletto de tacón. Los zapatos son utilizados por Hedy para matar a Sam, los zapatos alertan a Allie de que Hedy es la responsable del asesinato de Sam. Los zapatos que circulan de un lugar a otro, van enredando a Allie y a Hedy en una telaraña de fatalidad y de culpabilidad.

Paulin resalta el significado simbólico de los zapatos: son un fetiche sexual normal, un elemento fálico. Según el autor, cuando están en posesión de los zapatos “fálicos”, ambas mujeres son representadas como castradoras: “Allie cuando golpea fuertemente con sus puños a Mitch, y Hedy cuando asesina a Sam.

El comportamiento de Allie, afirma el autor Paulin, 1996: 58), sigue una trayectoria que va desde una evidente preferencia heterosexual a una asexualidad indiferente. La película comienza con una aparente plenitud heterosexual, después Allie descubre la infidelidad de su novio y parece mostrarse indiferente o fría hacia la heterosexualidad.

El autor considera que las siguientes secuencias llevan a Allie a lo que podría considerarse como espacios o encuentros homosexuales: sus agradables visitas a su amigo Graham, y la desconcertante relación con Hedy. El autor se decanta abiertamente por el lesbianismo de Hedy a pesar de los desmentidos del propio director de la película.

Paulin (Paulin, 1996: 60) llega a la siguiente conclusión al respecto: “la muerte del sexo. La obsesión por representar la homosexualidad, y las autorepresentaciones concomitantes de ella, que funcionan como un tándem de acuerdo con los discursos contemporáneos, incluyendo los que circulan en torno al SIDA, hasta los que específicamente establecen un nexo de unión entre el sexo, ser gay y la muerte. En “Mujer Blanca Soltera Busca”, la fobia al sexo, la homofobia y la fobia al SIDA dan lugar a que no se hable de deseo y de sexo. En cuanto aparece en esta película el sexo muere al poco tiempo: “con la muerte de Hedy, el sexo también muere simbólicamente, y la muerte del sexo permite a Graham y a Allie embarcarse en sus respectivas vidas célibes. En la superficie, podría parecer que la ideología de “Mujer blanca soltera busca” está descaradamente determinada por una reacción antifeminista identificada por muchos críticos en la cultura y en la sociedad de finales del siglo veinte. Para “Mujer blanca soltera busca” esto significa no sólo el rechazo de la imagen negativa de las mujeres proyectada por la película, sino también una forma de contestar a su “imagen positiva” de hombre gay benigno, descubriendo así la respuesta latente aunque fóbica al SIDA, y rehusando cooperar con un régimen representativo que posiciona a las lesbianas como el último objeto de misterio acerca del cual aprendemos bastante, pero nunca lo bastante rápido”.

Geoff Mayer (Mayer, spring, 1993: 25) en su artículo "The liberation of virtue" publicado en la revista Metro. Señala en referencia a una serie de películas de principios de los años noventa que la virtud se asocia en muchas películas, al menos superficialmente, con la independencia femenina, expresada ésta en términos de vocación profesional y de comportamiento sexual libre. Con respecto a "Mujer, blanca, soltera, busca" (1992) el autor define a la protagonista principal, Allie (Bridget Fonda) como una mujer con

un razonable éxito profesional puesto que trabaja autónomamente y tiene sus propios negocios en Manhattan.

Mayer se interesa especialmente por la primera escena de la película, que para él ilustra la concepción de virtud que transmite la película al mostrar la relación sexual de Allie con su novio Sam en su apartamento. El autor considera que "Mujer, blanca, soltera, busca" reafirma la asociación entre el género del melodrama y el género gótico, expresada en sus deseos de reestablecer la preeminencia de los valores espirituales dentro de un contexto moral global. Mayer comparte con Jermyn el hecho de que los elementos del género gótico están presentes en esta película sobre todo en la parte estética: el uso del color en el apartamento de Allie en el que predominan los negros y los marrones, el constante recurso a las imágenes reflejadas en espejos y la cuidadosa combinación de planos externos del apartamento y escenas de la película.

En todas estas películas puede observarse que las angustias y ansiedades subconscientes de Beth, Claire y de Allie se han obviado por completo y han pasado al plano de la trama oculta.

4.7.4 “Acoso”

En el caso de **“Disclosure”** (“Acoso”) puede observarse una clara asociación entre la sexualidad agresiva, la inmoralidad y la falta de ética de la mujer profesional. Ese es el tema central de la película. Un film que en su campaña de marketing ya introducía la polémica con el slogan “Sex is Power” (sexo es poder). Sin embargo, la autora afirma que el poder en la película se sitúa más bien en la tecnología que en el sexo, aunque en la película parecen confluir al mismo tiempo ambos aspectos en contra del protagonista masculino.

El personaje interpretado por Demi Moore, Meredith Johnson, es un conglomerado tanto del poder como de las limitaciones de un estereotipo femenino conformado como un híbrido: un derivado de la “femme fatale” que se define por su atractivo sexual y por ser una mujer independiente, mujer de éxito profesional. En lo que no parece decidirse la película es en sí el personaje de Demi Moore es o no competente en su trabajo. Se dan comentarios acerca de su éxito en el mundo de los negocios pero nada contundente.

Tasker indica que en “Disclosure” se puede observar una variante del feminismo liberal, Meredith Johnson no es la única mujer en la empresa y tampoco la única que tiene un comportamiento atípico, agresivo.

En lo que se refiere al personaje masculino resulta interesante la observación que la autora realiza acerca del actor Michael Douglas. “Disclosure” pertenece a un grupo de películas en las que este actor suele interpretar el papel de hombre normal que es objeto de la agresividad sexual de una mujer

independiente y profesional. Por ejemplo podemos verlo en situaciones similares en “Atracción Fatal” o en “Instinto Básico” y en este caso, en “Disclosure”. Hay algunas diferencias entre ellas, en “Disclosure” al contrario de “Instinto Básico”, en el lugar de trabajo se incluyen buenas y malas chicas. Pueden verse en el mismo contexto laboral “buenas y disciplinadas mujeres” (Stephanie Kaplan/Rosemary Forsyth) frente a mujeres de clara agresividad sexual como es Meredith Johnson. Hay un contexto de sexualización del lugar de trabajo.

El tema de la sexualización del lugar de trabajo resulta a la vez amenazante y excitante en otras películas como “Presunto Inocente” y en “Judicial Consent”. En todas ellas se subraya el elemento morboso, y también el peligro que conlleva la práctica de sexo “ilícito” en un espacio en el cual no debería producirse. La amenaza se refiere tanto en el sentido de miedo o temor a ser descubierto como miedo a la pasividad masculina.

Según la autora, el tema recurrente de la inseguridad en el trabajo guarda relación con cierta feminización del personaje masculino, hay un aspecto cambiante del personaje masculino que se presenta como vulnerable y frágil. Tasker afirma que en “Acoso” existe cierta sensación de “feminización” generalizada en los hombres que puede verse en detalles como el exquisito cuidado y preocupación en el vestir. Incluso vemos a la figura siniestra de Phil Blackburn (Dylan Baker) haciéndose la manicura meticulosamente mientras conspira.

En “Acoso” la primera escena refleja a Tom dirigiéndose al trabajo en tren. Este aspecto y el hecho de que lleve un traje raído produce la sensación de que no tiene nada que ver con el ambiente de altas esferas de su trabajo. Tom habla con un hombre de negocios desempleado que le cuenta que ha estado en la empresa IBM durante 28 años hasta que la empresa determinó que ya molestaba. Esta primera escena es el resumen de la ansiedad y el miedo de Tom a perder su trabajo y encontrarse en una situación similar.

Los miedos y ansiedades presentes en la película no se dan sólo en torno a las mujeres, también se producen en lo que respecta a los hombres. Tasker (Tasker, 1998: 133) se refiere en concreto a una imagen de Tom con Garvin (Donald Sutherland) “la imagen expresa el miedo del héroe a convertirse en un objeto de deseo (homo)sexual y también heterosexual, de ese modo lo está situando en un terreno de incertidumbre, en la especulación continua. Cuando Tom aparece elegantemente vestido (como un hombre de negocios) lo vemos convertido en un objeto de exhibición y de deseo tanto para hombres como para mujeres.

4.7.5 “Instinto Básico”

En “Instinto Básico” también aparece el personaje de la protagonista psicópata, que además es bisexual. “Instinto Básico” (1992) se suma a la serie

de dramas eróticos asociados con la muerte violenta y que se derivan del thriller de la década de 1990. Dirigida por el director holandés afincado en Hollywood Paul Verhoeven, basada en un discutido guión de Joe Eszterhas, un guión retocado en varias ocasiones debido a las protestas y las presiones de la comunidad gay de San Francisco. La comunidad de homosexuales y de lesbianas había pedido entre otras cosas que el detective protagonista fuese mujer y que las asesinas de la película debían matar también a mujeres para de ese modo disipar las connotaciones sexistas. Sin embargo esas peticiones no se cumplieron de modo que se formó un movimiento contestatario en contra de la película que encabezó la comunidad gay, considera que se hace una representación muy negativa de las lesbianas.

El desarrollo de la trama de la película se sitúa en la zona de San Francisco, capital de la cultura gay norteamericana. Su protagonista masculino es un inspector de policía llamado Nick Curran (interpretado por Michael Douglas), con un oscuro pasado de homicida accidental y drogodependiente. Está en un proceso de reinserción profesional mediante la ayuda de la psicóloga del departamento de policía Elisabeth Garner (Jeanne Tripplehorn), que fue su amante. Nick tiene que intervenir en el caso de asesinato de un cantante de rock, muerto en pleno orgasmo con un punzón de hielo. Las sospechas se dirigen a la escritora Katharine Tramell (Sharon Stone) quien en una novela suya describe un asesinato idéntico lo que le sirve de coartada. Tramell es bisexual, y ella y Nick acabarán teniendo relaciones sexuales en medio de un ambiente de continuas sospechas y desconfianzas.

El autor Roman Gubern (Gubern, 1993: 146) hace algunas alusiones a esta película y señala que Nick se ve atrapado entre dos listas psicólogas, una rubia y otra morena, que parecen cumplir los roles de la mala y de la buena. Tramell es presentada como una psicópata muy inteligente, bisexual, que hace que su novia Roxy la mire mientras tiene relaciones sexuales con un hombre. Es una mujer que domina todo cuanto le rodea. Gubern señala que “su personaje queda definido en la primera escena, con su posición dominante, cabalgando eróticamente encima de su amante rockero, atándole las manos a la cabecera del lecho y asesinándole luego. Nunca había llegado tan lejos la iconografía de la femme fatale, materializando el mito sanguinario de la mantis religiosa por puro placer”. Un personaje muy inteligente y atrevido, que deja boquiabiertos a los policías en la escena del cruce de piernas donde se ve que no lleva bragas. Tramell combina seducción y la atracción del mal con gestos de ternura que desconciertan a la audiencia. Sólo en la última escena cuando volvemos a ver el picador de hielo debajo de la cama quedará clara la perversidad de este personaje.

El autor (Gubern, 1993: 148) considera que Instinto Básico es un film posfeminista, pues en él todas las mujeres que desempeñan algún papel de relieve en la intriga son a la vez homosexuales, o han tenido alguna experiencia homosexual, y también son asesinas. Lo es la protagonista, pero también la doctora Elisabeth Garner, mientras Roxy mató a sus hermanos y la

madura Hazel Doblin, la última amante de la protagonista tras la muerte de Roxy mató a toda su familia. Queda patente el por qué de las protestas de la comunidad lesbiana.

Celestino Deleyto en su artículo titulado “The Margins of Pleasure: Female Monstrosity and Male Paranoia in *Basic Instinct*”, recogido en la revista de crítica *Film Criticism*.

Deleyto resalta que la amenaza, el miedo, proviene normalmente de una figura demoníaca, de un personaje femenino psicótico en la línea de las mujeres fatales del cine negro o del film noir, lo que además se convierte al mismo tiempo en el foco de mayor fascinación y repulsión para los espectadores.

Celestino Deleyto (Deleyto, 1997: 20) señala que “mi hipótesis es que la representación de la monstruosidad femenina es el producto de una paranoia relacionada con las relaciones de género en la sociedad contemporánea. Como si fuese una consecuencia de todo esto, el cine se sitúa entre una firme defensa de la existencia de una esencia femenina “inalienable” y una afirmación igualmente insistente acerca de la inestabilidad en la representación de los géneros en las formas culturales”. En la Historia del Arte hay representaciones femeninas de mujeres agresivas, asesinas, violentas, amenazantes.

Deleyto (Celestino Deleyto, 1997: 24) considera que el personaje de Catherine Tramell debe interpretarse como el producto de las convulsiones ideológicas americanas en este final de siglo, un contexto cultural en el que el estereotipo tradicional femenino parece estar perdiendo peso y credibilidad. Deleyto señala que por un lado la película presenta estos estereotipos y una percepción patriarcal de una esencia femenina ambivalente, misteriosa y peligrosa. Y por otro lado, su desarrollo narrativo muestra una solución fácil en términos de diferencia genérica, una solución encorsetada en el concepto clásico de cierre: la ambigüedad. La película termina sin decir y sin ofrecer una explicación clara de cómo es ella realmente. Catherine es aún la asesina psicópata.

“Instinto Básico” se caracteriza no sólo por su fragmentación y su contradicción en lo que respecta a la construcción de la protagonista femenina, sino también por el punto de vista masculino contemporáneo que hace posible esta ambigüedad. Señala este autor que la naturaleza misteriosa del personaje se inscribe en la narrativa a través del punto de vista interno de Nick Curran (Michael Douglas). Deleyto afirma que la película dirige la inseguridad masculina hacia la representación de la mujer dentro de un principio narrativo obsesivo, y narrativiza esa percepción a través del personaje de Nick. Para él, esa percepción no sólo asocia la sexualidad femenina y la criminalidad (como en el film noir) sino que, de forma más específica, convierte a todas las mujeres en lesbianas, aunque se observen numerosas escenas sexuales heterosexuales y aún cuando acabe viéndose a

Sharon Stone como heterosexual a pesar de las escenas lésbicas del inicio de la película.

Este autor (Celestino Deleyto, 1997: 26) considera que el lesbianismo no es tanto una realidad social presentada por la película sino más bien una característica más de la percepción masculina sobre el peligro de la mujer moderna. Mantiene que la inestabilidad en la construcción de la protagonista femenina debe relacionarse con su monstruosidad y ambos se unifican dentro de la diégesis fílmica por medio de la subjetividad de Nick.

Un elemento importante en esta película y que han señalado varios autores es el hecho de que el instrumento para matar sea un picador de hielo. En el plano simbólico, es un instrumento fálico puesto que penetra en los cuerpos, y además es utilizado por una mujer que mata en los momentos de mayor placer sexual. Desde el punto de vista de Deleyto, el picador de hielo se asemeja a una “vagina dentata” (en alusión a la mitología femenina y es una afirmación que el autor toma de la autora Barbara Creed), que constituye el símbolo, no del instinto básico de Catherine Tramell, sino que es parte de la percepción paranoica que Nick tiene de ella. Deleyto insiste reiteradamente en el hecho de que Catherine es definida desde el punto de vista de Nick. En cierto modo, el autor parece seguir un método de interpretación psicoanalista o freudiano seguido por numerosas teóricas de cine como Barbara Creed quien en un análisis de este film afirmaba que el picador de hielo es una metáfora de la “vagina dentata”. Connota la amenaza que en nuestra cultura se asocia con los órganos sexuales femeninos.

En lo que se refiere al actor Michael Douglas, Deleyto afirma que éste se ha convertido en el paradigma de la figura masculina en crisis mediante su insistente interpretación de personajes masculinos confrontados con mujeres psicópatas, fuertes e independientes que puede verse en películas rodadas durante la década de los noventa. Recuérdese el personaje que interpreta en “Atracción Fatal” (1987), la película que inauguró el thriller erótico contemporáneo. Después “La guerra de los Rose” (1989) en la que su posición de figura patriarcal tradicional se ve continuamente socavada por su esposa Kathleen Turner. Otro film “Acoso” (1994) en la que sufre acoso sexual por parte de Demi Moore. Además de su interpretación en la película que se está analizando “Instinto Básico”.

En este sentido Deleyto (Celestino Deleyto, 1997: 28) considera que Michael Douglas parece haberse especializado en representar una figura masculina americana contemporánea que se contrapone a la representación de una figura femenina con un grado mayor de independencia y poder. Según el autor la presencia de Michael Douglas en estas películas le confiere credibilidad a la hora de poner en escena a personajes masculinos enclaustrados en paranoias masculinas, unas paranoias que son la causa y no el efecto de una pretendida monstruosidad femenina.

El autor considera que en *Instinto Básico* el protagonista masculino se presenta como un personaje socialmente alienado, que ha llevado a cabo todo tipo de excesos violentos y que parece ocupar la posición típica del “outsider” situado en un contexto corrupto.

Afirma (Deleyto, 1997: 35) que los miedos psicosexuales masculinos están determinados culturalmente, y que éste realiza grandes esfuerzos en aras a recuperar su situación de importancia perdida con respecto a la posición ascendente de las mujeres. De ahí que se reproduzca una espectacular galería de mujeres psicópatas a lo largo de esta película. Este film se inscribe dentro de un contexto político conservador que castiga o penaliza las manifestaciones feministas y las demandas gays.

Otra característica de Nick que Deleyto (Deleyto,1997: 35) pone de manifiesto en su estudio es la ambigüedad del personaje: Nick tiene miedo y a la vez siente una fuerte atracción por Catherine. Este poder de Catherine sobre Nick puede interpretarse como parte de su imaginación, de su fantasía, pero también puede leerse alternativamente como una consecuencia de la conciencia de la protagonista femenina acerca de los miedos masculinos. Precisamente es esta conciencia lo que a ella le permite situar a sus interlocutores policías en una situación embarazosa en la comisaría. En concreto en la secuencia en que ella cruza sus piernas y puede verse que no lleva ropa interior. El modo en que lo hace tan directo y agresivo que intimida a los policías allí presentes es una conducta más bien masculina que femenina. Esta conciencia que sabe de los miedos masculinos también hace que Catherine escriba su libro sobre Nick como si le conociese.

Otra interpretación que este autor añade es que la paranoia de Nick en “*Instinto Básico*” podría interpretarse como un proceso patológico de negación de su homosexualidad latente. El autor justifica este argumento basándose en lo que considera la única relación profunda de la película, una relación entre dos personas del mismo sexo: la relación entre los dos hombres amigos, Nick y Gus (interpretado por George Dzundza).

En una secuencia del film, Nick confiesa a Catherine que Gus es su único y mejor amigo, el único que creyó en su inocencia cuando unos años atrás tuvo diversos problemas. Deleyto sostiene que en las escenas en que Catherine y Gus están juntos puede notarse cierta tensión y rivalidad por Nick. El autor señala que al igual que en muchos precedentes clásicos y en películas contemporáneas, este film promueve al mismo tiempo una relación masculina intensa y reprime sus connotaciones homoeróticas, y a la vez sitúa a la protagonista femenina como el obstáculo entre los dos amigos. Según Deleyto (Deleyto,1997:29), lo que él considera la homosexualidad de Gus, aunque no se reconoce abiertamente, se puede percibir a menudo en el desarrollo de la narración. Por ejemplo, cuando Gus confiesa a Nick que no le gustan las mujeres. Y cuando Gus se entera de que Nick y Catherine tienen

relaciones sexuales y que según las interpretaciones del autor, provoca un ataque de celos en Gus.

El hecho de que Gus sea asesinado es interpretado por Deleyto como si el guión pusiera fin a una relación homosexual, es decir, la película “asesina” al rival de Catherine quitándolo de en medio. Catherine y Nick estarán juntos pero previamente el rival de Catherine es anulado. Para el autor “parece sugerirse que la línea principal de Instinto Básico es el miedo y la represión de la homosexualidad masculina”. Tanto en Instinto Básico como en otras películas contemporáneas, el deseo homosocial se manifiesta en términos de una homofobia latente, pero su objetivo final vendría a ser la infravaloración de la mujer, su representación como algo peligroso para el hombre.

El autor señala que Instinto Básico como película inscrita en un contexto de discurso ideológico contemporáneo, parece estar preparada para aceptar la existencia de un deseo lésbico y la inevitabilidad de la presencia de las mujeres en posiciones de poder y de independencia económica, y también parece hablar de un sentimiento profundo de crisis masculina. A la mujer se la patologiza, se la convierte en psicópata o asesina, “como si las mujeres sólo pudiesen ser percibidas como sujetos dentro del espacio de una enfermedad mental. Algo que ocurre no sólo con Catherine, sino con todas las otras mujeres que aparecen en la película: Hazel, la madre, Roxy, y Beth como la amante paciente y desentendida”. Catherine Tramell es una mujer sexualmente agresiva, una mujer relacionada con varios hombres a los que después convierte en personajes de sus libros, y que al final de sus novelas mueren asesinados. Tramell es bisexual, aunque al principio parece lesbiana puesto que la mayor parte de la película la podemos ver en escenas de cama con un hombre. Parece como si su encuentro con Nick la hubiese curado de la "patología del lesbianismo".

En “Instinto Básico” se producen diversos modos de mirada, desde las señaladas por Battistini, al placer visual de la mirada masculina: Catherine es activa pero también es una mujer objeto para ser mirada.

Ninguna mujer se salva en el film, todas son negativizadas y poseen el estigma de ser asesinas. En el género del film noir puede encontrarse siempre una mujer fatal y una mujer buena, tradicionalmente siempre había una mujer castigada y una mujer que es salvada. En cambio, en Instinto Básico se criminaliza a todas las mujeres que aparecen, y se las criminaliza por ser lesbianas o bisexuales. Se criminaliza la sexualidad transgresora de Catherine y no se ofrece un modelo femenino positivo.

En toda la trayectoria del cine negro se ha visto cómo se criminaliza a la mujer fatal, algo que se entiende mejor si lo interpretamos dentro del contexto de un discurso social oficial o dominante, como puede ser el cine negro que surgió en un determinado momento y en el contexto de la postguerra. Durante la guerra las mujeres habían salido al mercado laboral por necesidad y al finalizar

la guerra se pedía el retorno de éstas a sus casas para que los hombres volviesen a sus posiciones anteriores, a sus trabajos anteriores, que fuesen los únicos destinatarios del mercado laboral mientras ellas volvían a ocuparse del hogar y de las tareas domésticas. El personaje femenino monstruoso del actual thriller erótico parece ser el producto de sucesivos reordenamientos respecto a las cuestiones de relaciones de género, producto de los diversos movimientos feministas y de los movimientos de liberación gay, sobre todo desde la década de los años sesenta. Aunque previamente este tipo de películas muestra signos ambiguos de claro deterioro de los valores y las instituciones que sostienen la existencia del protagonista antes de que aparezca la mala de la película o el villano de turno.

Por último, Deleyto (Deleyto, 1997: 36) afirma que el género del thriller contemporáneo en general se convierte en una permutación de los roles de género. Dentro de los límites de posiciones narrativas permitidas por las convenciones sobre el género sexual, hay un espacio en el que la cultura patriarcal americana contemporánea muestra tanto la independencia femenina como su actividad sexual, en cambio reprime todavía el lesbianismo y la homosexualidad masculina puesto que sigue percibiéndose como la principal amenaza. En este sentido es preciso puntualizar que la figura del homosexual masculino ha sufrido ya una evolución y aceptación más normal en el mundo del cine, de hecho en las actuales películas no tiene una imagen negativa sino que, lo han convertido en un personaje simpático y que suele ser el mejor amigo de la protagonista como sucede en "La boda de mi mejor amigo", en "Mejor Imposible", o en otras comedias románticas. En cambio, las lesbianas continúan teniendo una imagen negativa, o bien son simpáticas pero la película se encarga de que desaparezcan. Por ejemplo en la película "Primary Colors" la asesora del presidente de EEUU es lesbiana y una mujer de carácter pero curiosamente la película la mata al final, ella se suicida.

En esta relación de consideraciones y análisis acerca de la película "Instinto Básico", también **Robert Battistini** (Battistini, primavera 1992: 38) en su artículo titulado "Revisionist hard-On, Hollywood Trash or Feminist Hope? Publicado en la revista Cinefocus, analiza algunos de los aspectos que considera más relevantes en "Instinto Básico".

Battistini argumenta que el personaje de Catherine Tramell (Sharon Stone) no funciona como un fetiche tradicional, y considera asimismo que se trata de una película deliberadamente ambigua sobre si el detective consigue o no consigue "devaluar, castigar o salvar al objeto culpable".

Battistini (Battistini, 1992: 39) se fija de entrada en la primera escena de la película: una pareja haciendo el amor, afirma que "esta imagen inicial de la mujer está lejos de ser un recipiente pasivo de la mirada. Ella está en posición vertical, es la actividad y la dominación. El está en posición horizontal, es decir, el elemento pasivo, otra muestra del poder de ella sobre él. Después, ella lo mata con un picador de hielo". Battistini destaca esta escena como algo

novedoso e innovador puesto que pocas veces vemos en el cine que la violencia sexual la ejerza una mujer, pues esa posición suele ser la de los hombres. Claro que en este caso la protagonista es bisexual, un aspecto que contribuye a definirla como agresiva y asesina para negativizarla.

Otra de las escenas de la película a destacar por el autor es cuando llevan a Catherine Tramell a la comisaría para ser interrogada por varios agentes de la policía. En esta escena Tramell utiliza el atractivo de su cuerpo como un instrumento para conseguir lo que pretende. En este caso hace uso del tradicional poder femenino, el poder femenino de seducción para lograr convencer a la parte masculina, ejemplificado en la famosa escena del cruce de piernas donde se vislumbra que no lleva ropa interior.

El autor afirma que el rechazo de la feminidad tradicional por parte de Tramell no se limita al uso de su cuerpo. Según el autor, sus momentos de vulnerabilidad emocional para con Nick parecen más bien intentos de llevarle a la cama. De hecho, explica su relación con Nick como parte de su trabajo. Aunque, Battistini subraya que Nick no es sólo un objeto sexual, sino también un “objeto intelectual” para ser utilizado por la imaginación de Tramell. De ahí que Nick tiene el valor de entidad petrificada en el escenario de su creación.

En este sentido, el autor (Battistini, 1992: 40) afirma que este aspecto no sólo negaría el esperado status de fetiche de Tramell, sino que incluso, ella crea un fetiche: Nick es utilizado en la creación de ficciones de Tramell, será un personaje de su novela.

Battistini también señala un aspecto mencionado anteriormente por Deleyto, es una mujer que mantiene relaciones con gente muy violenta, su círculo de amigas y amantes están marcadas por pasados violentos e incluso criminales. El autor indica que “con una mujer que posee esa fascinación tan fuerte por la violencia, es muy difícil imaginar que se trate de un agente pasivo “para ser mirado”. Por tanto, es una mujer activa.

En este sentido, el autor considera que el personaje de Tramell en realidad no es muy diferente de la clásica mujer fatal del cine negro. La crítica ha buscado parecidos con el film noir de los años 40, y muchos han señalado el poder y la potencia de la imagen de la mujer fatal de este tipo de películas. La Place señala que el género del film noir es “uno de los pocos períodos del cine en que las mujeres se convierten en agentes activos, no se caracterizan por su debilidad, son activas sexualmente”. En este tipo de películas el poder de las mujeres fatales se construye en torno a los términos de la sexualidad, una sexualidad que utiliza contra los hombres.

“Instinto Básico” es una historia detectivesca y Catherine Tramell es la supuesta mujer transgresora. Para el autor Catherine se apropia de las técnicas del patriarcado, del comportamiento propio de los personajes masculinos en

este tipo de tramas puesto que está familiarizada con la violencia, es ella quien utiliza un objeto alargado y puntiagudo que clava en cuerpos de hombres, con el picador de hielo mata en el momento clave de placer sexual; Catherine Tramell maneja lo que simbólicamente se considera un elemento fálico, los objetos punzantes. Según Battistini, Catherine Tramell sugiere un significado de poder femenino que es distinto de las estrategias tradicionales marcadas desde el punto de vista de la dominación masculina. Y de ese modo, el autor concluye que “Instinto Básico” ofrece una perspectiva sobre la protagonista femenina muy diferente a la planteada por la teórica Laura Mulvey puesto que vemos a una protagonista que maneja el hilo de la narración.

El autor observa asimismo una subversión de los elementos tradicionales en el desarrollo argumental: en las películas clásicas el detective Nick siempre conseguiría atrapar al hombre malo (en este caso es una mujer), y el misterio quedaría resuelto al final de la película. Sin embargo, la película finaliza con una auténtica subversión de los elementos estratégicos de investigación masculina. Da un vuelco al final tradicional de las películas de investigación detectivesca ya que él no atrapa a la asesina sino que es atrapado por ella.

El autor afirma que Nick/espectador ha fallado como detective, y es completamente inconsciente del peligro al que todavía tiene que enfrentarse. Por eso considera que al personaje masculino se le niegan “sus derechos tradicionales” de descubrir o conocer y proteger. En “Instinto Básico” el detective ni salva ni descubre ni protagoniza la trama debido a la inscripción autoritaria de Tramell. Es ella quien dirige el hilo narrativo y quien se queda con el final. En esta línea Battistini recuerda la frase que Catherine Tramell le dirige a Nick: “adiós Nick, ¿no me has oído?, tu personaje ha muerto”.

Lo que Battistini (Battistini,1992: 42) ha tratado de demostrar es que “Instinto Básico” falla a la hora de adaptarse a las estrategias típicas de personaje masculino conductor de la trama tan reiterado en el artículo de Laura Mulvey “Placer Visual”. Se subvierten los roles de género activo/pasivo. En ese sentido, Tramell se posiciona en la película como la autoridad omnipotente. Su dominio de la situación se refleja perfectamente en el hecho de que la narración depende del libro de Tramell, el hilo narrativo es el que contiene el libro de la protagonista. Muchos de sus libros se han cumplido en la realidad, con lo que ella crea una situación en todo momento amenazante. El autor se pregunta si los acontecimientos de “Instinto Básico” son realidad o, bien Nick está atrapado en las redes de la creación de Tramell.

Sobre “Instinto Básico” también ha realizado sus consideraciones el autor **Scott D.Paulin** (Paulin,1993: 43) en su artículo “Sex and Single Girl”.

El autor resume lacónicamente al personaje de Michael Douglas en esta película del siguiente modo: “el ego masculino frágil retorna unos años más tarde en la forma de Nick Curian (Michael Douglas) en la película de Paul Verhoeven “Instinto Básico”, una película que se relaciona con “Mujer Blanca Soltera Busca” en su sugerencia del lesbianismo como una amenaza

patológica”. Según él, en este film se localiza la ansiedad masculina en la duplicidad: por un lado, el lesbianismo y por otro, una sexualidad activa y agresiva.

Paulin señala que en todas estas películas, la ansiedad del sujeto masculino heterosexual, con el que la audiencia suele identificarse mayoritariamente, resulta inseparable de la amenaza de la homosexualidad (tanto masculina como femenina, real o imaginaria). En este sentido, señala el autor que “Mujer Blanca Soltera Busca” es una excepción porque los sujetos masculinos heterosexuales no son la parte central de la película, no son sus personajes principales, y porque el chico homosexual no queda definido como amenazante precisamente lo contrario de lo que sucede con la representación de las lesbianas, las cuales suelen ser descritas como algo peligroso o amenazante. “Instinto Básico” es un thriller y la heroína es un monstruo pero al mismo tiempo es una figura fascinante, lo mismo sucede con el héroe detective Nich, también hay algo de monstruoso él.

4.7.6 “Presunto Inocente”

En el caso de “**Presunto Inocente**” el argumento se centra en una investigación acerca de la vida y de la muerte de Carolyn Polhemus (interpretada por Greta Scacchi). La autora Amelia Jones (Jones, 1991: 297) describe este film como un ejemplo de cine negro de la década de 1990 que refleja las típicas convenciones acerca de la imagen de la mujer. Pertenece a un grupo de películas que narrativizan el ascenso y la caída de una mujer con carrera profesional en el espacio de la vida americana contemporánea. El desarrollo de la trama suele llevar implícito el castigo a estas mujeres transgresoras, y con el consiguiente triunfo de la vida familiar tradicional.

La película gira en torno al héroe Rusty Sabich (interpretado por Harrison Ford) que se ve implicado en el asesinato de Carolyn Polhemus, es el principal sospechoso de haber asesinado a esta mujer puesto que mantenía una relación con ella. En este film vemos dos tipos de representaciones femeninas: la imagen de la mujer como víctima y como verdugo/asesina a través de las figuras de Carolyn Polhemus y de Barbara Sabich (interpreta a la esposa de Harrison Ford). La esposa engañada decide asesinar a la amante de su esposo, y planifica el escenario del asesinato como si se tratase de una violación realizada por su marido, es una venganza en toda regla. Deja rastros del semen de su marido en el cuerpo de la amante para que lo culpabilicen del asesinato. En cierto sentido el personaje de Barbara Sabich puede asemejarse al personaje de “La mano que mece la cuna”: mujeres con apariencia de buenas y amables pero que ocultan su parte asesina y vengativa. Sabich es la esposa humillada que oculta su otra cara: la de ser la asesina de Carolyn Polhemus y además se vengó de su marido planificando el asesinato como si hubiese sido obra suya.

Amelia Jones considera que en la trama de “Presunto Inocente”, a través de todas las revelaciones que se hacen sobre la vida de Carolyn se exhibe el éxito y el ascenso fulgurante de su carrera pero también su caída. El modo por el que intentaba conseguir su ascenso profesional era a través del sexo con jefes superiores, es lo que dice la película a medida que se van descubriendo detalles de su vida. La película negativiza el éxito profesional de esta mujer ya que lo presenta como fruto de actividades que no dependen de la profesionalidad en el trabajo sino de la utilización del cuerpo. Se insinúa que el ascenso profesional es producto del sexo y no de las cualidades laborales, de forma que se está degradando la imagen de la mujer profesional.

A medida que se desarrolla la película se descubre que Carolyn sedujo a Sabich en el trabajo, cuando volvían a la oficina después de tratar un caso. En el ámbito laboral, Carolyn utiliza su atractivo sexual y sus juegos sensuales para ascender laboralmente. Un estereotipo que se repite en otras películas como en “Disclosure” protagonizada por Demi Moore y Michael Douglas. O puede recordarse a “Working Girls” de finales de los 80, donde Seagourney Weaver interpreta a una mujer profesional de éxito pero que la trama va revelando como incapaz porque copia las ideas de su secretaria (interpretada por Melannie Griffith) y además sólo piensa en el sexo. En esta serie de películas hay una continua asociación entre ascenso de la mujer profesional y su atractivo sexual. Para Tasker (Tasker, 1998: 130) “las mujeres fatales en el papel de mujeres profesionales parecen poseer un status paradójico e irónico, el tono irónico aparece en las escenas de sexo que parecen formar parte de una trama manipuladora de la mujer fatal”.

4.7.7 “Análisis Final”

Otra película motivo de comentario por parte de la autora es **“Análisis Final”**, que también cuenta con su propia “femme fatale” (interpretada por Kim Basinger) y el héroe psicoanalista interpretado por Richard Gere. Kim Basinger hace que su hermana aprenda un sueño que sigue los pasos marcados en la literatura y en los textos psicoanalistas. El psicoanalista quedará completamente atrapado en el caso de ambas hermanas. Se trata de un engaño que él no descubrirá hasta que asiste a una conferencia de una profesora quien comenta exactamente el mismo sueño. Basinger es una mujer fatal con un pasado turbio y que engañará y manejará la trama, pero como suele ser usual recibirá merecido castigo por su “perfidia”, al final morirá perseguida por el héroe

4.8 EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO ROMÁNTICO

En occidente la fantasía acerca del romance es un fenómeno relativamente reciente, y que hasta entrado el siglo estaba destinado con frecuencia a grupos sociales privilegiados. Sólo en el siglo veinte se extendió a la cultura de masas,

sobre todo en el cine y en la música popular, y de ese modo se trasladó el mito del romance a todas las clases sociales.

En un artículo publicado en la revista *Screen* (*Screen*,1992: 33) se analizan las características del género romántico. Este artículo se limitará al análisis y a la discusión de dos elementos: el establecimiento de figuras que funcionan para enmascarar la carencia en el otro, y la estructura de la narración romántica.

Los personajes fuertes, autosuficientes, que son sobre todo roles típicamente masculinos representados mediante los típicos hombres duros e interpretados por actores como John Wayne, Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger,.. Por esa imagen de autosuficiencia, que parecen no carecer de nada, estos personajes no dirigen sus demandas o necesidades al otro. Claro que esa plenitud es ilusoria.

El despliegue de narcisismo que desprenden se convierte en agresión. Una violencia que tiene por objeto completar al otro mediante la extirpación del villano, el obstáculo que impide la armonía social. Cuando el héroe elimina al villano se sentirá realizado y satisfecho y la sociedad verá restaurada su armonía.

En este artículo se afirma que las figuras que enmascaran sus propias carencias en las necesidades del otro, son idealizadas. Hay numerosas películas de Hollywood en las cuales el personaje idealizado es un hombre que convierte en positiva la carencia que observa en la vida de las mujeres, y normalmente para salvarlas.

En este artículo de *Screen* (*Screen*, 1992: 37) se afirma que las mujeres en Hollywood estaban aleccionadas sobre todo en términos de fantasía masculina. Esto no quiere decir que las estrellas femeninas funcionan únicamente como objetos para la mirada masculina puesto que la relación de los espectadores con la fantasía es más compleja que todo eso. Los espectadores masculinos y la audiencia femenina no se identifican sólo con los personajes de sus respectivos géneros, más bien se identifican con las figuras insertas en determinados escenarios de fantasía.

Por ejemplo, los espectadores se identifican con *Robocop* no porque deseen ser autómatas sino por su modo efectivo de conectar con determinados problemas de la gente.

De forma similar, una actriz que interpreta el papel de “la femme fatal” puede convertirse en un punto de identificación tanto para mujeres como para espectadores masculinos. Cuando en “*Pretty Woman*” Vivian se viste elegantemente para ir a la ópera, pasa delante del hall del hotel y causa la admiración del personal, es el objeto de la mirada voyeurística, y no quiere decir que sólo esté dirigida a los espectadores masculinos. Es un elemento de identificación para los espectadores de ambos sexos, puesto que en el

escenario de la fantasía ella es mirada desde la posición en la cual a ella le gustaría ser mirada.

La línea que sigue el artículo en cuanto a los procesos de identificación se corresponde con la de numerosos teóricos, entre ellos David Rodowick, Elizabeth Cowie y Cora Kaplan, quienes consideraban la identificación en el cine como un proceso múltiple y disperso, ya que ambos sexos pasan por identificaciones que cruzan los límites de definición de sus propios géneros sexuales un hecho que reconocen algunos de los jóvenes entrevistados puesto que se identifican con géneros sexuales opuestos al propio, aunque lo reconozcan solo unos pocos.

En una muestra de cien películas de Hollywood, David Bordwell descubrió que noventa y cinco de ellas contenían un elemento romántico y que en no menos de ochenta y cinco, el romance era la línea principal de acción. Las narraciones románticas se interesan o se refieren de forma casi invariable a los obstáculos encontrados en el camino a la realización de su objetivo. Uno de los aspectos centrales de este tipo de narraciones cinematográficas es que parecen buscar la relación sexual, sin embargo el cine no la muestra directamente sino que la historia gira en torno a obstáculos que evitan y retrasan el encuentro sexual. Por ejemplo, en “Pretty Woman” Edward y Vivian podrían confesarse su amor desde el inicio y el resto de la película mostraría el tiempo de felicidad de la pareja. De igual modo sucede con otros famosos filmes de este género como “Cuando Harry encontró a Sally”, “Matrimonio de conveniencia”, o “French Kiss”. En este sentido, artículo de Screen se pregunta: ¿Por qué en muchas películas románticas un inicial encuentro erótico causa una crisis que sólo se resuelve al final de la película?

4.9 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO

ROMÁNTICO

El autor Steve Neale (Neale, 1992: 294) enumera en su artículo “The Big Romance or something Wild: Romantica Comedy Today” cuatro características principales del nuevo romance del Hollywood actual.

1.- La primera de estas características se centra en el estilo, lugar y función de la excentricidad y de la neurosis. Steve Neale sostiene que en el nuevo género del romance, al igual que en el denominado romance nervioso, “la excentricidad tiende a permanecer como una marca de cada uno o ambos de los miembros de la pareja. Sin embargo, al comienzo, en contraste con el final, cualquiera de los dos se ha librado de cualquier connotación o implicación de neurosis, de narcisismo, de nerviosismo o de dudas. En el caso de que uno de los miembros de la pareja sea inicialmente neurótico o nervioso, él o ella se irán “curando” gradual o instantáneamente debido al

contacto con el “inofensivo”, “sano” o la “liberadora” excentricidad del otro/a”.

Como ejemplo puede citarse la película “Cita a ciegas” protagonizada por Bruce Willis y Kim Basinger. El protagonista se define como conformista, algo nervioso, cuya liberación comienza cuando cuando tiene una cita con Nadia (Kim Basinger) y pasa toda la tarde y la noche con ella. Ella es muy alocada debido a los exagerados efectos que le produce tomarse un poco de alcohol (una excentricidad o locura temporal). Otras películas como “Cuando Harry encontró a Sally”, “Algo para recordar”, “Green Card”, “Novio de alquiler”, “La boda de mi mejor amigo”, “28 días”, “French Kiss”, “Tienes un e-mail”, “Notting Hill”, “Novia a la fuga” o “Las fuerzas de la naturaleza”, entre otras. También se caracterizan por la presencia de un personaje o ambos con ese elemento de excentricidad y de neurosis.

En la comedia romántica “Splash” (protagonizada por Tom Hanks y Darryl Hannah), los sentimientos de soledad, insatisfacción e infelicidad de Allen Bauer (Tom Hanks) desaparecen cuando es rescatado por Madison la sirena (Darryl Hannah), cuyas excentricidades proceden de su “inocencia”, “ingenuidad” y “frescura” con la que ella percibe el mundo humano en general.

La neurosis o el nerviosismo de uno de los miembros de una pareja se cura o se marginaliza, o bien se induce “artificialmente” (y de forma temporal por tanto), pero gracias al contagio del otro/a desaparecera al final.

2.- Steve Neale (Neale, 1992: 297) explica la siguiente característica del género del nuevo romance a través de una película, “Algo salvaje”. El film comienza con la presencia de una mujer aparentemente loca o excéntrica (papel protagonizado por Melanie Daniels) que va a liberar a un hombre bastante convencional, Charlie Briggs (protagonizado por Jeff Daniels). Ella le aparta de la rutina de su trabajo en una oficina en Manhattan; roba alcohol para consumo de ambos, le ofrece un poco de sexo, aunque él repite que está casado, y le propone una aventura en la carretera. Se dirigen a Pennsylvania para visitar a la madre de ella, pero a partir de ahí la película sufre un cambio total. Ella cambia su apariencia: ahora es rubia y no morena, se viste con elegancia, no tan informalmente. Dice que su nombre es Audrey y no Lulu. Y le dice a su madre que ella y Charlie están casados. Charlie revela a Audrey que él no está casado después de todo (su primera esposa le dejó). Ambos se dirigen a un baile de compañeros de instituto de Audrey. Aparecen los típicos signos del romance convencional: Audrey se irá despojando de sus excentricidades y de su inestabilidad. El elemento excéntrico no llega a desaparecer del todo puesto que se transfiere a un personaje llamado Ray (Ray Liotta), aparece en el baile y reclama ser el marido de Audrey. Roba un banco, secuestra a Audrey, y finalmente ella será rescatada por Charlie.

Neale afirma que esta película se inscribe dentro de la tradición y de la posición ideológicamente convencional. Audrey se desprende de su “locura” o excentricidad; y es Charlie quien viene a liberarla. Es él, y no ella, quien se burla de Ray. Es ella, y no él, quien adopta una vestimenta, un

comportamiento y una actitud más convencional hasta lograr ese tono neutro que indica que por fin se ha entrado en la armonía.

3.- La tercera de estas características (Neale, 1992: 295) es la constante evocación y encorsetamiento en los signos y valores propios del romance “pasado de moda”, es decir, de los valores tradicionales asentados en el matrimonio y en la familia. Según el autor, algunos de estos signos, al igual que los valores en los que se inscriben, surgen una y otra vez en estas tramas. Toma como ejemplo la película protagonizada por Kathleen Turner en “Romancing the Stone”, cuyo héroe es un caballero que siempre acude al rescate de la heroína. Para él, esta fantasía de “Romancing the Stone” se reitera en “Pretty Woman” (1990).

Steve Neale también hace referencia al film “Roxanne” que para él estaría basada en la historia de Cyrano de Bergerac. En ella se destaca la capacidad del héroe para hacer poesía sabiendo que la poesía o el discurso poético es otro recurso recurrente que señala la “naturaleza romántica” de uno u otro de los miembros de la pareja, o bien la seriedad de sus declaraciones de amor.

La música también es un recurso propio del romance del pasado: el uso de canciones “standard” como en “Cuando Harry encontró a Sally” donde esa tendencia queda remarcada al intercalar entrevistas con parejas mayores que cuentan su historia y reiteran los valores románticos antiguos. En “Pretty Woman” suena una ópera romántica conocida “La Traviata”. Las escenas de la película “Ghost” (1990) cuando los protagonistas, Sam y Molly, están juntos por última vez bajo los sonidos de “Melodía Desencadenada”, o la famosa canción de “Notting Hill”.

Neale señala que en todas estas películas tanto el discurso poético como otros signos del romance tradicional realizan su función: el “verdadero” (y duradero) amor se establece finalmente. Afirmo que una clara señal es el número de propuestas de matrimonio que se dan en los nuevos romances, otra prolongación del romance denominado “nervioso” y por tanto, un signo de tradición: “Cuando Harry encontró a Sally” o en la actual “La boda de mi mejor amigo” o “French Kiss”, o la última escena de “Notting Hill” donde aparece una embarazada Julia Roberts recostada sobre las rodillas de su marido, interpretado por Hugh Grant, en el banco de un parque. Un final con boda casi siempre.

4.- La cuarta característica descrita por Neale la describe a través de la película protagonizada por Kim Basinger “Mi suegra es un Alien”, por la que Celeste (Kim Basinger) encuentra la verdadera felicidad viviendo como un ama de casa corriente, o en “Armas de Mujer” (protagonizada por Melanie Griffith), en la que Tess McGill prueba suerte como broker y termina teniendo su propia oficina pero en asociación con un hombre, Jack Trainer (Harrison Ford). En “Armas de mujer” Tess desplaza a su jefa.

Neale considera que estas son las características más reseñables del nuevo romance, y que ésta es su tendencia ideológica dominante; una tendencia que intenta impedir cualquier amenaza de independencia femenina. Se asegura que las protagonistas femeninas tengan roles femeninos tradicionales, muy en la línea de las series televisivas. En las comedias románticas más actuales de finales de los noventa o comienzos del siglo XXI nos encontramos con algunos ejemplos de mujeres independientes como Julia Roberts en “La boda de mi mejor amigo”, o en “Nothing Hill”, o Meg Ryan en “Algo para Recordar” o en “French Kiss” o en “Tienes un e-mail”, la cuestión es que se refleja esa incorporación de la mujer al mundo laboral pero siguen siendo mujeres que tienen por ideal casarse o formar una familia, o encontrar al hombre ideal.

Steve Neale (Neale, 1992: 298) también menciona la película “Big” por considerarla un film característico de este género

El personaje central de esta película es Josh, interpretado por Tom Hanks, quien posee una personalidad muy excéntrica. Precisamente esta excentricidad, su sentido del humor, y su frescura en el modo de ver las cosas y su forma de ayuda es lo que cura a la heroína, Susan (interpretada por Elizabeth Perkins) de sus neurosis, de su tendencia conformista, y de su inquietud acerca de las cuestiones del corazón. El romance en sí mismo nace cuando Josh y Susan bailan juntos canciones lentas tocadas por una orquesta en un salón al lado de la playa.

Neale considera que las excentricidades de Josh son tan extremas como las interpretadas por Madison en la película “Splash” o por Nadia (Kim Basinger) en “Cita a ciegas”. La salvedad es que Josh no es el adulto que aparece ante Susan: él es en realidad un chico de doce años que una noche desea ser mayor. Para el autor, este hecho sirve para presentar el infantilismo que suele estar implícito en la excentricidad y que en base a hacer reír, resulta tan fundamental para el nuevo romance así como para la comedia romántica en general.

5.- Otro aspecto que resalta es que en este tipo de estructuras narrativas se den tantos impedimentos para que los dos amantes puedan estar juntos. Como ya se ha visto con anterioridad en un artículo de la revista de teoría cinematográfica “Screen” (Screen,1992: 41), “si se mantiene el objeto de deseo a una cierta distancia y se enmascara la ausencia en el otro, la narración es capaz de sostener el deseo más que, como se supone generalmente, satisfacerlo”.

Como idea general, se puede afirmar que la mayor parte de los esquemas de las comedias románticas modernas son básicamente afirmaciones de los ideales del matrimonio monógamo y de la feminidad doméstica. Ideales que ya estaban presentes en la temprana tradición de las novelas del siglo XIX y hoy en día continúan presentes en la mayor parte de las series de televisión. Una tradición que ya en las novelas se caracterizaba por centrarse en

protagonistas femeninas y por tener como objetivo a las audiencias femeninas. Algo similar ocurre con el género romántico en el cine cuyas audiencias están formadas en su mayor parte por mujeres. La salvedad es que, tal y como indican las respuestas ofrecidas en las entrevistas, es que al menos ya hay chicas que conquistan a chicos aunque lo predominante es lo tradicional.

De forma habitual en este género, Hollywood prefiere una solución en la que no se haga explícita ninguna relación sexual, que se represente a través de formas de tensión que impliquen insinuaciones pero sin mostrarlo abiertamente. Ahí puede citarse toda una larga lista de conocidas películas actuales donde existe la presunción de que ha habido una relación sexual porque los amantes aparecen en el marco de un dormitorio y han dormido en la misma cama. O bien, no hay ninguna relación hasta producirse el final idílico donde a partir de ahí y con matrimonio por medio ya se da por hecho que existen las relaciones sexuales.

En este sentido, el autor (Screen, 1992: 43) señala que los tres principales modos de presentar la relación sexual son: la relación sexual ocurrirá, la relación sexual ha existido o bien que se produciría.. si. Consiste en ofrecer los elementos necesarios para la recreación imaginativa como en “Cuando Harry encontró a Sally”.

Otra solución es jugar con la relación sexual como algo que ocurrió en el pasado, es el caso de la película de 1942 “Casablanca”

La tercera estrategia típica del género romántico de Hollywood es cuando se da a entender que la relación sexual habría existido si no fuese por la existencia de algún obstáculo insalvable, por ejemplo, tenían que haberse encontrado antes. Sirva de ejemplo la película “Lo que el viento se llevó”, “Revenge” “Cuatro bodas y un funeral” o la reciente “La boda de mi mejor amigo”. O bien el hecho de que haya habido una relación sexual supone la ruptura de su amistad como en “Cuando Harry encuentro a Sally”.

Al igual que en “Las Amistades peligrosas” (1988) el protagonista, Valmont (Malkovich), descubre demasiado tarde que estaba verdaderamente enamorado de Madame de Tourvel, (Michelle Pfeifer) y no de la Marquesa de Merteuil (Glenn Close) cuando se da cuenta es tarde y ella se está muriendo. La muerte por sí misma, antes de añadir la complicación del autodescubrimiento tardío, es un obstáculo insalvable. Pueden citarse “Love Story” de 1970, “Ghost” de 1990, “City of Angels” (1999), “Titanic” (1997), “El paciente inglés”. La conclusión de este tipo de películas es que “podrían haber sido las parejas perfectas”.

La prohibición moral también puede funcionar como el obstáculo que hace que los amantes estén separados como en “Brief Encounter” (1987) o en “La letra Escarlata”.

Michael Westlake (Westlake, 1992:) en un artículo publicado en la revista "Screen", titulado "From Casablanca to Pretty Woman: the politics of romance", afirma que este género filmico se ha creado dentro de los márgenes de un discurso cultural dominado por el componente masculino. El autor señala que es un género creado por hombres y su discurso se percibe de modo diferente por hombres y mujeres espectadores. Michael Westlake considera que los roles se reparten y se representan según el punto de vista masculino. Mientras los hombres se relacionan directamente "con la causa del deseo y buscan el modo de satisfacerlo mediante estrategias tales como el cortejo; las mujeres se ven forzadas a buscar la satisfacción desde una posición asignada por los hombres. Es decir, los hombres se relacionan con el objeto perdido y buscan superar su pérdida imaginándose que ciertas mujeres lo encarnan, mientras que las mujeres tienen que desear en una situación en la que los hombres dicen que representan roles particulares. Para él las implicaciones políticas de esta asimetría se deben a que las mujeres tienen que pretender que son algo que no son mediante la denominada "mascarada" de la feminidad. No es tanto que la fantasía masculina falsifica deliberadamente a las mujeres como que usa a las mujeres como metáfora de lo que no existe". Con estas consideraciones Michael Westlake se acerca a los postulados de Lacan sobre la sexualidad.

Westlake subraya que el género romántico tiene un discurso que se inserta dentro de un contexto patriarcal, el romance refleja en la mayor parte de los casos los roles de género instituidos socialmente.

(Michael Westlake, 1992: 34) también se refiere a "Pretty Woman" como prototipo actual de película del género romántico que después fue copiada por otras muchas de éxito. Aunque como prototípica de finales de los noventa tenemos a "Nothing Hill" que sería el cuento pero invirtiendo los roles de género, además de estar consagrada por un éxito similar.

Para Westlake, el placer que muchas mujeres experimentan cuando ven películas de este tipo plantea una serie de cuestiones acerca del por qué. El autor indica que la preferencia de las mujeres por las películas del género romántico no está compartido por los hombres, y claramente lo vemos reflejado en las entrevistas realizadas donde la práctica totalidad de las mujeres se decantan por este género, tanto si es drama, como comedia o puramente romántico. En cambio no sucede lo mismo con los hombres puesto que son muy pocos los que muestran su preferencia por este tipo de películas. De ahí que recuerde la frase de Cora Kaplan cuando decía "ningún hombre que yo conozca ha leído "Lo que el viento se llevó", a menos que fuese por razones profesionales". Lo mismo que la relativa ausencia de placer que muchos hombres han experimentado al ver "Pretty Woman". Westlake se muestra muy interesado por las causas por las cuales a las mujeres les gusta especialmente el género romántico y por las razones de la aparente indiferencia de los hombres por este tipo de películas. Algo que puede tener

mucho que ver con el mundo de la privacidad, el amor, el hombre ideal, el hogar y en general el mundo de los sentimientos.

El autor afirma que esta diferencia puede deberse a que se trata de una recreación de la fantasía frustrada, una manera de hacer más soportable no sólo las relaciones no satisfactorias con los hombres sino toda una serie de relaciones sociales de subordinación. El autor considera que el género romántico podría ser una fantasía compensatoria por la relativa ausencia de poder que las mujeres tienen en sus roles sociales asignados. Aunque, Westlake señala tomando la idea de Tania Modleski (una autora especializada en el análisis de series rosas americanas) que esta fantasía puede inducir o intensificar los problemas de las mujeres, puesto que actúan como tranquilizantes para relajar la ansiedad, son una ayuda temporal, aunque al final la ansiedad vuelve a aparecer.

Otra consideración del mismo autor es la que toma de Jones: puede verse el romance como un modo de negociación o una forma de resolver los problemas por parte de las mujeres puesto que son representadas como solteras que encuentran una relación sexual.

El autor sigue la línea teórica expuesta por Tania Modleski y recoge de la autora la idea de que el romance puede suponer tanto un desafío como una nota de inhabilitación de la condición femenina. Westlake afirma que Modleski pone el énfasis sobre la dimensión utópica del romance, la expresión del deseo de las mujeres por lo colectivo, la transcendencia, la autonomía y las relaciones sexuales honestas. En este sentido, el autor señala que varios estudiosos en la materia coinciden al señalar una serie de elementos contradictorios. Modleski considera que el aparente escapismo inocuo de las películas románticas, es a la vez un desafío y una reafirmación de los valores tradicionales, los comportamientos y las actitudes. Es decir, hay un fondo contradictorio.

Esas son las razones por las que Westlake considera que la ideología del género romántico resulta mucho más difícil de determinar de lo que en un primer momento parece.

Otro autor que analiza las principales características del género romántico es Steve Neale (Neale, autumn 1992: 284). En su artículo titulado "The Big romance or something wild?. Romantic comedy today" indica que el éxito de películas tipo "Ghost", "Pretty Woman" o "Green Card" produjo un renacimiento de la comedia romántica. Las comedias románticas de comienzos de los años noventa parecen reemplazar a las grandes producciones de acción y de aventura propias de la década de los años ochenta. Aunque a finales de los noventa y ya en el año 2000 observamos como se combina el éxito de las comedias románticas "Nothing Hill" o "La boda de mi mejor amigo" con el éxito de las películas de acción y grandes

superproducciones como “Gladiator” o “La amenaza fantasma”, precuela de la trilogía de “La guerra de las galaxias”, o “El Señor de los Anillos”.

El autor afirma que hay un común denominador en este tipo de películas: se caracterizan por abordar una sexualidad tratada eufemísticamente, y por la relación de pareja en la que siempre hay uno de los dos que enseña al otro a ser mejor: Habitualmente es el hombre quien menos sabe del terreno de los sentimientos y va aprendiendo de la mujer, como en “Pretty Woman”. Aunque a veces sucede al revés, como en “Nothing Hill”, o la película protagonizada por Andie McDowell y Gerard Depardieu, “Green Card”, en este caso quien cambia es ella quien aprende de él.

Neale califica las comedias románticas como “nervous romances” debido al tono un tanto histérico que domina a lo largo de la película.

4.10 “PRETTY WOMAN” COMO MODELO DE COMEDIA ROMÁNTICA DE ÉXITO

Las razones por las que he escogido películas como "Pretty Woman" en el siguiente análisis es porque resulta representativa en la década de los 90 como lo pone de manifiesto su enorme éxito mundial, además de transmitir unos roles de género característicos del género cinematográfico de la comedia romántica, que después han copiado otras películas del mismo género.

Hilary Radner (Radner, 1993) realizó un exhaustivo estudio sobre “Pretty Woman”, al que define como “la versión de los años noventa del género denominado en el mundo anglosajón “weepie”, y cuyo gran éxito confirmó la importancia del mercado de mujeres. Para ella es destacable el hecho de que aporte un sentido simbólico nuevo al tema de la castidad femenina.

La autora sostiene que han surgido nuevas categorías y estudios sobre la feminidad, nuevas historias como “Pretty Woman”, en las cuales la relación heterosexual se representa de forma diferente, se articula una nueva construcción femenina más acorde con los tiempos actuales. Al igual que también se ha introducido un nuevo modelo masculino aunque no sea el dominante.

Se inserta en una época y en un contexto social en el que más del cincuenta por ciento de las mujeres trabajan fuera de casa. Esta nueva forma de feminidad se define a sí misma y también define sus propios placeres (denominado por la autora “economía libidinal”) dentro del espacio de un mercado en el que su capital está constituido por su propio cuerpo y por sus pericias sexuales. La autora afirma que tanto las revistas femeninas, como los libros de autoayuda, las novelas para mujeres, la televisión, ofrecen nuevos paradigmas para el comportamiento femenino.

La narración de “Pretty Woman” ejemplifica la permisividad de la nueva feminidad de la mujer soltera, la chica que trabaja. “Pretty Woman” ofrece una visión muy significativa de la representación pública de la nueva feminidad según Radner, quien añade que deben tenerse en cuenta dos cuestiones determinantes de esta feminidad:

La relación de la película con una heterosexualidad femenina que desestabiliza la división entre lo público/privado.

La relación de la película con la mismidad en el sentido de consumidora femenina algo que va unido al mundo de las revistas femeninas y de la industria de la moda. Resulta evidente que Vivian se convierte en “bella” cuando aprende a ir de compras y a comprar, a vestirse adecuadamente para cada momento, a comportarse elegantemente, a hablar en público.

En este sentido, la autora considera que el problema de la expresión de la chica soltera es el de mostrar su heterosexualidad a través de un uso disciplinado del maquillaje, la vestimenta, el ejercicio, la cirugía, la cosmética que la transforman en una mujer con "glamour" cuando Vivian va de compras.

Una vez que Vivian ya ha sido transformada y ha adoptado una nueva imagen se convierte en casadera, es una novia, y gusta porque ya es la heroína perfecta que ha sido socializada para poder optar al matrimonio con un hombre rico de elevado status socio-económico.

Ha habido numerosas discusiones en torno a la trama de esta película y lo que parece despertar mayor unanimidad es el paralelismo que se establece entre Pretty Woman y el tradicional cuento de Cenicienta. De ahí que el film recibiese algunas críticas. Hay quienes vieron en su desarrollo el reflejo de una naturaleza reaccionaria al considerar que posee la estructura de narración tradicional que siempre finaliza con el matrimonio. La relación entre el cuento de Cenicienta y la narración matrimonial es evidente: bien es cierto que en el argumento tradicional sobre el matrimonio Vivian sería un personaje atípico pero también es verdad que Pretty Woman posee la estructura típica de chica pobre que conoce a un hombre rico y al final se casa con él quien la protegerá de los sinsabores de la vida. Es un argumento propio de las novelas del siglo XIX y del cine de Hollywood clásico.

La protagonista de “Pretty Woman” se transforma en una princesa, aprende a vestirse y a comportarse y causa la admiración de los demás. Al mismo tiempo, su aprendizaje y la naturalidad que desprende en este nuevo modo de vida hace evidente a todo el mundo que ella ya era una gran y maravillosa persona, sólo necesitaba arreglarse y adcentarse.

Westlake (Westlake, 1992: 48) señala que en cierto modo a ella no se la transforma, a diferencia de Edward (Richard Gere) quien sí sufre una transformación al conocer a Vivian. Detalles como el hecho de que Richard se descalce en el parque cuando está con ella se reflejan las transformaciones que se operan en él gracias a la influencia de ella.

Michael Westlake afirma que a Vivian no le falta de nada como ser humano porque es precisamente quien le enseña a él a ser mejor persona, pero el problema es la consideración social que tiene por ser una prostituta.

El autor define a Edward como un “hada madrina” en la escena en que pone orden en la tienda cuando enseña su tarjeta de crédito. A partir de ese momento, una vez que Vivian ya ha cambiado su imagen gracias a la intervención de él, estará legitimada para influir en la transformación de Edward. Aunque la honestidad y la generosidad de Vivian son valores innatos, precisará de un cambio de vestimenta para que eso se legitime.

Westlake afirma que la escena de Vivian con su nuevo vestido, causando la admiración de todos es una escena emblemática de la fantasía de la película: “su belleza es ahora manifiesta y a partir de ahí se le permite convertir a Edward en alguien con quien la relación sexual es posible.

Sobre esta base, la fantasía que hace de “Pretty Woman” (al igual que otras películas de este género) una película atractiva para las mujeres es que, por un lado es posible ser como la cultura patriarcal demanda sin sacrificio alguno, y también es posible transformar a los hombres en otro tipo de personas con más sentimientos. El autor se basa en razonamientos propios del psicoanálisis.

Para Roman Gubern (Gubern,1993: 92), al igual que para otros muchos, esta película dibujó con gran maestría el reciclaje de los mitos tradicionales como el de Cenicienta. El príncipe tradicional está protagonizado por Richard Gere, divorciado que acaba de romper con su amante. Es un alto ejecutivo dedicado a comprar empresas en dificultades para después venderlas y fragmentarlas. Gubern define a Vivian (protagonizada por Julia Roberts) como “una bella pero vulgarísima prostituta. Vivian que hace carrera en Hollywood Boulevard malvive con dificultades económicas y hace de todo en la cama, salvo besar en la boca porque lo considera algo muy personal”. Para el autor la trama de Pretty Woman es el cumplimiento del sueño infantil de Vivian cuando le revela a Edward: “cuando era pequeña mi madre me encerraba en la azotea cuando me portaba mal, y yo me imaginaba que era una princesa encerrada en una torre por una reina malvada. De pronto llegaba un caballero que trepaba hasta mi balcón y me rescataba.

Respecto al desenlace de la película, Gubern (Gubern, 1993: 96) señala que “el intercambio de servicios, esbozado como sucia operación mercantil al comienzo de la película, se ha consumado de modo definitivo y legítimo al final”. Para el autor se trata de la historia típica con final feliz, un cuento de redención social y que “oculta públicamente los aspectos sórdidos y las servidumbres de la prostitución femenina. Es una historia de idealización y de embellecimiento en donde no se refleja la verdadera realidad de la prostitución.

Es interesante comprobar como esta operación de ocultamiento se extiende también a la puesta en escena del cuerpo de la protagonista Julia Roberts. Puesto que la actriz fue doblada en los planos de desnudo.

Gubern, al igual que otros autores, también considera que “Pretty Woman” parte del mito de Cenicienta. Se refiere al complejo de Cenicienta analizado por las feministas. Un complejo que significa el miedo de la mujer a la independencia y que tiene su origen en la educación recibida y en los roles familiares. En el hogar se la protege y se la convierte en dependiente de los demás. Por el contrario, los hombres son educados para moverse por el mundo exterior y para ser independientes. Por eso la mujer busca a un Príncipe Azul. Roman Gubern (Gubern, 1993: 96) menciona lo que Lois W. Banner dijo del mito “supuso una expectativa social real puesto que se difundió en la sociedad norteamericana a finales del siglo pasado, gracias al sexteto de coristas Florodora Girls, que consiguieron casarse con millonarios, consolidando así un sistema de creencias que para las mujeres era el análogo del mito del “self-made-men” para los hombres”.

Las similitudes entre este mítico cuento y la película se hallan en todo tipo de detalles. Vivian no tiene madre y también realiza trabajos humillantes como Cenicienta. Y tanto Vivian como Cenicienta necesitan un vestuario adecuado para ir al “baile del príncipe”, es decir, para ir con Richard Gere a lugares muy lujosos. Las dependientas de la boutique que se niegan a atenderla se asemejan a las hermanastras de Cenicienta. Afirma incluso que la escena en que el príncipe encaja el zapato en el pie de Cenicienta viene a ser una metáfora del coito.

Hilary Radner define en primer lugar la personalidad de Vivian y considera que ésta es un paradigma de conocimiento sexual más que de castidad. Es precisamente su experiencia sexual, más que su virginidad, lo que constituye su valor principal al inicio, lo que llama la atención de Edward Lewis, el personaje interpretado por Richard Gere.

A lo largo del desarrollo de la película, el carácter de la protagonista va definiéndose por su bondad, la característica que convence a Edward de la necesidad de conservarla. Aunque Vivian no es casta tiene valores morales, posee un sentido firme de la decencia y de la justicia. Radner señala al respecto que casualmente son las cualidades que Edward no tiene. El protagonista es un gran inversor sin escrúpulos que cambiará gracias a Vivian. Ella es quien le enseña a ser mejor persona. La autora define a Edward como un libertino, en el sentido dado al término en el siglo XVIII: es un hombre que “viola” a otras compañías en vez de a mujeres. Vivian será quien le transmita valores morales en el mundo del capitalismo despiadado.

Radner (Radner, 1993: 63) destaca que en “Pretty Woman” el nuevo compromiso heterosexual no se basa en la castidad femenina, sino que más bien se basa en la profesión más vieja del mundo, “el comercio del sexo

femenino. En esta nueva relación heterosexual lo más inestable, debido a su carácter temporal, del intercambio entre el hombre y la mujer se convierte en estable. Vivian se convierte en “la chica que está a disposición” de Edward, en la chica para siempre. En este sentido Radner señala que el matrimonio es el “empleo” estable en la vida de Vivian, puesto que partía de una situación temporal por su profesión de prostituta.

Y ese final estable que es el matrimonio, es lo que la autora considera el aspecto materialista de la relación entre Edward y Vivian. Radner sostiene que la narración enmascara todo ese interés materialista mediante una historia de amor sentimental: sellada por el beso. Vivian rechaza el dinero de Edward pero sólo hasta cierto punto, porque los términos iniciales del acuerdo en realidad no cambian nunca. Es decir, para ella, la película expone desde el comienzo la naturaleza de este contrato: Edward está de acuerdo en pagar a Vivian 300 dólares por una semana de servicios, a lo que Vivian contestará diciendo: “Cariño, te voy a tratar tan bien que no querrás irte nunca de mi lado”. Edward acepta el desafío y responde: “trescientos dólares, seis días, y entonces Vivian te dejaré marchar”. En este preciso momento es cuando la narración queda definida. Se clarifica parte del mecanismo del acuerdo contractual de la pareja que se hará evidente al final.

La autora afirma que la estructura narrativa desvela el final mucho antes de que se produzca. La actitud de Edward y sus decisiones a lo largo de la narración fílmica presagian el final. Veremos a un Edward que abandona la especulación financiera y adopta unas maneras capitalistas en correspondencia a ciertas leyes. Observamos que en vez de destruir la compañía que ha adquirido recientemente se dedica a reconstruirla. Radner señala que mientras hace esto, Edward reafirma la simbólica ley de la familia por la que él se convierte en el padre responsable para con sus trabajadores. Se le asimila a la familia corporativa, y tendrá un padre ejemplar en la persona del propietario anterior de la compañía, James Morse (interpretado por Ralph Bellamy), quien incluso dirá que está orgulloso de Edward como si se tratara de su propio hijo.

La película alcanza un punto de no retorno cuando, al final, Edward debe elegir entre casarse con Vivian y perderla. Y aunque al principio, Edward toma la decisión equivocada, cambia rápidamente su parecer a última hora e irá en busca de ella para ofrecerle el cuento completo, el matrimonio

La razón de esta prematura resolución de la narración le resulta a la autora un tanto misteriosa. Primero, se intenta validar la personalidad de Vivian de cara a los espectadores: se convierte en la base de la transformación profesional de él. Así queda valorada y legitimada a pesar de su profesión de prostituta. Una vez que él se ha hecho “bueno”, puede hacer que ella retorne a la respetabilidad, y a la familia que abandonó en el pasado cuando decidió adoptar como modo de vida la prostitución. Queda redimida. Incluso se la puede comparar con la mítica figura religiosa de María Magdalena, la

prostituta que se redimió al encontrarse con Jesús y posteriormente abandonó ese modo de vida. María Magdalena se casó con Jesucristo en el sentido alegórico.

El final del film se sitúa dentro de la lógica de la narración puesto que el espectador ya ha sido testigo del cambio de Edward. Deja de ser un capitalista agresivo y sin escrúpulos, y se convierte en un inversor moderado y con ética y, finalmente, un marido devoto gracias a la personalidad, a la bondad contagiosa y a la influencia de Vivian. La película premia a la protagonista por su personalidad. Es así como se ha ganado el derecho a tener un status de esposa, a ser legitimada para formar una familia con Edward.

Radner (Radner,1993: 63) no está del todo de acuerdo con las analogías entre esta película y el cuento de Cenicienta. Opina que no se trata de otra historia de Cenicienta. La última imagen de la película no es la reconciliación de Edward y Vivian, sino que concluye con la imagen de una persona en la calle, un rastafari que ya había aparecido al comienzo del film cuando Edward conduce medio perdido por las calles de Hollywood, hasta encontrarse con Vivian El rastafari que gritaba a todo aquel que pasaba a su lado lo mismo que oímos decir al final de la película:

“Bienvenido a Hollywood. Todo el mundo viene a Hollywood a lograr un sueño. ¿Cuál es tu sueño? ¿Cuál es tu sueño? Hey mister, hey, ¿Cuál es tu sueño?”.

Al término de la película, el rastafari realiza una advertencia sobre la condición del cuento que se ha revelado y dice:

“Bienvenido a Hollywood, ¿cuál es tu sueño? todo el mundo viene aquí. Esto es Hollywood, el país de los sueños. Algunos sueños se hacen realidad, otros no, pero continúa soñando. Esto es Hollywood, siempre hay tiempo para soñar, por eso, continúa soñando”.

En este sentido, la autora hace mención al comentario de Freud sobre las insatisfacciones. Parece que los deseos insatisfechos son el poderoso motor que hay detrás de las fantasías; cada fantasía contiene la realización de un deseo y mejora la insatisfacción de la realidad.

Por eso la autora considera que el film ofrece un “sueño” en el cual no hay contradicción entre la ambición y el erotismo, entre Horacio (o bien Hortensia) Alger y Cenicienta, entre la prostitución y el amor conyugal: esta es su fantasía ya que la fantasía expresa la inverosimilitud de su historia, su “relación imposible” tal y como afirmaba Edward.

Radner señala que por eso la historia de “Pretty Woman” ejemplifica la definición dada por Constance Penley de ser “una idea psicoanalítica de fantasía”, que ofrece un marco a través del cual “el sujeto participa en ella y muestra un escenario en el cual las cuestiones cruciales acerca del deseo,

conocimiento, e identidad pueden ser poseídas, y donde el sujeto puede llegar a tener un número variado de posiciones identificatorias”. Para la autora, la historia como fantasía se entiende mejor no como un simple y monolítico deseo de realización sino como una representación de “múltiples posiciones del sujeto (y contradictorias a veces). La utilización de la figura de la prostituta dentro de la narración del matrimonio resulta emblemática de lo que la autora ha denominado “esta circulación de deseos”.

La legitimación de Vivian:

Radner opina que la figura de la prostituta crea un momento importante entre el compromiso heterosexual y el retorno de Edward al refugio patriarcal (su identificación con el padre y con el patriarcado). La autora afirma que la libertad sexual que Vivian representa es un punto de partida de lo que denomina “la articulación de una fantasía masculina regresiva”, es una fantasía pre-edípica de “indefensión”. Explica que esta fantasía pre-edípica tiene el significado simbólico de parecer que Edward es el “niño de Vivian”.

Ella supedita sus deseos a los deseos de él. Porque precisamente lo que Edward deplora en su ex-mujer y en su ex-novia es el hecho de que no hayan estado a la altura, que no hayan sido capaces de colmar sus deseos. El quiere una mujer a su disposición y que colme sus deseos. Quiere alguien que esté por completo a su disposición.

En la relación que se establece en la película entre ambos protagonistas vemos que el contrato inicial que establecen Edward y Vivian se mantiene al final. La película parece insinuar que no hay diferencia entre la prostitución y el matrimonio dentro de la narración romántica ya que efectivamente él paga, y tal y como ella le dice: “quedarás tan contento que no te dejaré marchar”. Dicho y hecho.

Hilary Radner señala que en “Pretty Woman” se oculta este tosco intercambio, no sólo mediante el desarrollo de una historia de amor que gira alrededor del beso, sino también a través del embellecimiento estético de la prostituta, y las escenas de la tragedia de la ópera. En este último caso, la autora opina que es de gran interés el significado simbólico que aporta a la historia la representación de la ópera “La Traviata. Para ella se trata de uno de los intertextos más significativos: Vivian aprecia y valora esta pieza operística y llora cuando muere Violeta porque se identifica con la heroína. Por eso Edward dirá “la ópera forma parte de su alma”.

Radner traza un paralelismo entre Vivian y Violeta (la protagonista de La Traviata) y de ese modo le da a la prostituta contemporánea la condición de heroína trágica. El destino trágico e infeliz de Violeta, un destino que Vivian comparte en un comienzo, parece descartado en la narración fílmica. El destino de Violeta es el resultado de un sacrificio personal que Vivian no tendrá que realizar. Violeta, a petición de su padre, deja a su amante porque su hermana debe casarse, sabiendo que como mujer que ha caído y pecado,

nunca será una prometida. Justo antes de que muera, el padre y el hijo vuelven de modo que esta reconciliación devuelve a Violeta a la familia, legitimando su sacrificio, borrando la mancha de su profesión por medio de la muerte.

Radner observa que el aspecto principal de este paralelismo se sitúa en la descripción de la heroína de *La Traviata*: Violeta era una buena chica con un gran corazón a pesar de lo que había sido. Al igual que Vivian. Del mismo modo que en “*La Traviata*”, la narración de “*Pretty Woman*” también gira en torno al conflicto que se da entre la familia, sus intereses y sus bienes y el mundo de la prostitución. La proximidad de estas dos historias da a Vivian un patetismo que de otro modo no tendría, afirma Radner, quien considera que en cierto modo se santifica la prostitución en la película por una vía que no es justificable en la narrativa de la película por sí misma.

Al hilo de la ópera y de la propia historia de Vivian la autora se pregunta, ¿qué ocurre con una joven que invierte su capital imprudentemente?”. Si Violeta retorna a la familia y se la santifica a través de la muerte, la nueva relación con Edward permite a Vivian otra solución. Radner sostiene que la prostituta presta a adoptar el capitalismo regulado por la ley del padre puede ser salvada por la misma ley porque se la redime para reconciliar el deseo masculino pre-édipico (la necesidad de Edward de tener una chica a “disposición de”) y la Ley del padre dentro de la misma narrativa. Se recupera a Vivian para la familia, encuentra de nuevo el lugar adecuado del que se había alejado erróneamente y es un hombre rico quien le proporciona su capital acumulado. Radner subraya que el juego entre la ambición y el placer erótico, entre la domesticidad y el deseo sexual, no son las únicas contradicciones que la película intenta resolver. También puede observarse que la chica soltera debe representar el deseo para el sujeto masculino y a la vez actúa como el agente de su propio deseo. Según Radner, debe representar la imagen especular del deseo del consumidor y además asumir la autonomía en el contexto de sus propios deseos. Si la historia reproduce una fantasía de ambición y erotismo, la exhibición de Vivian como un objeto visual será su fuente de placer.

Radner recuerda la historia de Cenicienta y su condición de joven maltratada, poco reconocida, cuyas virtudes son exteriorizadas en un pequeño pie. Este proceso de externalización, afirma la autora, es básico puesto que permite la representación de las cualidades, como por ejemplo la compasión, la diligencia, la disciplina, que son cualidades visualmente no representables. Radner señala al respecto que su pequeño pie no sólo permite a su marido reconocerla como la elección correcta, sino que es también la garantía de otras cualidades intangibles. El príncipe salva a la joven de una vida de trabajo duro y de maltrato y la sitúa en el lugar adecuado puesto que así lo expresa el hecho de poseer unos pies pequeños (una adecuada virtud).

La autora explica que si las narraciones sobre el matrimonio del siglo XVIII y del siglo XIX tienden a enfatizar más la “virtud” que los pies pequeños, Vivian es la nueva Cenicienta que retorna a un modelo femenino donde la

apariciencia es fundamental. Vivian retomará el rol tradicional de mujer para un marido.

El fetiche es una representación visual de la coincidencia entre la cultura de consumo y el deseo. De este modo el fetiche representa las cuestiones relativas a la representación visual, el deseo, y la cultura de consumo, los tres elementos principales de investigación en el área de la teoría fílmica.

Para Hilary Radner Vivian bien podría representar el fetiche. Sobre todo en la transformación que se opera sobre la protagonista después de las escenas de la compra, unas imágenes que se enfatizan con la canción “Pretty Woman”. Las miradas aprobadoras que Vivian encuentra en su triunfante desfile por Rodeo Drive sirven para enfatizar su reciente “realización”.

La historia de Vivian es la historia de cómo llegar a convertirse en un fetiche. En la narración la película traza el progreso de Vivian desde que es un objeto voyeurístico (para ser mirada) hasta que se convierte en un objeto fetiche.

La autora (Radner, 1993: 67) observa que, aunque Vivian es una mujer sexualmente experimentada, su transformación de prostituta a mujer de privilegios se efectúa solamente a través de su habilidad para comprar y llevar prendas de vestir caras. Por ser atractiva y tener buena apariencia, por ser elegante. Radner dice que esta es su más obvia destreza, el complemento necesario a su gran experiencia en la cama.

La ropa cara y de moda sustituye a la zapatilla de cristal del cuento de Cenicienta. Radner señala que en “Pretty Woman”, la capacidad para llevar la zapatilla de cristal se ha convertido en la capacidad para consumir, saber comprar y llevar la ropa de moda. Las cualidades mágicas del zapato de cristal se transfieren a la exhibición del cuerpo de Vivian.

En la película hay innumerables ejemplos de los esfuerzos que realiza Vivian para complacer a Edward, como jugar al ajedrez, organizar un picnic en el parque, o ser muy amable y encantadora con sus clientes. Pero será en las escenas en que se viste elegantemente con sombrero y guantes, o con su rojo traje de noche, con sus pantalones cortos de lino, lo que mejor la define para él y para la audiencia en general.

Para Radner, lo que se transmite a la audiencia es el hecho de que Vivian ha cambiado de apariencia y ha sabido adaptarse a la nueva situación social, pero, en el fondo, estaba hecha para ese mundo. Hasta entonces había sido una princesa disfrazada, oculta y por descubrir.

Las entradas y salidas de Vivian por el vestíbulo del hotel Regent Beverly Wilshire, donde Edward ocupa el ático mientras está en Los Angeles, enfatizan la maestría de la protagonista para despertar miradas de admiración. Cuando Vivian vuelve de su compra es recibida con miradas y gestos de

aprobación por parte del personal del hotel, y en particular por parte de Barnard Thompson, el director del hotel.

Según la autora, estas entradas y salidas del hotel marcan los estados de transformación de Vivian, unas escenas que tiene su punto culminante cuando asiste a la ópera con la apariencia de una princesa. Lleva un traje de noche rojo, con guantes negros y joyas de gran valor. Cambia de estado, pasa de objeto voyeurístico a objeto fetiche.

La misma Vivian se muestra satisfecha por su nueva condición. La satisfacción que esta posición le ofrece está muy bien representada cuando regresa a la tienda donde el personal rehusó atenderla la primera vez. Las dependientas de la tienda cometieron un gran error en términos de Vivian porque perdieron la oportunidad de hacer dinero al rehusar atenderla. El triunfo vendrá más tarde cuando se desviven por atenderla. El primer vestido que Vivian compró gracias a la ayuda del director del hotel y de su amiga la vendedora, demostró el potencial de Vivian para transformarse. Sin embargo, hasta la escena de la gran compra en la misma tienda donde antes se la había despreciado no será legitimada.

El elegante vestido de noche negro que sus amigos del hotel le proporcionan no será suficiente: Vivian necesita un armario entero de ropa nueva y elegante, que sólo podrá adquirir con la tarjeta de crédito de Edward, y algo más importante, con la autoridad de él. El dinero de Edward no es suficiente para dar legitimidad a Vivian. Tendrá que acompañarla y hablará por ella en la tienda antes de que pueda comprar. La posición de él le permitirá a ella estar a la misma altura gracias a su intervención paternalista. Radner señala que aunque Edward autoriza la transformación de Vivian del mismo modo que la autoriza a usar su tarjeta de crédito, sólo cuando la transformación se ha completado, es cuando adquiere el guardarropa completo. A partir de ese momento Vivian ya no necesita a Edward. Adquiere autonomía lo que se expresa en la mirada servil de admiración que le dirigen las dependientas de la tienda. El excesivo placer que le propociona el hecho de consumir es una satisfacción narcisista, un exceso que según Radner (Radner, 1993: 71) es autoerótico, que depende de saberse bella y atractiva tanto como de las miradas de admiración de su audiencia. Este placer constituye parte de los beneficios de su transacción, de su contrato heterosexual.

Hilary Radner afirma que aunque las mujeres parecen construirse a sí mismas para la mirada escoptofílica masculina, este mismo momento puede ser reescrito mediante la retórica de la cultura de consumo femenina como un momento narcisístico (desde la posición del sujeto femenino). Las escenas de compra son expresión de deseo-realización personal.

El éxito de *Pretty Woman* reside en haber logrado establecer un nexo de unión entre la contradicción que hay en el espectador que está muy lejos de creer en el romance (especialmente en una película tan llena de inverosimilitud y de inconsistencia) y al mismo tiempo su deseo de que ocurra así.

Las películas románticas con la típica estructura elemental de chico encuentra a chica, chico pierde a la chica, chico consigue a la chica. Son producto de la literatura romántica, de las canciones románticas, las series de televisión,...todo este género es testimonio de la saturación de la cultura contemporánea en torno al mito del romance.

Un aspecto a tener en cuenta en este género de películas es que la omnipresencia del romance subraya la ausencia de la relación sexual.

Hay un sonido temáticamente dominante dentro de la narración cinematográfica americana, y reside precisamente en la negación de lo siguiente: los sexos son complementarios y esta armonía en ningún lugar se refleja mejor que por medio del amor romántico. En pocas palabras, Hollywood hace notar que la relación sexual existe. El romance no niega que hay una carencia, pero exige que su realización pueda llevarse a cabo de buenas formas. En *Pretty Woman*, el protagonista masculino Edward (interpretado por Richard Gere), con una relación fallida a sus espaldas y con una fuerte dependencia de su negocio, es transformado por Vivian (interpretada por Julia Roberts) en un hombre honesto que es capaz de hacer cosas diferentes. Mientras, ella adquiere de él un status, una cultura, riqueza y amor que hasta entonces no había tenido en toda su vida como prostituta. El fondo moral de la película se encargará de hacer evidente que alguien tan amable, de gran corazón y bella como es ella se merezca todo eso y más.

4.11 LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO

Por todo lo que hemos venido analizando, el cuerpo es algo importante en esta película ya que se erige en fetiche. Desde el primer momento el cuerpo de Vivian, o mejor dicho sus diversos cuerpos, ocupan la pantalla. Al mismo tiempo, el uso evidente de dobles marca al cuerpo fetiche como fantasmático, como una función puramente de representación y no como una función de realización. Naturalmente, señala Radner, el efecto podría ser el mismo si se usara o no se usara el cuerpo doble, pero el uso del cuerpo doble subraya el modo por el cual todas las imágenes reproducidas por medio de las convenciones de la técnica fotográfica y editadas como un proceso de segmentación y de condensación son fantasmáticas.

Una secuencia de once tomas fotográficas al comienzo de la película (cuando los créditos todavía no están sobre la pantalla) es representativa de esta fantasmática puesta en escena del cuerpo fetichizado. En esta secuencia, la primera vez que Vivian aparece en la película, no es Julia Roberts sino su doble. En esta primera toma de Vivian(s), vemos a una mujer vestida con ropa interior negra. El torso va girándose lentamente hacia la cámara, dibujando a la mirada de los espectadores una "V". La cámara entonces sigue hacia arriba del torso, hacia la izquierda, con un primer plano de la mano y del brazo (silenciando un despertador) mientras que la cabeza de la mujer

permanece bajo la almohada. Julia Roberts aparece en la toma 2 de esta secuencia, pero sólo en una serie mal resuelta de fotos pegadas a la pared, en la que apenas se distinguen sus rasgos, en que aparece otra figura que parece la de un hombre. En la toma 3 se vuelve al cuerpo doble, una toma de ángulo alta de un busto vestido con un sujetador negro. De nuevo puede verse una peluca rubia, la cara de la mujer no es visible. En la toma 4 se ofrece una imagen de unas manos llenas de brazaletes. La toma 5 es un primer plano de Edward, una cara que mira momentáneamente a la cámara, por lo que se deduce que él era el sujeto de las imágenes que le precedían, es decir, imágenes que se transmiten desde el punto de vista de él, son sus fantasías. La toma 6 es una larga toma del coche que Edward conduce, y que llevará a Vivian lo que llena de sentido las tomas de Vivian. Radner señala que en las dos siguientes tomas (la 7 y la 8) puede verse cómo Vivian continúa su preparación: sus manos arreglando las botas, su mano cerrando la cremallera de la bota mientras la cámara recorre la bota desde arriba hasta la pierna en una recreación barroca, paródica del momento fetichístico, de nuevo desde la derecha a la izquierda, siempre con primeros planos que segmentan el cuerpo, lo fragmentan para darnos a entender su condición.

Por último, en las tomas 9 y 10 puede verse un segmento de la cara de Julia Roberts. La secuencia cierra con una larga toma de un Lotus, el coche que conduce Edward, mientras va a toda velocidad. Hasta la siguiente secuencia no se verá una toma de cuerpo entero de Julia Roberts.

La autora afirma que con el fin de subrayar la naturaleza fantasmática de su encuentro, el doble interviene de nuevo más tarde, durante el primer encuentro de Edward y Vivian. En esta secuencia, Edward duda. La mirada de él persiste sobre el cuerpo de ella (sobre el de la doble) enmarcado en la ventana del coche, el precio le convence y aceptará sus servicios.

Estas secuencias ilustran la cercana alianza entre el fetichismo y el voyeurismo, en el cual la segmentación de la mujer es al mismo tiempo, según palabras de Radner, una glorificación y una mutilación metafórica, una división del mismo cuerpo.

4.11 LAS HEROÍNAS DE LAS PELÍCULAS DE ACCIÓN

En este género cinematográfico se puede afirmar rotundamente que la novedad introducida se localiza en el hecho de que antes no había heroínas de acción. Sólo existían héroes de acción acompañados de novias o esposas o amantes que les seguían o les esperaban pero que solían ser obstáculos porque no se valían por sí mismas. Al menos desde finales de los años 80, y salvando excepciones anteriores como “Alien”, contamos con algunas películas donde se mueven cómodamente algunas heroínas de acción. En estos últimos años tenemos famosos ejemplos como las heroínas de “Tomb Raider” o de “Tigre y Dragón” o a acompañantes femeninas de héroes de acción mucho más activas e independientes.

En su libro "Spectacular Bodies", Yvonne Tasker analiza y estudia algunas de las heroínas del cine de acción contemporáneo y observa que la heroína de acción es el resultado de una respuesta a algún tipo de feminismo, que además, surge de un contexto político y social cambiante en el que las imágenes de la identidad de género se han cuestionado de forma creciente. Y no sólo en el cine, se puede ver en otras formas audiovisuales como son los videoclips.

La heroína de acción que pasa a ser representada en términos análogos a cómo se representa el héroe masculino de acción, ha sido interpretada por algunos críticos como una figura femenina que no ha aceptado las responsabilidades de la mujer madura o mujer adulta. Se trataría de una representación un tanto revolucionaria puesto que se aleja del tradicional modo de vida femenino marcado fundamentalmente por la función reproductora, la función de madre y esposa, que prefiere un estilo de vida marcado por la aventura y la acción. Basándonos en estas consideraciones, la heroína de acción podría considerarse un icono cultural y social que concentra en sí misma algunos de los cambios sociales que han afectado a las mujeres: la incorporación al mundo laboral. Si bien, las representaciones de la mujer independiente en el cine de Hollywood no se reducen a la heroína de acción, puesto que podemos verla en otros géneros cinematográficos, como la comedia o el drama realizando una vida profesional independiente.

El género cinematográfico de acción y de aventura se caracterizó siempre por presentar a una heroína que era el elemento de interés romántico para el héroe, un objeto pasivo que habitualmente tenía que ser salvada por el héroe, o que muchas veces era un obstáculo para la acción del héroe masculino. Puede citarse como ejemplo la saga "Indiana Jones". En numerosas ocasiones es una figura inoportuna que Tasker define como una figura "histórica" que necesita ser protegida y defendida y cuya representación más exagerada se produce en el género de la comedia. Cuando el personaje femenino tan sólo es el interés amoroso de la trama, normalmente se la sitúa fuera de las acciones narrativas de más acción o intensidad. En algunas películas de acción los personajes femeninos son raptados o asesinados de forma que desde el comienzo de la narración proporcionan una motivación para la venganza de los héroes masculinos, se convierten en el motivo del hilo narrativo y de la acción de los héroes masculinos. En las narraciones detectivescas es habitual encontrarnos con una trama donde el policía de turno ha perdido a su esposa o amante en el inicio de la película, y toda la trama narrativa posterior se desarrolla en torno a ese motivo, culminar la venganza del héroe. Cuando las mujeres cumplen el rol de objetos amenazados representan figuras narrativas pasivas que esperan que el héroe las rescate o las salve.

Se ha introducido en el cine de Hollywood alguna producción cinematográfica, aunque siempre en los aledaños de lo poco común, con heroínas de acción como en "Tomb Raider" (protagonizada por Anjelina

Jolie, 2001), lo que aún siendo excepcional, supone ya una evolución importante puesto que se ha pasado de un extremo, donde las mujeres eran completamente inútiles, pasivas, llorosas, a una situación en la que existen algunas películas de este tipo protagonizadas por mujeres: “La Red” con Sandra Bullock como protagonista, “Fargo”, “Tomb Raider”, “Alien”, “Final Fantasy” y otras películas como “Matrix” con una activísima Trinity, “Tigre y Dragón” tiene unas protagonistas femeninas muy activas, “El coleccionista de huesos” donde Anjelina Jolie es una arriesgada policía. Aunque en estas últimas películas hay heroínas activas, capaces de defenderse y de crear problemas al contrincante, inteligentes y que asumen el riesgo y la aventura con naturalidad, siempre aparece un héroe masculino que las supera. Eso sí, ya no son mujeres inútiles que chillan y están continuamente atemorizadas sino que se introducen en la acción. En la taquillera “La Momia” también vemos a una protagonista femenina activa pero en otro sentido, aporta la inteligencia y la cultura que no posee el protagonista masculino, aunque no es muy buena saltando obstáculos, en cambio él (interpretado por Brendan Fraser) no es capaz de deducir los enigmas pero tiene una gran capacidad física para vencer a todo aquél que se le interfiere. En este caso aunque ella no sea la viva representación de la vitalidad física, sí la “cerebro” de la película, la que tiene los conocimientos que le permite descubrir el enigma.

El hecho es que aunque en muchas películas de acción las mujeres no sean las protagonistas absolutas de la trama, al menos han superado la fase de “lloronas y chillonas” .

Es frecuente que la película de acción se reduzca a un espacio casi exclusivamente masculino, por eso las heroínas de las películas de acción tradicionales de Hollywood no han sido heroínas de acción sino que han sido acompañantes del héroe masculino de acción. Son el objeto amoroso y decorativo del héroe. La debilidad, la vulnerabilidad se expresan habitualmente por medio de rasgos asociados a la femineidad, como una característica femenina.

Lo novedoso de las películas de heroínas de acción actuales (claro que no en todas) es que la representación femenina ha sufrido algunos cambios. Podemos ver como algunas figuras femeninas se convierten en protagonistas que conducen el hilo de la narración, son agentes activos, figuras que mueven la acción de forma principal y no subsidiaria. Algunas de estas heroínas salvan situaciones porque son activas, y otras siguen siendo el elemento de interés romántico pero ya no son las mujeres histéricas y vulnerables, pasivas sino que asumen la acción de un modo o de otro. Por ejemplo en “El Quinto Elemento”, “La amenaza fantasma”, “Terminator 2”, “Alien”, “La Red”, “Speed”, “Matrix”, “Erin Brockovich”. Estadísticamente, en este género de películas, la acción sigue determinada por hombres, el elemento novedoso es que han entrado en escena varias heroínas de acción. Mujeres de carácter y personalidad que ya no están inmersas en la absoluta inactividad. Es importante tener en cuenta la evolución de la figura femenina en este género

puesto que ha adoptado características que antes no poseía, al menos ya no está en el extremo de la completa inmovilidad.

Un modelo de heroína activa, y que más identificaciones ha producido entre el público femenino es el papel protagonizado por la actriz Sigourney Weaver en la saga “Alien”, una de las primeras y más conocidas entre el público aunque en el 2001 es superada por el personaje de Lara Croft en “Tomb Raider”. El personaje de Ripley en los diversos capítulos de “Alien” plantea interesantes cuestiones acerca de las transgresiones simbólicas de los géneros sexuales, si bien copian y asumen el rol masculino de acción existente.

La aparición de heroínas de acción en el cine de los años 90 supone una reformulación en cierto modo de las consideraciones de la autora teórica más destacada, Laura Mulvey. Debe tenerse presente que aunque Mulvey pareció formular una teoría erigiéndola a carácter universal, sus argumentaciones se desarrollaron sobre el cine clásico por lo que en la actualidad ha perdido vigencia. Aunque también ha recibido críticas por sus formulaciones extremas sobre el cine clásico.

Yvonne Tasker es una de las autoras que se muestra más crítica con la teoría de Mulvey:

Deben tenerse presentes las transformaciones producidas en lo relativo a la sexualidad y a las teorías sobre audiencias.

Las transformaciones en el cine comercial se fundamentan especialmente en que la representación de géneros sexuales no es tan homogénea y uniforme como lo era en el pasado. Pues aunque se utilicen los estereotipos tradicionales, éstos coexisten y cohabitan con otros estereotipos de género más actuales, y que rompen la línea tradicional. Bien es cierto que estas heroínas de acción tampoco están exentas de críticas porque copian e imitan literalmente lo que siempre han hecho los héroes de acción. Por ejemplo, Anjelina Jolie en el papel de Lara Croft en “Tomb Raider” viste, se comporta, gesticula y habla como los héroes masculinos de este tipo de películas. Es evidente que ha sido creada por un hombre y desde una absoluta perspectiva masculina.

Las representaciones de los personajes masculinos y femeninos son más flexibles en la actualidad.

Tasker (Tasker, 1993: 14) afirma que la figura masculina puede desempeñar y de hecho desempeña dos funciones dentro del ciclo de películas de acción contemporáneas: puede ser el agente de la acción narrativa y también puede ser el espectáculo para ser mirado. La autora señala que el protagonista masculino puede controlar la acción al mismo tiempo que se le exhibe como espectáculo y objeto de la mirada. De todas formas a lo largo de la historia del cine también el hombre ha sido expuesto aunque de otro modo: se mostró su

cuerpo lleno de músculos preparado siempre para la acción, o se le exhibe en los momentos de destreza física como el personaje de Maximus en “Gladiator” (interpretado por Russell Crowe). El hecho diferenciador con respecto a la figura femenina es que la exhibición masculina siempre está ligada al componente activo, mientras que la mujer ha sido exhibida de forma pasiva, relacionada con la autocontemplación. Actualmente también vemos exposiciones masculinas tal y como históricamente se ha mostrado a la mujer, en posiciones autocontemplativas, como Brad Pitt en “Siete años en el Tíbet” donde hay continuos primeros planos dirigidos al recreamiento de la belleza del actor.

En este sentido la autora habla de la categorización múltiple de las identidades de género en el cine, afirmando que precisamente uno de los placeres que el cine ofrece es que permite un espacio donde tiene cabida la ambigüedad en la representación de las identidades de género. En el público puede producirse una identificación con deseos de todo tipo que no quedan enmarcados en los límites del propio género sexual. Hay un mayor intercambio.

Siguiendo la senda de sus compañeros en este tipo de películas, la heroína de acción de los últimos años está construida con rasgos físicos musculosos, con gran capacidad física y capaz de sortear todo tipo de obstáculos, lo que tradicionalmente se ha asociado a la figura masculina, a la representación de la anatomía masculina. Otros rasgos son la agresividad, la dureza de carácter. Buenos ejemplos actuales de ello son las protagonistas de “Alien”, “Tomb Raider”, “Terminator 2”.

Desde el inicio de los años noventa vemos en la pantalla algunas imágenes de heroínas de acción, figuras como Susan Sarandon y Geena Davis en la película “Thelma y Louise”; Linda Hamilton en el papel de Sarah O’Connor en “Terminator 2”; Jodie Foster en el papel de policía que instauro la ley y el orden en “El silencio de los corderos”, o la muy reciente “Matrix” con el personaje de Trinity, siempre dispuesta para la acción; y la atípica e inteligente policía de “Fargo”, y por supuesto, la ilimitada heroína reina del mundo de los videojuegos Lara Croft en “Tomb Raider”.

Estos nuevos personajes femeninos son algunos de los ejemplos de las nuevas posibilidades narrativas creadas para las figuras femeninas en el cine de acción de Hollywood. Y son una muestra de las transformaciones introducidas por la industria hollywoodiense pero no están desprovistas de críticas puesto que son personajes que adoptan rasgos masculinos e imitan sus gestos. Al igual que ha irrumpido la imagen del hombre sensible, también ha aparecido la imagen de la heroína de acción, lo que no quiere decir que las otras representaciones tradicionales hayan desaparecido. El espectro de representación de género se ha vuelto más flexible.

Tasker muestra especial interés por el personajes de ficción que interpreta la actriz Sigourney Weaver en la saga “Alien” como modelo de heroína. Afirma

que este personaje se define como “un tipo femenino que va contra otros tipos femeninos como es el de Lambert, un personaje caracterizado como una mujer débil e histérica.

Ripley mantiene una pugna con Ash a fin de establecer su autoridad en la película. Precisamente este conflicto jerárquico es lo que posiciona a Ripley como una extraña heroína de acción. En la segunda parte de “Alien” a los marines se une un equipo militar del cual Ripley no forma parte y se aliará con las tropas populares. Ripley está en medio pero finalmente será capaz de tomar el mando, será la líder del grupo. La hostilidad presente en “Alien”, entre un grupo experimentado y un grupo oficial burocratizado y sin experiencia es un elemento común a toda una serie de películas de guerra y de acción, lo excepcional es que una mujer sea la que lleve el mando.

Tasker compara la posición de Ripley dentro del equipo militar y su liderazgo con el aislamiento del personaje interpretado por la actriz Woopi Goldberg en “Fatal Beauty” donde Goldberg se ve constantemente atacada tanto por los compañeros policías como por los malhechores sin que logre una posición de liderazgo.

Debido a los antecedentes y la trayectoria convencional de las películas de acción de Hollywood que siempre han estado protagonizadas por hombres, al igual que dirigidas por hombres, la heroína de acción es una mujer que adopta el comportamiento de un hombre. Asume los gestos del héroe de acción, es una mujer masculinizada y como tal, se ve sometida a un proceso de masculinización. Según Tasker, la masculinización del cuerpo femenino se hace más evidente en la marcada musculatura del personaje que también en el aspecto físico imita a sus colegas masculinos.

Y en cuanto a ejemplos concretos, algunos críticos de cine han llegado a definir a Ripley como “un hombre disfrazado” (“Ripley is merely man in drag”). Si bien ésta llegó a convertirse en la heroína favorita de las audiencias. “Alien” y “El silencio de los corderos” también tuvieron reacciones adversas, son analizadas con cierto recelo por las críticas feministas debido al cambio que se opera en los roles femeninos que se asemejan a la caracterización masculina. Incluso dentro del campo de la crítica feminista hubo disensiones, se produjeron dos formas de respuestas a estas nuevas representaciones: algunas observaron a estas heroínas con agrado y aceptación y otras las criticaron por su proximidad a los roles masculinos al ser simples copias del tradicional rol masculino.

En la primera parte de Alien sólo se ofrece una imagen de Ripley más femenina, que denota cierta vulnerabilidad, la imagen final cuando se desviste para prepararse para la hibernación. El elemento común en las películas de acción de Hollywood son las imágenes extremas de la vulnerabilidad y de invulnerabilidad corporal.

En el género de acción también es típico que se dramatice la transgresión como sucede en “Thelma y Louise”. Tasker (Tasker, 1993: 149) señala al respecto que el término transgresión tiene cierta importancia en el lenguaje del Feminismo puesto que implica cruzar ciertos límites fijados y, la ruptura de algunos tabús.

Otra imagen muy transgresora que connota una imagen de mujer dura es cuando aparece vestida con ropa militar y la cabeza totalmente rapada. Una imagen que fue utilizada insistentemente para promocionar y publicitar la tercera parte de la saga “Alien”. Esta imagen impactante fue copiada en otra película en la que la actriz Demi Moore aparecía también con la cabeza completamente rapada y con ropa militar, en el papel de “La teniente O’Neill”.

Los dramas que se representan sobre héroes y heroínas suelen funcionar por medio de coordenadas de poder y ausencia de poder en un sentido muy físico del término. En el cine de acción es necesario saber que el héroe o la heroína sobrevivirán a los peligros de la narración, mientras los espectadores se ven envueltos en una dinámica que combina tanto el éxito como el fracaso. Y las escenas que el público recuerda posteriormente no se reducen a la resolución final, sino que las escenas de la trama son importantes tanto por su grado de dramatismo como por su grado de éxito.

Yvonne Tasker señala que “el cine americano de acción se define por la espectacular representación visual que ofrece a sus audiencias; una representación en la cual el héroe o la heroína funcionan como la parte fundamental. En los últimos años el cine de acción ha generado una serie de imágenes impresionantes, de mucha resonancia cultural, como “Rambo” interpretada como una metáfora para los periodistas y críticos de la mitad de los años ochenta, o las diversas y cambiantes imágenes de la heroína de acción en películas “Terminator 2” y “Fatal Beauty”.

Las imágenes en el cine son muy importantes puesto que constituyen todo un texto a analizar. Una crítica centrada en el desarrollo de la narración exclusivamente y que obvia el estudio de las imágenes es en muchas formas incompatible con una interpretación del cine como una fantasía, como una experiencia de los sentidos. Por esos la estética y el lenguaje gestual de estas heroínas es muy significativo.

Tasker recuerda que el cine comercial es un medio visual, que usa las imágenes para contar historias y para generar significados. La representación de ideologías es importante para la creación del poder de las imágenes. En el cine de acción se acostumbra a ver héroes masculinos lo que supone la transmisión de una determinada ideología, de unos valores específicos. Por eso resultan innovadoras películas como “Thelma y Louise” que introducen el mundo de las heroínas en el género de las “road movies” y de las “buddy movies” tan dominado por héroes masculinos. En el género de ficción (Alien)

o de terror (El silencio de los corderos) también dominado por protagonistas masculinos sucede lo mismo cuando vemos a mujeres interpretando como en "Acero Azul" protagonizada por Jamie Lee Curtis en el papel de Megan Turner. O la conocidísima actriz Sandra Bullock que recientemente se ha decantado por protagonizar películas del género romántico pero que tiene en su haber destacadas interpretaciones en películas de acción donde es la protagonista indiscutible: "Speed", "La Red" o las reinas del cine cibernético Trinity en "Matrix" y Lara Croft en "Tomb Raider", o las gimnásticas protagonistas de "Tigre y Dragón".

La heroína de acción como Lara Croft en "Tomb Raider" que se comporta exactamente como un héroe de acción: desde sus gestos hasta el aspecto exterior, su actitud, todo denota que ha sido creada desde una perspectiva masculina porque lo único que se ha hecho con ella ha sido un puro y simple ejercicio de sustitución, no es una heroína novedosa, con su propia personalidad de mujer sino que es un hombre con cuerpo de mujer. En este sentido, compartiríamos las consideraciones de muchas autoras feministas que ven en las heroínas de acción como mujeres masculinizadas.

Tasker (Tasker, 1993: 117) destaca la relevancia que han adquirido las heroínas de las películas de acción en el reciente cine de Hollywood. Han supuesto un desafío a los roles sociales tradicionales de las mujeres, al igual que ha supuesto una serie de cambios en la representación de las mujeres en el cine comercial. Un tema objeto de debate en numerosos ámbitos teóricos como en la Teoría Fílmica Feminista donde se está considerando la heroína de acción. Aunque son protagonistas no exentas de polémica debido a que adoptan un comportamiento masculino, imitan a los hombres lo que ha sido muy criticado por las autoras de la corriente crítica feminista.

Las imágenes cinematográficas de mujeres que manejan armas, que toman el control de coches, ordenadores y otro tipo de tecnologías usualmente asociadas a los hombres, y que han simbolizado tanto el poder como la libertad en el mundo metafórico de Hollywood, son en cierto modo una transgresión iconográfica, un cambio o una evolución de la imagen femenina. Las imágenes de las heroínas activas cuestionan las nociones convencionales sobre las mujeres que han estado tan presentes en el cine del pasado y todavía en el cine actual.

Otro aspecto señalado por Yvonne Tasker y que está en la línea de autoras como Griggers, es el hecho de que algunas de estas películas de acción poseen connotaciones de relaciones lésbicas. Por ejemplo, Tasker considera que la relación entre las dos protagonistas de "Thelma y Louise", evoca en ocasiones imágenes relacionadas con el lesbianismo (el beso final entre ambas, la mirada de la vaquera,...). De hecho, en una muestra de cine de mujeres en Londres se exhibió esta película como una película lesbiana.

También se ha creado una generación de heroínas de acción muy cercanas a la ley y el orden: como por ejemplo en “Acero Azul” con Jamie Lee Curtis interpretando una policía, o en “El silencio de los corderos” donde el personaje de Jodie Foster es una aspirante a agente del FBI, en la segunda parte de esta película “Hannibal”, en “Fargo” donde la protagonista también interpreta a una policía un tanto peculiar, o en el film de "El coleccionistas de huesos" donde Angelina Jolie da vida a una agente que asume el riesgo con valentía aunque los aspectos investigadores de la trama los dirija un policía tetrapléjico interpretado por Denzel Washington.

El éxito popular de este tipo de películas con estrellas femeninas como heroínas de acción es una inflexión significativa en la articulación del género sexual en el cine de acción, de hecho el personaje del mundo del videojuego que ha sido trasladado al mundo del cine, Lara Croft, tiene ejércitos de seguidores. A lo que seguramente contribuye el hecho morboso de ver el cuerpo deslumbrante de una heroína salvando obstáculos como si se tratase de un hombre. En las respuestas ofrecidas en las entrevistas realizadas observamos que la heroína de acción gusta y agrada porque es activa y capaz de situarse en las mismas situaciones que los hombres.

La autora Dan Thu Nguyen (Nguyen, spring 1990: 39) en su artículo titulado “The “projectile” movie. Revisited: The female body in Track 29 and Dead Ringers” publicado en la revista Film Criticism. Afirma que de acuerdo con la crítica fílmica feminista, las películas de Hollywood se construyen sobre la base de códigos sexistas de representación, por eso, sostiene que se debe resituar el término de “espectáculo” (propio de la teoría de Laura Mulvey). La heroína de las películas actuales puede ser agresiva, tener éxito y ser imprevisible al igual que su compañero masculino.

Nguyen recoge en su artículo lo manifestado al respecto por teóricas feministas más recientes al poner de relieve los peligros que puede entrañar una sobrevaloración o un excesivo énfasis en la mera re-construcción de imágenes. La autora recoge las afirmaciones de la teórica Diane Waldman (Nguyen, 1990: 41) al respecto: Waldman realiza una comparación y observa las diferencias que hay entre la “imagen positiva” de la mujer de 1980, una mujer soltera, con éxito profesional y que ronda los treinta años (aunque al final consigue hacerse con su hombre), “Working Girls” (1988) interpretada por Melanie Griffith) y la mujer de 1940, una mujer con un carácter fuerte, madre voluntariosa que, mediante actos heroicos de gran sacrificio personal asegura la felicidad de su hija (con ello la autora se está refiriendo a los melodramas maternos de los años cuarenta).

Nguyen afirma que Waldman previene contra un mecanismo de identificación que no cambia o que no desafía la posición de la mujer porque la espectadora mujer asume una posición pasiva como simple consumidora.

Esta autora sostiene que la proliferación de imágenes de mujeres en el cine contemporáneo sirve para subrayar el hecho de que los personajes femeninos tiendan a ocupar, cada vez más, roles diversos lo que no significa que se hayan deshecho de una narración que en el fondo esconde un argumento con una historia de un hombre o de hombres. Para la autora, es una estrategia que sirve para enmascarar el verdadero cimiento sobre el que se sostiene un cine dominante; y que a pesar de que la imagen femenina haya sido redefinida durante las últimas generaciones, ésta continúa circunscrita a una estructura y a una narración en la que prevalece el desarrollo de una trama masculina.

Para Nguyen el hecho de que abunden las imágenes diferentes de la mujer en el cine sólo viene a significar que en la actualidad se produce una fragmentación de los productos del mercado del cine, realizados para el consumo de las diversas audiencias, y que el lugar actual de la proyección masculina resulta más difícil de localizar.

Esta autora (Nguyen, 1990: 43) explica que una de las consecuencias de esta fragmentación de la representación de la mujer es el desplazamiento del lugar de la imagen fácilmente identificable: las imágenes de la virgen/prostituta, ama de casa/mujer profesional, mujer mayor/mujer joven, la esposa/amante. Tal es el caso de las recientes películas “Matrix” y “Tigre y Dragón”: el personaje femenino de “Matrix”, Trinity es una heroína activa, y los diversos personajes femeninos de “Tigre y Dragón”, fundamentalmente los tres principales son heroínas activas y de acción, pero siempre ensombrecidas por la existencia de un maestro superior en conocimientos y que por supuesto no es un hombre.

La autora recoge también las afirmaciones de la teórica Ruby Rich, quien afirmó que el cine mayoritario de Hollywood, incluyendo al género de las películas de mujeres, son finalmente “fantasías masculinas sobre las mujeres, es una proyección de los hombres sobre sí mismos y de sus temores que acaban proyectando en personajes femeninos”. De ahí que Ruby Rich defina estas películas como “películas proyectivas”, una denominación que obviamente Nguyen toma prestada de Rich y que procede del psicoanálisis.

Nguyen (Nguyen, 1990: 43) considera al respecto que el cine dominante, el cine de Hollywood, es principalmente proyectivo puesto que reconstruye, reproduce, y representa la narrativa de la crisis de la castración, es decir, como “operaciones defensivas para ser usadas contra la imagen de la mujer, utilizando para ello tanto el fetichismo como el voyeurismo o el sadismo. La proyección cinematográfica es en este sentido doble: tecnológica y psicológica. Si en realidad la imagen tradicional de la mujer ha sido fragmentada hasta el punto de que no puede actuar más como una fijación de la fantasía masculina, entonces la imagen fílmica de la imagen de la mujer ha sido sustituida en el cine mayoritario contemporáneo por la imagen fílmica del “cuerpo de la mujer”.

4.12 ANÁLISIS TEXTUAL DE PELÍCULAS

REPRESENTATIVAS DEL PERÍODO 1990-2000

4.12.1 Dos Heroínas en una “Road Movie”: Las Novedades de

“Thelma y Louise”

Ridley Scott dirigió “Thelma y Louise”, la película sorpresa del verano de 1991 en EEUU y cuyo éxito se extendió igualmente a Europa.

Se la ha definido como una película perteneciente al género de las “road movies” aunque se ha hablado de ella como un film que toca varios géneros cinematográficos. Su gran éxito provocó una avalancha de artículos, debates y discusiones. Incluso suscitó debates en los círculos lesbianos puesto que calificaron como film lesbiano.

“Thelma y Louise” generó a comienzos de los años noventa un debate académico y periodístico muy parecido al que produjeron la presencia de figuras masculinas musculosas en el cine de los años ochenta.

Otro aspecto importante de la película además de la trama narrativa, las protagonistas, el género cinematográfico, las diversas interpretaciones, es el contexto histórico y social en el que fue producida y distribuida. Una época marcada por la preocupación pública sobre qué hacer con la sexualidad, la violencia y las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

4.12.2 La Trama Narrativa

“Thelma y Louise” gira en torno a la evolución vital de sus dos heroínas. A lo largo del desarrollo del film se produce en ellas una transformación vital, pasan de una vida rutinaria de estar confinadas en espacios cerrados, a una vida de total libertad, en el ambiente de los espacios abiertos, de carreteras sin horizonte y con la visión de la gran amplitud del desierto.

Viven en espacios claustrofóbicos, una en su casa y la otra en su trabajo en la cafetería. Alcanzarán la total libertad del espacio ilimitado que siempre había sido una exclusividad de los protagonistas masculinos, que es el del espacio al aire libre y sin límites. La carretera y el desierto representan una cierta libertad mitificada.

Otros aspectos reseñables y que las ligan a la actividad propia de protagonistas masculinos en este tipo de películas es el uso de los coches, el manejo de armas, la intimidación, el robo, el asalto, sus modales y sus gestos. En “Thelma y Louise” la posesión de armas y la posesión de uno mismo parecen estar inextricablemente unidos por medio de los dilemas que el film presenta acerca de la libertad y, acerca del respeto a uno mismo. Teniendo en cuenta las numerosas manifestaciones sobre la autosuficiencia masculina, la película

traza la cada vez mayor capacidad de las mujeres para manejarse por ellas mismas. Un cambio que se conforma al hilo de sus habilidades para manejar las armas.

La película posee en todo momento un tono cómico aunque ambas protagonistas se vean inmersas en un asesinato y diversos asaltos, además de múltiples transgresiones de la ley. Aún así se las salva de cara al público como figuras simpáticas.

El tema del progresivo autodescubrimiento de la heroína ya fue motivo de numerosas referencias en películas de los años cuarenta. El proceso de autodescubrimiento implica incluso transformaciones en el aspecto físico: una nueva indumentaria, un cambio de peinado, y otro estilo, diferente. La autora Kathleen Murphy (Murphy, 1991: 29) señala al respecto que "el rito de una narrativa de tránsito que sitúa a las mujeres en relación a una cultura de cuidado al cuerpo define la transformación de la heroína a través del cuerpo. Esa transformación se representa claramente en las protagonistas Thelma y Louise quienes adoptan otras apariencias externas, como si mudasen la piel. Se ve simbolizada en los momentos finales de la película cuando la fotopolaroid de las dos mujeres sonrientes que se van de fin de semana y que fue tomada al comienzo de su viaje, se la lleva el viento.

Brevemente conviene realizar una reseña de las dos protagonistas. Thelma, interpretada por la actriz Geena Davis, es una mujer tímida y con apariencia de niña, una obediente ama de casa casada con Darryl y que dedica sus días al cuidado de su marido, el típico hombre tradicional en cuestiones de hogar, con una gran dosis de machismo puesto que trata a su esposa como si fuese su sirvienta.

En cambio, Louise, interpretada por la actriz Susan Sarandon, es una mujer que trabaja como camarera, muy capaz e independiente, con una fuerte personalidad capaz de mantener a raya a los clientes del bar e incluso a sus mismos compañeros de trabajo.

La narración se estructura en torno a un viaje de fin de semana que deciden emprender juntas pero que se convertirá en una huida de sus monótonas vidas. La narración fílmica de "Thelma y Louise" comienza con dos personajes: un ama de casa y una mujer trabajadora, ambas cansadas de sus situaciones. Hay otro motivo más de sus descontentos y de sus frustraciones además de la vida de casa y del trabajo, sus relaciones con sus parejas masculinas tampoco son satisfactorias. Deciden irse fuera sólo el fin de semana pero será un viaje para siempre, sin vuelta, un viaje sin retorno. Thelma está harta de ser un ama de casa y de atender a su marido, y Louise está harta de su trabajo.

Es manifiesta su alegría ya al comienzo de la película cuando aparecen haciendo sus respectivas maletas.

Conviene detenerse en un detalle que tendrá una gran importancia posteriormente la pistola que el marido de Thelma le entrega para que se la lleve en el viaje y que guardará en la maleta. Los demás objetos que empaqueta son “los instrumentos de la feminidad” que después abandonará. Otro detalle a destacar es la foto que se hacen antes de partir de viaje y que veremos volar al final de la película. La fotografía será un lejano recuerdo de sus identidades del pasado, una metáfora que refleja sus transformaciones.

Durante su primera noche de libertad, un intento de violación sexual a Thelma lleva a las dos mujeres a huir puesto que Louise es la autora del disparo que acabará con la vida del violador. En su huida serán las protagonistas de asaltos, de robos, y de burla a las autoridades, a los que incluso robarán sus armas. Su huida se dirige hacia México donde saben que no podrán detenerlas. Hacia el final de la película están armadas, son conscientes del cierto poder que ese hecho les proporciona, al igual que saben de la imposibilidad de volver a sus vidas anteriores. Por eso deciden arrojararse al precipicio en vez de renunciar y entregarse a la policía.

La transformación que sufren las dos protagonistas, Thelma y Louise, a medida que transcurre su viaje puede compararse al cambio que tiene lugar en otras protagonistas de películas de acción como, es el caso del personaje de Sarah O'Connor, interpretado por Linda Hamilton, en “Terminator 2”: Sarah O'Connor pasa de ser una camarera con una vida sencilla a convertirse en una militar musculosa. En “Speed”, Sandra Bullock pasa de ser una estudiante normal que todos los días coge el autobús para trasladarse por la ciudad, a ser la conductora y la que tome el control de un autobús que tiene una bomba y que explotará en cuanto se pare. O como en la reciente película protagonizada por Julia Roberts, “Erin Brokovich”, donde vemos como pase de ser una mujer sin cultura a ser una mujer que adquirirá importantes conocimientos sobre leyes hasta el punto de descubrir un caso.

Respecto a la película que nos ocupa, Hart opina que la parte central de la película traza la trayectoria de Thelma y Louise intentando escapar de un orden simbólico que está plagado de imágenes masculinas. Para esta autora el origen de las mujeres y el final se caracterizan sin embargo por espacios ausentes que resisten la simbolización. La autora (Hart,1994: 70) se refiere en concreto a la forma en que se esconde el pasado de Louise: por ejemplo explica que la sangre fría de Louise al asesinar al hombre que intentó violar a Thelma se entiende mejor, es más aceptable puesto que hay algo oscuro en ella, algo que la película nunca llega a explicar por completo y que ha ocurrido en el pasado. ¿Por qué Louise se niega a pasar por Texas en su huida cuando es el camino más directo y rápido y las están persiguiendo?. Louise es una mujer con un secreto que no desea compartir y según Hart, ese aspecto en cierta medida la criminaliza: “si hay algo que las narraciones y sus consumidores no pueden tolerar es una mujer con un secreto; se supone que las mujeres son misteriosas y secretas, no que tengan secretos. De ahí que las

mujeres sean los enigmas, el lugar en el cual se encarna el secreto, y no los agentes que mantienen los secretos”.

4.12.3 Los Personajes

Glenn Man (Man, 1993: 39) considera que el propósito de la narración de “Thelma y Louise” es inscribir a ambas mujeres como sujetos y agentes de la narración, siendo auténticas protagonistas de sus deseos, de forma que cambien el discurso de los protagonistas masculinos, y logren subvertir las expectativas del discurso masculino.

Thelma (interpretada por la actriz Geena Davis) es un ama de casa, y Louise (interpretada por Susan Sarandon) es una camarera. Las dos emprenden un viaje al inicio de un fin de semana sin comentar nada con sus parejas. Louise intenta causar sorpresa a su novio Jimmy a fin de que le plantee un compromiso en firme que estaba eludiendo. Mientras que Thelma la acompaña en ese paseo, deja la cena en el horno para su marido Darryl junto con una nota explicativa de que regresará el lunes.

El comienzo no produce la sensación de que estemos ante mujeres independientes puesto que sus ocupaciones pertenecen a un sistema en el que el matrimonio juega un papel importante. Sin embargo, en el desarrollo de su viaje ambas mujeres irán librándose de sus compromisos a fin de lograr su independencia como mujeres no supeditadas a sus parejas ni tampoco a la autoridad masculina imperante en la sociedad.

El elemento catalizador de la rebelión de las mujeres se produce cuando Thelma es amenazada de violación por el mujeriego Harlan, pero en el momento preciso es sorprendido por Louise quien lo asesina. El incidente revela la experiencia de violación sufrida en el pasado por Louise y su rabia hacia una Justicia que no la protegió ni ayudó. Louise asesina al hombre que quiere violar a Thelma, la trama da a entender que lo hace porque está convencida de la inutilidad de la justicia en un sistema judicial dominado por los hombres. De ese modo, Louise rompe con todas sus ataduras y comienza la huida de las dos protagonistas hacia México. Louise huye de la esclavitud, de la victimización y finalmente hace valer su auténtica voz que hasta entonces había permanecido sumida en el temor y había estado silenciada en el sufrimiento de un complejo de persecución.

Asimismo e inspirada por su amiga, Thelma va saliendo de su pasiva resignación y adopta una postura más honesta consigo misma; alcanza la liberación sexual; da la espalda a su matrimonio y a su antigua vida con Darryl; su transformación llega al extremo de asumir el mítico status de una pistolera salvaje del oeste.

En este sentido, Glenn Man afirma que esta película vuelca el paradigma clásico del cine de Hollywood en dos modos destacados:

Ambas adoptan los roles dominantes normalmente asignados a los hombres, y resisten hasta el final los seductivos compromisos o las propuestas de recuperarse. En ambos casos, se alejan de la pasividad, del sacrificio propio, y del masoquismo asociado a los roles convencionales de la esposa, la amante, la hija, la madre, la enamorada, que han poblado las pantallas de Hollywood en el pasado. La venganza de Louise sobre Harlan, el asalto de Thelma a la tienda de licores y la persecución de la policía por la carretera, la decisión de hacer saltar por los aires el camión del hombre que les hizo comentarios sexistas, todas esas acciones suponen la asunción de la independencia que caracteriza a los personajes masculinos. Las dos protagonistas subvierten la ley del paradigma clásico mediante la subversión de la ley a través de la apropiación de los roles de los criminales, roles que han sido asociados más bien con personajes como el que representa Brad Pitt, J.D. en la película quien seduce a Thelma y les roba su dinero.

Del personaje interpretado por Pitt, J.D., cabe destacar que no es la representación del hombre convencional que en la narración clásica castiga a la mujer por haber transgredido sus límites. En el caso de J.D., Man (Man, 1993: 41) señala que funciona de modo contrario, es un personaje que sirve para autorizar a las dos mujeres a que hagan lo mismo que él. Desde el momento en que él les roba, Thelma se justificará continuamente amparándose en el hecho de que han sido robadas por él y de ese modo, da rienda suelta a su fantasía, a lo que Sharon Willis denomina “cruzar el terreno de las identificaciones de género” (Film Criticism, vol.XVIII). Thelma no sólo alcanza la liberación sexual en su relación con J.D., también gana la oportunidad de cambiar la historia de su vida adoptando un rol masculino dominante cuando coge su pistola y actúa como un bandido, hace suyas las normas que ha visto en J.D. Por eso el autor señala que la búsqueda de Thelma de una identidad propia incluye la incorporación del discurso de J.D. para sí misma.

El autor explica que en un sentido la narración alinea a J.D. con las dos mujeres: él es un fugitivo de la ley, es arrestado por Hal y el FBI, y se ríe de las convenciones del matrimonio cuando le dice a Darryl (el marido de Thelma): “Me gusta tu mujer”. Debido a todas estas razones Man considera que la voz de J.D. permanece fluida, vibrante, desafiante, a diferencia de las de otros hombres que a Thelma y a Louise frustran.

Glenn Man explica que las dos mujeres ganan posiciones dominantes mediante la apropiación de los roles masculinos convencionales, y adoptan una vida sin compromisos por eso vuelcan los paradigmas clásicos, desarrollan así una auténtica identidad femenina. Ambas rechazan el compromiso, y se resisten a volver atrás. Es un deseo de identidad propia que cristaliza en su última acción cuando deciden tirarse por el acantilado del

Gran Cañón y escapar de la ley dominante y no dar ninguna oportunidad para ser recluidas.

Según Glenn Man, otra de las señales de sus independencias con respecto a los hombres, es el establecimiento de un vínculo entre ellas.

Glenn Man opina que el beso y el abrazo de ambas al final sella “su matrimonio simbólico” en el paraje del Cañón. Otro signo visual de su unión había aparecido con anterioridad cuando conducían a través del desierto. En esa secuencia, la perspectiva se disuelve entre la cara de una de las mujeres y la cara de la otra, superponiéndose, de forma figurativa. Una secuencia que tiene lugar justo la noche antes de su suicidio en común.

Sin embargo, cuando más reafirman su autonomía es cuando rechazan los discursos de los tres hombres cercanos a ellas: el marido de Thelma (Darryl interpretado por Christopher McDonald), el novio de Louise (Jimmy interpretado por Michael Madsen) y el teniente de policía (Hal interpretado por Harvey Keitel). Al rechazarlos, ambas se libran de las formulaciones de sometimiento que hay en las narraciones masculinas. Louise rechaza la petición de matrimonio de Jimmy, Thelma rompe con su vida anterior con su marido Darryl, y ambas rechazan la súplica del policía Hal para que se entreguen.

La última de sus decisiones es la más significativa, puesto que frustran la autoridad masculina más cercana a su causa. Ninguna de ellas alberga esperanza alguna sobre lo que Hal les ofrece, porque no confían en la ley y en la justicia, que consideran en manos de los hombres.

La autora Lynda Hart (Hart, 1994: 72) se fija en un aspecto concreto de la relación entre ambas: Louise constantemente se ve en la obligación de educar a Thelma acerca de cómo opera el orden existente; Thelma es más ingenua y cree que simplemente contar la verdad las exonerará; Louise en cambio le enseña que el orden simbólico instaurado es un orden masculino en el cual sus verdades no tienen ningún tipo de credibilidad.

Por lo que respecta a las típicas observaciones edípicas de las narraciones filmicas (tan frecuentes en los análisis de la Teoría Fílmica Feminista en referencia al cine clásico de Hollywood), Hart afirma que “Louise no sólo resiste el placer edípico al rehusar revelar “su misterio” sino que también el viaje de las dos mujeres se representa precisamente como una huida de la feminidad; se desplazan a paisajes fálicos de la escenografía de la película (fálicos en el sentido de que los grandes espacios naturales abiertos y amplios, sin horizontes suelen estar ligados en cine a los protagonistas masculinos mientras que las figuras femeninas suelen estar ligadas a espacios cerrados como las casas). Otro aspecto relevante es el hecho de que arrojen del coche todos los adornos propios de la feminidad como una barra de labios, y se apropian de las formas propias de la masculinidad. Hay innumerables

ejemplos de este lenguaje gestual cómo cuando Louise cambia su anillo de compromiso por una visera de chico, Thelma coge la gorra del conductor cuyo camión hicieron volar por los aires; sus largos cabellos sueltos pasan a ser recogidos con las gorras; dejan de llevar monederos que cambian por pistolas y municiones; se ponen gafas de sol,...Ambas pasan de una inicial estética femenina a adoptar una estética masculina descuidada. Copian a los hombres en sus apariencias y en sus gestos.

Para Hart, la parte más llamativa de esta apropiación “masculina” se produce a raíz de la imitación de Thelma del estilo de J.D. para llevar a cabo atracos y robos en comercios. Prueba de estas imitaciones es el momento en que el marido y varios detectives miran estupefactos el video en que aparece atracando una tienda. Según Hart el momento en que los hombres visualizan el video es precisamente el momento justo en que se dan cuenta que las dos mujeres son irrecuperables. Un momento que se ve reafirmado cuando Louise le dice jocosa a Thelma: “no hay nada que justifique un robo a mano armada”. Es decir, no hay posible vuelta atrás y hay que seguir huyendo. Desde ese instante, han cruzado el límite considerado adecuado para las mujeres. No son sólo dos mujeres que tienen problemas sino que estamos hablando de auténticas fuera de la ley. Según palabras de Hart: “dos mujeres que se han situado fuera de los confines del orden simbólico patriarcal.

Lynda Hart completa sus consideraciones al recoger las apreciaciones realizadas por espectadores/as sobre esta película y, señala que al hilo de las respuestas ofrecidas, parece indicarse que las mujeres no son vistas como mujeres dentro de las convenciones clásicas de las denominadas “buddy films”. La autora pone como ejemplo la apreciación de una espectadora que dice “Thelma y Louise son libres de actuar como los hombres”; o de otro que afirma “los chicos buenos son dos chicas que llegan a convertirse en parodias de hombres”.

Para la autora (Hart, 1994: 74) el argumento cinematográfico en torno a la trayectoria de dos héroes puede contemplarse con frecuencia en el cine, lo más extraño es que se trate de dos mujeres (Thelma y Louise) ocupando la misma topografía que la de los hombres; la cuestión para Hart radica en saber si esta sustitución constituye una diferencia, una semejanza, o la misma diferencia. La pregunta, ¿las heroínas de acción copian a los héroes de acción porque son los únicos referentes que tienen?

4.12.4 Diversas Interpretaciones Sobre “Thelma y Louise”

Las imágenes de mujeres con armas fue un tema de debate entre las críticas feministas, sobre todo porque dió lugar a nuevos análisis sobre la independencia de este tipo de heroínas. Son heroínas que por fin se

convierten en personajes activos pero a base de adoptar los roles masculinos propios de las películas de acción.

Yvonne Tasker (Tasker, 1993: 139) se pronuncia sobre la película afirmando que “son algo más que una fantasía de venganza masculina cuyo efecto es reforzar perversamente el mensaje de que las mujeres no pueden vencer ...es decir, la invencibilidad del patriarcado. La lucha de las protagonistas femeninas parece reforzar tan sólo su pasividad y asegurar así su último fracaso, portando una promesa que nunca podrá ser satisfecha. Esta película es una estafa”. Esta autora interpreta la película como la lucha de dos mujeres contra los valores del patriarcado al cual no pueden vencer, al final deciden morir por la frustración que les supone hacer frente al imperio de las leyes masculinas.

A pesar de la decepción de la autora ante el final de “Thelma y Louise”, ésta considera (Tasker, 1993: 141) que “resulta muy irónico que las críticas más duras sobre las heroínas de acción del cine de finales de los ochenta y de la década de los noventa, procedan en parte del ámbito de la crítica cultural feminista, que, además, clasificó las formas y los géneros del cine comercial en masculinas y femeninas”. La crítica feminista posee una trayectoria teórica con una larga historia en el campo del análisis cinematográfico, y aunque reconozca su mérito, Tasker señala que esta trayectoria crítica revela un funcionamiento y una actitud clasista y elitista para con el cine comercial.

Otro autor que también ha analizado este texto fílmico es **Glenn Man**, quien opina que se invierten completamente los paradigmas clásicos del cine de Hollywood. Este autor, como se verá a continuación, analiza “Thelma y Louise” como un ejemplo de ruptura con los presupuestos teóricos de Laura Mulvey tan valorados en la Teoría Fílmica Feminista.

El autor afirma que esta película transforma a la clásica heroína, y formula nuevas fantasías para la apropiación del espectador, aquellas que ligan los deseos feministas en audiencias de cine con los de sus protagonistas femeninas. Según su interpretación, este intento no implica sólo el construir nuevas formas de ver y observar que hasta entonces se han definido como exclusivamente masculinas (como diría Laura Mulvey) sino que también supone deconstruir las estructuras tradicionales masculinas.

El autor considera asimismo importante tener en cuenta los aspectos visuales a la hora de analizar la película. El estilo visual de “Thelma y Louise” funciona de modo similar y análogo al del género del melodrama, es decir, complica el conflicto entre el deseo personal y el entorno social y subvierte cualquier resolución en sentido afirmativo.

El exceso visual y la sobredeterminación de los objetos y de los gestos en el melodrama señala la progresión de la motivación personal subrayando de ese

modo un contexto social que resulta incómodo: evidente cuando se utilizan en exceso los espacios cerrados y oscuros.

De forma similar, Man (Glenn Man, 1993: 46) resalta el estilo visual y las técnicas empleadas en “Thelma y Louise” que funcionan para expresar el entorno restrictivo de las dos mujeres y para asociarlo con las amenazas que las rodean, al mismo tiempo que descubren nuevos espacios.

Las primeras fichas técnicas (blanco sobre negro) se disuelven en un paisaje desértico (en blanco y negro); la cámara toma una vista panorámica y sigue el trayecto que conduce desde la carretera hacia la montaña y allí termina; lo negro y lo blanco se convierten en color. La cámara corta a la camarera Louise trabajando en una animada y abarrotada cafetería, y corta al ama de casa Thelma atareada en el desorden de su cocina. Los elementos claves de esta primera secuencia sugieren enclaustramiento y un final con muerte tal y como se ha visto en el melodrama.

El viaje que conduce de la carretera a la montaña permanece al final como una cualidad de las actuales vidas de ambas y como muestra de sus vidas futuras. Se disuelve en blanco y negro y vuelve al negro, lo que contribuye a la atmósfera de fatalismo que sigue los pasos de las dos mujeres durante su viaje. El cambio al color sugiere la posibilidad de un viaje alentador para el futuro de ambas, aunque sólo sea una utilización temporal puesto que se vuelve al negro.

Al comienzo de la película, las metas definitivas de Thelma y Louise dentro del sistema marcan la calidad del final con muerte: un largo fin de semana en las montañas, el retorno al compromiso del hogar, del trabajo de camarera, del trabajo del ama de casa y el regreso con sus hombres.

El autor destaca ese factor: el hecho de que ambas protagonistas viajen desde los espacios cerrados y claustrofóbicos del comienzo hasta los espacios inmensos y abiertos que llegan a su plenitud al final de la película.

La autora **Laleen Jayamanne** (Jayamanne, 1995: 37) en su libro “Kiss me Deadly” también aborda “Thelma y Louise” como una película innovadora por reflejar la aventura de dos heroínas en un género habitualmente copado por los hombres.

Subraya un factor inicial: el hecho de que la primera toma de la película enfoque la carretera del Oeste lo que supone en sí mismo un elemento innovador: tanto la carretera como el Oeste, lugares tradicionales de aventura, nunca han sido espacios para las mujeres en este género cinematográfico. La actividad y el movimiento en este tipo de marcos geográficos siempre se ha reflejado a través de figuras masculinas. Elementos que han sido básicos en la conformación de dos destacados géneros cinematográficos en el cine hollywoodiense: el de las “road movies” y el de las películas del oeste.

Jayamanne afirma que en ambos géneros cinematográficos la representación de las mujeres se ha caracterizado por transmitir una imagen pasiva y estática de éstas. Por ejemplo, en las películas del oeste, las mujeres están confinadas en espacios cerrados como las escuelas, los salones, o en las cocinas de los ranchos, la autora sostiene que estos confinamientos de la mujer están cambiando en la década de los noventa.

En el género de las “road movies”, quienes acaparan el espacio de las carreteras sin horizontes suelen ser los hombres, mientras las mujeres permanecen en un espacio secundario y cerrado, esperando como la Penélope de “Ulises”.

En contraposición a estos elementos típicos de ambos géneros, la autora subraya que *Thelma y Louise* se sitúan por contra en el espacio abierto de la carretera y en el marco geográfico del oeste. Se están introduciendo novedades propias de dos géneros cinematográficos que parecen confinados a las figuras masculinas. Se reseña especialmente el hecho de que dos mujeres conduzcan por las carreteras del oeste, un factor que era muestra de la camaradería masculina y que ahora vemos como camaradería femenina. El coche es un lugar para hablar y establecer relaciones hasta ahora casi siempre masculinas. En esta ocasión son dos mujeres las que se sitúan en un espacio abierto sin horizontes y son las protagonistas de la aventura, mientras los hombres permanecen en un segundo plano, en actitud de espera.

Otro elemento que Laleen Jayamanne resalta es la foto que vemos al principio en blanco y negro y que poco a poco observamos en color. Es una metáfora, un signo que denota un cambio, una transformación que parece pasar de un mundo en blanco y negro a un mundo en color y más vivo.

La autora cuestiona los posibles significados de la carretera, duda que se trate de un lugar a ninguna parte o si es una carretera hacia la libertad. Se pregunta si *Thelma y Louise* están huyendo o están avanzando en sus vidas. En este sentido, señala que “la película sigue dos trayectorias: por una parte está la narración lineal, el viaje exterior o la persecución, que dirige el director Ridley Scott, y por otra parte está el viaje interior de las dos protagonistas hacia una consciencia más feminista que se revela en la película a través de sus comportamientos, de sus gestos, de sus cambios de apariencia física y sus formas de hablar.

Para la autora *Thelma y Louise* viajan y están juntas en vez de huir juntas, hacen frente a la realidad más que escapar de ella, se convierten en independientes y autosuficientes y en heroínas más que en mujeres indefensas y asustadas, se convierten en mujeres con coraje, y no en mujeres violentas.

Jayamanne subraya que “este viaje interior es lo que verdaderamente importa, es más significativo que el hilo narrativo”. Aunque esta acción doble y simultánea es lo que da una explicación a las múltiples y plurales respuestas que esta película generó.

El viaje interior de Thelma y Louise se produce, según la autora, desde un movimiento que comienza en sus dependencias respecto a los hombres a un punto en que se convierten en mujeres independientes. Una trayectoria que según ella está marcada por una serie de elementos estilísticos.

Laleen Jayamanne (Jayamanne, 1995: 38) observa lo mismo que otras autoras, Thelma y Louise proceden de lugares cerrados, en los que están confinadas, lugares atestados de gente como el bar donde trabaja Louise, y de repente, las vemos en espacios abiertos al aire libre. Cambian las blusas de cuello alto y las faldas por los pantalones vaqueros y las camisetas de manga corta, dejan el pelo muy peinado y recogido y lo llevan suelto, pasan de lo estático al movimiento, de la indecisión a la decisión. Todos esos cambios están acompañados de signos metafóricos como es el hecho de que la película se haga gradualmente más silenciosa, más callada al igual que Thelma y Louise, hasta llegar al extremo final: la soledad y el silencio total de la muerte.

Jayamanne afirma que al mismo tiempo se reflejan los estados interiores de las dos protagonistas, sus pensamientos. Destaca la escena en que después del asesinato del violador, permanece en el ambiente el sonido ensordecedor de la bocina del camión. Un sonido espantoso que según la autora es una metáfora sobre las mentes confusas de las dos protagonistas: “la bocina suena espantosamente al igual que sus mentes confusas”.

La autora (Jayamanne, 1995: 38) considera que Thelma y Louise atraviesan “una peligrosa barrera de sexismo”. Los hombres han estado separando a las mujeres durante años, un escenario al que se ha respondido a través de las figuras de Daryl, Harlan y J.D. Todos ellos representan malas elecciones para Thelma, aunque ella, al igual que otras muchas mujeres continúa haciendo ese tipo de elecciones”. Para la autora, cada encuentro con los hombres que se produce en la película representa una lección que amenaza la supervivencia de ambas mujeres.

Jayamanne explica que al comienzo de la película ambas medían sus vidas y se definían a sí mismas a partir del deseo que sentían los hombres, un deseo ajeno que llega a ser claustrofóbico. Las primeras tomas de “Thelma y Louise” son en la cocina: Thelma en su casa suburbana y Louise trabajando en un restaurante repleto de gente y llamando por teléfono a Thelma.

Cuando comienzan el viaje juntas y paran en un bar de música country, Thelma flirtea con Harlan, bebe demasiado alcohol, y sale fuera del bar acompañada por el tal Harlan, sola y sin Louise. Harlan es el deseo masculino hacia Thelma pero un deseo violento y agresivo. En ese momento es cuando aparece Louise y rescata a Thelma de una posible violación, dispara al agresor y lo mata.

Jayamanne destaca que Louise no mata a Harlan después de que haya intentado violar a Thelma, sino que le mata justo cuando dice “chúpame la polla” (suck my cock”). Cuando Louise aparece apuntando con su arma a la cabeza de Harlan, éste en vez de arrepentirse e irse, dice una obscenidad y se muestra pretencioso, es entonces cuando Louise le dispara. La autora considera que le dispara por su grosería y la prepotencia con la que se expresa y por cómo se comporta, por su descarado machismo.

Thelma, en vez de reflexionar sobre lo que acaba de ocurrirle y mostrarse temerosa, repite sus flirteos con el ladrón J.D (interpretado por Brad Pitti), se acuesta con él y también tendrá problemas aunque de otra índole.

Jayamanne señala que una vez más es un hombre quien se interpone entre ambas y les trae problemas: mientras Thelma relata a Louise cómo ha sido su primer orgasmo, J.D que está en la habitación de Thelma, le roba todo el dinero ahorrado por Louise. El dinero que necesitan para huir a México.

Otra escena significativa es cuando pasan la noche en el coche en pleno desierto. Jayamanne afirma que esta escena se inserta en un marco poético de decisión para ambas, en ambas se produce una lucha con su propia conciencia, algo que normalmente sólo se hace con figuras masculinas, algo que en cine suele pertenecer sólo a los personajes masculinos.

Los roles de ambas mujeres cambian con respecto a los roles de pasividad tradicionales del género femenino. En el caso de Thelma, ésta se vuelve activa y toma decisiones, algo que hasta entonces no había hecho, aprende de la propia experiencia. Comienza a asumir responsabilidades por lo que hace: “no podemos ir a la policía...nadie nos creería. No lo siento en realidad...me he divertido...sólo siento que hayas sido tú quien disparó a Harlan en vez de haberlo hecho yo”. Hacia el final de la película las palabras de Thelma son reveladoras del cambio operado en ella: “lo que él quiere que haga (en referencia a su marido) es que me quede todo el día en casa. Yo no puedo volver atrás, algo ha cambiado”. Otra de las frases reveladoras de la película es cuando Thelma dice: “ocurra lo que ocurra, estoy muy contenta y no me arrepiento de haber venido contigo”.

Para la autora la parte final de la película es la más representativa del cambio operado en ellas, es representativa del deseo de libertad y de independencia de Thelma y de Louise, hasta tal punto que deciden tirarse por el Gran Cañón para no volver a sus vidas de antes.

En las escenas finales también es importante señalar el momento en que Thelma dice a Louise: “te ocurrió a tí, en Texas, tu fuiste violada”, después de esta revelación parece instalarse un momento de paz antes del final, antes de que el coche se precipite al vacío del Gran Cañón. La autora interpreta el final de la película como si ellas hubiesen entrado en un tiempo histórico, como si

no hubiese nadie más en el Universo a excepción de ellas, una escena última en la que caen a la oscuridad y entran en la historia.

En la escena final y cuando aparece ante ellas el Gran Cañón, se contempla una vista aérea de toda la escena con helicópteros sobrevolando la zona y con una hilera de coches de la policía detrás. En ese último momento las protagonistas deben elegir entre el vacío del Gran Cañón y un lugar muy duro según la autora, deben elegir entre la libertad total y la prisión o el encierro. Louise será la primera en decir: “Yo no pienso darme por vencida”. Y la siguiente frase de Thelma es: “no permitamos que nos cojan...continuemos adelante”. La autora considera que estas frases son claves en la película. Se lanza la idea de que la muerte les permitirá a ambas “seguir adelante” puesto que seguir viviendo supondría el confinamiento y la prisión, la falta de libertad y de independencia o el matrimonio. Cuando Thelma muestra su decisión de seguir adelante Louise asentirá. A continuación, se suceden una serie de primeros planos en los que se muestra a ambas sonriendo, rostros sin miedo ni temor, mirándose una a otra, y riéndose. Las dos protagonistas se cogen de las manos y se besan, la foto que se hicieron al comienzo del viaje con una polaroid vuela empujada por el viento. Finalmente, la escena del coche precipitándose por el Gran Cañón. No se ofrecen imágenes del coche destrozado ni de los cuerpos sin vida de las dos protagonistas. Thelma y Louise desafían la gravedad en la escena final, y se convierten en figuras que triunfan sobre la muerte. Jaramanne dice que el final cabe interpretarlo como un final con coraje, profundo y sublime”.

Pat Dowell (Dowell,1990-1993: 28) en su artículo titulado “Should we go along for the Ride? A critical Symposium on Thelma and Louise” también realiza un análisis sobre esta película y considera que la fórmula que “Thelma y Louise” sigue es la del denominado género del “Buddy romance-adventure”. Resalta especialmente la última escena en que ambas se tiran al Gran Cañón después de haberse dado un beso que la autora califica de “ambiguo”. A pesar de que Thelma y Louise aparecen en numerosas escenas heterosexuales para demostrar que no son gays.

Cathy Griggers destaca una ausencia importante, no observada en ninguna discusión acerca de la controversia suscitada por la película, es la cuestión del lesbianismo que considera evidente y sellada con el beso final de Thelma y Louise.

Cathy Griggers procede a un análisis de “Thelma y Louise” guiándose por una idea estética de lesbianismo que según ella se halla en la película. De hecho subraya que la estrategia discursiva de la homosexualidad suele caracterizarse por subvertir lo dominante, como puede ser el momento del beso final entre Thelma y Louise.

Griggers sostiene que dentro de los parámetros de la semiótica del erotismo lesbiano, el beso es la manera por la cual todo el mundo comienza. Ambas

protagonistas, perseguidas por toda la policía del estado llegan al Gran Cañón, y deciden no entregarse. Se besan y dirigen el coche al vacío del Gran Cañón. Según la autora, éste es el momento en que comienza realmente la narración de “Thelma y Louise”. Para ella, el beso de Thelma y Louise supondrá el comienzo y no el final de una historia de amor. Griggers ve en el beso y en la última imagen congelada del coche que cae al vacío el momento del vínculo entre las dos mujeres y la muerte, una licencia para interpretar la narración fílmica como una historia de amor lesbiana.

Tras un fugaz beso, se sigue una caída. El beso y posteriormente la muerte. Algo de gran importancia para la autora porque el beso es la última osadía de ambas, Thelma y Louise no mueren porque se besen, sino que se besan porque van a morir. Griggers afirma que el subtexto erótico presente en torno a la película que aparece claramente al final debido a la sentencia de muerte. Griggers considera que el beso excede la estructura narrativa imperante en la película ya que pertenece al género denominado “road film”, y también, excede la estructura social dominante que es el de la feminidad heterosexual. Según la autora, el precio a pagar por la práctica transgresora de las dos protagonistas es la típica sentencia de muerte que se demanda de los personajes cuando la narración subversiva amenaza con ir demasiado lejos. Otro elemento en el que Griggers se apoya para argumentar una relación lésbica entre las dos protagonistas es la cuenta corriente con los ahorros de Louise. Griggers señala que Louise en algún momento de la película se refiere a esta cuenta como “nuestro futuro”, una referencia que considera propia de una relación de pareja.

Cuando Thelma es víctima del robo por parte del atractivo joven con el que ha pasado la noche, también se convierte en la causante de la pérdida de los ahorros de Louise, de los ahorros de toda una vida en tan solo una noche. En este sentido, Griggers destaca que este motivo será el conflicto más serio entre ambas a lo largo de la película. Louise es quien proporciona el dinero del viaje, puesto que Thelma es completamente dependiente de su marido. El hecho de que Thelma no esté acostumbrada a tener dinero revela lo mal que lo maneja. Al principio, Louise trata esta dependencia con callada resolución, pero cuando a Thelma le roban todos los ahorros de su compañera es cuando se produce el cambio. A partir de entonces, Thelma releva a Louise de esa posición de proveedora financiera. A partir del robo y de la desesperación de Louise, Thelma utilizará la pistola (un instrumento que para autoras como Griggers significa “el elemento de poder fálico) y decide asaltar una tienda. Con ese gesto, devuelve la narración a la carretera, a la acción. Este personaje va abandonando gradualmente su “femenina” dependencia de todos los que la rodean, incluyendo Louise, y comienza a tomar sus propias decisiones. En cuanto a la decisión final, Griggers sostiene que entre la sujeción a la vida de las dos protagonistas, que denomina “la sujeción a la ley patriarcal”, y el éxtasis del abismo que augura el Gran Cañón, Thelma y Louise eligen el abismo sin dudarlo demasiado. Según la autora, para algunos espectadores, esta elección significará una “aporia”, es decir, el lugar en el que su

interpretación no puede regenerarse por más tiempo. Pero para otros espectadores, la elección simbólica de *Thelma y Louise* parece bastante familiar y nada compleja.

Cathy Griggers recuerda que una interpretación como la suya es muy usual en los estudios gays (“queer’s studies”). Explica que existe una práctica consistente en interpretar películas desde el punto de vista lesbiano, tal es el caso de “Hambre” de Tony Scott: una historia de vampiros interpretada por Susan Sarandon y Catherine Deneuve: con escenas de cercanía física, pero que según la autora termina catastróficamente para una lectura lesbiana. Es habitual que Hollywood transmita una imagen negativa de la mujer lesbiana, una mujer que suele estar envuelta en procesos de psicopatía o es una asesina, o si se da el caso, es una figura simpática como en “Primary Colors” pero acabará suicidándose. O como en “Persiguiendo a Amy” encontrará a un joven maravilloso que la convertirá en heterosexual aunque la relación al final no prospere. Las mujeres lesbianas no tienen mucha suerte en el cine porque históricamente las ha perseguido la muerte bajo cualquier tipo de justificación. En la actualidad ya se ha admitido a la figura del homosexual masculino que en comedias románticas (“La boda de mi mejor amigo”, “In and Out”, “Mejor imposible”) aparece como una figura simpática y gran amigo de la protagonista de la película. Mientras que no ocurre lo mismo con las lesbianas, su presencia connota otros significados todavía hoy, y suelen estar marcadas por un destino cargado de mala suerte.

Otro aspecto relevante que destaca Griggers (Griggers, 1993: 135) es que ambas protagonistas son un reflejo real de la situación social de muchas mujeres: “ambas, al igual que 30 millones de mujeres en los EEUU, no tienen hijos. Lo que hace más fácil que se embarquen en un viaje, y también es más fácil para ambas no tener que volver”.

La autora afirma que las dos recuperan la satisfacción en su viaje, un placer que encuentran al adoptar unos roles sociales diferentes a los que poseen comúnmente. Según Griggers se trata de un placer peligroso porque transgreden las normas establecidas socialmente además de alejarse de los roles a los que parecen destinadas. En este sentido la autora (Griggers, 1993: 135) afirma que “sus hombres serán más miserables de lo que ya son, y la Ley reconocerá a estas mujeres mediante la definición de “malos ejemplos” - una amenaza para el orden social existente. El deseo de *Thelma y Louise* por lograr una mayor realización, y su decisión de actuar bajo sus deseos, les traerá muchos problemas y esfuerzos”.

Otro aspecto que también destaca, es la mirada femenina que se convierte en controladora en las escenas en que aparece Brad Pitt. La mujer se convierte en “la ávida consumidora de un cuerpo masculino que se exhibe, un cuerpo que la película erotiza”; la mirada de *Thelma* se fija en las nalgas del autoestopista JD (interpretado por Brad Pitt). Una vez que *Thelma* se ha acostado con él y se entera de que le ha robado el dinero de *Louise*, *Thelma* resta importancia al

hecho de que les robasen porque por primera vez “disfrutó del mejor polvo de su vida”. Willis afirma que se trata de una justificación hasta entonces impensable. Posteriormente veremos como Thelma adopta el rol del que la robó, JD le explicó cómo robar y asaltar.

En lo referente a los personajes masculinos, Griggers señala que “Thelma y Louise”, a modo de sátira social, lleva a la pantalla un espectro de los estereotipos negativos de los hombres. Estos estereotipos incluyen a los maridos dominantes (el marido de Thelma), al amante no comprometido y narcisista (la pareja de Louise), al violador (que Louise asesinará), al irresponsable y fuera de la ley pero sexualmente atractivo adolescente (interpretado por Brad Pitt), al policía (el hombre vestido de autoridad), al camionero agresivo, al frío oficial del FBI (una mala imagen del padre/de la ley), al paternalista detective Slocum (interpretado por Harvey Keitel) tan buen padre que puede quebrar la ley sin dudarlo cuando entra en el apartamento de Louise ilegalmente con una tarjeta de crédito. Sea como fuere, sí puede añadirse con toda rotundidad que ninguno de los personajes y estereotipos masculinos que vemos en la película se salva, ninguno de ellos sale bien parado en el desarrollo narrativo, ninguno de ellos se presenta como un personaje atrayente para las audiencias, todos son criticados y se transmite una imagen negativa de los mismos.

De todos los estereotipos masculinos presentes en la película, Griggers considera que el último de ellos, la autoridad compasiva aunque paternalista, es la representación más peligrosa puesto que cree en su propia capacidad para hacer las cosas bien respecto a las mujeres. En la película, intenta atraer a Louise para que permanezca el máximo tiempo posible al teléfono escuchando sus consejos de padre. Para ella, Slocum es quien sitúa a las mujeres al alcance de las “alimañas” porque, sin darse cuenta, sus buenas intenciones se convierten en impedimentos para que escapen, obstaculiza continuamente las ansias de libertad que ambas poseen.

Griggers señala que los estereotipos masculinos que aparecen sobre la pantalla serán objetos de fantasías de venganza femenina. De todos ellos parecen vengarse las dos protagonistas. La película da a cada uno de ellos lo que va a sobrevenirle con posterioridad, algunos antes y otros después. Al marido de Thelma se le recluye finalmente en casa rodeado de latas de cerveza, de pizza y platos sucios. Desde su casa verá a su esposa Thelma en las imágenes captadas por la cámara de una tienda de licores donde estaba robando.

En cambio, la pareja de Louise esperará para siempre puesto que ella ha rechazado su proposición de matrimonio tanto tiempo esperada.

El violador que acosaba a Thelma es asesinado mientras tenía sus pantalones bajados a la vez que decía “chúpame la polla”. El desagradable camionero es tratado con humillación y pierde la torre de perforación. El oficial del FBI es incapaz de creerse que Thelma y Louise den la espalda a la ley, y prefieran

morir antes que entregarse. El detective Slocum se siente impotente y frustrado cuando corre detrás de las mujeres para pararlas en el último momento, y a pesar de sus intenciones paternalistas no logrará pararlas. Por último, el atractivo joven interpretado por Brad Pitt irá a la cárcel, pero antes recibirá todo tipo de acusaciones por parte de Slocum quien le responsabiliza de las fechorías de Thelma y Louise. Cada personaje masculino que aparece en la película recibe su castigo.

Griggers subraya una única excepción: la única imagen no negativa de un hombre en esta película es la del joven ciclista negro, quien aparece siempre fumando marihuana en cualquier punto de la carretera y a quien la autora bautiza con el nombre de “el nómada”).

La autora se detiene en un objeto que considera posee importantes significados: el lápiz de labios. Un lápiz de labios que aparece y desaparece en determinados momentos y que simboliza la identidad femenina. Griggers explica que este objeto aparece en los dos momentos de crisis más destacados. El gesto de coger y dejar el lápiz de labios connota problemas tanto con la identidad femenina como con el contexto social y las consecuencias de la feminidad. En la escena de la casi violación, destaca el gesto inocente de Thelma aplicándose lápiz de labios, marca de tradición, de correcta feminidad. Al final de esta escena, su cara está manchada de lápiz de labios y de rimel; lo que para la autora es un signo de que la feminidad tradicional le ha fallado.

En el segundo momento de crisis de la película, cuando Thelma ha perdido los 6,700 dólares de Louise, veremos a Louise esperando en el coche mientras Thelma decide robar una tienda. En esa escena Louise arrojará su lápiz de labios fuera del coche en un síntoma de depresión y desesperación. Según las afirmaciones de la autora, el lápiz de labios es un significante no sólo de las relaciones de las mujeres con los hombres y con respecto al cuerpo como significante social, sino también de las relaciones entre ellas. Griggers señala que el grado en que Louise puede mantener su feminidad en una situación determinada depende del grado en que Thelma renuncia a un poco de la suya propia. De hecho, la escena de una Louise desesperada que tira su lápiz de labios mientras espera en el coche, es precisamente el instante en que Thelma entra en acción y roba la tienda. En ese momento Thelma sufre una completa transformación, un cambio que mejora el ánimo de Louise.

El lápiz de labios, junto con el maquillaje y los productos para el pelo, son significantes clásicos de la denominada mascarada de la feminidad. Las relaciones de ambas con el lápiz de labios están en conexión no sólo con sus roles de género y sus luchas con la propia identidad, sino también con lo material, con las circunstancias sociales que determinan los contornos de sus feminidades y de las masculinidades.

En el Ecuador de la película ambas protagonistas ya han cruzado los límites de la feminidad: constantemente llevan pistolas y conducen un coche, visten pantalones vaqueros, botas, camisetas y ya no se maquillan, sólo usan un poco de carmín.

Griggers las define como futuras “butch-blues” y subraya especialmente el proceso social por el que, según sus palabras, llegan a ser lesbiana. Afirma que son como prototipos de la mayoría de las nuevas “butch.femme” no se convierten en “butch” porque son lesbianas, sino que se convierten en lesbianas porque ya se han hecho “butch” para sobrevivir. Y sobrevivir en el contexto social de la película significa estar viva mientras se huye de las trampas de ser un ama de casa dependiente, del monótono y desacertado matrimonio, y de la vida de mujer soltera trabajadora que lo hace todo por sí misma y tiene un novio que no le satisface.

Según Griggers la identidad lesbiana se representa en esta película como una condición social más y no como una orientación sexual “innata”, Thelma y Louise recuerdan a su audiencia que la identidad del cuerpo es el resultado de la producción social de la identidad como un cuerpo de signos construidos fuera de la realidad, opciones materiales que se tienen a mano.

Otra autora que subraya la presencia del lesbianismo en la película es **Lynda Hart** (Hart,1994: 76). Recuerda las típicas consideraciones cinematográficas sobre la imagen de las lesbianas, habitualmente representadas como violentas, como mujeres agresivas. Cuando se ha incluido la imagen de una lesbiana en el cine, se la ha identificado habitualmente con una criminal. En este sentido, y teniendo en cuenta estos precedentes cinematográficos. Hart señala que si la lesbiana ha sido construida como la figura manifiesta de “la latente criminalidad de las mujeres”, se puede esperar que las representaciones de las mujeres violentas estén frecuentadas por una presencia ausente. Esta asociación/confrontación histórica es particularmente problemática en el contexto de una película que se centra en los vínculos entre mujeres que, juntas se sitúan fuera de la ley, ya que el lesbianismo se ha usado para mantener la rivalidad entre las mujeres.

Hart afirma que el análisis de Sheldon demuestra que, cuando las lesbianas aparecen en las representaciones cinematográficas casi siempre son “perras castradoras y sádicas”. A partir de esta premisa, Hart formula el siguiente argumento: teniendo en cuenta ese hecho cinematográfico también se puede aplicar el fenómeno inverso: es decir, las mujeres agresivas y violentas entrañarán o conllevarán la presunción de lesbianismo. Lo que supone establecer una constante relación entre la violencia y el lesbianismo.

Partiendo del contexto social en el que se insertan estas representaciones, la autora subraya que las imágenes de lesbianas son una forma de resistencia que practica el sistema heterosexual, es decir, estas representaciones cargan con los antecedentes de una cultura que ha hecho del lesbianismo un sinónimo de

mujer criminal, que presenta a las mujeres agresivas como mujeres “desviadas” sexualmente. Hart cita ejemplos representativos de esa criminalización del lesbianismo: existe una documentada historia de representación del lesbianismo como mujeres criminales tanto en el cine de vanguardia, como en el pornográfico y en las películas de serie B, en películas recientes que representan y erotizan la violencia por y entre mujeres y que adoptan medidas excesivas para heterosexualizarlas. Hart (Hart,1994: 76) afirma que si se contextualizan estas películas, “si se interpretan estas últimas representaciones dentro de un contexto histórico, se puede ver en ellas un voyeurismo, en el cual el espectáculo de una mujer asaltando o asesinando a un hombre hace que sea una apelación inconsciente al lesbianismo y de ahí que se perpetúen las formas por las cuales la presencia del lesbianismo se ha empleado para facilitar el placer heterosexual de los espectadores masculinos”. Sin embargo en “Thelma y Louise” se recuerda constantemente la heterosexualidad de ambas. Su heterosexualidad es señalada gráficamente desde el comienzo de la película; las dos tienen relaciones estables con hombres.

Según Hart, si por una parte en el desarrollo narrativo de la película se imita una persecución heterosexual, también se está trazando la gradual victoria de Louise sobre Thelma. Hart destaca el hecho de que Louise sea la mayor, la mujer sabia que seduce a la inexperta mujer joven. Louise no es distinta de las mujeres dominantes, normalmente mujer de clase trabajadora, que toma a una inocente, virginal mujer: un tipo de relación que es común fuera del cine clásico y que ha servido para reiterar la asociación de lesbiana y criminal. Hart (Hart,1994: 77) subraya que desde el comienzo de la película, se establece la dominación de Louise. Cuando uno de sus compañeros coge el teléfono y flirtea con Thelma, Louise lo empuja y le dice “no este fin de semana querido, ella va a salir conmigo”.

En este sentido, Hart destaca lo que es considerado como una de las características de lo que denomina “mujeres predadoras”, “la experta mujer predadora” que seduce a través de identificaciones narcisísticas. Lo que la autora quiere decir es que la joven se ve influida por la más vieja, la copia, la toma como modelo. La mala influencia de esta mujer lo destaca el marido de Thelma cuando dice que Louise ha llevado por el mal camino a su mujer. Un detalle que se ve reforzado por el comportamiento que Thelma va adoptando a lo largo del desarrollo de la película. Thelma copia los hábitos de Louise como fumar, imita sus gestos y actitudes y sus formas de hablar.

Otro elemento reseñable en esta relación y que las acerca mucho, es la escena en que las dos se quejan de las numerosas insuficiencias de sus relaciones amorosas heterosexuales. Lynda Hart considera que en este sentido la película ofrece escenas de deseo entre ambas mujeres: “la película estimula a los espectadores con la posibilidad de deseo entre las dos mujeres, se restablece ese deseo mediante la introducción de amantes masculinos en momentos clave”. Un aspecto que según ella es típico de películas pornográficas porque

cuando dos mujeres aparecen en actitudes cariñosas es el preludio de que un hombre va a entrar en escena.

Para Hart el lesbianismo es la “aporia” en esta narración: funciona como un lugar para la reproducción del deseo masculino, es a la vez necesario y desbaratador.

Algunas consideraciones afirman que la posibilidad de una relación lésbica da a la película un elemento erótico, y que si se representase abiertamente este tipo de relación la mayor parte de la audiencia seguro que perdería toda la simpatía por estos dos personajes femeninos.

Lynda Hart indica (Hart,1994: 74) que las respuestas de los/as espectadores/as a la película manifiestan la idea común de su falta de verosimilitud, y al mismo tiempo, el miedo a que su contenido sea también imitable.

Los más críticos dicen: “ellas, básicamente se parecen a hombres, aunque son mujeres”. Otra de las respuestas es que “Louise es realmente el hombre de una mujer que se ve forzada por las circunstancias, a adoptar una actitud mucho más dura con los hombres que la que tenía en el punto de partida de la película”:

Si se traslada la película a la vida real, la autora afirma que las mujeres en la vida real no actuarían como Thelma y Louise. Hart señala que por la norma de la sustitución, sólo los hombres pueden actuar como Thelma y Louise. Por eso la autora considera que la representación de ambas en realidad no gira en torno a las mujeres, sino que trata sobre los hombres. Una de las posibles explicaciones que Lynda Hart (Hart,1994: 75) da a esta afirmación es que “podría ser la proyección de las fantasías masculinas en las cuales el cuerpo de la mujer es simplemente una pantalla.

Lynda Hart especifica que la mujer que es realmente un hombre (la mujer “atrapada” en un cuerpo de hombre) tiene una materialización histórica muy específica, no es sólo un espacio fantaseado en el imaginario masculino, sino que cuando se habla de las mujeres que parecen en realidad hombres, se está conjurando el espectro de la inversión. En ese caso, afirma la autora, si Thelma y Louise están circulando alrededor de espacios ausentes donde la mujer es localizada en el discurso del deseo del hombre, la respuesta posible a esta película flota con inquietud en torno a la amenaza del lesbianismo como un signo del que no se puede hablar.

Sharon Willis (Sharon Willis,1992. 120) en “Hardware and Hard bodies, what do women want?: a reading of Thelma and Louise” publicado en el libro “Film Theory goes to the movies”, analiza igualmente los significados y las connotaciones ideológicas de esta película.

Todos los debates en torno a “Thelma y Louise” se han centrado en definir el film como “una declaración feminista”. Especialmente por el hecho de que las descripciones sobre los hombres son siempre negativas, hasta tal punto que algunos de esos críticos han llegado a definirla como “una versión fascista del feminismo”:

Willis señala que en otra perspectiva, varias teóricas feministas vertieron críticas sobre la película debido a lo que han considerado como el pesimismo latente al final: el suicidio como solución. Las mismas teóricas han descrito este final como la ansiedad de la autodestrucción como final político

La autora analiza posteriormente la audiencia femenina y destaca la importancia que han adquirido las mujeres como consumidoras, y el impacto y la influencia del feminismo en el mundo de los medios de comunicación de masas. Todos estos factores, señala, han provocado que este tipo de fantasías den lugar a la formación y al desarrollo de imágenes que ejercen influencia en una audiencia femenina. Una audiencia “de cuyas ansiedades y deseos se habla en esta película, y se hace de un modo que recuerda la pregunta de ¿qué quieren las mujeres?”. La autora considera que en este sentido el discurso feminista y el no feminista se hacen semejantes.

Sharon Willis (Sharon Willis,1992: 125) resalta las escenas del encuentro entre Thelma y el personaje interpretado por Brad Pitt puesto que supone un revulsivo a la teoría fílmica de Laura Mulvey, para quien la mirada es siempre masculina y el objeto pasivo expuesto para ser mirado es siempre femenino. En esta escena, también las mujeres espectadoras pueden sentir placer al ver un cuerpo masculino expuesto “para ser mirado”, unos placeres que antes podían disfrutar pero sólo si adoptaban la mirada masculina, es decir, si llevaban a cabo una fase de “transvestismo” y se situaban en el lugar del espectador masculino porque el objeto de exposición solía ser femenino, pero en esta ocasión pueden disfrutar del voyeurismo siendo lo que son, mujeres.

La autora especifica que se ofrece un espacio variado con el que identificarse y con el que coincidir desde un punto de vista femenino. Willis afirma que al mismo tiempo, las escenas de las mujeres protagonistas que actúan como los hombres sirve para desbaratar la aparente naturalidad de ciertas posturas cuando las realiza una figura masculina.

Hace referencia a las afirmaciones realizadas por la guionista del film, Callie Khouri quien afirmó que “estaba harta de ver películas en las que las mujeres siempre o casi siempre desempeñaban un rol pasivo, películas en las que nunca eran las conductoras verdaderas de la historia y por eso decidió hacer una historia donde las mujeres eran las que conducían el coche”.

Willis, al igual que otros autores, considere que esta película subvierte las posiciones tradicionales del género femenino en el cine. “Thelma y Louise” coincide en esa subversión en la representación del género femenino con otras representaciones contemporáneas femeninas como “Terminator 2” en la que puede verse a Linda Hamilton combatiendo. En la saga “Alien” donde

vemos a Sigourney Weaver enfrentándose a todo tipo de monstruos, o a una Jodie Foster inteligente y valiente en “El silencio de los corderos”, o a Sandra Bullock protagonista de riesgo en “Speed” y en “La red”, o la actriz Angelina Jolie en el papel de la conocidísima Lara Croft en “Tomb Raider”, o las hiperactivas protagonistas de “Tigre y Dragón”. Desde el inicio de los noventa algunos personajes femeninos asumen y salvan con valentía los mismos peligros a los que nos tenían acostumbrados los personajes masculinos en las películas de acción, de riesgo, de aventura, de suspense. Son las protagonistas femeninas conocidas como “hard bodies”, aunque salvando raras excepciones suelen imitar a sus colegas masculinos de acción. Para Willis las consecuencias de este tipo de representaciones de las mujeres ha dado lugar a figuras femeninas similares a Rambos o Terminators, cuerpos femeninos musculosos muy demandados por las audiencias. Willis señala que en contraste con los cuerpos musculosos masculinos (los precursores de los femeninos), las nuevas representaciones del cuerpo femenino musculoso transmiten una figura basada en la masculinidad que exhibe de forma agresiva su diferencia con respecto a una base anatómica que es la masculina. Sharon Willis destaca asimismo los cambios que van operándose en las protagonistas de esta película a lo largo de su transcurso: para ella uno de los placeres más convincentes que la película ofrece, es cuando se produce un cambio radical en el lenguaje corporal de ellas: las posturas, los gestos, los modos de andar de ambas. Un cambio que se produce conjuntamente con cambios en las formas de vestir, comienzan a ponerse camisetas y pantalones vaqueros y adoptan un aspecto desaliñado. Para la autora, la importancia de esta transformación corporal sitúa la película en una cadena asociativa de imágenes recientes de mujeres claramente “reconstruidas” en la pantalla, como por ejemplo la comandante Ripley (Sigourney Weaver) en “Alien II” (1987) y la más reciente Sarah Connor (Linda Hamilton) en “Terminator 2”. Willis afirma que estas representaciones revisadas de la feminidad presentan el cuerpo del personaje como si fuese un traje, una especie de apariencia que denota una máquina o un mayor grado de masculinidad. Lo que desde nuestro punto de vista es verdad puesto que estas protagonistas copian a los hombres. De hecho, diversas autoras señalan que este tipo de heroínas configuradas como hombres con cuerpos de mujeres suelen ser el producto de las fantasías masculinas, sus recreaciones.

En este sentido, en la muestra realizada las jóvenes adolescentes se muestran encantadas de que haya mujeres de acción de este tipo:

La autora enlaza estas imágenes con la obsesión de la cultura de consumo con manipular y transformar el cuerpo por medio del ejercicio físico, que permite la construcción de cuerpos a la medida de la moda, de la ropa, de los maniqués. Para ella (Sharon Willis, 1992: 128) se trata de muestras acerca de cómo conseguirlo y de simples exhibiciones, en las que la identidad de género no es simplemente lo que somos o algo que se posee sino también algo que puede hacerse o moldearse, que puede crearse a la medida.

Según las consideraciones de esta autora, “Thelma y Louise” sugiere que las mujeres necesitan reconsiderar (reconceptualizar) los deseos femeninos, y también cambiar el marco en general de modo que pueda adaptarse no sólo a lo que se necesita o se quiere sino también a la demanda. Al mismo tiempo, señala la autora es necesario conocer los conflictos y las contradicciones que habitan nuestras fantasías, y reconocer los componentes agresivos y violentos de nuestra propia identificación. Del mismo modo que los sujetos femeninos de fantasía han producido muchas representaciones para el consumo de cultura popular, las mujeres también están surgiendo en el imaginario colectivo como agentes de cultura y de fantasía, y no sólo como objetos de cultura”.

4.12.5 Un Género Cinematográfico Tradicionalmente de Hombres

Existe cierta unanimidad a la hora de definir esta película como perteneciente al género de “las road movies”. No se trata en realidad de un género puro, con nombre propio, sino que se ha configurado a base de numerosos elementos cinematográficos tomados de otros géneros, es un género que en cierta manera puede considerarse un híbrido. El producto de varios determinantes culturales y que continuamente está sometido a variaciones.

Una de las funciones de este género ha sido el de proveer una escena social contemporánea y exponer sus aspectos más problemáticos, dando lugar a un argumento narrativo que lleve a lectores y espectadores a un viaje por las calles, por burdeles, refugios de ladrones,.. Mostrando así el otro lado.

“Thelma y Louise” se acomoda perfectamente a estas tradiciones textuales, a la representación fílmica de la ansiedad cultural y al film satírico propio de este género (road films). Es una película que saca las ansiedades del ámbito doméstico y las traslada al espacio abierto de la carretera. Incorpora la novedad de que sus héroes no son hombres sino dos mujeres, por lo que subvierte las tradiciones textuales. Privilegia un punto de vista femenino algo extraño en una película de este tipo de género definido como un género masculino.

De hecho, algunos teóricos han descrito esta película como una re-creación feminista de un género típicamente masculino como es el de las “road movies”.

“Thelma y Louise” pertenece a un grupo de películas recientes que sitúan a las protagonistas femeninas en el centro de las narraciones y que además lo hacen dentro de un género cinematográfico habitualmente protagonizado por los hombres, como sucede con el género de la acción donde desde los años 90 aparecen algunas heroínas de acción.

Glenn Man (Man, 1993: 28) realiza un análisis de lo que considera los tres géneros cinematográficos más importantes de Hollywood y cuyas características más relevantes observa en esta película.

El autor parte de dos mitos básicos y contradictorios que están presentes en todos los géneros cinematográficos de Hollywood: el mito de la individualidad y el mito de la integración. Unos elementos que hacen referencia a los tres géneros más importantes del cine: el western, el cine de gángster y el melodrama. El western encarna un modelo de subversión (el individual) y la integración (la comunidad) en un conflicto representado entre el desierto y los valores civilizados. El conflicto habitualmente se encarna en el héroe del western quien coopera con la comunidad para salvarla de los fuera de la ley, ayudando de ese modo a la expansión de la civilización, pero que al final huirá de lo colectivo y del matrimonio y preservará su fuerte individualismo.

Mientras que el género gángster representa el conflicto entre lo individual y la sociedad mediante la asociación de lo individual con elementos criminales. La figura del gángster supera o vence las limitaciones de clase y los antecedentes (o conocimientos) realiza los deseos personales fomentado en parte por el modo de vida de la sociedad capitalista que él emula, de tal modo, que desbarata todo tipo de barreras y el status quo. La solución clásica a este conflicto es el castigo del gángster por parte de fuerzas prosociales que restablecen lo que se considera “normal” en una sociedad.

El melodrama subraya la frustración del deseo personal debido a las obligaciones sociales. A diferencia del ambiente musical, que articula la realización del deseo personal a través de la identificación de lo externo con lo interno, el entorno del melodrama resiste la transformación por parte del individuo. En cualquier caso se vence al protagonista o se permite la existencia de una difícil tensión durante la narración filmica. Aún cuando el protagonista logra la felicidad personal al final, el estilo y la forma compiten a la hora de alcanzar una resolución. Tanto la artificialidad de la acción como el exceso de sentimiento parodiarán el logro y subrayarán su convencionalidad o bien la sobredeterminación de la puesta en escena en todas las partes, la película irá en contra entonces de una resolución satisfactoria. El agolpamiento de la decoración, el cerco en los locales, la estructura ajustada, los primeros planos extremos que subrayan el efecto claustrofóbico, las cualidades opresivas del mundo, todo se encuentra en el final feliz.

El autor compara a las protagonistas de “Thelma y Louise” con “gángsters feministas” ya que se rebelan contra el sistema patriarcal de la ley y el orden; asesinan a un violador, roban, llevan a cabo asaltos y huyen de la justicia. Son papeles análogos a otros muchos protagonizados por personajes masculinos en las famosas películas gángsters de los años treinta, y que encarnaban la distorsión de la jerarquía de clase social por medio de la violencia criminal. En

el caso de *Thelma y Louise* lo que se produce es un desbaratamiento de los roles de género imperantes socialmente.

Thelma y Louise desbaratan sus posiciones de género en la sociedad. Después deben ser eliminadas por representar una amenaza para el status quo, al igual que sucedía con las películas de gánsters, donde se eliminaba al criminal rebelde porque era un peligro para la jerarquía social existente.

Glenn Man señala asimismo, que las mujeres también se las recuerda por ser las “femme fatale” del cine negro (film noir), que conviven como proscritas o fuera de la ley, denominadas “mujeres-castradoras” que deben ser castigadas por su ruptura con la autoridad judicial y con las leyes de la sociedad establecidas.

Man considera que de modo más complejo, las protagonistas recuerdan perfectamente a las parejas rurales de gánsters de películas como “Sólo se vive una vez” (1937), “Bonnie and Clyde” (1967),... Muchas de estas mujeres encuentran algún tipo de realización en una vida de crímenes, aunque todas ellas encuentran satisfacción personal en el cariño hacia sus compañeros masculinos.

Para el autor, “*Thelma y Louise*” cuestiona la incorruptibilidad del romance heterosexual que se encuentra habitualmente en las películas de gánsters rurales y que representan esos romances como una experiencia que está inserta en las formas de actuar de las mujeres, como parte de sus sentidos. Lo que una vez fue un género cinematográfico que reflejó la opresión social se convierte en la década de los años noventa en un género de representación de la opresión social y de género.

El autor (Man, 1993: 45) afirma en la línea de lo manifestado por Griggers que “el matrimonio simbólico de las dos mujeres antes de que el coche se precipite por el acantilado del Gran Cañón (es decir, su último beso y el abrazo que se dan) obtura su relación de las convenciones heterosexuales de sus vidas anteriores”.

Al modo de los “westerns” contemporáneos, “*Thelma y Louise*” se apropian de la función masculina propia de este género, lo que supone una innovación. Man explica que los inmensos espacios abiertos al aire libre que aparecen en la película, matar a villanos, asaltar tiendas, eludir a los perseguidores, mientras sus hombres permanecen en casa, en el ámbito doméstico como Darryl o, anhelando tener un ámbito doméstico como Jimmy, han sido espacios y situaciones relegadas exclusivamente a los hombres.

El viaje de las dos mujeres desde la ciudad hasta un paisaje desértico y abierto las libera de una complaciente domesticidad al mismo tiempo que asumen, camino de la frontera, valores de fuerte individualismo, propia realización, y la supervivencia del bienestar. *Thelma y Louise* resisten la presión del orden

social. Ambas rechazan comprometer la frontera que han establecido dentro de ellas mismas; eligen la muerte a la contención. El autor señala que de esta forma, sus muertes no representan un método de castigo tal y como sucedía con las conocidas “femme fatale”, sino que significa un acto existencial de integridad. Su gesto final es a la vez dramático y sensacional. El gran salto de estas mujeres hacia un espacio vacío no es más que un acto fuera de tiempo y que expresa las reservas hacia el discurso social imperante. Una interpretación que desde luego, se contrapone a la realizada por las críticas feministas puesto que ven en este suicidio un “castigo” por ser subversivas.

Glenn Man (Man, 1993: 37) en su artículo titulado “Gender, Genre and Myth in *Thelma and Louise*” publicado en la revista *Film Criticism* considera más importante analizar el género de la película puesto que introduce importantes cambios:

En primer lugar “*Thelma y Louise*” cambia los mitos existentes sobre el género en Hollywood. Transforma el paradigma clásico en una narración femenina que contiene elementos de auténtica independencia femenina, algo que nunca se ve en las narraciones realizadas desde un punto de vista masculino, lo que el autor denomina “narraciones masculinas dominantes”. Desde esta perspectiva “en nuestra era postmoderna, los productos del arte se convierten en acontecimientos culturales no tanto porque se corresponden con lo que es la realidad fuera de ahí, sino porque al mismo tiempo revisan los paradigmas tradicionales.

El autor (Man, 1993: 38) considera que la película cuestiona viejos mitos y sugiere unos nuevos. Es capaz de envolver al espectador/a en la fantasía de sus dos protagonistas femeninas, un proceso de identificación que acapara su propia naturaleza ficticia y la naturaliza en nuestra consciencia, según palabras del autor.

Man sostiene que la narración de “*Thelma y Louise*” genera un complicado proceso de recapitulación, de transformación y de creación de nuevas fantasías para la apropiación del espectador. El autor añade que por lo general suele suceder que:

1.- Habitualmente, las películas intentan echar abajo la tendencia del paradigma clásico privilegiando la narración masculina sobre la narración femenina; la tendencia tan manida del rol masculino activo y del rol femenino pasivo.

2.- La relación de las películas con sus géneros cinematográficos. El modelo genérico básico del conflicto entre el mito de lo individual y el mito de integración que se halla en el western, en el género de gángster, y en el melodrama. En ese sentido, un análisis de “*Thelma y Louise*” revela que este film posee muchas de las construcciones de género sexual asociadas con estos géneros cinematográficos, pero al final no puede escaparse a ciertas

convenciones y contradicciones que complican y califican su tiro osado en un auténtico discurso femenino.

3.- La resonancia mítica o simbólica que la película tiene dentro de la cultura existente y entre su audiencia y consumidores a pesar de las contradicciones que acosan a su discurso feminista.

Desde su punto de vista, esta película está más próxima al género del melodrama, debido a que tiene una alta dosis de conflicto entre lo individual y lo social y debido a la utilización de elementos estilísticos que crean tensión y que dificultan cualquier resolución fácil como un mundo ideal y feliz. Como los protagonistas del melodrama y en claro contraste con los protagonistas del musical, Thelma y Louise son derrotadas en su intento por transformar el entorno social en un reflejo de sus deseos psíquicos y emocionales. Aunque, y a diferencia de las protagonistas del género de películas de mujeres, ambas rechazan resolver el conflicto por medio de cualquiera de las dos formas que favorecerían el entorno social por encima del aspecto individual: ellas nunca se resignan a su derrota y tampoco se resignan a aceptar los roles de sumisión que se les ofrece y que las situaría en la posición de sacrificio propio. Tampoco aceptan el compromiso de retener un grado de independencia establecido dentro de unos límites y bajo los auspicios de lo socialmente establecido. En cambio, se oponen a sus captores y perseguidores mediante el acto del suicidio arrojándose al vacío del Gran Cañón.

La autora Lynda Hart opina por contra que a excepción del final, “Thelma y Louise” se alinea escena a escena con la fórmula de género cinematográfico clásico de las “road movies o de los buddy film”. La película está estructurada como un viaje que no tiene una meta o una ilusión; en “Thelma y Louise” se marginaliza o se caricaturiza a los hombres mientras que se centra en las mujeres: la relación entre Thelma y Louise como el centro emocional crucial de la película.

4.12.6 Situación Social. El Contexto

Cathy Griggers considera que el significado de esta película tiene una gran relación con la historia social de su audiencia femenina. En un contexto socio-histórico, “Thelma y Louise” toma su significado particular de los cambios sociales y de roles de género que acontecen a las mujeres en la política económica de los EEUU después de la Segunda Guerra Mundial.

Thelma está infelizmente casada, y Louise está soltera. En el film se refleja la cambiante condición del matrimonio para muchas mujeres que crecieron en los EEUU del periodo de post guerra. Louise es una trabajadora del sector de la hostelería con ingresos económicos bajos y con algún acceso al campo cultural. Después de algunos años ha acumulado algunos de los signos propios de la clase-media baja, es decir, tiene su propio coche, es

independiente y tiene una cuenta de ahorro de 6,700 dólares. Thelma es un ama de casa de clase media-baja. Su condición social y el ambiente que la han rodeado no le han proporcionado una educación de “college” o una profesión. Y al igual que millones de mujeres en los EEUU de la generación denominada “baby-boomer” (la de después de la Segunda Guerra Mundial), ninguna de ellas ha tenido niños. El contexto en el que se han desarrollado los derechos a la propia reproducción, al control de la natalidad y al aborto en algunos lugares como EE.UU.

En lo social, puede destacarse de la realidad americana de 1988 que el 16% de la población femenina en los EEUU comprendida entre los 30 y 34 años son solteras (nunca se habían casado), y casi el 11% estaban divorciadas. El número de mujeres solteras que nunca se habían casado dentro de esta franja de edad es un porcentaje de la población total que creció de 6.2 en 1970 a 16.1 en 1988. Y en 1988, la población de mujeres de esta categoría de edad totalizaba casi los 11 millones. Más adelante, en 1988 en los EEUU, las parejas casadas que no tenían hijos estaba por encima de los 27 millones, mientras que las amas de casa que no tenían hijos estaba por encima de los 4 millones (datos de la Oficina del Censo de EEUU, 1990).

Ambas protagonistas parecen formar parte de estas estadísticas.

4.12.7 El Final

Thelma y Louise resiste la solución fácil, resiste el enclaustramiento. Glenn Man (Man, 1993: 55) afirma que el final catapulta a Thelma y a Louise fuera del tiempo real, del tiempo vital, pero la naturaleza trascendental del acto final y su calidad paródica (que recuerda al final de películas como “Jules and Jim” de 1962) ofrece la mentira de su “resolución”.

Para el autor, el final resiste el enclaustramiento en otra forma. Se extiende más allá del texto, más allá del marco de la pantalla, más allá de la consciencia del espectador y más allá de la consciencia cultural, de modo que ofrece el disfrute de una vida mítica personalmente elegida.

Todo el despliegue de la policía y del FBI para capturarlas y encarcelarlas permanecen en un lado de la escena, es decir, representa el lado que quiere rescatarlas de las montañas y hacer que regresen a la sociedad.

En el otro lado, se sitúan Thelma y Louise sentadas en su descapotable y situadas en los márgenes del acantilado, es decir, el otro simbólico que proyecta una identidad diferente de la marcada socialmente. En medio de estos dos tipos de hombres está Hal (el policía interpretado por Harvey Keitel), el hombre que siente simpatía por las dos mujeres y que quiere asegurarse de que se hará justicia con ambas, pero cuyos deseos de que ésto sea así implica capturarlas. El espacio que se extiende más allá del filo del

acantilado afirma la claridad y la integridad de la visión de las dos mujeres mientras conducen a toda velocidad desde la línea de cerco de la policía y se arrojan al vacío, a un espacio infinitamente abierto. Los primeros planos extremos de los rostros de las dos mujeres en una perspectiva contraria mientras se miran por última vez subraya el momento en el que se convierten en las más privilegiadas sujetos/agentes. El momento en que se congela la imagen del coche en el aire lanzándose por el acantilado, apunta el momento de transcendencia que las dos mujeres logran

De acuerdo con otros autores, Glenn Man (Man, 1993: 48) afirma que Thelma y Louise triunfan y al mismo tiempo no triunfan. Ambas construyen una nueva identidad, una identidad auténtica erigida sobre la base de sus elecciones personales, pero no pueden mantenerlas y hacer que progresen en el entorno en el que habitan. La victoria existencial de estas dos mujeres no es vacía, hueca, porque es trascendente, pero falla al resolver la tensión existente entre el propio deseo y el entorno social. La desesperación de su acto final complica su inhabilitación y sólo agudiza las tensiones generadas dentro de la narración debido a los elementos conflictivos asociados con el deseo personal, las convenciones sociales y, un estilo visual habitualmente codificado.

Man destaca que la imagen del coche volando por el vacío del acantilado para siempre, quedó suspendida en la imaginación popular. El aparato fílmico contribuyó a la creación de este mito a través de la imagen que se paraliza y que se desvanece en el blanco. En todo esto, el aparato se opone al empuje de la gravedad y no muestra escenas de las protagonistas después del fundido en blanco. Puesto que la película evita la evidencia de la muerte no representando a los cuerpos muertos, la imagen se congela en el momento que el coche cae al vacío.

Lynda Hart (Hart, 1994: 68) en su obra "Fatal Women" señala que "a diferencia de los típicos héroes masculinos de las road movies, "Thelma y Louise" no mueren en la proverbial fase de gloria, disparando triunfalmente contra el enemigo. Por contraste, Thelma y Louise finaliza en una secuencia que parece un sueño, el ojo de la cámara las transporta sobre el Gran Cañón, mientras se detienen en el aire para siempre y caen al espacio". Sus muertes, señala la autora, se presentan como algo virtual aunque no representable, se trata de un final irónico que debe ser interpretado como la apoteosis de ambas.

Hart dice que en conjunción con el movimiento a cámara lenta de la secuencia final, esta escena podría asemejarse a la experiencia o al sueño común de caer sin tocar el suelo, incitando a una identificación entre espectadores que cruce cualquier posición sociohistórica específica.

Asímismo, subraya que en la última secuencia Thelma y Louise se alejan de la cámara, no van hacia ella, mientras las persigue el "policía bueno"

(interpretado por Harvey Keitel). En este sentido, la autora resalta que lo típico del cine comercial cuando el sujeto femenino es perseguido por el masculino es que ésta cede. En cambio, es extraño que el sujeto femenino perseguido por el masculino acabe rechazándole. Hart recuerda que dentro de los cánones de interpretación heterosexuales, clásicos, suele ocurrir que un sujeto masculino persigue a un objeto femenino y siempre (o casi siempre) el sujeto masculino logra el objeto femenino. Lo que no ocurre en “Thelma y Louise”. El pacto de suicidio de Thelma y Louise se escapa a esa línea clásica: chico persigue a chica(s) y al final la chica(s) es atrapada por el chico.

En ese sentido, Hart afirma que también hay una ausencia de un hogar o casa que podría significar la seguridad de “normalidad”, y que la muerte de las dos protagonistas es el impedimento más efectivo para consumar una relación entre dos personas del mismo sexo, y que la película se encarga de garantizar en todo momento mediante la aparición de amantes masculinos en cualquier tipo de circunstancia. Al igual que otros/as autores/as, Hart también opina que el subtexto censurado de la película es el deseo lésbico, evidente a su modo de ver.

La autora (Hart, 1994: 79) ofrece una curiosa interpretación del final de la película, una interpretación muy freudiana: la escena del coche cayendo en el Gran Cañón viene a significar una “penetración aplazada para siempre”. Es decir, el Gran Cañón es un espacio femenino, un espacio vaginal en medio de las excesivas imágenes fálicas que rodean a las mujeres en el momento final. Establece un paralelismo simbólico entre el vacío del Gran Cañón y una vagina de mujer.

LA REPRESENTACIÓN MASCULINA

5.1 LA REPRESENTACION MASCULINA EN LA DÉCADA DE LOS 70

En el recorrido evolutivo que algunos estereotipos masculinos experimentaron a lo largo de décadas de cine, resulta muy interesante comparar y analizar el gran contraste existente entre los personajes masculinos de la década de los 70, y los de la década de los 80 y los de la década de lo 90 porque se observan claramente algunos cambios y también el dominio de unos estereotipos sobre otros, o el interés por determinados estereotipos masculinos. Los 70 se destacaron por ser la era disco, lo que influyó en la configuración de un tipo de personaje masculino: más afeminado y que se contraponen a los “duros” de los 80.

En los 70 destacaron especialmente dos grandes éxitos donde la exhibición del cuerpo masculino se convierte en un espectáculo erótico. A la vez que se da cierta fluidez en las construcciones estereotipadas de género sexual. Me estoy refiriendo al gran éxito alcanzado por el film “Saturday Night Fever” en 1977, un fenómeno cultural de gran alcance. La otra película que le siguió pero ya entrados los 80 fue “Staying Alive” (1983) que no alcanzó la popularidad de su predecesora aunque también es muy representativa de la época.

Jeff Yanc (Yanc,1996: 40) en su artículo titulado “More than a woman: music, masculinity and male spectacle in “Saturday Night Fever and Stayin Alive” publicado en la revista “The Velvet Light Trap”, realiza un minucioso análisis de la representación masculina en películas destacadas de la década de los 70 como “Saturday Night Fever” y en “Stayin Alive”.

Las representaciones masculinas que se ofrecen en estas películas (más bien cabe hablar del cuerpo y de los movimientos de John Travolta) son auténticos espectáculos eróticos. El autor señala que pueden observarse los intentos por reparar la desavenencia existente entre las definiciones tradicionalmente polarizadas de la masculinidad/activa/poder y la feminidad/pasiva/objeto, de ahí que Hollywood se decante por una estrategia de fetichización del cuerpo masculino, lo erotiza: especialmente el cuerpo de John Travolta. Yanc sostiene que “la cosificación del cuerpo de Travolta en estas películas, se realiza mediante la creación de una figura de la masculinidad sobredeterminada y descarada, en gran parte lograda a través de la constante mirada narcisística que Travolta realiza sobre si mismo”. Yanc afirma que John Travolta fue el símbolo de la masculinidad de los setenta, el modelo más

representativo de la era disco y del tipo de música predominante, una especie de figura andrógina.

El autor considera que “Saturday Night Fever” se caracteriza por el predominio de imágenes de una sexualidad ambigua y donde se refleja la androginia de la cultura disco de los setenta que vemos en grupos musicales como los Bee Gees, Abba o David Bowie. Véanse los modos de vestir, de maquillarse, de peinarse, de andar, de hablar: los hombres como John Travolta son figuras andróginas, con muchas características femeninas en sus gestos y formas de vestirse.

Jeff Yanc analiza la figura de Travolta en las películas mencionadas, y destaca la constante satisfacción que Travolta muestra sobre su cuerpo: hay muchas escenas en las que mientras va caminando se mira continuamente en los cristales de los escaparates, hasta tal punto que parece haber una unión entre el espejo y él. Cuando se mira al espejo sonríe y a continuación mira un póster de la actriz Farrah Fawcett. Esta secuencia en concreto, es sintomática del uso del cuerpo masculino tanto como controlador (dominador de la mirada) como objeto de esa mirada.

Abundan las secuencias en las que la cámara ofrece fragmentos de su cuerpo mientras va caminando. Según el autor, el hecho de que la cámara enfoque la entrepierna de los personajes masculinos en esta película es un “espectáculo visual” anómalo en el cine de Hollywood. Habitualmente el cine de Hollywood, afirma, atribuye un contenido fálico a la “idea” del pene sin atribuirle al mismo tiempo un contenido (una atención) erótico a su imagen. Yanc también realiza algunas consideraciones acerca de los presupuestos teóricos de Laura Mulvey, y reprocha a la autora que pase por alto la larga lista de modelos masculinos que exhiben su cuerpo, los modos de uso del cuerpo masculino, la utilización del cuerpo masculino erotizado que puede verse en una serie de películas que acaparan la atención de un público más heterogéneo.

La mujer ha sido y continúa siendo en muchas películas el objeto de la mirada, pero al mismo tiempo no ha tenido el privilegio de Travolta en este film, que a la vez que es el objeto de mirada también es el controlador de la misma. El autor realiza una serie de consideraciones respecto a “Saturday Night Fever”, que resulta muy interesante transmitir.

En primer lugar, el presumido narcisismo de Travolta supone según Yanc (Yanc,1996: 41), una masculinidad fuerte, una masculinidad con mucha seguridad de sí mismo. El autor señala que las tomas de primeros planos de Travolta con mujeres o, cuando las sigue (más bien las acosa) al pasar éstas por su lado, son secuencias de contemplación erótica de su cuerpo que demuestran el intento de la película por “sobreenfatizar” su heterosexualidad: él domina con su mirada porque es quien mira a las mujeres que pasan por la calle.

Se da asimismo un intento por ofrecer una imagen que resulte atractiva sexualmente para audiencias de todo tipo, audiencias mixtas de cualquier género sexual y de cualquier orientación sexual.

El autor señala que (Jeff Yanc,1996: 43) “puesto que es plenamente consciente de su propia imagen, al espectador se le niega el verdadero placer voyeurístico, y su narcisismo expuesto abiertamente supone para el espectador una exhibición de “la propia apreciación de macho”, que el espectador reconoce como el estereotipo masculino, a pesar de la imagen de su cuerpo casi desnudo (...), esta fusión del imaginario tanto homoerótico como heterosexual concentrada en la misma figura masculina, se presenta para el placer y disfrute de una audiencia mixta”.

Tanto en “Saturday Night Fever” como en *Staying Alive*” puede observarse como el cuerpo de Travolta se convierte en un objeto para ser mirado, lo que es tanto como decir que los poseedores de la mirada pueden ser tanto hombres como mujeres espectadores. Evidentemente, con estas consideraciones Yanc está cuestionando la teoría de la autora Laura Mulvey para quien la mirada en el cine siempre es masculina.

Yanc explica que en “Saturday Night Fever”, el personaje masculino, Tony, queda identificado por el espectador como el sujeto de la película (la posición masculina) y al mismo tiempo se le convierte en objeto de la mirada voyeurística, forma parte de un proceso de cosificación según el término anglosajón de “objetification”.

A fin de completar su parecer el autor recoge las consideraciones de Alexander Doty, quien piensa que los directores de cine juegan a menudo conscientemente con ambas audiencias y con la estética gay sin admitirlo. Tratan de fusionar ambas audiencias, convierten a los espectadores heterosexuales y a los espectadores gays en una audiencia financieramente rentable puesto que es una audiencia mayor en número y para ello crean y recrean a personajes que gusten a ambos. El hecho de practicar la ambigüedad de las imágenes masculinas y femeninas implica que se va a llegar a una audiencia más numerosa.

Para Yanc tanto “Saturday Night Fever” como “*Staying Alive*” exhiben representaciones complejas de la masculinidad. El autor (Yanc,1996: 45) considera que “los rasgos estereotípicos masculinos y femeninos de sujeto activo y de objeto pasivo se concentran al mismo tiempo en esta figura masculina, que sirve para contradecir la dicotomía convencional de Hollywood entre las representaciones masculinas y femeninas, y muestra la posibilidad de fluidez en los roles de género culturalmente restrictivos”.

Otro aspecto que cabría señalar con respecto al éxito de “Saturday Night Fever” en la década de los 70, y relacionado asimismo con la representación

masculina ambigua, es el éxito que alcanzó la estética glam. Una estética feminizada que tuvo especial relevancia en el mundo de la música (1971-1975). Inicialmente fue una corriente musical, el rock, donde figuras de la música (y posteriormente del cine) como David Bowie o Gary Glitter adoptaban una estética exageradamente femenina: se pintaban de forma descarada con tonos morados y chillones, adoptaban una indumentaria de colores estridentes y purpúras, zapatos de plataforma, y llevaban complementos femeninos. Una estética de gran ambigüedad sexual donde se combinan todo tipo de tendencias. Como ejemplo cabe recordar a estrellas de la música como los Bee Gees tan conocidos por su “falsete” y su aspecto feminizado, la ambigüedad de David Bowie, de Travolta. La constante presencia de la ambigüedad sexual. El autor añade además que el género de la música disco ha estado asociado con el mundo gay, con lo Afro-americano y con las culturas latinas (la influencia en la música disco de los sonidos latinos y los sonidos negros). Todas esas influencias han contribuido a lanzar una imagen ambigua de las estrellas de la música y del cine.

Algo parecido sucedió con la figura de Travolta en el cine que atrajo por igual adolescentes de 15 años, a gays adultos, transexuales o travestidos.

Según Yanc (Jeff Yanc, 1996: 44) la posición de Travolta en estas películas es la de ser tanto un agente/sujeto que controla el desarrollo narrativo (y que es en ese momento la figura de identificación para el espectador masculino o masculinizado), como un objeto de espectáculo/deseo erótico que produce una fuerte atracción para espectadores gays o mujeres.

El autor va más allá al afirmar que dentro de la tradición musical de Hollywood siempre se ha feminizado a la estrella protagonista masculina, algo que sobre todo se ha podido observar en los momentos de baile. Para él, la estética que acompañó a la música disco de los años 70, contribuyó a crear otra representación de la masculinidad, flexibilizó el estereotipo tradicional de la masculinidad aunque se recuperase en los 80.

5.2 LA AMBIGÜEDAD SEXUAL Y EL TRANSVESTISMO EN EL CINE DE HOLLYWOOD: EL ÉXITO DE “TOOTSIE”

La utilización del transvestismo en Hollywood no ha sido usual pero cuando se ha empleado y ha supuesto la transmisión de determinados mensajes de gran contenido ideológico.

Frank P. Tomasulo (Tomasulo, fall 1996:4) realiza un análisis detallado de la ambigüedad sexual presente en la película “Tootsie” en su artículo: “Masculine/Feminine: The New Masculinity in Tootsie”. Una película de

comienzos de los años ochenta (1982) y que todavía posee la influencia de los movimientos culturales de los setenta.

El hecho de que se detenga en esta película se debe a la puesta en escena de un personaje masculino ambiguo, porque fue una película que introdujo algunas innovaciones y cosechó un enorme éxito de taquilla, al igual que ha sucedido con una posterior recreación similar en los 90: “Sra. Doubtfire”.

Como la mayor parte de los autores que provienen de la rama sociológica, también Tomasulo da mucha importancia al contexto social en que se inscriben las producciones culturales. Para él, cada época histórica define lo que significa ser un hombre o ser una mujer, cada era representa y “construye” la masculinidad y la feminidad de formas diferentes.

Se centra especialmente en las películas producidas durante la era Reagan, y señala que, a excepción de películas muy contadas, la mayor parte de las grandes producciones fílmicas de la década: “Rambo”, “En busca del arca perdida”, “Rocky IV”, “Robocop”, “Superman II”, “Oficial y Caballero”, “Top Gun”, entre otras, solían representar una fisonomía masculina caracterizada por el “cuerpo duro” y con los valores del “macho viril” tan conocidos. A Tomasulo le parece muy significativo el hecho de que la parte más importante de la producción fílmica de Hollywood durante los ochenta estuviese constituida a base de exhibiciones del héroe masculino de acción.

En contraste con otras producciones fílmicas de menor rango y en consonancia con el discurso televisivo, el autor menciona películas como “Tres hombres y un biberón”, “Gandhi”, “Amadeus”, “Paseando a Miss Daisy”, “El hombre elefante”, que parecían cuestionar el ideal tradicional de masculinidad y la representación de la masculinidad más convencional, la propia del “tipo duro”. Tomasulo considera que estas películas introducían la duda acerca de la representación de los géneros sexuales.

Según sus consideraciones, una de las producciones fílmicas que más cuestionó la representación tradicional de la masculinidad, además de plantear el concepto de la “nueva masculinidad”, fue **“Tootsie”** (1982). Una película que casi creó un minigénero cinematográfico, el del género fílmico del transvestismo. Señala que en 1980 se produjeron algunas películas en Hollywood de tinte más liberal, que él describe como “más humanistas”. Son películas que de modo indirecto, ponían sobre la pantalla el tema de la crisis de género a través del recurso al disfraz, es decir, del transvestismo: vienen al caso películas como “Victor/Victoria”, “All of Me”, “Yentl”, “Just one of the Guys”, “He is my girl” y “Tootsie”.

“Tootsie” logró una recaudación de 94.6 millones de dólares, supuso el récord de recaudación, el film de mayor éxito de la era Reagan hasta que en 1984 fue superado por “Cazafantasmas”. Además, dio lugar a una serie de debates centrados en las cuestiones de género.

Según el autor, “Tootsie” por ser un texto fílmico perteneciente a la época de Reagan, oculta y revela de forma alternativa las señales de su presentación ambivalente y de su producción dentro de un particular momento histórico, 1980 como época de crisis de género. Una época situada entre los logros del movimiento feminista que consiguió la Enmienda de Derechos de Igualdad, y un nuevo conservadurismo de derechas que buscaba mantener los privilegios patriarcales.

Tomasulo afirma que esta película es un auténtico test de Rorschach sobre los roles de género, una especie de alegoría nacional, y que provoca variadas respuestas tanto de los espectadores masculinos como de las espectadoras femeninas. Señala que una parte de la audiencia más crítica la describió como una película feminista al considerar que había continuos primeros planos de un hombre “sensible” al que se le permitió mostrar su lado “femenino”. Incluso la teórica feminista Molly Haskell dijo de “Tootsie” que “era la primera heroína feminista auténtica de nuestra era”.

Para Tomasulo esta película puede poseer un mensaje social sumergido en el inconsciente político-social: el deseo por trascender las posiciones de género dentro de una era “postgénero”, una época de logros de mayor igualdad sexual; es decir, una época en que se comienzan a cuestionar las rígidas posiciones de género establecidas desde siempre.

Para seguir el análisis resulta pertinente realizar una breve referencia a la línea argumental de “Tootsie”. Trata de la vida de un actor en paro que busca desesperadamente como salir de esa situación y consigue un papel como mujer en una “soap opera”.

El autor describe al protagonista central como alguien que es a la vez un héroe y una heroína, una figura compuesta que porta las contradicciones de género. La/el protagonista de “Tootsie” es Dorothy Michaels (interpretado por Dustin Hoffman) que es una pseudo-mujer y un pseudo-hombre.

El tema del transvestismo siempre ha provocado risa en los espectadores, sobre todo cuando los hombres se disfrazan de mujer: “lo que es aceptable para las mujeres en cambio resulta patológico para los hombres”. En referencia a esta afirmación se podrían enumerar varias películas en las cuales las mujeres adoptan una indumentaria varonil o, se disfrazan de hombres con el fin de traspasar ciertos obstáculos; eso sí, no son escenas cómicas, sino que suelen ser escenas de riesgo, de peligro o de intriga. En este sentido puede recordarse una película de 1999 y que recibió varios Oscars aunque sea de época, “Shakespeare in love”. Donde la actriz, Gwyneth Paltrow se disfraza de chico para poder actuar en una obra de teatro puesto que a las mujeres no se les permitía intervenir en las actuaciones teatrales.

Sin embargo, cuando son los hombres los que se disfrazan de mujeres estamos hablando del género de la comedia, películas en las que abundan las escenas cómicas. En el minigénero del transvestismo, quien se transviste con indumentaria de género sexual opuesto al final siempre revela su verdadera identidad sexual. Para Tomasulo “de ese modo el orden patriarcal se restaura de nuevo al final”. Este autor argumenta que existe una diferencia entre el transvestismo adoptado como parodia reaccionaria y el transvestismo utilizado como comentario socio político; es decir, para él la distinción se sitúa entonces entre la parodia de género y la representación de género.

En “Tootsie”, Tomasulo observa que la interpretación del actor Dustin Hoffman como Michael y como Dorothy a la vez, es una representación que está muy lejos del estereotipo prototípico hipermasculino de la década americana de 1980. Y que solía aparecer en las grandes producciones cinematográficas como en los personajes interpretados por actores como Sylvester Stallone, Robert De Niro, Bruce Willis, Schwarzenegger, Chuck Norris. Todos ellos exhibían una masculinidad exagerada que perfectamente puede ser una “mascarada” en los mismos términos definidos por las feministas y que sólo aplicaron a la representación femenina.

En “Tootsie” el autor subraya que el conjunto de la estructura cinemática de esta película tiene como núcleo fundamental el tema de la masculinidad heterosexual. Tomasulo afirma que “Tootsie” como producto del sistema de Hollywood, precisaba atraer tanto a la parte de público feminista como al resto de la audiencia y no dejar fuera a ningún segmento del público, a fin de conseguir importantes récords de taquilla y cuantiosos ingresos.

De hecho y hasta 1995 “Tootsie” había alcanzado los 177 millones de dólares sólo en el mercado doméstico (en EEUU), lo que la situaba en el puesto 26 de películas que más habían recaudado hasta entonces.

Resulta irónico que esta película haya sido superada por lo que él denomina su “remake” y se refiere con ello al film “Mrs. Doubtfire” que recaudó 221 millones de dólares.

Otra película que el autor cita como ejemplo del cuestionamiento del rol de padre tradicional y rompe con la rigidez de ese modelo masculino es “Kramer contra Kramer” (1979). No es una película en la que esté presente el tema del travestismo tal y como se entiende en su acepción directa: disfrazarse exteriormente, adoptar la apariencia del sexo contrario. Aunque el protagonista Kramer (interpretado por Dustin Hoffman) sufre un proceso de transformación que se asemeja a un proceso de transvestismo. Se va despojando de un comportamiento ligado a la masculinidad tradicional para ir adoptando poco a poco, formas de actuar y de comportarse que siempre han sido consideradas propias de la femineidad: el cuidado de la casa y una preocupación por su hijo que puede asemejarse en cierto sentido al denominado “instinto maternal”. En esta película Dustin Hoffman interpreta

un papel para demostrar que un hombre puede llegar a ser mejor “madre” que una mujer.

Otra película en la que también se plantea el cuidado de un bebé por parte de tres hombres es “Tres solteros y un biberón” (1987) aunque se sitúa dentro de una línea cómica, y más bien destaca por su planteamiento sobre el síndrome de Peter Pan en los hombres.

Tomasulo señala que este tipo de películas presentan en el fondo un tema común: el hecho de que un hombre puede ser mejor que una mujer, mejor madre.

5.3 LOS CUERPOS MASCULINOS COMO OBJETOS DE MIRADA

Mientras que Laura Mulvey ha basado toda su teorización en la imagen femenina en el cine como objeto de la mirada masculina, el autor Steve Neale ha puesto de manifiesto el hecho de que también el cuerpo masculino puede ser objeto de la mirada aunque no se reduzca sólo a eso.

Steve Neale en su artículo titulado “**Masculinidad como espectáculo**” (Neale, 1983: 10) parte del análisis realizado por Laura Mulvey (Mulvey, 1975:) sobre las posiciones femeninas y masculinas en el cine, y explora los modos de identificación, espectáculo y representación del cuerpo masculino como objeto erótico en el cine de Hollywood.

De sus afirmaciones podemos extraer que los procesos de identificación de los espectadores son bastante más complejos de cómo Mulvey los explicaba. De hecho, la muestra empírica realizada en este trabajo revela que hay chicos y chicas que se identifican con el sexo opuesto. Del mismo modo ponen de manifiesto que actualmente se hace innecesario el proceso de identificación que Mulvey definió como “transvestismo”, según el cual, las mujeres siempre se tienen que convertir en hombres para identificarse en el cine con lo activo. Neale realiza un trabajo retrospectivo que incluye tanto al musical como al género del melodrama, y concluye que en este tipo de géneros cinematográficos el cuerpo masculino se construye también como un objeto erótico. En concreto, Neale se refiere a la imagen del actor Rock Hudson en el género melodramático de Sirk, y también a películas de romanos con héroes semidesnudos, películas de vaqueros o la mítica e inicial figura de Valentino.

A partir de estas consideraciones, Steve Neale expresa su total desacuerdo con las consideraciones teóricas de Laura Mulvey, demostrando con sus análisis que también los cuerpos masculinos se han exhibido para ser contemplados a

lo largo de la Historia del Cine. Neale opina que también los hombres son objetos de la mirada y no sólo las mujeres tal y como Mulvey estipulaba. Aunque las características específicas de esas exhibiciones tengan distintos significados y connotaciones posteriores.

Neale (Neale, 1983: 14-15) analiza las representaciones del actor Rock Hudson en sus películas. En su artículo afirma que en las películas protagonizadas por Hudson pueden observarse escenas en las que aparece explícitamente como el objeto de una mirada erótica, una mirada que puede ser femenina y también masculina. Con esta afirmación el autor ya fija una posición contraria a los argumentos de Mulvey quien sostenía que el poseedor de la mirada siempre es el hombre. Neale habla de miradas masculinas y femeninas, de objetos para ser mirados masculinos y femeninos, con lo que parte de unas visiones más flexibles sobre la representación de género en cine. Destaca que el cuerpo de Rock Hudson se feminiza. Según sus consideraciones, la imagen feminizada de Hudson en películas melodramáticas equivale a la de las mujeres, es una imagen similar a las imágenes femeninas. Son representaciones para ser miradas. Considera que el cuerpo masculino erotizado es un cuerpo feminizado porque la belleza para ser contemplada se ha asociado a la figura femenina, sin tener en cuenta que también hay una belleza masculina que se expone en la pantalla para recreo de la mirada. Seteve Neale señala que hay una total ausencia de análisis centrados en protagonistas masculinos, y únicamente “dentro del Movimiento Gay ha habido discusiones específicas sobre la representación de los hombres” (Neale, 1983: 2).

Lo novedoso de los argumentos de Neale en su ensayo es que observa que en el cine clásico, como en el género de películas de romanos o en el western, se produce una exhibición de los cuerpos masculinos. El autor analizó cine clásico al igual que lo hizo Laura Mulvey aunque manifiesta consideraciones diferentes. Mulvey se centró en el análisis de las figuras femeninas en el cine clásico, obviando el análisis sobre los personajes masculinos, mientras que Neale analizó las representaciones masculinas. Sus objetos de análisis han sido diferentes. El estudio de Neale completa el realizado por Mulvey, si bien la teoría de Mulvey posee elementos más que discutibles puesto que no entró a realizar un análisis más detallado de ambos estereotipos a fin de poder compararlos.

La construcción del cuerpo se asocia con un narcisismo considerado culturalmente como inapropiado para los hombres, puesto que asume una preocupación por la apariencia externa que siempre ha estado asociada con la caracterización femenina.

En la misma línea se sitúa el artículo del autor Steven Cohan (Steven Cohan, January-May 1991: 43) publicado en la revista de teoría fílmica *Camera Obscura* es: “Masquerading as the American Male in the Fifties: “Picnic”, William Holden and the Spectacle of Masculinity in Hollywood Film”.

El autor parte de un texto publicado en la revista "Life" sobre la atracción que producen las estrellas masculinas y, en el que se afirma, que casi todos los hombres se fijan en lo mismo o ven lo mismo en la actriz Marilyn Monroe. Según esa afirmación, el deseo masculino sería homogéneo, sin distinciones y universal, además de poco complejo lo que verdaderamente resulta poco creíble.

Añade que "no hay una estrella masculina que de forma universal signifique lo mismo para las mujeres". Al comienzo del artículo se afirma que las mujeres también van al cine a mirar a los hombres, e incluso, que la imagen masculina no es menos mercancía comercial que las imágenes femeninas. Son imágenes que se crean "para ser miradas" en múltiples y contradictorias formas.

Cohan indica que algunas estrellas masculinas de cine como Burt Lancaster suelen poseer una imagen de duros y brutos, sin afeitar y muy agresivos, mientras que otros actores como Robert Francis o Rock Hudson transmiten una imagen de hombres tiernos, sensibles, cariñosos, con rostros inocentes que les proporcionan sus caras recién afeitadas. Según el autor, puede deducirse que "el poder de atracción que ejerce una estrella como actor en una narración fílmica está mucho más determinada por la atracción sexual que ejerce en la pantalla de lo que se cree". Y señala como ejemplo la figura de Rock Hudson. Al igual que Neale, Steven Cohan (Cohan, 1991: 44) sostiene que la industria fílmica es consciente del encanto y del atractivo que poseen muchas estrellas masculinas del cine de Hollywood sobre el público femenino, precisamente es el aspecto y el atractivo de estos actores lo que provoca la atracción del público femenino: son atractivos para las espectadoras y también para un público homosexual. Sin ir más lejos las películas de romanos tuvieron a los homosexuales como su público más fiel que también fue la audiencia más fiel de los musicales. La seducción y la atracción no son exclusividad de ningún sexo, y se dirigen igualmente a hombres y mujeres.

Cohan señala que el mencionado artículo de la revista "Life" plantea una parte importante del problema de la ausencia de análisis sobre la figura masculina en el cine, y parece deberse al hecho de que gran parte de la crítica fílmica contemporánea han centrado sus análisis en los cuerpos femeninos pero se ha obviado el estudio de la representación masculina como representación cinematográfica, al igual que como objeto de la mirada de los espectadores y espectadoras.

Cohan, considera que el planteamiento teórico de Laura Mulvey no debe ser subestimado, sin embargo piensa que es un error concluir que "tradicionalmente el glamour de las estrellas masculinas no se derivaba de sus miradas o de su sexualidad sino del poder que eran capaces de ejercer dentro del mundo fílmico en el que habitaban". Los estudios de Hollywood, cuando han promocionado a figuras como Valentino, Robert Redford, Mel Gibson o Tom Cruise, o recientemente Brad Pitt, han hecho grandes negocios al "vender" o promocionar las imágenes de estrellas masculinas como parte del

producto de la película, ofreciendo de ese modo a los espectadores, sean éstos masculinos o femeninos, una oportunidad para disfrutar mirando la belleza de los hombres. El autor comparte la consideración de Neale de que las figuras masculinas también son objetos de la mirada y no sólo agentes o sujetos que miran.

Para demostrar sus argumentos, Steven Cohan analiza detalladamente la película de cine clásico, “Picnic” (1956) interpretada por William Holden y Kim Novak.

El autor define la película como un ejemplo de “inversión del cine de Hollywood en el espectáculo del cuerpo masculino”. Para él, “Picnic” es un film que se estructura de forma descarada, tanto en la escenografía como en su narración, en torno a la continua exhibición del cuerpo del actor. Provoca que la mirada se dirija al cuerpo de su protagonista masculino, William Holden. La película explota al máximo las escenas de exhibición del torso desnudo de Holden que se recrean continuamente.

Cohan señala que el personaje interpretado por Holden exhibe su torso desnudo como lugar principal de su virilidad. Algo que se manifiesta claramente cuando en una escena vemos a cinco mujeres lo miran y lo admiran mientras se fijan en su torso desnudo. Cohan hace referencia a las afirmaciones realizadas por la socióloga Helen Mayer Hacker en 1957, quien hablaba de la enfatización de la virilidad en este sentido: “la virilidad solía concebirse como una expresión unilateral de la sexualidad masculina, pero hoy en día se considera también en términos de la habilidad para provocar una respuesta sexual plena en la parte femenina”.

El autor indica que se intenta minimizar esta parte de “espectáculo de exhibición masculina” al resaltar otras características relacionadas con la personalidad, como la insistencia en señalar la “honestidad” del hombre americano. El autor recuerda que a pesar de que William Holden se expone continuamente, no anula la existencia de una exhibición femenina que posee otro tipo de características y connotaciones añadidas, diferentes a la exposición masculina. La exhibición de la actriz Kim Novak, la otra atracción sexual de la película.

Para Cohan (Steven Cohan, 1991: 67), “el tratamiento que Hollywood hace de las estrellas masculinas implica la creación de un espectador/a en una doble acepción: el discurso visual invita a que se produzca un interés erótico por parte de una espectadora femenina, y también que se de una identificación narcisística por parte de un espectador masculino. Lo que lleva a plantear una posibilidad adicional y, es que el atractivo de la estrella masculina que aparece en pantalla, William Holden, cuya imagen en “Picnic” oscila entre el ego ideal de una primorosa honestidad y la cosificación erótica de su pecho descubierto, rompe con la estricta alineación de géneros. Es decir, Hollywood pretende producir una identificación narcisística y a la vez a un deseo

libidinoso. El autor se atreve a hablar de inversión de roles en el cine de los años 50 lo que resulta ya más que discutible.

Cohan también recurre al término “mascarada” acuñado por la Teoría Fílmica Feminista, sólo aplicado a la imagen femenina, para definir la virilidad del protagonista de “Picnic”: su virilidad es, según el autor, un efecto de la mascarada. Cohan no está utilizando este término por casualidad sino que indica una clara oposición a la naturalidad, una naturalidad que siempre se redujo a las figuras masculinas. Rompe con la convicción de que sólo la feminidad puede ser una mascarada, al igual que desmiente el hecho de que la masculinidad suponga siempre autenticidad y naturalidad. Tenemos clamorosos ejemplos actuales como el actor Brad Pitt en “Leyendas de Pasión” y otra serie de películas.

Además, en los 90 se produce un curioso fenómeno de estética masculina: la apariencia descuidada de algunos actores de moda como Johnny Deep, Brad Pitt, o George Clooney es una técnica perfectamente estudiada, a pesar de que parezca una imagen natural. Sirva de ejemplo el personaje de Brad Pitt en “Leyendas de Pasión” o en “Siete años en el Tibet”, Johnny Deep en “Chocolat” o en “The Brave”, Clooney en “La tormenta perfecta”, donde el desaliño y el descuido se convierten en toda una táctica estudiada sobre imagen masculina.

Ni Steve Neale ni Cohan tienen la pretensión de trivializar o banalizar la “cosificación” a la que se somete a las figuras femeninas en el cine. Tampoco pretenden situar en el mismo nivel las representaciones masculinas y femeninas en el cine puesto que son conscientes del tratamiento desigual que reciben. Pero sí niegan los postulados extremos de teorías como la de Laura Mulvey, y ponen de relieve la complejidad de las imágenes masculinas. Los análisis de Neale o de Cohan son importantes porque introducen un concepto sobre el deseo más complejo, flexibilizan los preconceptos existentes en torno a la imagen masculina y la femenina en el cine al no reducir todo análisis al mero hecho de que la mujer es siempre el objeto y el hombre es siempre la acción. También reflejan la complejidad de los procesos identificatorios.

Lynne Segal en su artículo “Slow Motion: changing Masculinities” sobre los hombres y la masculinidad, destaca que, como parte de un proceso contemporáneo de redefinición de lo establecido las identidades masculinas sufren cambios. Señala que “los hombres comienzan a explorar los placeres de la pasividad, una exploración que evoca la figura del “hombre nuevo”, Hollywood mueve los términos de la actividad/pasividad no sólo en relación al género, sino también en relación a la transmisión de la “raza” como categoría”.

Suzanne Moore (Moore, 1989: 55) en su artículo sobre representaciones corrientes del cuerpo masculino relaciona el narcisismo del modelo con la mirada del espectador:

“Si en el pasado, las imágenes eróticas de los cuerpos de los hombres implicaban la amenaza de la homosexualidad masculina, hasta el punto de que se les representó como impotentes siendo feminizados de algún modo o siendo heridos (la agonía es el éxtasis). En la actualidad parece posible representar el cuerpo masculino como un objeto de placer con la condición de que este placer pueda estar contenido dentro de un discurso narcisístico/autoerótico.

Subraya la importancia y la significación que cada representación masculina puede provocar en cada espectador masculino independientemente de su tendencia sexual. De hecho, el espectador masculino puede identificarse en un escenario imaginativo clásico con un otro más poderoso. Con respecto a los hombres como exhibición, la autora puso de relieve, lo que ya han hecho otras autoras, que a la hora de buscar material sobre cómo las mujeres miran a los hombres se encontrase con un extraño vacío: “sugerir que las mujeres miran a los cuerpos de los hombres significa tropezar en un pequeño campo teórico puesto que se sostiene la idea de que en los medios de comunicación de masas la mirada siempre se estructura como masculina”. Por eso considera que la teoría feminista “ha contribuido a la represión de la mirada femenina”, la teoría fílmica feminista considera que la mirada es siempre masculina y el objeto de esa mirada es siempre femenino

Verónica Rall (Rall, 1993: 91), al igual que Moore, critica que la Teoría Fílmica Feminista haya prestado muy poca atención a la mujer como posible poseedora de la mirada o al hombre como espectáculo ya que ha excluido a ambos de otras posibilidades. Sólo se ha teorizado en torno a la figura masculina como dominante y a la femenina como objeto pasivo. Afirma que si la cuestión de la mirada activa femenina es una materia ausente, el tema del hombre como espectáculo o como objeto de deseo es desde luego una laguna considerable.

Rall señala que aunque esta deficiencia ha sido brevemente abordada a fines de los años ochenta, todavía hay muy poco debate en torno a la mirada femenina activa en el cine comercial, y lo poco que se ha hecho proviene del Movimiento Lesbiano (Rall, 1993: 93).

La autora afirma que en la representación cinematográfica de los géneros sexuales, se puede percibir un realineamiento de la masculinidad con lo simbólico. Y observa un desligamiento de las convenciones estéticas dentro del cine de Hollywood. Como si en el cine comercial el cuerpo masculino hubiese superado la “vergüenza de ser exhibido”. Los años setenta, famosos por otro lado por “prescindir de los problemas de género”, produjeron sin embargo romances como “Fiebre del sábado noche” (John Badham, 1977) y “Grease” (Randal Kleiser, 1978), ambas protagonizadas por John Travolta. En el caso de estas películas estamos hablando de musicales, un género que representa “cuerpos artísticos” muy sexualizados. También cita películas de

comienzos de los años ochenta, y entre ellas “American Gigolo” de Paul Schrader (1980) protagonizada por Richard Gere, y que refleja el cuerpo masculino blanco sin tener que invocar géneros socialmente sancionados como las películas de combate y los westerns.

A mediados de los años ochenta surgió un nuevo grupo de actores masculinos jóvenes: muy populares en las pantallas de cine, y que comparten un “narcisismo corporal” mezclado con un estilo exhibicionista en la forma de actuar que refleja en primer plano la importancia del cuerpo. Pertenecen al grupo de actores al que se ha denominado “Brat Pack”(el grupo de los mocosos) que aparecen ya en la película de Francis Ford Coppola “Rebeldes” (1983), actores como: Matt Dillon, Emilio Estévez, Patrick Swayze, Rob Lowe, Tom Cruise; Veronica Rall incluye asimismo a Don Murray, Martin Hewitt, James Spader, John Cusack, Sean Penn, Andy Garcia y Nicolas Cage. La autora señala que se podía observar que el héroe clásico representaba su personaje de forma bastante reservada es el caso del muy conocido Humphrey Bogart al que incluso se le aconsejaba no actuar excesiva o particularmente durante las escenas románticas.

En contraste con estas figuras clásicas, las nuevas estrellas masculinas de Hollywood manifiestan “una pasmosa presencia de sus cuerpos, tanto en escenas románticas, como en una cena, bailando, en la cama, en coches o en motos”. Otros elementos diferenciadores con respecto a los personajes clásicos que esta autora señala, es que las nuevas generaciones de actores masculinos y debido a sus capacidades o despliegues físicos no suelen representar a diversos personajes como ocurría con los actores de la anterior generación: Robert de Niro, Dustin Hoffman, Paul Newman, Clint Eastwood o Harrison Ford. Las generaciones posteriores sí representan ciertas tipologías de hombres: Andy García representa la especificidad étnica; Nicolas Cage y Matt Dillon a los fríos forasteros o extraños; Sean Penn al hombre explosivo y extravagante; Patrick Swayze, Spader y Rob Lowe a los amantes encantadores. Brad Pitt al guapo; Leonardo Di Caprio al niño rebelde. Papeles que repetirán en sucesivas películas.

Para esta autora, hay un actor que merece capítulo aparte, sobre todo por las dimensiones de su popularidad dentro del mundo de Hollywood: se refiere a Tom Cruise. Tom Cruise que pertenece a la hornada de actores de los ochenta pero que consiguió acaparar también la década de los 90 con su popularidad.

5.4 TOM CRUISE COMO MODELO MASCULINO DEL CINE COMERCIAL DE LOS 90

Veronica Rall (Rall, 1993:) que en su artículo publicado en la revista “Visual Anthropology Review” también contrapone los argumentos teóricos de Laura

Mulvey a través del análisis de la figura del actor Tom Cruise, dice que es un modelo de hombre erotizado, de hombre-objeto para ser mirado y que puede ser mirado por la mirada activa de mujeres espectadoras o de hombres, además de protagonizar en muchas ocasiones la acción por la acción.

Señala que al escoger su objeto de estudio fue consciente de elegir una de las materias ausentes de la teoría fílmica feminista: la representación masculina en el cine. Indica que Mulvey realizó una construcción de la espectadora femenina un poco paradójica y no profundizó en los procesos de identificación de las audiencias.

Aunque todos sus colegas han sido lanzados en Hollywood por medio de producciones de tipo A durante la década de los años ochenta, el éxito de Cruise en la pasada década permanece como algo singular: en la revista "People" (julio 23, 1990) fué definido como "el hombre más sexy en vida...la estrella que puede llegar a las más altas cotas, hoy superado por actores como Clooney o Pitt, mientras que revistas como "Rolling Stone" le definen como la "prueba de la recesión de la estrella de cine": "Después de Schwarzenegger, ningún símbolo de Hollywood representa tan bien a ese sistema como Tom Cruise. Con sólo treinta años, él es el protagonista de un montón de películas que han embolsado más de 1 billón de dólares" (Goldstein: 36).

Veronica Rall subraya que el gran éxito alcanzado por Cruise en "Top Gun" guarda una estrecha relación con el hecho de que el gobierno de Reagan bombardease Libia. Posee las características y la influencia del entorno y del contexto, una época en la que la política exterior del gobierno Reagan se caracterizaba por practicar una política continua de ataque. En "Top Gun" vemos el desfile militar de la Academia de aviación y continuos despliegues de fuerzas militares norteamericanas muy en consonancia con los despliegues y desfiles militares que realizaba el Gobierno norteamericano.

Una explicación más fiable es la que relaciona el éxito y la popularidad de Tom Cruise con su atractivo sexual para el público no sólo femenino según se dilucidaba en algunos estudios de audiencias, sino también para el público masculino. El "sex appeal" de Cruise vende y atrae por un lado, y por otro, el interés comercial de Tom Cruise se debe a sus capacidades eróticas que resultan atractivos para una audiencia de cine heterogénea.

Es un actor al que gusta ver exhibiendo su cuerpo, la exhibición de su cuerpo es intrínseca a su fama. Según algunos estudios de Rall, resulta interesante para las mujeres ver la imagen de Cruise relacionada con la pornografía, con imágenes eróticas. Tom Cruise también es una imagen atractiva para el colectivo homosexual, tal y como se puso de manifiesto en la revista "Playgirl" que tiene un importante sector de público homosexual. Suzanne Moore (Moore, 1993: 95) señala que la representación del cuerpo masculino en el cine comercial se aprovecha ciertamente de la imaginación gay, hasta tal

punto que indica: “la codificación de los hombres vía discurso gay masculino permite una mirada erótica femenina”.

En el mundo de la fotografía también se ha reflejado la erotización del cuerpo masculino. Las fotografías eróticas publicadas en julio de 1990 en la revista “Rolling Stone”, realizadas por Herb Ritts (fotógrafo gay de moda) famoso por influir en la campaña de mercado de los pantalones Levi’s en los que exhibe cuerpos masculinos semidesnudos y retratos de estrellas de Hollywood. Las fotos publicadas en esta revista ilustran el significativo auge del exhibicionismo corporal de las estrellas masculinas de Hollywood al realizar fotos muy sexualizadas. El origen de este tipo de fotos hay que situarlo en el mundo de la publicidad.

La portada de la revista presenta a Tom Cruise desde una toma de ángulo alta, vestido con vaqueros y con una camiseta rasgada, saliendo del mar, y con el agua golpeando sus muslos. Sonriendo seductoramente, mirando fijamente a los espectadores. Invita a la mirada del espectador/a. Es un objeto para ser mirado, para disfrute de la mirada voyeurística. Suzanne Moore considera que la imagen del agua salpicando así como la imagen del cuerpo húmedo y las ropas mojadas, que al pegarse al cuerpo moldean su figura musculosa y a la vez convierte su torso en transparente, realza el “subtexto” erótico que la imagen posee: aunque el cuerpo está activo (los músculos en tensión) no está implicado en un acto atlético o en cualquier otro acto profesional, en cambio, se sitúa claramente dentro de la estructura de espectáculo del placer.

Como ya se ha dicho con anterioridad, la imagen erótica de Cruise atrae a un público heterogéneo: la imagen invita a la mirada femenina tanto como a la masculina.

Richard Dyer (Dyer, 1982) compara la fotografía de Cruise anteriormente mencionada con otra de diciembre del año 1989 publicada en la revista “Time”. En la portada de la revista aparece una foto de Cruise vestido con un traje, camisa y corbata, posando como si fuese un profesional serio. Su mano izquierda está sobre la barbilla y los ojos fijos en el espectador. Evidentemente, es una foto con una imagen completamente opuesta a la anterior. En la foto de la revista “Time” la diferencia no es sólo la actitud, los gestos y la pose del modelo, sino también la posición del espectador según Dyer.

En esta foto la mirada del modelo controla la mirada del espectador. Esta toma de Cruise no producirá el mismo efecto de atracción y seducción para espectadores que le ven por primera vez. Es una representación irónica de Cruise: precisamente está mostrando lo que la imagen de Cruise y sus fans no son: un joven profesional serio.

Las imágenes transmitidas sobre él, que dan lugar al comentario del tipo es “el hombre más sexy que ha habido” no concuerdan con la formulación

tradicional de la representación del cuerpo masculino. Las fotos atractivas y el arreglo del cuerpo masculino invitan al placer de los espectadores, y se produce a pesar de o independientemente del género sexual del espectador/a. Precisamente este actor suele interpretar películas de acción, uno de los géneros cinematográficos más apropiados para la exhibición de los cuerpos masculinos. Aunque ha tratado de desprenderse de esa imagen mediante sus incursiones en el cine independiente como en “Eyes Wide Shut” de Kubrick o en “Magnolia”, sin embargo, en el 2000 le vimos regresar a la acción con “Misión Imposible 2”.

Otro género que ha trabajado mucho es el de la comedia para jóvenes como es “Negocios arriesgados” (1983, dirigida por Paul Brickman). Donde la representación del cuerpo de Cruise posee elementos comunes con otro género cinematográfico que es el género musical. La escena más famosa de esta película es la que muestra a Cruise solo en casa, vestido con una camiseta, calzoncillos y calcetines blancos. Pone un disco de su padre titulado “Old Time Rock & Roll” coge un candelabro e imita al autor de la música, parece recordar los tiempos jóvenes de Mick Jagger de los Rolling Stone.

En este caso la película no limita el exhibicionismo del cuerpo de Cruise a secuencias espectaculares, pero en conjunto le ofrece una excesiva presencia en pantalla, la característica principal de sus éxitos en el cine: la sobrepresencia del actor. “Negocios arriesgados” enfatiza desde el comienzo la ausencia y la presencia de Cruise en la pantalla. En la película se aprovecha cualquier cosa que haga Cruise para exhibir su cuerpo: cenando mientras ve la televisión, intentando salvar el coche de su padre para que no caiga al lago Michigan, en escenas amorosas.

Sin embargo es en “Top Gun” (1986, Tony Scott) donde más se le ha exhibido, sin olvidar películas posteriores que siguen esa senda como los dos capítulos de “Misión Imposible”. Junto con las conocidas escenas en el avión y la rivalidad entre los colegas de la academia, son numerosas las secuencias musicales, las escenas de coqueteo.

A todo este escenario se suma la parte amorosa: aparece una bella mujer rubia, a la que Cruise le dedica una canción melodramática, titulada “You lost that lovin feeling”. En ese momento el personaje interpretado por Cruise no sólo logra la atención de Kelly McGillis (el personaje femenino) sino también capta la atención de la espectadora femenina. En cambio en el bar, donde no hay presencia femenina, todas las escenas son de camaradería masculina lo que resultará atrayente para el público masculino tanto heterosexual como homosexual. Dominan las escenas entre compañeros, los personajes femeninos se dejan en un segundo plano, son menos importantes: los momentos graves del film se refieren a compañeros hombres. Cuando aparecen hombres y mujeres juntos continúa presente esa camaradería masculina: la escena en el bar, le vemos con su compañero tocando el piano

durante una cena, mientras las mujeres disfrutaban de una conversación privada que gira en torno a Cruise.

Las escenas de exhibición en las películas protagonizadas por Tom Cruise son variadas y aprovechan cualquier momento para mostrar el cuerpo del actor: jugando al voleibol en “Top Gun” o jugando al baseball en “Algunos hombres buenos”(Rob Reiner, 1992), haciendo boxeo en “Far and Away” (Ron Howard, 1992), exhibición en su puesto de camarero en “Cocktail” (por supuesto que no se trata de un camarero al uso, sino de uno que hace malabarismos con los vasos y las cocteleras) (Roger Donaldson, 1988), o el baile con el taco de billar en “El color del dinero” (Martin Scorsese, 1986). O en las dos partes de “Misión Imposible” cuando persigue a los malhechores. En opinión de Verónica Rall, estos espectáculos de exhibición corporal denotan un exceso desmesurado puesto que interrumpen la narración de modo intencionado para jugar a la seducción y a la atracción con los espectadores. En las películas de Cruise las escenas espectáculo suelen conllevar una ruptura del desarrollo filmico. El hilo argumental se ve obstaculizado por escenas de exhibición que no añaden nada de interés a la trama, son sólo para mostrar al actor.

Y, en ese sentido, han proliferado las críticas publicadas en una serie de revistas americanas: en 1990 “Video Movie Guide” calificó “Taps” como “una película a menudo excitante pero en su mayor parte imposible de creer”; “Time” afirmó que la sinopsis del argumento de “Negocios arriesgados” “prometía más de lo mismo”; “Village Voice” describió “Top Gun” como “una película desprovista de ideas” (Hoberman, 1986: 59). En la revista “People” se escribió que todo lo que Cruise hizo en “Cocktail” fue servir tequila con una sonrisa” y todo a pesar de que esta última película logró embolsar la cantidad de 175 millones de dólares. En “Algunos hombres buenos”, el conflicto entre el personaje de Tom Cruise y el coronel obsesivo interpretado por Jack Nicholson ni siquiera se representa dentro de un proceso narrativo de descubrimiento, si no que viene a ser en todo momento una confrontación verbal cargada de tensiones corporales, de tensiones homo-eróticas según describe la autora Verónica Rall.

Con respecto a “Far and Away”, Rall sostiene que el pretendido drama épico de esta película se queda en lo que define como una “screwball romantic comedy” envuelta en una atmósfera épica, tal y como se la catalogó en la revista “Premiere”. El drama épico es un género mayoritariamente consumido por un público femenino. Una catalogación similar recibe el film “Días de Trueno” (Tony Scott, 1990).

Rall señala que a excepción de “El color del dinero”, “Rain Man”, y podríamos añadir “Magnolia”, que en realidad estaban dedicadas a promocionar a los co-protagonistas más viejos de Tom Cruise, en el resto de sus películas éste es el blanco de todos los primeros planos íntimos. Sobre todo en lo que concierne a escenas eróticas: sirva como ejemplo una

secuencia de “Top Gun”: cuando Kelly McGillis va en su Porsche y Cruise la persigue con su moto hasta quedarse sin aliento, y acto seguido le hace una confesión de amor. En estas escenas se muestra la cara de Cruise en un primer plano y podemos ver durante un tiempo prolongado su mirada y muy poco la cara agitada de ella. En las películas que interpreta suele ser el privilegiado. Acapara la totalidad de la pantalla.

Ellas casi nunca mandan sobre las capacidades discursivas tales como el habla o el lenguaje. Apenas hay algo ingenioso que recordar de las películas de Cruise, a menos que quieran tenerse en cuenta frases infantiles: En “Cocktail” denuncia a la escuela como un lugar meramente teórico, y en “Top Gun”, “Días de Trueno” y “Unos pocos hombres buenos” logra una educación superior. Finalmente, en “Far and Away” representa a un pobre campesino que no puede leer ni escribir. Es como si la ausencia de las capacidades discursivas, su silencio prestara a Cruise la cualidad “para ser mirado”, la fuerza del lenguaje corporal, los gestos y las expresiones faciales.

Otro aspecto interesante que **Veronica Rall** (Rall, 1993: 99) subraya, es el hecho de que Tom Cruise aparezca en sus películas junto a una compañera femenina caracterizada por tener una personalidad fuerte: es habitual que se trate de personajes femeninos que interpretan a profesionales elegantes, más maduras, con más experiencia, y algunas veces pertenecientes a clases sociales más altas. Verónica Rall compara a la actriz principal con una madre que mira a su hijo y que se guía por sus demandas. En las interpretaciones de Cruise parece que funcionan muy bien algunos comportamientos infantiles, que precisamente convierten en atractiva su vulnerabilidad. También la ausencia de un deseo de actuar de acuerdo a la ley del padre, y asimismo cierto componente de indulgencia en el exhibicionismo y en el narcisismo.

De forma adicional, estos romances enfatizan su inferioridad comparativa: por ejemplo Kelly McGillis en “Top Gun” no es sólo mayor que él, también es su profesora; Nicole Kidman en “Días de Trueno” es una física, él es el paciente. Rebecca de Mornay como prostituta ingeniosa en “Negocios arriesgados” refuerza la inexperiencia sexual de él, y por otro lado sus conocimientos. Aquí su pertenencia a la clase media-alta le hace vulnerable, mientras que en “Far and Away” y en “Cocktail” (co-protagonizada con Elizabeth Shue), la posición social más alta de la chica casi domina al personaje que Cruise representa.

Esta autora (Rall, 1993: 100) también se ha interesado por conocer la opinión de los espectadores y por eso recoge en su trabajo algunas afirmaciones realizadas por jóvenes entrevistados, como la que sigue:

“Desde mi punto de vista, Cruise carece de todo lo que para mí significa ser hombre es decir, la creación cinematográfica de la masculinidad). Bajo mi opinión él nunca representará a un personaje cuyas capacidades intelectuales le cualificarán para algo más que para un título de escuela superior. No se le

puede asignar una sensibilidad especial a los personajes que ha representado, y se puede hablar de una significativa falta de dimensión existencial en sus personajes”.

Para Rall (Rall, 1993: 101) es importante reconocer que en las películas de Cruise nos encontramos en primer lugar sencillos dramas edípicos que sin embargo, no finalizan con la conquista de la princesa de turno. Al contrario, el encuentro con la mujer se establece en un escenario pre-edípico, en donde la seducción de la mujer de turno ocurre mientras existe una estrecha relación con un compañero masculino, que en la mayor parte de los casos tiene la misma profesión que el personaje de Cruise: el co-piloto en “Top Gun”, el camarero en “Cocktail”, el conductor de ganado en “Días de Trueno”.

En cambio, las mujeres son conquistadas mientras aún permanecen los lazos homoeróticos. El argumento de las películas casi nunca contraponen las relaciones homo y heterosexuales, no se oponen ni se enfrentan una contra la otra. El clima romántico se desarrolla en la mitad de la película, y se verá problematizado consecutivamente: sea en “Negocios arriesgados” donde se encuentra a la prostituta justo después de que sus padres se han ido, y las cosas se complican cuando el chulo interfiere en la relación. En “Top Gun”, donde Kelly McGillis necesita sólo un par de encuentros para ganarle y comenzar con éxito un romance, pero no podrá ayudarlo después de que su mejor amigo muere en un accidente. En “Cocktail” se produce la escena de la isla más o menos en la mitad del guión, cuando la historia de amor se destruye debido a la promiscuidad del personaje de Cruise. En “Far and Away” el campesino encuentra a la heroína sola y pierde su rastro al instante siguiente.

Tanto la figura del compañero como la figura maternal, tan comunes en la interpretaciones de Cruise, están unidas en más de un aspecto. Los personajes de Cruise no encontrarán consuelo con las madres/amantes. En cambio, los personajes de Cruise suelen acudir a las figuras paternas a recabar consejo: véase a Robert Duvall en el papel de entrenador paternal, o Tom Skerritt representando al director de la escuela Top Gun, el piloto que voló por última vez con el padre de Cruise en la ficción. Cuando mueren sus compañeros, Cruise entra en un escenario psíquico diferente donde los chicos se convierten en hombres, se separan de las madres, y pasan a identificarse con los padres. Se trata de una estructura fílmica que en primer lugar enfatiza el amor heterosexual y los vínculos masculinos con funciones imaginarias. Por esa razón se desarrollará un clima problemático en el que el personaje de Cruise tiene que decidir entre dominar con éxito el ambiente social o establecer vínculos amorosos. El final feliz presenta a un personaje que ha aprendido demasiado acerca de ausencia y pérdida, y que es capaz de afrontar el estado de un niño que se convierte en hombre. Algo parecido ocurre en el film “Algunos hombres buenos”, en el cual, L. Kaffé no sólo encuentra consuelo en la identificación con el padre muerto, sino que también aprende y adopta la práctica paterna y sus enseñanzas de respeto a las leyes. Se convierte en un gran abogado como su padre.

En “Cocktail” se convierte en un hombre debido a otro motivo: terminará por aceptar los deseos de matrimonio de su novia, y el “niño Cruise” se convertirá en un hombre y en un marido que asume la responsabilidad de ser el padre de su hijo gracias a una mujer. Rall afirma que este tipo de desarrollos narrativos también causan impacto sobre las espectadoras: ellos representan precisamente el vértigo cultural e ideológico de la maternidad que se da entre la autorización de la mujer y la desautorización masculina.

Rall sostiene que este tipo de desarrollos filmicos dejan tanto a la protagonista femenina como a la espectadora femenina en una posición extraña. Mientras que los compañeros de Cruise mueren, parece que las figuras maternas (las amantes) serán “domesticadas”. Según la autora, el personaje de McGillis en “Top Gun” es uno de los mayores éxitos en la domesticación de una mujer con carrera y éxito profesional, de una supuesta “madre fálica” según las definiciones mitológicas. Se la subordina a un escenario de inferioridad en el sentido simbólico, su crítica será silenciada, y su poder desaparecerá. Su poder inicial desaparece, y se convierte en una mujer que ha perdido completamente su autoridad, no tiene voz, no tiene demandas que hacer, ni carrera sobre la que pensar puesto que se entrega al niño Cruise.

La autora considera que a excepción de la comedia adolescente “Negocios arriesgados” (la película termina con el personaje de Cruise actuando como si fuese un prostituto masculino, mientras que la prostituta femenina llega a ser su chula y cliente) la mujer llega a resultar aburrida y completamente domesticada en la mayor parte de las películas protagonizadas por él. Lo mismo sucede con la más reciente “Misión Imposible 2” (año 2000) donde también la chica será “domesticada” aunque al principio parezca osada y autosuficiente.

Rall subraya que la creación cinematográfica específica de la masculinidad propia de las películas de Cruise merece algunos apuntes críticos:

La autora sostiene que estos filmes no funcionan dentro de un escenario tradicional en el cual el héroe masculino al final es premiado con la mano de la princesa. El amor de la mujer siempre pertenece al héroe Cruise en los desarrollos narrativos, en cambio lo que él busca es la identificación con el padre, llegar a ser como él: “Top Gun” o “Algunos Hombres Buenos”.

Explica que las actuaciones de Cruise reemplazarán la conquista sexual de la mujer con una apropiación colonialista del espacio. Un tipo de desplazamiento que para ella queda ejemplificado en “Far and Away”: donde el acto sexual, afirma, es “una copulación con la tierra”: Kidman y Cruise acaban en un campo “virginal”. De modo similar, “Top Gun” podría ser descrita como la conquista del espacio por medio de máquinas fálicas. En “Unos pocos hombres buenos” conquista las cortes de justicia. Verónica Rall señala que no es sólo la vuelta a los valores paternos, sino el desplazamiento

de la sexualidad con maestría y la conquista es lo que caracteriza el conservadurismo de la película. También resulta reseñable el elemento de narcisismo infantil, los deseos de omnipotencia, y la demanda de figuras maternas. Señala que en estas películas se ha potenciado una pose masculina de niño irresponsable, con sumisión a lo paterno. Todos estos elementos, que para Rall son propios del conservadurismo y de la ley del padre, hacen que las películas adquieran no sólo el consentimiento del espectador masculino sino también el de las mujeres.

Por su parte, la autora **Miriam Hansen** (Hansen,1991: 272) resalta especialmente el narcisismo de las escenas eróticas interpretadas por Tom Cruise y compara el éxito del clásico Rodolfo Valentino en el año 1920 con el alcanzado por Cruise:

“El atractivo de Valentino depende en gran grado de la forma en que él combina el control masculino de la mirada con la cualidad femenina de “ser mirada”. Cuando se enamora (normalmente al primer síntoma) el primer plano de su cara supera al del personaje femenino en su calidad de espectáculo. En un doble narcisístico, el sujeto de la mirada se constituye asimismo como objeto, ilustrando gráficamente la formulación de Freud del dilema autoerótico: “demasiado malo que no puedo besarme a mí mismo. Se tiende a congelar el curso de la acción en los momentos de contemplación erótica. En el caso de Valentino, sin embargo, la contemplación erótica dirige tanto un modo activo como un modo pasivo, haciendo al mismo tiempo del espectador y del personaje el sujeto de un juego doble de visión”.

Un análisis perfectamente aplicable a las escenas amorosas de la mayor parte de las películas interpretadas por Cruise: él es el centro de toda escena erótica relegándose todo a un ejercicio de narcisismo. Cruise no es el poseedor de la mirada sino que su mirada es para ser mirada”. A veces es el poseedor de la mirada pero se combina con el hecho de ser mirado: en “Top Gun” su “blanco” de la mirada en el bar es la chica pero se contrarresta inmediatamente cuando ella aparenta más de lo que él podría aspirar. En “Negocios arriesgados”, se ve a un Cruise semejante a un adolescente que desconoce la sexualidad. En “Días de Trueno” la operación de cerebro corrige su impresión de las mujeres; mientras que en “Cocktail” no es capaz de desmitificar a la mujer, que es tanto como decir que la identifica como la “chica rica original”.

5.5 HÉROES DE ACCIÓN EN LA DÉCADA DE LOS 90

En la década de los 70 y 80 se da paso a un tipo de héroe agresivo, asociado a la beligerancia. El contexto ayudó en gran medida a la configuración de esta clase de heroísmo masculino: el contexto histórico y social se caracterizó por la tendencia al armamentismo desenfrenado.

Los dos actores que mejor encarnan a este tipo de personajes y que de hecho se erigen en los símbolos de los héroes sin limitaciones, invencibles y siempre preparados para la guerra, Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger. Ambos poseen una exagerada musculatura y un cuerpo moldeado para la batalla.

Unos actores que Nuria Bou y Xavier Perez definen en su libro “El tiempo del héroe” (Bou-Pérez, 2000: 74) como herederos del “titanismo” propio de Charlton Heston y que se caracterizan por “un neogingantismo corporal”. Hombres que destacan en la pantalla por la “exaltación de la musculatura sometida sistemáticamente a las más duras situaciones físicas”.

Ambos teóricos sostienen que tanto Stallone como Schwarzenegger se basan en la imagen del sufrimiento corporal de Charlton Heston (recuérdese “Ben-Hur”).

Tanto en “Rocky” como en “Rambo”, “Conan el bárbaro”, se propone una constante exploración de la musculatura del protagonista. Y que según ambos autores, es una tradición heredada de las películas protagonizadas por Heston, y que para ellos se trata de “un narcisista proyecto megalómano de un cuerpo definitivamente autosuficiente”.

En sus películas se abandona la prioridad de “boys meets girl” como si el héroe contuviese en su cuerpo todo lo necesario. Estos héroes con vocación redencionista persiguen sólo la conquista del universo y no aceptan la vulnerabilidad de sus cuerpos.

Además este ansia por llegar a un mundo amplio se muestra en el hecho de que se abandonan los territorios clásicos más pequeños y circunscritos al mundo donde viven y se sustituirán por el universo entero que estos héroes se encargarán de preservar de cualquier catástrofe o ataque universal.

Schwarzenegger aunque supone una copia de la figura colosal de Charlton Heston, la diferencia con respecto a éste es que sus gestas sobre la pantalla siempre finalizan con el optimismo de la victoria armada. También en los héroes que protagoniza este actor está presente el aspecto de guía-padre que enseña a un joven y que le protege del mal como es en el caso de la película de “Terminator 2” (1991). Al igual que en el film “El último héroe de acción” (1992) donde también le vemos protegiendo a un niño y también hace las veces de maestro introductor.

Esa vocación de padre protector también podemos observarla en películas de otro cariz, como en “Poli de guardería” (1990), considerada una película de transición en cuanto a que el protagonista parece ir despojándose de una caracterización de duro y adquiere otras virtudes más propias de un hombre más sensible. También hace de padre en “Un padre en apuros” (1995).

Una de las películas más representativas de “la acción por la acción” es “Misión Imposible” tanto la primera parte como la segunda estrenada en el año 2000. Ambas protagonizadas por la superestrella hollywoodiense Tom Cruise. Su constante malabarismo, al modo de los héroes clásicos de la espada, queda ejemplificado en la famosa escena de la primera película dirigida por Brian de Palma (1996), cuando tiene que robar un archivo informático en un plazo brevísimo de tiempo y lo hace introduciéndose por el techo de la cámara de seguridad del edificio central de la CIA, quedando suspendido del techo por una fina cuerda sin poder tocar el suelo ni ninguna pared porque están electrificados. Y que según Núria Bou y Xavier Pérez desvela “la condición marionetística del moderno héroe de acción”.

En esta primera parte también vemos la figura del héroe solitario, Tom Cruise que interpreta al joven Ethan Hunt, y que descubrirá la traición de su tutor, del “padre” que le ha enseñado todo lo que sabe, y al que tendrá que enfrentarse. Son elementos heredados del antagonismo paternofilial tan representado en “La guerra de las galaxias” entre Luke Skywalker y Darth Vader.

Y otra característica de las actuales películas de acción que encontramos en “Misión Imposible” es el hecho de tener que introducirse en la red virtual, en Internet, para poder atrapar a los culpables. Según los autores antes mencionados, en la actualidad suele utilizarse el mundo virtual como una metáfora “de una red fatalmente femenina que cabe dominar”; se trata de una representación por la cual internet es un mundo inexplorado donde se adentrarán los actuales héroes para descubrir culpables.

A diferencia de las películas clásicas, en ésta no hay un hogar confortable que le espere, sino que sólo existe una velocísima sucesión de movimientos imparables y una acción descontrolada protagonizada por el cuerpo del héroe y que se repite en “Misión Imposible 2”, aunque en ésta última hay una trama amorosa y un final de chico-chica juntos.

Esta traslación de la acción, de la investigación y de la aventura al mundo virtual también lo encontramos en recién estrenadas películas como “La hora de la araña” (2001) interpretada por Morgan Freeman y donde internet juega un papel fundamental para descubrir la trama. También en “El coleccionista de huesos” donde el “cerebro” de toda la trama será el parapléjico investigador interpretado por Denzel Washington que a través de su ordenador y de internet irá descubriendo datos, que trasladará a la heroína interpretada por Angelina Jolie, quien aportará la acción de su cuerpo y el riesgo de perseguir al malhechor. Con lo que la resultante es el “cuerpo perfecto”: el cerebro y el cuerpo activo.

Se ha pasado de un héroe caracterizado por el movimiento de su cuerpo y dependiente de sus propias habilidades, sobre todo, corporales, al héroe moderno de los 90 dependiente del mundo virtual.

Un ejemplo de héroe saltimbanque lo tenemos en el famoso personaje creado por Spielberg y Lucas, Indiana Jones. Los autores Nuria Bou y Xavier Pérez (Bou-Pérez, 2000: 91) señalan que está inspirado en los seriales de aventuras de los años 30, y que definen “aventurero, cínico, tramposo alborotador, lanzado a un trampolín de peripecias incansables, este nuevo mito del cine espectáculo configura a lo largo de los años 80 una ostentosa vindicación de la figura clásica del acróbata”, se refieren a los personajes de espadachines de antiguas películas. Hay un aspecto místico en él, reflejado en el hecho de que busque en la primera de las películas el arca bíblica de la Alianza, y un aspecto de aventurero saltimbanqui reflejado en las escenas de persecución.

Las películas que interpreta este personaje poseen un alto componente moral y de responsabilidad paternofilial como en “Indiana Jones y el templo maldito”, donde el héroe aparece acompañado de un niño huérfano y hace las veces de padre adoptivo.

Para Nuria Bour y Xavier Pérez supone un llamamiento moral a la responsabilidad paterna. Ambos sostienen que este misticismo, viajes de iniciación, responsabilidad paternofilial presente en el cine épico de los años ochenta, se expande a las películas contemporáneas de impronta neoclásica como la actual “La máscara del zorro” (1998) donde además de la atractiva pareja formada por Banderas y Catherine Zeta Jones, también está presente la figura paterna interpretada por Anthony Hopkins, quien ha enseñado a Antonio Banderas sus artes con la espada.

Este componente paternofilial, padres o figuras paternas que enseñan a sus hijos, verdaderos o adoptivos en determinadas tramas, las artes de la lucha, tiene su origen en las enseñanzas de Obi-Wan Kenobi con Luke Skywalker en “La Guerra de las Galaxias”: viajes de iniciación que siempre se transmiten de padres a hijos o a otras figuras masculinas.

El esquema es recurrente: héroe masculino que se acompaña de un joven inexperto al que le transmite su sabiduría o su formación para prepararle “para una nueva masculinidad guerrera”, que para Bou y Pérez (Bou-Pérez, 2000: 92) significa: “donde la acción sólo es metáfora de los interiores desafíos que el aspirante héroe ha de asumir para acabar venciendo las fuerzas trivializantes de su naturaleza todavía infantil”.

La trama centrada en un héroe que se acompaña de un niño, vuelve a estar de moda en películas de finales de los 90. Por ejemplo, “El Sexto Sentido” (2000) donde otro actor usual intérprete de películas de acción y con una arraigada personalidad de hombre duro, Bruce Willis también hace de padre-

guía. O en “Al rojo vivo” (1998) donde repite el papel. Este esquema se compagina y alterna con el otro tradicional de “boys meets girl”. La trama paternofilial y sus procesos de iniciación y aprendizaje implican normalmente menos espacio y atención para la conquista heterosexual clásica, relegada a un segundo plano.

Nuria Bou y Xavier Pérez (Bou-Pérez, 2000: 93) consideran que la relación del héroe de acción y aventuras con respecto al factor romántico supone una reconsideración de esa relación: “el discurso clásico implanta una sospecha de castración, el hogar matrimonial es el espacio donde el héroe deja de serlo, y el cine contemporáneo otorga a ese héroe la posibilidad cíclica de volver, mediante el juego ritual de maestros iniciando aprendices que se convierten en maestros iniciando a nuevos aprendices”. El típico esquema de “boys meets girl” deja paso a lo que estos autores denominan en inglés “boy meets father”. De hecho en la nueva entrega de George Lucas de la saga de “La Guerra de las Galaxias”, en “Episodio 1: La amenaza fantasma” (1999) vemos reflejado el esquema de iniciación, un maestro que conduce a un joven hacia la sabiduría. Igual sucede con la otra actual obra épica “El Señor de los Anillos”.

Según ambos teóricos, la industria de Hollywood ha pasado del inicial héroe saltimbanqui con características de deportista y de atleta como en las películas de espadachines o en el famoso “Tarzán”, a un neoclasicismo impulsado por directores como Spielberg o George Lucas donde habita “la obsesión por el movimiento paroxístico”, donde se sustituye el esfuerzo del actor por los trucos digitales. Es la acción por la acción, enmarcada en contextos futuristas o urbanos. El cine de acción actual es una sucesión de explosiones que se asemejan a fuegos artificiales, máquinas sofisticadísimas de destrucción, armas inagotables, y vehículos que vuelan por los aires y sobrepasan todo tipo de obstáculos capaces de llegar a su destino.

Como ejemplo tenemos “Matrix” (2000), donde toda esa acción se realiza gracias al ordenador y a sus capacidades tecnológicas sobre su héroe masculino interpretado por Keanu Reeves.

Tom Cruise también realiza proezas inverosímiles en “Misión Imposible”, o Bruce Willis en “El Quinto Elemento”. Respecto a lo dicho podríamos incorporar a la lista la heroína Lara Croft en “Tomb Raider”. La era digitalizante ha incorporado elementos nuevos a los héroes de acción.

Nuria Bou y Xavier Pérez sitúan el origen de este tipo de cine de acción caracterizado por numerosas secuencias de destrucción y violencia, explosiones, persecuciones insólitas y huidas casi imposibles, tienen su base modélica en el esquema nacido de la saga británica de los años sesenta: James Bond. El modelo de la acción por la acción, y que encarna la acción masculina dirigida desde el mundo informático.

Otros ejemplos de este mundo acelerado sobre la pantalla lo ofrecen los dos títulos de “La jungla de cristal” protagonizados por Bruce Willis, quien soluciona problemas a una velocidad de vértigo. “Arma Letal”, una especie de “buddie movie” con dos policías protagonizados por Mel Gibson y Danny Glover que viven una sucesión de actos violentos. O incluso “Speed”, donde se incorpora una heroína, Sandra Bullock, capaz de tomar el volante del imparable autobús portador de una bomba con verdadera maestría, cuya acción cuenta también con la ayuda del policía interpretado por Keanu Reeves.

Compartimos la idea de los autores que afirman que este tipo de películas tienen un formato de videojuego, en el que también hay espacio para la aventura romántica e incluso para un proceso de aprendizaje o de iniciación. Aunque, según la definición de los autores, “la auténtica motivación de su movimiento es una inercia frenética”. Son héroes que no parecen pararse nunca, viviendo un continuum frenético y acelerado, lo que supone una excusa perfecta para la invulnerabilidad emotiva del aventurero.

También son de destacar los guiones que desvelan una trama centrada en un juego virtual y que finalizan de modo ambiguo. Y donde el protagonista no sabe si lo que ha vivido es real o era un sueño virtual. Dos ejemplos característicos son “Desafío total” (1990), “Matrix” (2000) y “Tomb Raider”. Tal y como señala Nuria Bou y Xavier Pérez (Bou-Pérez, 2000: 102) “el actual espacio de la virtualidad es, además, un mundo de simultaneidades que rompe las nociones espacio-temporales tradicionales, relativizando la idea clásica del desplazamiento como canal obligatorio para el viaje heroico”. En el mundo virtual todo puede suceder aquí y en el instante mismo como en “Matrix”. Con la duda permanente de no saber si lo que se ha vivido es real o virtual.

5.6 LOS PERSONAJES MASCULINOS DE LOS NOVENTA

La representación masculina durante la década de los ochenta se caracterizó por el predominio de cuerpos musculosos, mientras que en la década de los noventa se introdujeron algunas transformaciones que alejaron esa imagen de duro. Unas modificaciones que no supusieron un cambio radical en la imagen masculina. Los “musculitos” no desaparecieron sino que al menos se introdujo una mayor variedad de representaciones masculinas. Se trata de una pequeña evolución tal y como se pone de relieve en las entrevistas realizadas, ya que los entrevistados consideran en líneas generales que los cambios en la representación de roles masculinos no han sido tan rotundos.. Se incorporan elementos de sensibilidad, comprensión y ternura en los tipos masculinos, lo que le ha valido la calificación por parte de críticos de “hombres nuevos”.

Susan Jeffords (Susan Jeffords, 1993: 198) en su artículo “The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties” recogido en el libro “Film Theory Goes to the Movies”, se fija en estos nuevos estereotipos masculinos.

La autora señala que una de las características más importantes de las películas de los noventa es lo concerniente a la representación de los cuerpos masculinos. Jeffords afirma que los films de los años ochenta ofrecieron a las audiencias tomas de los bíceps de Rambo, tramas que dan oportunidades a Chuck Norris para quitarse su camiseta y mostrar su cuerpo musculoso, un semidesnudo y poderoso Arnold Schwarzenegger en medio de un futuro postnuclear, un Martin Riggs cuyo cuerpo era sobre todo un “arma letal”, y un asombrosamente duradero Bruce Willis cuyo cuerpo resiste cuando atraviesa cristales, cuando le acechan explosiones, y recibe golpes fuertes, y resiste igualmente caídas espectaculares desde aeroplanos después de perseguir a los tipos malos de las películas. Son auténticos “tipos duros”, que parecen inmortales e inquebrantables a cualquier ataque.

Como ejemplo de lo que predominó en los ochenta, la autora cita una escena de “Arma Letal” (De Richard Donner, 1987): la parte en la que los mercenarios malos declaran con arrogancia que “ya no hay más héroes” pero en ese momento las audiencias reciben a un triunfante Martin Riggs que aparece atravesando la puerta y que pone fin al secuestro y al contrabando de drogas. Martin Riggs resistió a la fina tortura practicada por Endo, y aparece con su cuerpo letal para recordar a las audiencias que, “si todavía queda alguien heroico en la cultura Americana está encarnado en cuerpos masculinos como el suyo”.

Susan Jeffords compara estos estereotipos masculinos de los ochenta con los de la década de los noventa. No es que las películas de musculosos y duros hayan desaparecido, puesto que siguen produciéndose y continúan cosechando éxitos de taquilla como “El Quinto Elemento”, pero sí es cierto que hay un cine más ecléctico, puesto que también triunfan los héroes sensibles, y comprensivos como en “El paciente inglés”, “La vida es bella”, “Notting Hill”, o, los hombres imperfectos, auténticos anti-héroes como el protagonista de “American Beauty”, que se mezclan con el éxito arrollador de “Gladiator”. En los noventa se produce un importante cambio de tendencia en cuanto a la presentación de las figuras masculinas cuando se las compara con la de los ochenta.

La autora se pregunta por los motivos de esta evolución por el desplazamiento que han sufrido los héroes musculosos: los Rambo, Terminators y Schwarzenegger de los ochenta. La autora se pregunta en concreto qué le ha ocurrido a la masculinidad agresiva de los ochenta”.

Para ello lleva a cabo un curioso análisis de una película de 1990 que califica de “transición” y que resulta muy interesante mencionar. Se trata de **“Poli de guardería”** (1990; de Ivan Reitman e interpretada por Arnold Schwarzenegger), descrito por ella como un film de transición entre la masculinidad de los ochenta y el “nuevo hombre” de los noventa.

Jeffords señala que “Poli de guardería” posibilita los cambios del personaje de Schwarzenegger en “Terminator 2”, donde interpreta a un robot protector en contraposición al impacable hombre letal de su antecesora “Terminator” (de James Cameron, 1984).

Para ella en “Poli de guardería”, Schwarzenegger no actúa como si los cambios ya se hubiesen producido sino que permite a las audiencias que sean testigos de cómo y por qué se dan esos cambios. Afirma que él ofrece la clave cultural de la nueva representación de la masculinidad en el cine de Hollywood de los noventa.

Jeffords señala que al comienzo de la película, John Kimball (el personaje interpretado por Schwarzenegger) es el hombre típico de los ochenta, “arma letal” por excelencia. Incluso en su aspecto físico aparece como un tipo duro, sin afeitar, bruto, el típico oficial de policía que tiene como misión encarcelar a Cullen Crisp, un traficante de drogas y asesino (el malo). Cuando la policía procede a avisar a su compañero para que detenga al único testigo del crimen de Crisp, Kimball corre tras él por su propia cuenta, rompiendo puertas y mobiliario con un arma especial, y empujando a todo aquél que se interponga entre él y el testigo.

Susan Jeffords subraya que para Kimball, al igual que para todos los héroes de aventuras de los ochenta, el sistema legal es tan sólo un impedimento para hacer cosas y poner a los criminales en su sitio. El personaje de Kimball es un solitario, un oficial de la policía que tiene sus propias leyes y sus propias reglas para detener a los “malos”, un tipo duro que no necesita a la familia ni a los compañeros, un hombre bruto, violento, y sin sentimientos. El típico héroe de los ochenta.

Sin embargo, al final de la película, Kimball renuncia a seguir siendo un policía y se decide por la enseñanza en la guardería. Rompe sus barreras emocionales cuando confiesa a Joyce, otra profesora, que no quiere perderla ni a ella ni a su hijo, en referencia a Dominic. Se siente culpable cuando golpea a un padre abusivo y promete desde ahora sólo usar la ley para cazar a ese tipo de hombres”. Su vida cambia y se salva y no gracias a la ayuda de un tipo con cuerpo “letal”, sino por haber conocido a su nueva pareja, una mujer menuda que golpea al enemigo con un bate de baseball. El gran héroe acompañado de la mujer salvadora del hombre duro y sin escrúpulos, un prototipo que después vemos en “Pretty Woman” o en “De repente un extraño” y otra serie de comedias o películas románticas.

La autora explica (Jeffords, 1993: 199) que esta evolución del personaje puede resumirse en una única palabra: familia. En la película se ofrece un breve resumen de la vida pasada de John Kimball, policía que una vez tuvo una esposa y un hijo, pero su esposa lo abandonó hacía años y se casó con otro hombre muy diferente a él, que ahora cría a su hijo. Una de las razones por las que Kimball es un devoto de su profesión de policía se debe a que no tiene otra vida en la que ocupar su tiempo.

Jeffords considera que él ha usado la violencia y la confrontación en su trabajo para bloquear el dolor que siente por la pérdida de su familia. La autora resalta que sólo cuando es reintroducido en el mundo de los niños (que casualmente tienen la edad de su hijo en el momento en que se separó) es cuando comienza a recordar su dolor y a darse cuenta de cómo la pérdida de su familia ha afectado su vida.

En el momento en que su superior en el cuerpo de policía le destina a proteger a una madre y a su hijo del sadismo de Crisp, surgen las emociones de Kimball por la pérdida de su familia, y aprende que no quiere perder otra oportunidad de tener una familia. Consecuentemente, “cuando ya se ha atrapado a todos los chicos malos y las cicatrices de Kimball se curan, él retorna, no a la comisaría de policía para continuar atrapando a criminales, sino que regresa a su nueva familia y a la vida de padre responsable: tanto en la faceta de padre de Dominic como en la faceta de profesor de una guardería y esposo. El mensaje según la autora es claro: el ya curado emocional y físicamente hombre de los ochenta no desea otra cosa que ser padre, no quiere ya ser un policía o un guerrero.

Jeffords considera que el 1991 es un año clave en lo referente a transformaciones en la imagen masculina en el cine de Hollywood. Fue el año de la transformación del estereotipo de hombre duro en una imagen masculina más sensible y cercana al mundo de los sentimientos. Lo que no supone la desaparición del hombre duro e invencible, sino que se introdujo otra imagen masculina que convive con los “duros”. Hollywood continúa produciendo películas con protagonistas de acción y películas con el nuevo estereotipo de hombre sensible, comprensivo.

El hombre duro que maneja todo tipo de armas, independiente, musculoso y hombre heroico sigue presente en películas tan conocidas como “Misión Imposible 2”, o la famosa recreación de películas de romanos que fue “Gladiator”. Las consideraciones de Jeffords son matizables puesto que en el año 1991 el estereotipo de hombre duro no desaparece de las pantallas para dar paso al hombre sensible y tierno sino que surge un nuevo modelo que cohabita con el clásico. De hecho en las respuestas de las entrevistas realizadas podemos comprobar que ningún entrevistado considera los 90 como la época de la desaparición del estereotipo masculino clásico aunque sí testimonian la existencia del otro modelo..

También es curioso ver a los clásicos tipos duros como Clint Eastwood transformados en personajes románticos y sensibles, como en “Los puentes de Madison County” o incluso en “Sin perdón”. En la década de los noventa le podemos observar en la piel de otro tipo de personajes, completamente distinto a los personajes que interpretaba con anterioridad: en 1993 él mismo dirigió “Sin Perdón” y aunque es un vaquero duro se aleja de la imagen de pistolero clásico puesto que introduce un perfil más sensible, protector y

sentimental, que se venga de las brutalidades que un grupo de vaqueros ha infringido a unas prostitutas.

La autora menciona una serie de películas que considera reveladoras de la transmisión de una nueva imagen masculina a partir de 1991, y cita: “A propósito de Henry”, “Terminator 2”, “Doctor”, “City Slickers”, “Switch”, “Philadelphia” “Un buen policía”, “El rey pescador”.

Por ejemplo en “City Slickers” la autora destaca una escena en concreto: cuando el personaje que interpreta el actor Billy Crystal se encuentra a sí mismo en un rancho de ganado y descubre el “significado real” de la vida. Aprende que debe retornar con su familia, acompañado por su propio “niño”, una cría de becerro al que ayudó a nacer en el camino y que posteriormente salvó de ir al matadero.

En “Un buen policía” el personaje que interpreta Michael Keaton se le perdona por el crimen del robo que cometió, y es bienvenido de nuevo al cuerpo de policía porque robó el dinero para conseguir una casa a su familia. En “Switch” (“Una Rubia Muy Dudosa”), Steve Brooks (Perry King/Ellen Barkin) se gana el perdón por lo mal que trata a las mujeres y entra en el cielo cuando él/ella da nacimiento a una hija. Y cuando el Terminator “muere” en “Terminator 2”, lo hace para asegurar la supervivencia de su nueva familia, Sarah y John Connor.

Según Susan Jeffords son representativos por sus transformaciones a personajes masculinos capaces de relajar o tranquilizar el exceso de locura del materialismo de los ochenta y, convertirlo en un punto de vista más dulce, maduro y suave en la década de los noventa. Para ella es la forma en que Hollywood responde a la nueva cultura de géneros sexuales.

En este sentido, Susan Jeffords (Jeffords,1993: 200) considera el film “Poli de guardería” como el que anticipa el final más característico de muchas películas a partir de 1991: final con vuelta a casa del protagonista masculino. Lo más reseñable es el modelo masculino que se transmite, menos egoísta e igualmente volcado en el mundo privado. El solitario héroe de los 80 pierde su hegemonía sobre la pantalla y tiene que compartirla con otro tipo de héroes.

Según la perspectiva de Susan Jeffords, en este tipo de películas, el elemento familia proporciona por un lado, la motivación necesaria para que se opere una transformación en la personalidad de los personajes masculinos protagonistas. Por otro lado, se produce un cambio en la presentación de la heroicidad masculina. Se muestra otro tipo de heroísmo que no está tan ligado al factor fuerza física. Para ella, uno de los mensajes más claros que contiene “Poli de guardería” es que el hombre duro, violento e individualista de los ochenta no es el más adecuado como elección. Kimball se asemejaba al como el oficial de policía de “Un policía bueno”, al anunciador de radio de “El rey

pescador”, al abogado de “A propósito de Henry”, o a la máquina programada de Terminator, intentando hacer sus trabajos, y haciéndolo en la manera en que ese trabajo ha sido definido por la escala social, por el consciente-criminal, por la sociedad de tecno-consumo.

Jeffords señala que en “Poli de guardería” también se pueden identificar los elementos sobre la masculinidad que van a ser característicos en el cine de la próxima década, los años noventa.

El problema con el que se confrontan todos estos hombres en las estructuras narrativas es que, hacían sus trabajos demasiado bien pero a expensas de sus relaciones con sus familias. Sus trabajos eran una prioridad. Pasaban tanto tiempo siguiendo la pista a criminales y siendo soberbios que les quedaba poco tiempo para quedarse solos o mantener relaciones constantes con sus familias, o bien encontrar a las mujeres de sus vidas. De hecho, una característica típica de las películas de policías es que el héroe suele estar divorciado, o tiene conflictos con su esposa por su absoluta dedicación al trabajo. Una característica que también se ve en otras películas donde el héroe reduce su mundo al exterior.

Por eso Jeffords considera que a los hombres de los ochenta se les está proporcionando sentimientos, unos sentimientos que presumiblemente estaban escondidos detrás de la confrontación violenta. Mientras las películas de acción y aventura de los ochenta se vanagloriaban y se recreaban en escenas espectaculares de destrucción, los filmes de los noventa transmiten al público la consideración de que estos hombres eran realmente auto-destructivos. Un nuevo mensaje que según la autora puede contemplarse en las reacciones que muchas espectadoras han tenido al ver el personaje interpretado por Mel Gibson en “Arma Letal”: Jeffords explica que en 1988 había continuas referencias al “sex appeal” de Mel Gibson; en 1992, las espectadoras se conmueven al ver las expresiones de dolor de Martin Rigg ante la muerte de su esposa.

La autora recuerda que los héroes de los ochenta rescataban armamento, corporaciones, y artefactos obsoletos a costa de sus vidas personales y familiares. Siempre había una explicación para que se produjesen confrontaciones violentas: unas veces eran sus trabajos, otras la salvación de sus naciones, o los amigos, en ningún momento era por sus propios deseos sino que siempre se debían a una responsabilidad que estaba por encima de ellos. Ahora en los noventa, ella considera que están lejos de salvarse a sí mismos.

En esta línea, la autora (Jeffords, 1993: 201) afirma que muchas películas de los noventa van más allá porque se sugiere que no sólo los trabajos o las obligaciones sociales son las razones que llevaban a estos hombres a traicionar sus propios sentimientos y familias. En cierta manera, se debían a sus propios cuerpos “unas construcciones heroicas” que les llevaban a hacer lo que otra

gente no podría. Para ella, una de las características principales de los argumentos de algunas de las películas de los noventa, es el descubrimiento por parte del líder masculino de que su cuerpo le ha fallado de alguna manera puesto que no le proporciona la felicidad personal. Jeffords afirma que “el cuerpo que él pensó era “su cuerpo”, el cuerpo que ha estado enseñando a valorar como una versión de realización del ideal heroico masculino, de repente este cuerpo se ha transformado en una entidad separada que ha estado traicionando los sentimientos internos verdaderos del hombre que contenía”.

“Robocop 2”(de Irvin Kershner) es otro de los filmes que según la autora abrió el camino en 1990 a otro tipo de masculinidad, en la que puede verse la angustia y el dolor en el héroe debido a los conflictos entre la prueba de balas y los recuerdos de su familia que habitan en su mente. Jeffords afirma que el cuerpo indestructible que hacía a Robocop invencible no fue capaz de crear una máquina insensible puesto que puede sentir un profundo dolor y aislamiento debido a la pérdida del amor. Robocop evidencia que detrás de los cuerpos duros de estos héroes descansa, no una insensibilidad barata ni una fuerte brutalidad, sino una cuidada, preocupada y sufriente individualidad. Jeffords subraya que en 1991, y aunque Terminator ha sido reprogramado para proteger al niño John Connor, y para no dañar a los humanos, tenía que destruirse a sí mismo, no porque tuviese miedo de que sus sentimientos hacia la humanidad pudiesen cambiar, sino porque una parte de su cuerpo (una ficha de ordenador) podría ser usada para reconstruir a Skynet y destruir toda la vida humana.

En palabras de Jeffords: “aunque la Bestia quería amor y compañía, su cuerpo horroroso y su maldición mística le ha condenado a vivir solo y sin amor hasta que alguien pueda ver y sacar al “verdadero hombre” que hay dentro”. En ese sentido, la autora menciona lo que considera una característica de las películas de 1991: suelen terminar con un final feliz, y “Robocop” no posee ese final feliz. Respecto al tema de los cuerpos “traicionados” y las revelaciones internas, indica que en el momento en que el cuerpo traicionado se transforma retorna a su propietario “original”, o también se convierte en un cuerpo que ahora armoniza con la bondad interior que la estructura narrativa de la película ha revelado. Jeffords cita la comedia de Blake Edwards (1991) “Switch” (“Una rubia muy dudosa”) como uno de los mejores ejemplos.

La autora sostiene que **“Switch”** compite con “La bella y la bestia” por alcanzar el premio a la transformación corporal más extrema.

El argumento de “Switch” puede resumirse de la siguiente forma: Steve Brooks, un hombre de mucho éxito entre las mujeres, es asesinado por tres mujeres con las que ha tenido aventuras amorosas. A partir de ahí el argumento entra en una especie de alegoría sobre el cielo y el infierno: mientras la parte masculina de Dios está deseando admitirlo en el cielo, la

parte femenina de éste insiste en que debe probar su valía o irá al infierno en caso contrario. Siguiendo el consejo del Demonio, le envían de nuevo a la vida humana y debe encontrar a una mujer que verdaderamente ame a Steve Brooks, con la salvedad de que esta vez retorna a la vida humana convertido en mujer.

La lección de la película se sitúa en el hecho de que Steve Brooks debe aprender a entender lo difícil que es para una mujer vivir y trabajar en una sociedad tan sexista y debe hacerlo a través de las experiencias que vive como mujer. Cuando él/ella es violada por su mejor amigo cuando era hombre, se queda embarazada y dará a luz a una hija a quien quiere de verdad, será entonces cuando Steve Brooks vaya al cielo.

Jeffords afirma que Steve Brooks, al igual que Robocop y que la Bestia, es castigado por su propio cuerpo. Confinado en la forma estereotipada de un soltero “ligón”, Steve realiza sus dictados tratando a las mujeres tan sólo como conquistas sexuales, usándolas para su propio placer, para la aprobación de sus clientes y sus socios de negocios, o para la promoción de los productos que su empresa de publicidad ha contratado para vender. Desconoce que las mujeres que él usa se sienten tristes, engañadas o estafadas. Trata a las mujeres como si fuesen mercancías.

De ahí que su maldición sea doble: por un lado, debe encontrar a una mujer a quien quiera de verdad, y por otro, debe aprender a tratar y a pensar de forma diferente acerca de las mujeres. Cuando consiga ambas cosas se habrá transformado.

Cuando Steve retorna a la vida convertido en mujer, se dará cuenta del modo en que miraba a todas las mujeres y es consciente de que las observaba como si fuesen objetos. Ahora Steve se llama Amanda. Cuando aprende y asimila que a ninguna mujer le gusta ser tratada tal y como lo hacía Steve Brooks, ésta le dice a un compañero de trabajo que va con ella: “te diré que estoy tan harta de los hombres!, estoy cansada de ser tratada como un pedazo de carne!”.

A medida que la película se va desarrollando, Amanda vive y siente cada vez más como una mujer. Vive experiencias en las que ha sido tratada como el objeto de deseo sexual del hombre.

Destaca especialmente una secuencia de la película en la que, después de una noche de borrachera con Walter se despierta y su amigo le desvela que mantuvieron relaciones sexuales la noche anterior. Amanda no recuerda nada de esa relación y se da cuenta que ha sido violada por Walter cuando estaba absolutamente inconsciente.

Se queda embarazada, y cuando da a luz a su hija siente que quiere de verdad a alguien: a través de Amanda, Steve Brooks da nacimiento a su nueva personalidad y es así como logra entrar en el cielo.

Hay un elemento a tener en cuenta en la película, y es que en ésta se desafían las categorías de género y no de la sexualidad. A lo largo de la misma se recuerda constantemente que Steve Brooks es heterosexual.

En el momento de la violación, se crea la imagen de una Amanda que ya es consciente de lo que significa ser mujer, al mismo tiempo que parece insinuarse que Amanda podría estar embarazada sin haber mantenido relaciones sexuales con un hombre. En el fondo es un mecanismo de la película para rechazar cualquier insinuación de una escena homosexual. Aunque se muestran escenas de Amanda y Sheila besándose, nunca se muestran escenas de Walter y Amanda besándose.

Según la autora en el film puede notarse cierta ansiedad en torno a la homosexualidad masculina, en cambio ninguna en torno a la homosexualidad femenina, un indicador según ella de que la película aborda más bien la identidad masculina y no la liberación femenina. Después de todo al comienzo de la película ya se nos dijo que Steve Brooks era un hombre al que posteriormente se le da un cuerpo de mujer. Es decir, se subraya desde el principio que no es realmente una mujer.

La escena del día después de la violación es importante por otra razón: narrativamente, la escena viene a significar la superación de Steve Brooks, su comprensión acerca de cómo se sienten las mujeres. Sin embargo, Jeffords señala que él no sólo ha tenido que aprender qué se siente cuando eres objeto de constantes miradas, cuando eres manoseada, y acosada, sino que también debe aprender qué se siente cuando un hombre toma posesión del cuerpo de una mujer sin su consentimiento con la idea egoísta de satisfacer sus propios deseos. Debe aprender en su propio cuerpo todo aquello que ha hecho sentir a otras mujeres.

Otro factor de la película que la autora considera reseñable es el hecho de que sufra “amnesia” el día después de la violación: es curioso que Walter recuerde, y que Amanda no recuerde nada. Un dato que viene a complicar el mensaje de la película. Se trata en realidad de una estrategia narrativa para ocultar una relación homosexual: a Amanda/Steve Brooks le resulta difícil recordar la escena de la violación con su mejor amigo, puesto que Steve Brooks ha vuelto a la vida reencarnado en el cuerpo de una mujer, pero es un hombre.

Sin embargo ella/él no puede recordar precisamente la parte en que se confrontan el cuerpo masculino y el cuerpo femenino: el momento exacto en que sufre sexo no deseado, es forzada y obligada. Amanda se olvida de la experiencia de la violación.

En opinión de la autora (Susan Jeffords, 1993: 204) si Walter, teóricamente el “bueno” de la película, es capaz de llevar a cabo un acto de violación,

entonces qué puede opinar y pensar el público acerca de Steve Brooks, el también teóricamente “malo” de la película. Un hombre con una reputación marcada por la utilización que hace de las mujeres. En ese caso y siguiendo esa argumentación, la autora sostiene que puede pensarse que Steve Brooks alguna vez fue culpable de cometer una violación. Básicamente porque a él siempre le tuvieron sin cuidado los sentimientos de las mujeres con las que estaba.

En esta línea, Jeffords se formula la siguiente cuestión: “si Walter tiene que escuchar la reprimenda por haber ultrajado el cuerpo de Steve/Amanda, por qué a Steve Brooks se le libra de una reprimenda?”

La respuesta ofrecida por la autora es que Steve Brooks no tiene porque asumir responsabilidades por sus acciones del pasado. Sólo tiene que cambiar en el presente y en el futuro, y con ello será suficiente para un desenlace feliz. La autora señala que por ser confinado en un cuerpo a la fuerza, no tiene porque asumir responsabilidades por las acciones que estos cuerpos cometen o sufren. Jeffords interpreta que Steve Brooks no está enmendando a las mujeres a las que ha dañado. De hecho, la película se preocupa por dar a entender que las mujeres que ha conocido son a menudo superficiales y actúan por propio interés: por ejemplo, la modelo que mantuvo relaciones sexuales con Steve con el objetivo de aparecer en la portada de una revista. Es decir, la película se encarga de disculparlo al presentar a las mujeres que están con él como “mujeres fáciles”.

Para la autora, todos estos detalles parecen sugerir que son los hombres quienes han sufrido la mayor parte de estos comportamientos. De ahí que deduzca que a él no le han encomendado reparar el daño que ha producido, como si no fuese algo tan importante, sólo tiene que ser consciente de su comportamiento y cambiarlo, nada más.

A modo de conclusión, Susan Jeffords (Jeffords, 1993: 204) afirma que “las transformaciones no son ciertamente nada nuevo en el cine de Hollywood. Desde las películas de vampiros a las de aliens que poseen a la gente, estas películas han sido famosas por gente cuyos cuerpos han dejado de ser sí mismos y cuyas mentes están siendo controladas por una fuerza externa. En muchos casos, gran parte del efecto de terror y de horror que estas películas producen se debe a que estos cuerpos poseídos no miran de forma diferente a como lo hacen los “normales” antes de ser ocupados. Desde los primeros momentos de la Guerra Fría con la película “Invasion of the Snatchers” (1956) a la era tardía de la Guerra Fría con la primera “Alien” (1979), muchas de estas películas de suspense o de ciencia ficción circundan el esfuerzo por intentar transmitir algo cuando alguien ha sido transformado”

La autora sostiene que, mientras las mujeres de las primeras películas de terror o suspense eran sólo sujetos para que los hombres las poseyeran, o para que fuesen ocupados por una criatura extraña, un alien. Las transformaciones en

personajes de los noventa parece que sólo tiene lugar en los hombres. Concretamente, estas transformaciones se producen específicamente en hombres blancos heterosexuales. La explicación al respecto es que las transformaciones se producen en los hombres cuyos beneficios provenientes de la masculinidad tradicional parecen estar más amenazados por los cambios sociales y económicos del mercado, algo que caracteriza tanto a la cultura norteamericana de los noventa como a la occidental de modo general.

Jeffords (Jeffords,1993: 205) reproduce el parecer de Elayne Rapping al respecto, quien define estos tipos masculinos como “los chicos blancos aventureros”, y señala que gran parte de ellos son hombres blancos que han sufrido debido a las cargas de la masculinidad tradicional, y son hombres a los que es necesario proporcionar una ayuda extra para que aprendan a cambiarse a sí mismos”.

Aún así, algunos elementos nuevos que hayamos podido observar en los personajes masculinos de los 90 no han ocurrido sólo en los hombres tal y como sostiene la autora. También ha habido algunas transformaciones en personajes femeninos de la década de los 90 y así lo consideran los entrevistados.

Jeffords subraya que las imágenes masculinas que se han transmitido en la década de los noventa, son percibidas e interpretadas de forma muy diferente por el público masculino y por el público femenino. Cita un ejemplo: muchos hombres respondieron de forma diferente a las mujeres con respecto a la película de Brian DePalma (1989) titulada **“Corazones de Acero”**. La autora explica que, mientras la mayor parte de las mujeres con las que habló se identificaban con Oanh, la mujer vietnamita que fue secuestrada y violada por varios soldados norteamericanos durante la Guerra de Vietnam, muchos hombres se identificaban con el soldado Erikson, el único hombre que rehusó participar en la violación y que finalmente testificó en contra de sus compañeros soldados.

Jeffords (Jeffords,1993: 206) mantiene que muchos hombres destacaron la película por el hecho de que los hombres pudiesen mantener posiciones éticas y morales, y para ello no sólo tenían que rechazar a otros hombres sino también muchos de los códigos de la masculinidad tradicionales como es la violencia, la posesión de las mujeres, la camaradería masculina.

La autora considera que muchos hombres buscan en las películas posibles modelos o confirmaciones de sus propios deseos de cambio. Vuelve a mencionar la lección aprendida por Steve Brooks acerca del sexismo masculino en la película “Switch”, el reconocimiento en “City Slickers” de que la familia es más importante que el vínculo masculino, en “Terminator 2” la conciencia de la participación masculina en la producción de guerras nucleares, el compromiso de John Kimball, “Poli de guardería”, con los niños más que con los criminales.

Según Jeffords, cada uno de estos personajes pueden ser interpretados como experiencias positivas para muchos espectadores masculinos que se enfrentan a cuestiones similares en sus vidas personales.

Jeffords también opina como observadora feminista, que estas películas contienen un mensaje diferente. Parte de la idea de la autora Donna Haraway (Jeffords, 1993: 207) quien en una entrevista explica que "la denominada imagen del hombre sensible, es para mí, el ser masculino que, mientras disfruta de una posición de privilegio increíble, también tiene el privilegio de la dulzura, de la amabilidad, de ser atento".

La autora considera que sus historias como hombres están limitadas por sus experiencias personales, condicionados por los códigos tradicionales de la masculinidad, y sus mensajes de cambio permanecen en el nivel de experiencias individualizadas dentro de la esfera interpersonal.

En este sentido, considera que "Steve Brooks nunca pidió perdón a las mujeres a las que hizo daño. John Kimball nunca repudió las tácticas brutales de sus compañeros de policía (reconoció que resulta inapropiado usar la violencia delante de los niños). En el film "Un policía bueno" se finaliza con el restablecimiento y la aceptación de un oficial de policía que malversó con dinero obtenido de las drogas para conseguir comprar una casa para su familia. Y el Terminator ha sido simplemente reprogramado, el problema no es del Terminator sino de Sarah Connor, quien casi es asesinada por el T1000 porque piensa (basándose en la imagen de su cuerpo) que el Terminator es el "mismo" que era antes. En esas escenas, Sarah Connor es el emblema de la audiencia. Al igual que ella, nosotros aprendemos que, si queremos tener un futuro, no podemos juzgar a los hombres sólo por sus cuerpos".

La autora realiza un juicio escéptico respecto a las nuevas figuras masculinas del cine de los noventa porque, observa que Steve Brooks al final entra en el cielo, que John Kimball entra en el mundo idílico de Astoria, Oregon, la Bestia baila en un Disney idílico. Jeffords señala que en ninguno de estos escenarios parece hallarse la promesa de que estos hombres "revisados" harán algo para alterar o cambiar las estructuras sociales que les afectan a ellos y a la gente que les rodea.

En cambio, afirma la autora, se entiende que dedicarán su tiempo a mejorar o perfeccionar sus vidas personales y la estabilidad de sus familias pero obvian los cambios en los contextos. Para ella, éstos sólo han abandonado las apariencias externas que los definían en la década de los ochenta, para ella estos nuevos hombres de los noventa sólo están volviendo la cabeza a las preocupaciones externas de gobierno, ley, carteles internacionales de la droga, militarismo y crimen que ocuparon sus tiempos y energía durante la década de los ochenta. Jeffords mantiene que se vuelcan en aras a perfeccionar sus

identidades internas, sus vidas personales son ahora el objeto de cambio: su salud, sus emociones, sus familias, y sus hogares.

A modo de conclusión, puede deducirse que la autora considera que los cambios en la masculinidad representada en el cine de los noventa, se refieren únicamente a las cuestiones personales, el interior de los personajes masculinos, mientras que el contexto social, el entorno relacionado con lo público o social no ha experimentado demasiados cambios.

5.7 ELEMENTOS RACIALES

Otro aspecto que preocupa a la autora es el hecho racial. Menciona películas de 1991 realizadas por directores hombres de raza negra sobre las vidas de hombres negros. Destaca que en ellos puede verse el énfasis especial en el elemento familia y en la masculinidad. Menciona “Boyz N the Hood” de John Singleton; “Straight Out of Brooklyn” de Matty Rich; “Jungle Fever” de Spike Lee.

La autora observa que en las películas realizadas por estos directores, los temas relativos a los cambios interiores y los cuerpos traicionados no están presentes, temas que sí abundan en las películas de Hollywood protagonizadas por hombres blancos. Algo fácil de explicar porque los directores blancos tienen una larga trayectoria de realización de películas mientras los hombres de raza negra se han incorporado al mundo de la dirección mucho más tarde, además de que sus primeras preocupaciones fueron los temas de reivindicación de sus derechos igualitarios.

Jeffords se fija especialmente en este aspecto porque gran parte del heroísmo de las películas de acción y aventura de la década de los ochenta nunca exhibía en primeros planos a los personajes de raza negra. Puede mencionarse como ejemplo a Martin Riggs (Mel Gibson) que es el “arma letal”, pero a Roger Murtaugh, su compañero, (Danny Glover) nunca se le representa como el “letal”. Sólo al final de “Arma Letal 2”, y bajo el tutelaje de Riggs, Murtaugh será capaz de asesinar al líder de los enemigos, Argen Rudd, un diplomático Surafricano. EL hombre de raza negra suele ser el compañero policía, el segundo de las películas protagonizadas por personajes blancos.

El minucioso análisis que Jeffords realiza sobre “Arma Letal” tiene como tema central las cuestiones raciales. En él concluye que hay un subtexto racial peligroso en todos estos cambios de los cuerpos en el cine de Hollywood, y en las reformas internas. Como puede verse, históricamente, en la cultura dominante norteamericana la masculinidad se define en y a través de los cuerpos masculinos blancos. Las películas de acción de los años ochenta refuerzan estos aspectos en sus caracterizaciones de heroísmo, de individualismo, y la integridad del cuerpo como algo centrado en el cuerpo

masculino blanco. En cambio, afirma la autora, “las películas de los noventa rechazan muchas de estas caracterizaciones del cuerpo: su violencia, su aislamiento, su falta de sentimientos y emoción, y su presencia; sin embargo, sigue sin cuestionarse el hecho de que los cuerpos tengan que ser siempre blancos”. En “La milla verde” el protagonista central es Tom Hanks y el segundo es un actor de raza negra. En “El Informe Pelicano” se introduce una novedad, y es que el posible amante de la protagonista Julia Roberts es un policía de raza negra, aunque eso sí, la protagonista es una mujer blanca, lo contrario de “El Guardaespaldas”.

A lo largo de la década de los 90 podemos ver algunas películas protagonizadas por personajes de raza negra pero muchas de ellas han sido dirigidas por directores también de raza negra como “Malcom X” de Spike Lee, director y actor conocido por su preferencia hacia los temas de reivindicaciones de igualdad racial.

En el año 2000, uno de los candidatos a Oscar como mejor actor masculino fue Denzel Washington por su interpretación en “Huracan Carter” (de Norman Jewison), una película enteramente protagonizada por este actor, aunque el tema es el habitual de recreación histórica de un personaje que luchaba contra la discriminación racial que sufrió personalmente al ser encarcelado injustamente por ser negro.

5.8 EL MELODRAMA MASCULINO. EL HOMBRE SENSIBLE.

El autor Joy Van Fuque (Joy Van Fuque, fall 1996: 28) en su artículo titulado “Can you fell it, Joe?: Male Melodrama and the feeling Man” publicado en la revista “The Velvet Light Trap” habla de lo que considera un fenómeno propio de los años 90 y, que denomina “melodrama masculino”. Y que en realidad, es una recuperación del melodrama masculino de los años 40 aunque con los tintes y matices actuales.

Aunque debe tenerse en cuenta que el melodrama masculino ya está presente en la historia del cine de Hollywood, recuérdense las películas de Douglas Sirk, o determinadas películas bélicas.

Van Fuque menciona algunos ejemplos de lo que considera los nuevos protagonistas melodramáticos de Hollywood, personajes que sufren, hombres que lloran: “Elegir un amor” (1991), “The Doctor” (1991), “A propósito de Henry” (1991), “Mi Vida” (1993), “Fearless” (1993), “Shadowlands” (Tierras de Penumbra, 1993), “Philadelphia” (1993).

El estereotipo del hombre sensible es la nueva representación de la figura masculina, especialmente en el género del melodrama. Según el autor es la nueva línea en cuanto a la imagen masculina se refiere que Hollywood ha fijado en la década de los 90, y que el autor resume en la siguiente frase: “siente tu dolor y explota los melodramas masculinos”.

El artículo de Fuque analiza la relación que hay entre la figura del hombre sensible y el discurso de la transformación en los melodramas masculinos del Hollywood de 1990.

Según el autor los análisis culturales pueden dar respuesta a estos movimientos y cambios de significado de las representaciones masculinas a través del estudio de una variedad de producciones culturales.

5.9 “PHILADELPHIA”

Van Fuque analiza con minuciosidad la película **“Philadelphia”** (1993) a fin de dilucidar los significados que posee, además de relacionarla con un contexto social específico de la década de los 90.

La transformación (Joy Van Fuque,1996: 29) que tiene lugar tanto en el género cinematográfico como en la representación del género sexual es el elemento definitorio que marca la producción y la recepción de la película “Philadelphia”. En “Philadelphia”, pueden verse las transformaciones que sufre el cuerpo del protagonista, un homosexual que tiene SIDA, su proceso de sufrimiento a causa de la enfermedad

El autor afirma al respecto, que precisamente por la descripción del sufrimiento del protagonista es por lo que se habla de la “reinención” del género del melodrama. Los cambios que operan en el cuerpo de Tom Hanks por el avance de la enfermedad.

Su interpretación en el papel de un abogado gay que tiene SIDA y la conversión de su abogado defensor Joe Miller (interpretado por el actor Denzel Washington) que al principio se muestra contrario y reacio a los gays, pero al establecer una relación con su cliente, el protagonista enfermo, irá cambiando su idea respecto a los gays. En ese sentido también experimenta una transformación que es interior, muestra más sensibilidad.

Para Fuque la masculinidad no se refiere sólo al cuerpo musculoso del cine de acción y aventuras, propio de los papeles representados por actores como Stallone, sino que incluye también los melodramas masculinos con hombres lisiados o mutilados, hombres con enfermedades, y protagonistas masculinos tímidos que comienzan a aparecer en pantalla a finales de la década de los 80 y

comienzos de los 90. Estos melodramas comparten un mismo sentido cultural de la masculinidad, el de las imágenes del hombre sensible.

Según el punto de vista del autor, lo que se resalta en este tipo de películas es la producción y creación de un sujeto masculino socialmente responsable, más humanista. Para él, el objetivo de estos filmes que denomina “melodramas masculinos” y, el objetivo de las narraciones con “hombres sensibles”, es que el protagonista aprenda a sentir de una forma específica. Al mismo tiempo, la creación de este sujeto masculino sensible se produce a modo de una sucesión progresiva en la que todo sentimiento inadecuado o impropio (como el sexismo, el racismo, la homofobia) se identifica como un problema individual, como una falta de conocimiento y experiencia.

Para Fuque las películas sobre hombres sensibles de la década de los 90, no están representando algo nuevo en términos de una crisis de masculinidad. Considera que el sujeto masculino en crisis es un tema familiar ya abordado en el cine, un tema que proviene de la época de la postguerra (después de la Segunda Guerra Mundial), de lo que el autor denomina “las películas de traumas” como “Los mejores años de nuestras vidas” (1946).

El autor subraya una diferencia sobre las representaciones históricas y culturales del hombre sensible de la década de 1990, es que a él se le concede una oportunidad para cambiar, bien a través de observar a otra gente que sufre o bien sintiendo y aprendiendo de su propio dolor y sufrimiento.

En cambio, afirma el autor (Joy Van Fuque,1996: 29), los melodramas masculinos de la década de 1950 negaban al protagonista masculino la posibilidad de transformación y cambio y por tanto ofrecían una visión más crítica de la masculinidad heterosexual. El autor considera que “los hombres sensibles” de la década de 1990 tienen la oportunidad de ser recuperados a través de discursos de sufrimiento y victimización.

Suele ocurrir que la transformación del hombre sensible sucede muy a menudo por medio de la relación del protagonista masculino con un personaje femenino que sufre o que está pasando por un mal momento, aunque no siempre porque hay importantes ejemplos de transformación en el género de la comedia. En “Tierras de Penumbra” con el personaje interpretado por Anthony Hopkins.

Van Fuque afirma que el hombre sensible del melodrama masculino observa el dolor de otras personas, al igual que el suyo propio, como una lección de benevolencia y aprende las virtudes de la compasión. Este tipo de escenas que denomina “de instrucción”, ofrecen al mismo tiempo, representaciones de una masculinidad heterosexual transformada, “reformada”. Una imagen masculina nueva que según el autor “tiene autoridad para hablar desde la verdad de sus propios sentimientos”.

Sin embargo, algunos críticos de cine han manifestado que este tipo de películas suponen una reacción al feminismo. El autor afirma que aunque puede haber algo de esto, estas películas no abordan sólo “la pérdida de poder” o la sensación de una pérdida de control. Cree necesario situar este género de películas en el contexto temporal y social en el que se produjeron, y afirma que dentro de esta coyuntura específica cualquier película podría ser una reacción al feminismo con la consiguiente rearticulación de un proceso de victimización encarnado en hombres heterosexuales, privilegiados y blancos. Fuque afirma que las representaciones filmicas de los “hombres sensibles” forman parte de constantes cambios de hegemonía, son maneras de apropiarse de los discursos contestatarios del feminismo y de otro tipo de discursos anti-racistas y anti-homofóbicos. De ese modo, se concentra en el mismo discurso todo tipo de discursos que supongan posiciones amenazadoras para el poder constituido. Una estrategia que consistiría en neutralizar los discursos alternativos al establecido, se asimilan al discurso predominante y consiguen de esa manera rebajar la crítica al discurso dominante. Algo que puede verse en el ámbito político, al principio el ecologismo era un discurso peligroso, antisistema y que amenazaba al poder constituido. En la actualidad, el sistema se ha encargado de asimilarlo al poder establecido, de incluirlo en su propio discurso y ahora está presente en cualquier tendencia política e incluso existe un Ministerio de Medio Ambiente. Son estrategias que debilitan la crítica presente en un discurso alternativo y nuevo, lo neutralizan al hacerlo suyo y rebajan sus reivindicaciones al asumirlo al sistema.

Joy Van Fuque (Van Fuque,1996: 30) afirma que “mediante la representación y la apropiación de los códigos del género femenino reconocidos convencionalmente, las películas centradas en el hombre sensible ofrecen visiones de un poder masculino más amable, tierno y comprensivo”.

Para el autor, la transformación de la imagen masculina debe entenderse como deseable, además de que el elemento afirmador de la pretendida transformación del sujeto masculino depende de la labor del personaje femenino. Aunque cabe matizar que no siempre puesto que en el género de la comedia hay ejemplos de transformación del personaje femenino gracias a la intervención de un personaje masculino

El autor menciona algunas películas que podrían ser representativas como “The Doctor” (1991) interpretada por William Hurt y Elizabeth Perkins. “Elegir un amor” interpretada por Julia Roberts. Ambas películas hablan de protagonistas masculinos enfermos de cáncer. En “Dying Young” Julia Roberts se convierte en la cuidadora de un joven que padece cáncer, y a lo largo de la película se irán enamorando. Él es el personaje frágil que necesita cuidados, y ella quien infunde las ganas de vivir y de seguir luchando.

En “**A propósito de Henry**” (1991) se muestran los problemas a los que se enfrenta un abogado de gran prestigio y muy rico, Wealthy Lawyer (interpretado por Harrison Ford). Un personaje que pasa de ser el típico

hombre de negocios sin escrúpulos, que ha dejado de lado a su familia, que tiene amantes y sólo se preocupa por el trabajo. Sufre una asombrosa transformación a raíz de un grave accidente de automóvil que le provoca pérdida de memoria. A partir del accidente será reeducado gracias a la incansable labor de su esposa y de su hija, y se convierte en lo contrario de lo que era antes, un padre responsable y un marido cariñoso, amante de su hogar y honesto en las cuestiones de negocios.

En este sentido, y salvando las diferencias con respecto al argumento, “A propósito de Henry” guarda un gran parecido con “Pretty Woman”. En el fondo tienen en común la misma ideología: una línea argumental en la que aparecen mujeres capaces de cambiar a hombres maduros, caracterizados por una masculinidad tradicional y muy poco honrados en los negocios. Ellas serán capaces de transformarlos en hombres sensibles, honestos y amantes de una vida familiar. En esa perspectiva estarán defendiendo los valores tradicionales de la familia y el matrimonio.

Otra película con una trama centrada en la misma cuestión es **“Tierras de penumbra”** (1993), interpretada por Anthony Hopkins y Debra Winger. Es una obra autobiográfica sobre el novelista C.S.Lewis (Anthony Hopkins), en la que se narra la historia de amor y su posterior matrimonio con la escritora americana, Joy Gresham (Debra Winger). En este caso será la mujer quien enferme de cáncer, a raíz de la enfermedad de su mujer él sufre una importante transformación y de nuevo aparece en pantalla la imagen del hombre sensible.

Siguiendo con esta línea temática también puede mencionarse la película **“Mi Vida”** (1993). En ella se narra el proceso de transformación del relaciones públicas Bob Jones (Michael Keaton). Una transformación que viene marcada por el embarazo de su esposa (interpretada por Nicole Kidman), y porque le comunican que padece un cáncer inoperable. A partir de entonces el personaje masculino comienza a cambiar: podemos ver su paulatino sufrimiento y su transformación interior, será un hombre más sensible. Su esposa le influye, pero también le influye otra mujer, la enfermera Therese (Queen Latifeln) quien le proporciona no sólo ayuda médica sino también ayuda psicológica, le enseña a Bob la importancia de sentir el dolor. Su sensibilidad también queda expuesta en los momentos en que le vemos grabando videos en los que habla a su futuro hijo a quien probablemente no conocerá debido a su enfermedad terminal.

Van Fuque afirma que todas estas películas demuestran que el melodrama es un género perdurable en el tiempo y adaptable a los cambios sociales que se producen. Aunque no es necesario que se establezca siempre por medio de una grave enfermedad de los protagonistas porque la sensibilidad también está presente en otros sentimientos.

Podría afirmarse que en la década de los 90 se producen ciertas transformaciones en la imagen tradicional de la masculinidad y al mismo

tiempo, podemos ver en la pantalla a hombres más sensibles, que no reprime una parte femenina de su personalidad. Según Fuque se ha dado paso a la representación del “hombre sensible”, y podría añadirse que está aderezado con una perspectiva más moderna, adaptada a los tiempos. Eso sí, la existencia de este tipo de personaje se combina con la del estereotipo masculino de duro, y héroe de acción. Todo es más ambiguo en el cine actual, aparecen nuevos estereotipos masculinos pero en convivencia con los tradicionales, al mismo tiempo aparecen personajes femeninos de acción y más activas pero sin que desaparezca el personaje femenino con características más clásicas.

En este sentido el autor señala que los melodramas masculinos representados a finales de 1980 y comienzos de la década de 1990, trasladan el foco de victimización no a una crítica de las relaciones sociales y del núcleo familiar (algo muy presente en el melodrama de los años 40 y 50), sino que se centra más bien en figuras individuales, en las vivencias tanto personales como físicas o emocionales. Aunque añadiría que a veces esos dramas personales puestos en la pantalla de cine se erigen en dramas sociales contemporáneos. En este caso, lo que el autor parece entender por cuestiones sociales son los temas presentes en los melodramas de los años 40 y 50, más bien relacionados con la guerra. Sin embargo, en la actualidad se viven situaciones como el creciente número de divorcios y las complicadas situaciones de padres separados, el paro (piénsese en “Kramer contra Kramer”, “Mrs Doubtfire”, “Full Monty” o “Billy Elliot”), temas muchas veces relacionados con situaciones de desempleo y de desorden emocional, que son en realidad temas sociales y familiares. Al igual que ocurre con el tema de la soledad o en el caso de “Philadelphia” se habla de SIDA y de homosexualidad, de marginalidad y de discriminación, es decir, de auténticos temas sociales actuales.

Capítulo 6

INVESTIGACIÓN EMPÍRICA

6.1 INVESTIGACIÓN EMPÍRICA Y CONCLUSIONES

A fin de conducir este trabajo hacia unas conclusiones aclaratorias sobre la asistencia al cine en Madrid, además de las visiones que los jóvenes entrevistados poseen sobre la representación de géneros sexuales en la pantalla, es preciso analizar cada variable por separado.

El autor Víctor Fernández (Fernández, 1995: 66) en su trabajo sobre la asistencia al cine en el Estado español parte de cuatro variables: la personal, la familiar, la económica y la geográfica, para entender las estadísticas sobre asistencia al cine.

La variable personal comprendería lo relativo al sexo, la edad y el nivel educativo. La variable familiar incluye el estado civil, número de hijos y número de personas dependientes y que, debemos aclarar que en nuestro caso no es preciso analizar puesto que debido a la franja de edad escogida, ninguna persona de este trabajo empírico esta casada, ni tiene hijos ni personas dependientes a su cargo. La variable económica hace referencia al nivel de ingresos y la relación con la actividad de ir al cine.

Y, por último, la variable geográfica habla de la comunidad dónde habitan los entrevistados.

6.2 LA VARIABLE PERSONAL

De un total de 28 entrevistas realizadas a lo largo de más de un año: desde febrero de 2000 hasta abril del año 2001, se ha formulado el cuestionario a 15 chicas y a 13 chicos.

Las edades de los/as entrevistados/as se sitúan entre los 15 años y los 32 años en el momento de llevar a cabo los cuestionarios. Se ha escogido esta franja de edad porque según las estadísticas proporcionadas por el Ministerio de Cultura el colectivo que más va al cine corresponde al intervalo de edad mencionado, los jóvenes. De ahí que se escogiesen a treinta personas con edades comprendidas entre los 15 y los 35 años para realizar una muestra representativa tal y como mostramos en el anexo.

Para proceder a establecer unas conclusiones se han dividido las entrevistas en cuatro grupos de edades que son representativas de determinados periodos de edades: la adolescencia, los estudios universitarios o de otro tipo, el inicio de una situación laboral a partir de los 30 años. Serían las siguientes:

- De 15 a 17 años
- De 20 a 25 años
- De 25 a 30 años
- De 30 a 35 años

El autor Víctor Fernández Blanco cuando realiza el estudio socioeconómico sobre la asistencia al cine en España, parte de cuatro variables relacionadas. Una de ellas es la variable personal que comprende un estudio de la edad dividido en cinco intervalos: de 18 a 30 años, de 31 a 40, de 41 a 50, de 51 a 60 y de 61 para más. En este caso, mi estudio comprendería el primer tramo de edad que he subdividido según nuestro anteriormente.

La razón por la que he escogido esta franja de edad es que, tal y como comprueba este autor (Fernández, Víctor: 1995, 67) en su trabajo, es que “el resultado general más llamativo es que la asistencia al cine decrece con la edad”. Y que precisamente las personas que se corresponden con el primer intervalo de edad mencionado son las que asisten más al cine. De hecho el autor afirma que “el cine es una actividad más atractiva para los sectores más jóvenes de la población, sobre todo para los menores de 31 años”.

Por lo que se refiere al subcampo de esta variable denominado nivel educativo, el autor establece las siguientes categorías: analfabetos o sin estudios, individuos con estudios primarios, con estudios medios y con estudios superiores.

La variable cultural y educacional nos proporciona una información de gran valor puesto que influye enormemente en las respuestas. De hecho, Víctor Fernández (Fernández, 1995: 67) concluyó en su estudio que “es fácil apreciar que existe una relación directa y creciente entre el grado de formación y la asistencia al cine”. Partiendo de las estadísticas proporcionadas por el Ministerio de Cultura se observa que sólo el 19% de los individuos con estudios superiores no van nunca al cine. En el trabajo realizado por este autor, concluyó que había dos grupos claramente diferenciados: por un lado, las personas con formación baja, muy poco interesadas por el cine, y por otro lado, los individuos con formación media y alta, muy interesados por esta actividad. Según Víctor Fernández, “el cine parece ser una alternativa de ocio atractiva para individuos jóvenes y con un nivel de formación media y alta, con independencia de su sexo.

En el caso de la muestra que he realizado se podría concluir prácticamente lo mismo porque los resultados de asistencia al cine observados están en una

escala alta. El sector de edad escogido comprende a jóvenes estudiantes o que trabajan pero que poseen estudios medios o superiores.

En esta muestra es evidente que son mayoría los jóvenes estudiantes que los que trabajan. Algo que tiene una explicación muy congruente y coherente con los actuales tiempos. La franja de edad en la que se sitúan estos jóvenes se corresponde prácticamente con periodos de estudio. Si añadimos el hecho de que en la actualidad los jóvenes comienzan a trabajar cada vez más tarde debido a la compleja y difícil situación del mercado laboral, además de que priman las opciones de estudios superiores (carreras universitarias largas), nos encontramos con que en un intervalo de edad comprendido entre los 15 y los 35 años habrá más estudiantes que personas ocupadas laboralmente. Y es lo que ha ocurrido en esta muestra donde 10 jóvenes trabajan, 17 estudian y una persona está desempleada según se adjunta en el anexo.

La formación educacional de los entrevistados aporta datos interesantes sobre las visiones que tienen en torno al cuestionario formulado. Entre los estudiantes universitarios o que han recibido una formación universitaria podemos observar algunas diferencias entre los jóvenes que han estudiado carreras de letras o perteneciente a la rama de ciencias sociales de los jóvenes que han realizado estudios de la rama más científica o tecnológica. Por ejemplo los jóvenes que han estudiado informática prefieren el cine americano, les gusta la acción y son muy directos contestando a las preguntas. Los jóvenes que provienen de carreras de letras o similares suelen preferir cine europeo o español, y sus contestaciones son más largas y argumentadas, tratan de ofrecer datos de sus conocimientos y hacer ver que tienen unos gustos diferenciados de lo habitual.

6.3 LA VARIABLE GEOGRÁFICA

Nuestro ámbito geográfico para llevar a cabo el estudio empírico se sitúa en la ciudad y la periferia de Madrid. Un ámbito geográfico más ambicioso requeriría mayores medios.

La variable geográfica se suma a las variables económicas y culturales respecto a las visiones que ofrecen los encuestados en torno a los modelos de género sexual en el cine moderno. Es el contexto donde habitan, lo que proporciona una información adyacente de gran importancia que ayuda a la comprensión y a la decodificación de las respuestas ofrecidas a las entrevistas.

A fin de que la muestra fuese lo más representativa posible se ha tratado de incorporar a jóvenes que habitan en diferentes barrios madrileños, además de pueblos del norte de la ciudad y del sur. Los jóvenes entrevistados habitan en las zonas de Madrid que pueden consultarse en el Anexo.

Las estadísticas del Ministerio de Cultura reflejan que la Comunidad de Madrid está entre las primeras en cuanto a asistencia al cine, y en proporción a su población, que están establecidas. Aunque se acudía más al cine y en proporción a su población en la década de los 70, Madrid poseía un porcentaje de asistencia cifrado en 13,00 superado entonces sólo por La Rioja con 13,76.

Debido a problemas que ya hemos comentado como la introducción en los hogares españoles de la televisión y posteriormente el video, los porcentajes son más reducidos en la actualidad. En el año 1995 el porcentaje de asistencia al cine en Madrid se situaba en el 4,32 con lo que ocupaba el primer puesto entre las CC.AA. El porcentaje en La Rioja se reduce al 3,06, en la Comunidad de Valencia en 3,12, Baleares en 3,31 por citar algunas que están entre los porcentajes más altos.

6.4 LA VARIABLE FAMILIAR

La segunda de las variables que establece el autor Víctor Fernández se refiere a la influencia que la situación familiar del entrevistado/a tiene sobre la actividad de ir al cine. En realidad, el autor se fija en las cargas familiares de los individuos y su relación con el cine. En mi muestra y, reitero, por el sector de edad escogido ninguno de ellos posee cargas familiares, no tienen hijos a su cargo ni personas que dependan de ellos. Al revés, los dependientes son ellos puesto que dependen de sus familias. Los que trabajan en esta muestra no tienen familias a su cargo.

Víctor Fernández concluía en su trabajo que los solteros eran con gran diferencia los que más acudían al cine, y en segundo lugar los separados y divorciados. Y señalaba que la asistencia al cine disminuía a medida que se tienen más hijos. Lógicamente el sector solteros comprende básicamente a los jóvenes, dentro del intervalo de edad escogido en esta muestra, y aunque dependan de los padres económicamente no tienen a nadie a su cargo con lo cual el condicionante económico no es tan fuerte como las personas que tienen hijos. En este sentido, se extraería la conclusión de que la variable familiar, sobre todo cuando se tienen cargas familiares, influyen negativamente en la frecuencia de asistencia al cine.

6.5 LA VARIABLE ECONÓMICA

Siguiendo con la enumeración de las variables establecidas por el autor Víctor Fernández en su trabajo, otra de las variables a tener en cuenta es la económica. En esta variable habría que distinguir dos factores: por un lado, la relación de los entrevistados con la actividad económica, y el volumen de ingresos que se perciben en el hogar. En este caso, no se ha considerado útil

reflejar los ingresos económicos que las familias o los mismos entrevistados perciben puesto que la mayoría son dependientes de sus familias, sólo se ha preguntado por la ocupación de los individuos o por la de los progenitores.

Víctor Fernández parte de una clasificación desglosada en cinco categorías en cuanto a la relación de los individuos con la actividad económica: parados, ocupados, amas de casa, pensionistas y estudiantes. En la muestra realizada tenemos estudiantes y ocupados en su mayoría y sólo una parada.

Como en este trabajo hay una importante mayoría de estudiantes (18), he considerado necesario adjuntar (en el anexo) las ocupaciones y profesiones de los padres puesto que dan una idea de la situación socio-económica en la que se inscriben los entrevistados.

La situación socioeconómica de los padres se clasificaría en diferentes categorías socio-laborales más genéricas y representativas de unas posiciones sociales y económicas.

Parto de una distribución de la categoría socio-profesional de los padres que sería más precisa que la establecida por el autor Víctor Fernández: ama de casa, obreros, empleados, empleados cualificados, pequeño comercio, cuadros medios, cuadros superiores, funcionarios y pensionistas.

En cuanto a los entrevistados, es preciso señalar que el colectivo de estudiantes tiene el cine como una actividad de ocio usual a pesar de que no tienen ingresos propios. Los gráficos la frecuencia con la que acuden a los cines es alta o muy alta en general.

En el caso de los ocupados jóvenes de esta muestra también comprobamos que van al cine con mucha asiduidad, lo que al gusto por esta actividad se suma el hecho de que no tengan cargas familiares.

Víctor Fernández (Fernández: 1998: 72) en su estudio concluía que había una relación directa entre la renta familiar y la asistencia al cine, y señalaba que quienes más acuden al cine son los que poseen unos ingresos comprendidos entre las 200.000 y las 300.000 pesetas mensuales.

Aunque, la otra conclusión a la que llegaba el autor mencionado es que entre el público cinematográfico predominan especialmente los estudiantes y los jóvenes cuyas familias están en la franja de ingresos económicos antes mencionada. Y efectivamente, las familias de los jóvenes entrevistados que son estudiantes se sitúan en esa franja de ingresos económicos y algunos incluso mayores.

6.6 CONCLUSIONES

Una vez analizadas todas las variables puede trazarse perfectamente un perfil del espectador de cine joven. Y en correspondencia con los datos proporcionados por Víctor Fernández sobre el estado de la cuestión de la actividad cinematográfica en el Estado español.

Esta muestra focalizada en el sector joven madrileño ofrece un perfil específico: jóvenes entre 15 y 32 años con unos índices de asistencia al cine altos. Unos datos que vienen a unirse a las estadísticas generales: el perfil de los que más acuden al cine en el Estado español son jóvenes, con un nivel de formación medio-alto, solteros o sin cargas familiares, ligados al medio urbano y con unos niveles de renta medios o incluso medio-altos. Tal y como señala el autor, el colectivo de los estudiantes siente especial interés por el cine. Y como característica general, el hecho de que el público cinematográfico es sobre todo urbano.

También se observa que la variable económica tiene un efecto directo sobre la asistencia al cine. Según Víctor Fernández (Fernández, 1998: 78) “ese efecto se ha reforzado contrastando la influencia positiva y significativa de la clase social y de ciertos bienes de equipamiento de los hogares, indicativos de un nivel de recursos económicos en la familia”.

Los estudios realizados en otros países dan como resultado un perfil de espectador muy similar al existente en el Estado español. Víctor Fernández menciona las conclusiones del estudio centrado sobre la audiencia cinematográfica en EEUU realizado por la Opinion Research Corporation. Los resultados arrojan conclusiones muy similares a las aquí señaladas: una audiencia fundamentalmente joven, entre los 12 y los 30 años (el 46% de los espectadores no superaba los 30), y que asciende a medida que hay un mayor nivel educativo. Se va más al cine entre los solteros. Y entre los casados van más al cine los que tienen niños, lo que le permite decir al autor que “el cine es una actividad de ocio muy familiar en EEUU”. Es decir, unas conclusiones similares a las aquí extraídas.

El autor O'Hagan también ha establecido una estrecha relación entre la asistencia al cine y el nivel educativo en su país, Irlanda.

6.7 ASISTENCIA AL CINE EN MADRID

Víctor Fernández establecía una cuarta variable en su estudio que hace referencia a la asistencia al cine según las Comunidades Autónomas.

En este caso no la he contabilizado como variable en mi estudio puesto que me centro en una sola Autonomía. Sin embargo, si considero de interés aportar algunos datos comparativos entre CCAA en cuanto a asistencia al cine porque indica el nivel en que sitúa Madrid en todo el Estado español.

Los datos que el autor recoge del Ministerio de Educación aportan conclusiones importantes para este trabajo.

El objetivo que se marca Víctor Fernández con estas comparaciones es descubrir si existe un hábito cinematográfico diferente según el lugar en el que se resida.

Los datos que proporciona este autor pertenecen al año 1991 y que adjuntamos en el gráfico siguiente.

Para establecer las conclusiones parte de una división de las CCAA en dos grupos: aquellas donde el cine tiene mayor interés puesto que los porcentajes de los que no van nunca al cine es muy inferior a la media estatal y, el porcentaje de los que acuden una vez al mes es superior. Dentro de este grupo sitúa en primer lugar a Navarra y el País Vasco, seguidas por Canarias, Cantabria, Madrid, Asturias y en menor medida La Rioja.

El segundo grupo está formado por aquellas CCAA donde el cine tiene poco interés como son Galicia, Castilla y León, Castilla-La Mancha y Andalucía. En este sentido el dato interesante es que Madrid se sitúa entre las CCAA donde más se acude al cine, lo que se corresponde con la media que refleja la muestra realizada puesto que indica una asistencia alta al cine por parte de los jóvenes entrevistados.

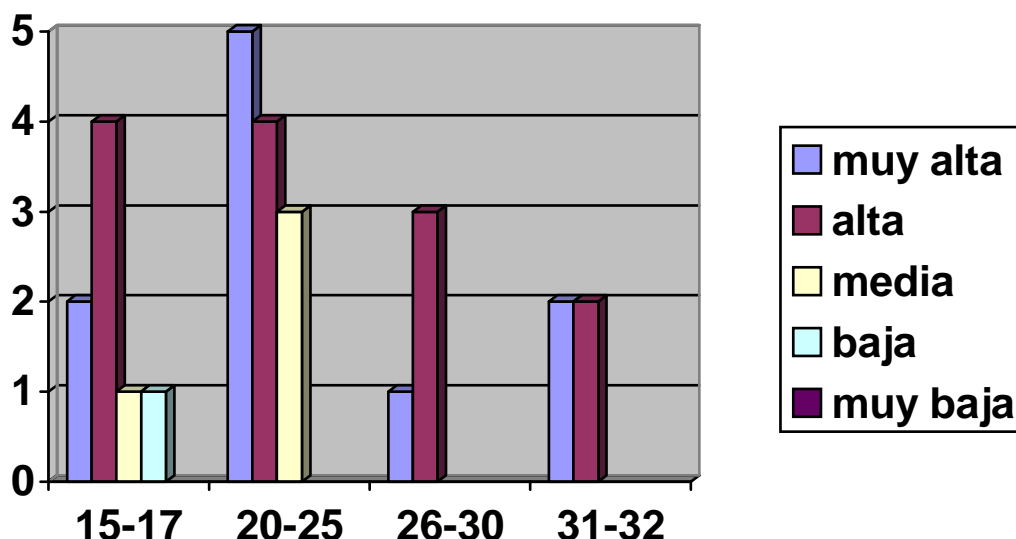
Otro aspecto relevante es la conclusión que Fernández extrae al respecto: el hecho de que el cine es sobre todo una actividad urbana. Un indicador que comprueba cuando observa el grado de urbanización de las diferentes CCAA obtenido a partir del censo de población del año 1991, que muestra el porcentaje de municipios que superan los 50.000 habitantes. El 51,22% de la población del Estado vive en municipios que superan esa cifra.

¿Cuál es la relación que existe entre esos datos y la asistencia al cine?.

Las cuatro CCAA que tienen los peores porcentajes de asistencia al cine son precisamente aquellas con un índice de urbanización más bajo.

En cambio, afirma Fernández (Fernández, 1998: 76), el País Vasco, Madrid y Asturias poseen índices de urbanización superiores a la media estatal. Hay una excepción, Navarra, ya que se trata de una CCAA claramente rural pero al tratarse de un territorio de pequeñas dimensiones facilita la comunicación con las ciudades.

TABLA 1. FRECUENCIA DE ASISTENCIA AL CINE
(expresado según edades)



Las CCAA con los índices de urbanización más bajos, es el caso de Galicia y Andalucía, cuentan con territorios grandes que dificultan las comunicaciones a las ciudades con cines.

Desde luego, estos datos no deben interpretarse en el sentido de que a las personas que viven en el medio rural no les gusta el cine mientras que a los urbanos sí. Comprobamos que la asistencia al cine por CCAA tiene una estrecha relación con el grado de urbanización puesto que las salas de exhibición se sitúan en las urbes. Y desde luego, con la cercanía y la facilidad de comunicaciones con las ciudades.

6.8 SALAS DE EXHIBICIÓN MÁS FRECUENTADAS

La asiduidad o preferencia por unos determinados cines también refleja unos gustos y unas tendencias. En una gran urbe como es Madrid los jóvenes pueden escoger entre pequeños cines en versión original localizados en el centro de la ciudad madrileña, los cines de la Gran Vía que proyectan cine comercial norteamericano y que son antiguos teatros reconvertidos en cines, y actualmente, las megasalas de cine situadas en la periferia.

El formato de las megasalas ha sido importado de Estados Unidos donde existen desde los años 60. Grandes centros comerciales con tiendas y comercios de todo tipo, además de instalaciones dedicadas al ocio y salas de cine. Estos cines deben su denominación (megasalas) no sólo a las grandes dimensiones de las salas y de las pantallas de exhibición sino también al hecho de concentrar más de 20 salas de cine, en las cuales se exhibe mayoritariamente cine de Hollywood, algunas películas españolas y ocasionalmente alguna producción europea.

En estos macrocentros se estila un tipo de ocio con impronta norteamericana, donde se ofrecen todo tipo de bienes de consumo sin necesidad de salir del centro, y que cada vez más se está trasladando a Europa. Son lugares donde

los consumidores pueden hacer sus compras, pueden almorzar, pueden ir al cine y también tomarse unas copas sin tener que moverse apenas.

En la muestra realizada hago una división entre cines situados en el centro de Madrid, y que proyectan películas en versión original; los cines del centro situados en la conocida calle Gran Vía, muchos de ellos teatros reconvertidos a cines, (incluyo los minicines de barrio); y finalmente las megasalas de la periferia.

De la muestra realizada resulta la siguiente estadística que adjuntamos en el gráfico del Anexo: siete de los entrevistados prefieren cine en versión original en las salas situadas en el centro de la ciudad, once de ellos prefieren ir a los cines de Gran Vía, también situados en el centro, y diez muestran su preferencia por las megasalas.

Cuatro de los entrevistados responden que alternan cines de centro con las megasalas. Llama la atención que uno de ellos especifique que a las megasalas va con los amigos y al centro con su familia.

Es interesante apuntar que la preferencia por las megasalas la muestran los y las adolescentes entrevistados y los más jóvenes de 22 y 23 años. Una excepción, una joven de 31 años que también muestra su preferencia por las megasalas.

En correspondencia con estos datos, cabe afirmar que entre los adolescentes y los más jóvenes se da una tendencia a un tipo de ocio más americanizado, y un gusto cinematográfico más comercial. Al igual que el porcentaje de jóvenes entrevistados que acuden a cines del centro como los situados en Gran Vía y otros, donde también se exhibe fundamentalmente cine americano, grandes superproducciones y alguna película española.

Únicamente el porcentaje que muestra su preferencia por los cines en versión original, siete en total, se decantan claramente por el cine de extracción europea o asiática en su mayor parte, cine independiente americano cine español que es el tipo de producciones que se exhiben en estas salas.

El último colectivo mencionado suelen ser jóvenes que pertenecen a la franja alta de edad de esta muestra, es decir, cuyas edades sobrepasan los 28 años.

Las salas de exhibición también se van adaptando a los nuevos tiempos que exigen mejores condiciones materiales a la hora de ver cine. Una buena calidad en la proyección, comodidad de las butacas, buenas comunicaciones y fácil acceso.

En este sentido, parece que el vídeo y la oferta cinematográfica televisiva han incidido en este tipo de exigencias.

Por eso las antiguas salas se reforman y las que se abren nuevas ofrecen todo tipo de comodidades: entradas por internet o por teléfono, bonificaciones en aparcamientos, bonos descuento para locales de todo tipo.

Otro factor que convierte las salas en más atractivas es que sean multisalas. Que ofrezcan una oferta variada facilita la asistencia al cine.

6.9 PREFERENCIAS: CINE AMERICANO DE HOLLYWOOD, CINE ESPAÑOL, EUROPEO/OTROS

De la distribución que se adjunta a continuación se observa una mayoría porcentual que se decanta por el cine norteamericano (14), seguido por los que prefieren cine español (6). Los siguientes se pronuncian por igual y conjuntamente por el cine español y por el europeo (4). A continuación están los que se decantan por el cine europeo (3) y tan sólo una persona que gusta del cine americano y del español.

Resulta indudable que son mayoría los que prefieren cine norteamericano, lo que va en la línea de lo que muestran los datos de las estadísticas proporcionadas por el Ministerio de Cultura. Sin embargo, en este caso la diferencia entre los distintos porcentajes es menor, puesto que las estadísticas indican que algo más de un 80% de la población española ve cine de Hollywood. En el caso concreto de esta muestra, el porcentaje de los que prefieren cine norteamericano se sitúa en algo más del 50% del total de la muestra. Un 24% se decanta por el cine español, un 12% por el cine europeo, un 13% por el cine español y europeo y un 1% por el cine norteamericano y español.

Se han ofrecidos diversos argumentos sobre la preferencia por el cine norteamericano: “es más de acción”, “los temas son mejores”, “tiene más medios y mejores producciones”, “hay más producción”, “más efectos especiales”, “los actores son más conocidos y las películas son mejores”, “hay más oferta”. Son algunas de las contestaciones que han ofrecido los entrevistados cuando se les ha preguntado por qué les gustaba más el cine de Hollywood. La mayoría hace especial hincapié en que poseen mejores efectos especiales y también en el hecho de poseer más medios y por tanto poder ofrecer una mayor oferta. En general son argumentos que redundan en el aspecto de ser una gran industria cinematográfica. La posibilidad de ofrecer un amplio abanico de películas que abordan diversos temas, pertenecen a diferentes géneros y trabajar con tantos medios incrementa enormemente el interés por y muchas de sus películas están convenientemente acompañadas de grandes campañas de publicidad.

Con respecto al 24% que prefiere cine español y en el que podemos incluir parte del 13% que prefiere cine español y europeo, cabe señalar que la

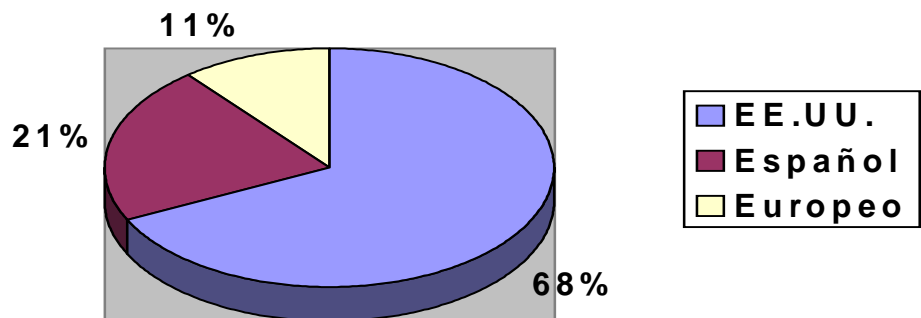
mayoría muestran su preferencia por el cine español que se está haciendo en los últimos años, sobre todo en los 90, de hecho el director más mencionado en ese sentido es Amenábar sobre todo por los más jóvenes.

Si prestamos atención a las respuestas que se ofrecen a otras preguntas, ya que muchas de ellas están interrelacionadas, comprobamos que cuando a esas mismas personas les preguntas por actores y actrices favoritos en su mayoría mencionan sobre todo a los profesionales de Hollywood. En la misma línea cuando se les pregunta por películas favoritas algunos de los entrevistados que se decantan con rotundidad por el cine español, citan en primer término filmes de extracción norteamericana.

Este tipo de contestaciones introducen elementos ambiguos que pueden dar lugar a diversas interpretaciones. Lo que está claro es que estos jóvenes han visto más películas de Hollywood por razones lógicas puesto que es la industria que mayor oferta ofrece, y que el cine español de los últimos años, especialmente desde la década de los 90, les está gustando.

En cuanto a los que les gusta el cine europeo y otros, es importante señalar que poseen un conocimiento mayor del tipo de cine que les gusta y citan películas de este estilo.

TABLA 2. PELÍCULAS FAVORITAS



Nº de películas norteamericanas mencionadas:	19
Nº de películas españolas mencionadas:	6
Nº de películas europeas mencionadas:	3

6.10 FRECUENCIA DE ASISTENCIA AL CINE

La frecuencia de asistencia al cine se ha medido según los siguientes parámetros: asistencia muy alta, alta, media, baja y muy baja. Cada uno de estos parámetros supone una frecuencia de asistencia al cine determinada que detallamos a continuación:

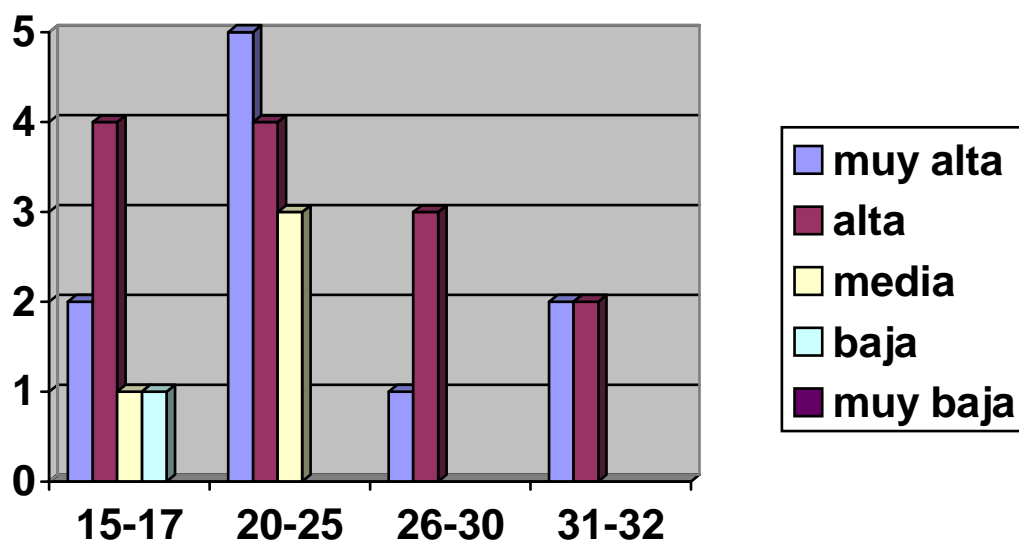
- Asistencia muy alta: se trataría de una frecuencia cifrada en 4 veces al mes, o una vez a la semana.
- Alta: una frecuencia de asistencia al cine entre 2 o 3 veces al mes.
- Media: supone una asistencia de 1 vez al mes.
- Baja; cuando se acude al cine 1 vez cada dos o tres meses.
- Muy baja: cuando se va alguna vez al año al cine.

Si se realiza una estadística, se observa que diez de los entrevistados tienen un parámetro de frecuencia muy alta, otros diez alta, siete de ellos/as una frecuencia media y uno de ellos tiene una frecuencia baja.

Con estos datos deducimos que los jóvenes madrileños tienen el cine como una actividad de ocio frecuente y usual. Si sumamos los porcentajes de asistencia alta y muy alta obtenemos una media bastante alta de asistencia al cine.

En este sentido, nuestros datos se corresponden con los obtenidos por el autor Víctor Fernández en su trabajo. Los jóvenes son los que más van al cine, además de poseer los porcentajes más bajos de los sectores de edad que

**TABLA 3. FRECUENCIA DE ASISTENCIA AL CINE
(expresado en edades)**



nunca van al cine.

6.11 ACTORES Y ACTRICES PREFERIDOS

Resulta evidente que muchos de los actores y actrices se repiten entre algunos de los entrevistados, y esto da una idea de las preferencias. La más mencionada es Julia Roberts (8), en una escala igual están Harrison Ford, Johnny Deep, Al Pacino, Marlkovich y Seann Connery (3), Robert de Niro(4). Y las actrices Penélope Cruz, Susan Sarandon, Cameron Diaz, Emma Suárez y Ariadna Gil también están situadas en el mismo nivel (2).

Lo que salta a la vista en estos gráficos es que la escuela de intérpretes norteamericanos es la más mencionada. Mientras que hay cierta igualdad en la mayoría de los actores y actrices, llama la atención el enorme éxito de la actriz Julia Roberts citada por ocho de los entrevistados y desde luego la favorita. En este sentido, resulta evidente que es la favorita en la muestra realizada, sobre todo de adolescentes y de los más jóvenes veinteañeros, y gusta por igual a chicos y chicas. Resulta curioso que en esta pequeña muestra se halla obtenido el resultado que reflejan las estadísticas mundiales sobre estrellas de cine, donde Julia Roberts es la preferida.

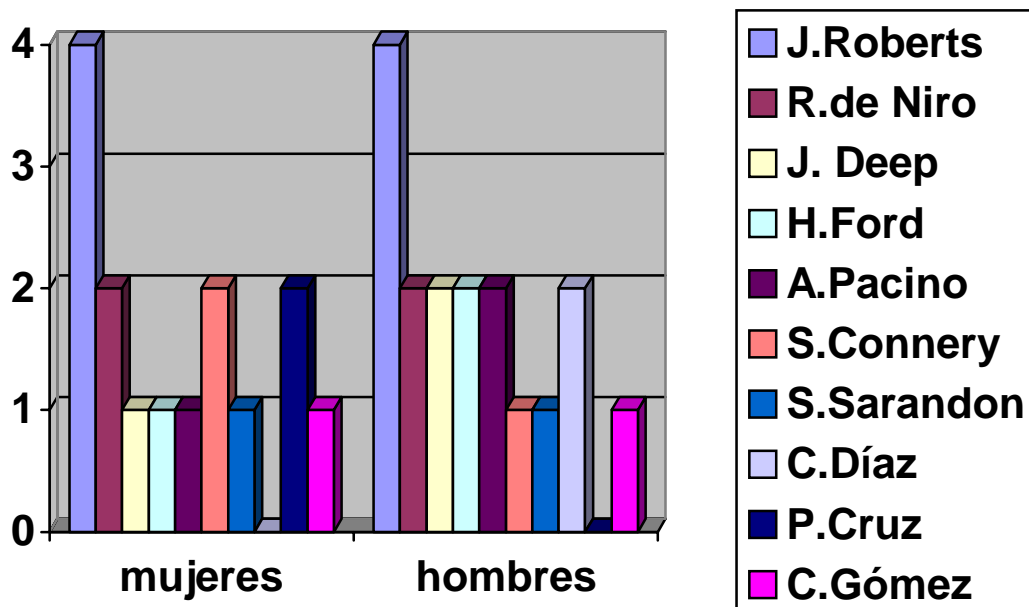
Una actriz reina indiscutible de las comedias románticas y alguna que otra película del género detectivesco como “El Informe Pelicano” o “Erin Brokovich”.

En el caso de los actores masculinos no se ha obtenido un rey indiscutible de las estadísticas. El más mencionado es Robert de Niro (4) pero está muy por debajo de la actriz Julia Roberts. Lo nombran en cuatro ocasiones, lo que los sitúa a mucha distancia respecto a la actriz norteamericana.

Quienes muestran sus preferencias por este actor son jóvenes de más de veinte años, tres de ellos son chicos y una de ellas es una chica. En este caso el actor más citado no se corresponde con las estadísticas de actores de moda, o con los mejor pagados de Hollywood. También es llamativo que las estrellas masculinas más mencionadas sean actores ya consagrados que superan la cincuentena, a excepción de Johnny Deep. Se confirma otro de los tópicos, los hombres son atractivos a casi cualquier edad mientras que la estrella femenina escogida tiene sólo 33 años.

Otro aspecto que merece destacarse es que las mujeres parecen tener menos problemas a la hora de manifestar sus gustos por estrellas de cine tanto masculinas como femeninas. Los chicos en cambio son más reacios sobre todo cuando se trata de mencionar a actores masculinos.

TABLA 4. ACTORES Y ACTRICES PREFERIDOS



6.12 IDENTIFICACIÓN CON LOS PROTAGONISTAS DE UNA PELÍCULA

De las respuestas ofrecidas en esta muestra nos encontramos con 10 entrevistados, cinco chicas y cinco chicos, dicen claramente identificarse con los personajes protagonistas de una película (en este caso hemos contabilizado a un chico que se contradecía pero aquí queda claro que manifiesta un deseo de identificación al decir: “no me identifico pero me gustaría ser uno de ellos”). Mientras que seis de ellos, dos chicas y cuatros chicos, afirman rotundamente no identificarse con nadie en el transcurso de una película.

El porcentaje mayoritario cifrado en once entrevistados, seis chicas y cinco chicos, señalan que según la película y las situaciones a veces se identifican y otras no.

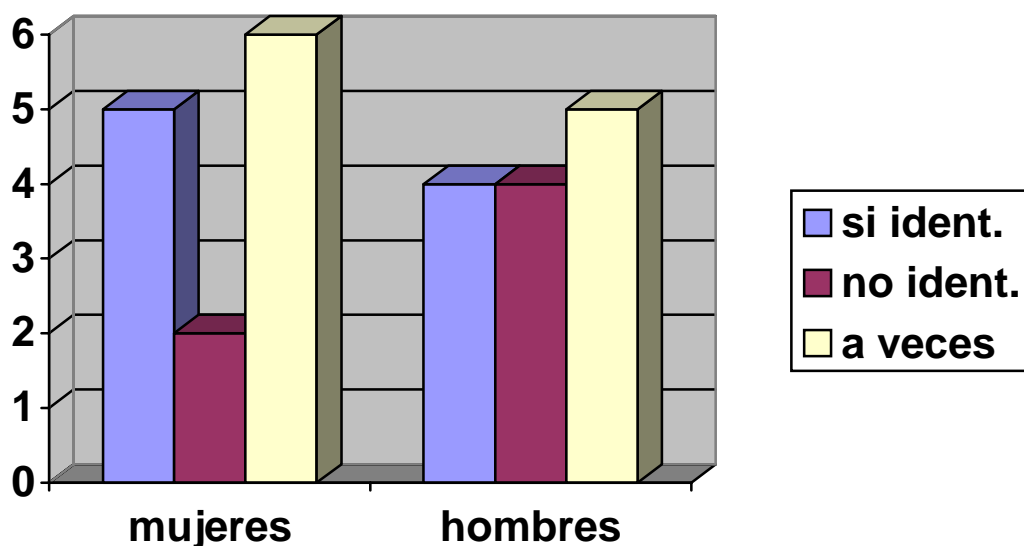
Con lo cual, si sumamos el número de entrevistados que afirman claramente identificarse con los protagonistas y los entrevistados que se identifican según las situaciones observamos que la mayoría se identifican con personajes protagonistas o secundarios de las películas. Este hecho pone en evidencia el

carácter de recreación fantásica y de ensoñación que conlleva el cine. En este sentido, diversos teóricos del cine han puesto de relieve el parecido existente entre el cine y los sueños, entre el cine y los procesos que se dan durante el sueño, algo que viene a remarcar el hecho de ver cine a oscuras.

En este trabajo también ha parecido de gran interés preguntar de modo específico a los entrevistados si se identificaban con protagonistas del sexo opuesto. Esta pregunta parte de las consideraciones realizadas por algunas autoras de la Teoría Fílmica Feminista, quienes señalaban que en los procesos de identificación se producían fenómenos de transvestismo. Es decir, que los espectadores/as se podían identificar con personajes de su sexo opuesto. En este caso, estas autoras seguían la línea teórica de Laura Mulvey quien consideraba que las protagonistas femeninas eran siempre pasivas y los protagonistas masculinos eran siempre activos, y que si las espectadoras querían identificarse con actitudes activas debían pasar por un proceso de transvestismo e identificarse con los protagonistas masculinos.

Además de tener en cuenta el denominado transvestismo en los procesos de identificación en el sentido que señalaba Laura Mulvey, es interesante averiguar aspectos relacionados con las consideraciones de género que puedan tener los entrevistados. Es decir, si verdaderamente existe un intercambio de

TABLA 5. GRADO DE IDENTIFICACION CON LOS PERSONAJES DE LAS PELICULAS



elementos considerados específicos del género opuesto, si ha decrecido la importancia sobre las cuestiones propias de cada género sexual o si es necesario identificarse con el protagonista del sexo opuesto para poder ser activo o pasivo.

Sería preciso corregir las afirmaciones de Mulvey puesto que entre los entrevistados que han señalado que se identifican también con personajes de sexo opuesto no hay diferencias entre chicos y chicas puesto que los resultados están muy igualados. Además en sus explicaciones a la pregunta dejan claro que les parece un proceso natural y normal puesto que se identifican con una persona independientemente de su sexo.

Los resultados a esta pregunta son: nueve jóvenes han manifestado identificarse con el sexo opuesto en algunas películas, cuatro de ellos son hombres y cinco son mujeres, mientras que 15 de los entrevistados han manifestado rotundamente que no se identifican con personajes del sexo opuesto, 7 de ellas son mujeres y 8 son hombres. Finalmente, queda el porcentaje de los que afirman identificarse a veces con protagonistas del sexo opuesto, 2 de ellas mujeres y 2 son hombres.

En este caso obtenemos porcentajes muy ajustados puesto que si sumamos el número de los que manifiestan un sí rotundo con los que responden “a veces” obtenemos una cifra de 14 entrevistados que de una manera u otra, y con mayor o menor frecuencia, se identifican con personajes del sexo opuesto.

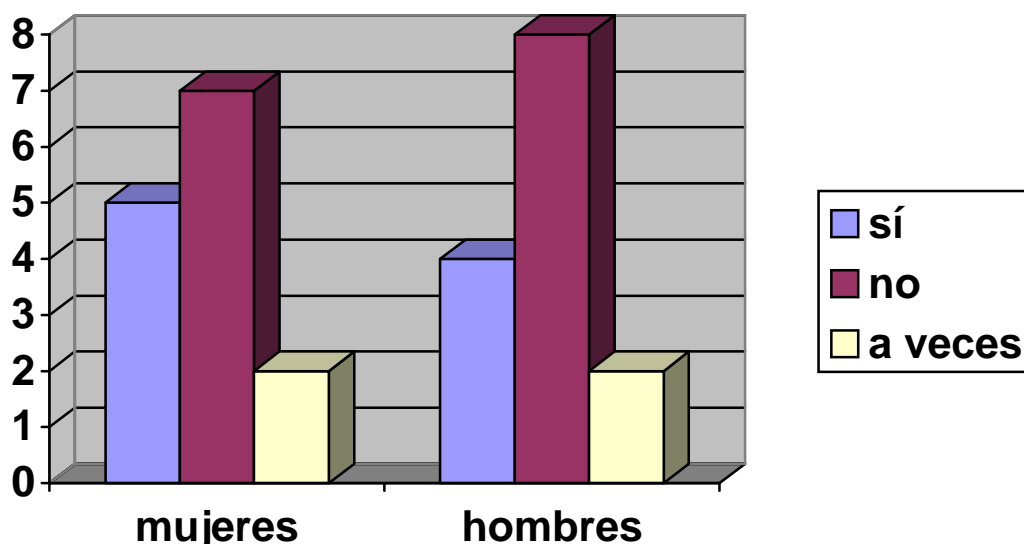
Mientras que los que afirman rotundamente “no” identificarse con personajes del sexo opuesto suman 15 personas. La diferencia se sitúa en sólo un punto. Es importante resaltar que las contestaciones negativas que provenían de hombres eran muy rotundas y tajantes. Dada la rotundidad con la que algunos se han manifestado podría decirse que incluso les ha parecido extraña la pregunta. Desde luego, hay una relación directa entre la edad de los entrevistados y el grado de extrañeza o sorpresa ante esta pregunta. Los jóvenes de más edad en esta muestra le parece normal y natural la pregunta, mientras que los adolescentes o más jóvenes les parece rara. Estos pequeños detalles se atisban sobre todo en el tono de sus contestaciones.

Probablemente el hecho de obtener unos resultados muy igualados pone de manifiesto que en la actualidad los jóvenes tienen menos prejuicios con respecto a las cuestiones de género y tampoco parecen tener tanta necesidad de reafirmar valores propios de su género sexual, por eso reconocen claramente cuando se identifican con personajes del sexo opuesto.

En este sentido, considero que se trata de una evolución social significativa ya que no parecen observarse fuertes ataduras sociales respecto al género sexual. Parece existir una mayor naturalidad en estas cuestiones.

Además, según los resultados obtenidos en los cuales no se muestran diferencias en cuanto a porcentajes correspondientes a hombres y mujeres puesto que están muy igualados tanto los que responden que sí, como los que dicen “no” o los que responden “a veces”, demuestra que estos procesos de “transvestismo” como los definía Laura Mulvey, no son sólo propios de las

TABLA6. IDENTIFICACIÓN CON PERSONAJES CINEMATOGRAFICOS DEL SEXO OPUESTO



mujeres. Y ninguno de los entrevistados ha afirmado que tenga que identificarse con el sexo opuesto para ser activo o pasivo, sino que en general lo relacionan más con lo relativo al mundo de los sentimientos, con las situaciones o con las similitudes que encuentran con respecto a los personajes de una película. El fenómeno de la ensoñación tiene más relación con los propios deseos o situaciones parecidas que con otro tipo de condicionantes. Al hilo de las respuestas obtenidas se observa que las identificaciones con el sexo opuesto tienen más relación con los contextos y las situaciones de los personajes que con el hecho de que sea masculino o femenino lo cual ya da una idea de la falta de prejuicios.

6.13 MODELOS MASCULINOS: EL ESTEREOTIPO DEL SENSIBLE O EL TIPO DURO

Resulta más que evidente, a la luz de las respuestas obtenidas, que el estereotipo del “chico sensible” es el preferido entre estos jóvenes. Los datos son los siguientes: 19 de los entrevistados se decantan por el modelo de “chico sensible”; 4 de ellos por el “chico duro”; 2 por un modelo intermedio, compendio de ambos y, 3 señalan que depende del momento y de la película. De estos datos hay que destacar que son mayoría de mujeres las que muestran su preferencia por el modelo de “chico sensible” (12) mientras que sólo 7 hombres prefieren este estereotipo.

Tan sólo cuatro de los entrevistados, 3 de ellos hombres, dicen preferir el “tipo duro”, sólo una chica se interesa por este tipo.

En tercer lugar, hemos obtenido un porcentaje de respuestas intermedias, están los 3, 2 chicos y 1 chica, que eligen un estereotipo masculino a mitad de camino entre el “duro” y el “sensible”, un compendio de ambos.

Finalmente, tenemos a dos mujeres y un hombre a los que les gustan ambos estereotipos según el momento y el tipo de película.

Lo más relevante de las contestaciones obtenidas sobre esta pregunta es el hecho de que la mayoría de las entrevistadas de género femenino muestren su total preferencia por el estereotipo cinematográfico del “chico sensible”. Lo que tiene una clara relación con otros gustos cinematográficos de las mujeres como puede ser el género cinematográfico puesto que la mayoría se decanta por la variante del género romántico, el drama o la comedia. Un estilo de filmes donde predomina generalmente un modelo masculino más sensible.

Históricamente, los gustos del público femenino se dirigieron mayoritariamente hacia el héroe romántico de las novelas de este género desde el siglo XIX. Y actualmente, los estudios sobre televisión y sobre cine siguen corroborando la preferencia de las mujeres por las series y películas románticas.

La industria cinematográfica ha sabido captar los gustos femeninos puesto que incluso ha dulcificado al héroe de las películas de acción. También son gustos coherentes con la realidad social existente ya que las relaciones entre mujeres y hombres han evolucionado fruto de los cambios laborales, sociales y económicos de las mujeres. La dureza de carácter, la imperturbabilidad y la agresividad masculina ya no son valores en alza actualmente, han perdido su vigencia.

Dentro de lo que es este estereotipo, también se ha incorporado al gay en las comedias románticas, que suele hacer del mejor amigo de la protagonista, quien le escucha y le comprende. Podemos citar ejemplos como “La boda de mi mejor amigo”, “Mejor imposible”, “Mujer Blanca soltera busca”.

En otra escala tenemos los gustos de los chicos de esta entrevista. Sus gustos están más repartidos y son menos uniformes. 7 de ellos prefieren al “chico sensible”, 3 al “chico duro”, 2 se decantan por algo intermedio y 1 afirma que según las situaciones. En el caso de las chicas esta claro hacia donde se dirigen sus preferencias, en el caso de los chicos y aunque la mayoría numérica gusta del tipo sensible, sus preferencias no son tan uniformes. Hay un aspecto relacionado con esta pregunta, los géneros cinematográficos preferidos. En general los chicos se decantan por géneros cinematográficos relacionados con la acción, la aventura y la ficción.

Las preferencias de las chicas mantienen una coherencia respecto a sus gustos por el género cinematográfico romántico. En cambio, en ellos no se da esa línea coherente en relación por ejemplo a su preferencia por el género de acción lo que tendría que suponer un gusto por el héroe de acción. Quizás en este resultado tenga cierta influencia la percepción negativa actual sobre el modelo masculino de héroe duro que se ha visto sobrepasado por el héroe más sensible. Y el hecho de que la mayoría de las mujeres prefieran a este

último también es un factor de influencia en las contestaciones y concepciones de los chicos.

Se ha escrito y debatido mucho acerca de la crisis de la masculinidad a partir de la década de los 90, debido sobre todo al declive que han sufrido los valores de la masculinidad tradicional relacionados con la fuerza, la violencia, la agresividad y la dureza. Precisamente por eso se ha introducido al “hombre sensible” en el mundo cinematográfico, eso sí, sin renunciar nunca al chico duro. Ha habido una convivencia de ambos.

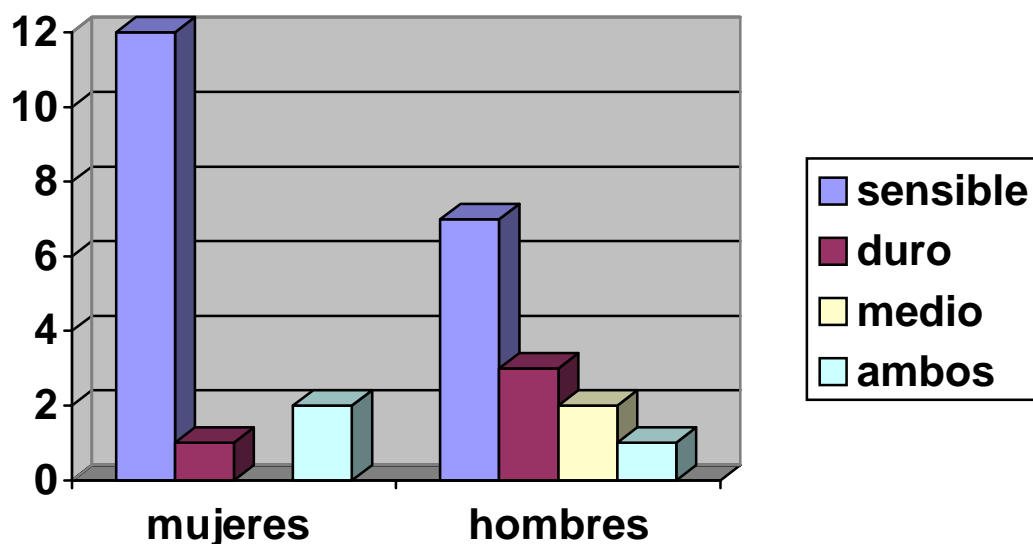
A los chicos no les convence del todo el estereotipo del “chico sensible” quizá por su vulnerabilidad o porque supone una acentuación de la parte femenina del hombre. Hay un mayor realismo en las respuestas ofrecidas por los entrevistados masculinos. Son ellos los que cuestionan los dos estereotipos que se les da para escoger. Sólo de ellos nace la idea de formular un tercer estereotipo más en un término medio con características de ambos, aunque en general se pronuncien por el “chico sensible”.

Las autoras que han analizado las “soap operas” observaron un fenómeno que bien puede transportarse al cine. La preferencia de las chicas por el modelo del “chico sensible” puede ser una recreación fantasiosa de lo que les gustaría, de cómo les gustaría que fuesen los chicos: más delicados, atentos a los sentimientos, comprensivos, sensibles a los problemas de los demás, con mayor grado de implicación. Una fantasía acerca de cambiar la realidad; al igual que en los sueños expresamos los deseos no realizados.

En líneas generales y partiendo de los resultados obtenidos de forma objetiva, sin entrar a realizar hipótesis sobre lo que puede haber detrás de las respuestas, podemos afirmar que la mayoría de los entrevistados prefieren una figura masculina más comprensiva, desligada de la tradicional agresividad y dureza masculina, un tipo más sensible por encontrarlo más cercano a la realidad social, más de acuerdo con los valores surgidos a partir de la década de los 90. Una formulación a la que sin duda ha contribuido el movimiento feminista con sus reclamaciones de cambio del estereotipo masculino y del femenino, además de la evolución social, laboral y económica de las mujeres. El gusto del público femenino por este modelo ha influido también a la hora de hacerlo extensivo a muchas películas.

El contexto social e histórico ha tenido su eco en un nuevo modelo masculino cuyas preocupaciones también se han dirigido hacia otro tipo de valores; la extensión de los movimientos pacifistas, ecologistas y solidarios ha repercutido grandemente en la configuración de otros ideales sociales.

**TABLA 7. ESTEREOTIPOS MASCULINOS PREFERIDOS:
“HOMBRE SENSIBLE” O “HOMBRE DURO”**



6.14 PELICULAS FAVORITAS Y MÁS MENCIONADAS

Según el gráfico inserto en el capítulo de Anexos, es evidente que el porcentaje de películas de extracción norteamericana mencionadas es superior al resto. Esta pregunta tiene cierta intencionalidad ya que busca corroborar los gustos, o quizás lo que más se ve.

De nuevo las estadísticas vencen: 18 de los entrevistados citan películas norteamericanas, 7 hablan de títulos españoles y sólo 4 mencionan obras europeas.

En línea con las contestaciones proporcionadas sobre la extracción del cine que prefieren, si norteamericano, español o europeo, las producciones favoritas mencionadas se corresponden más o menos con anteriores respuestas. Resultando de nuevo la producción hollywoodiense la más nombrada.

6.15 ¿OBSERVAS ALGÚN CAMBIO EN LA IMAGEN

MASCULINA O FEMENINA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS?

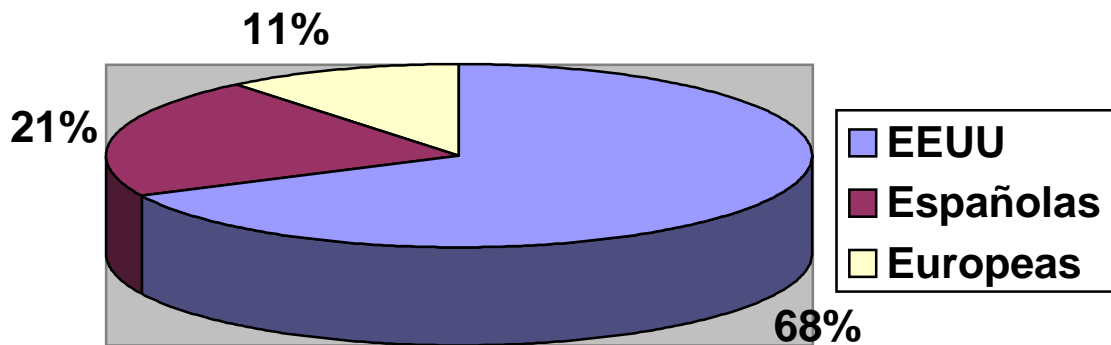
En esta pregunta se aborda directamente el tema de los cambios en los géneros sexuales en el cine de 1990.

Observamos que 15 de los /as entrevistados/as observan claramente cambios y una evolución con respecto a la imagen tanto femenina como masculina anterior: “creo que sí, los chicos son más tímidos y las chicas más atrevidas”, “ha ido cambiando porque socialmente también lo ha hecho”, son algunas de las respuestas que testimonian esa idea de cambio en la representación cinematográfica de los géneros sexuales.

Seis de los entrevistados adoptan cierta cautela a la hora de pronunciarse puesto que reconocen algunas transformaciones pero insisten en la todavía abundante presencia de estereotipos tradicionales: “en la mayoría de los casos siguen siendo los hombres los que tienen la acción aunque va cambiando”, “sí hay cambios pero continúa existiendo la mujer que espera al hombre” son algunas de las contestaciones en este sentido.

Finalmente nos encontramos con el porcentaje (seis) de los que no observan ningún cambio o evolución en la representación de los géneros sexuales: “cambios sí con respecto al cine de los 50 y 60 pero tampoco tanto cambio”, “tampoco es que haya cambiado mucho, siempre seguirán siendo las típicas niñas monas y los chicos guapos” son algunas de las respuestas de los que se decantan por el no.

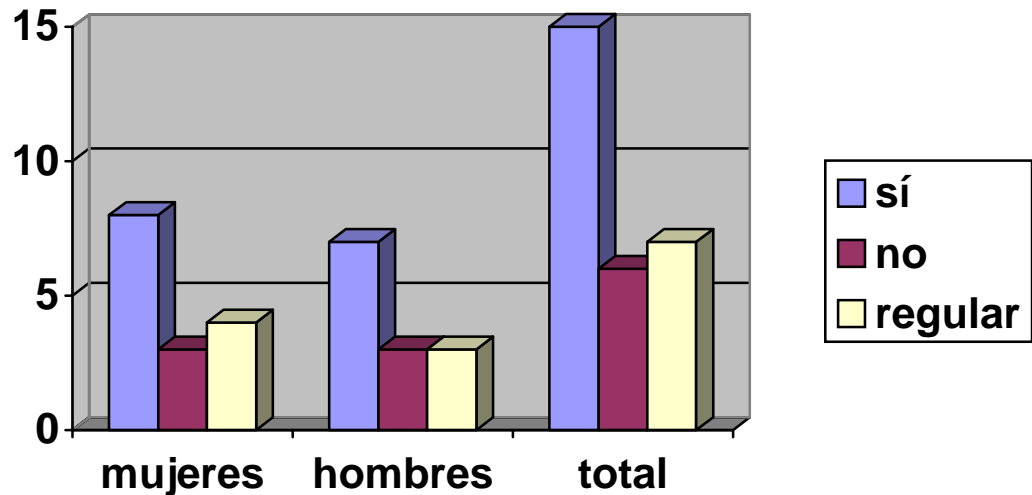
TABLA 8. PELÍCULAS FAVORITAS



Nº de películas americanas mencionadas:	19
Nº de películas españolas mencionadas:	6
Nº de películas europeas mencionadas:	6

En un análisis más minucioso de los resultados, y si nos fijamos en las contestaciones que realizan chicos y chicas no encontramos diferencias entre ellos. No hay distinciones entre las respuestas de uno y otro sexo puesto que están muy igualados: de los 15 que afirman observar cambios, 8 son chicas y 7 son chicos. Y de los 6 que dudan, están divididos por la mitad chicos y chicas

TABLA 9. ¿OBSERVAS CAMBIOS O UNA EVOLUCIÓN EN LA IMAGEN MASCULINA Y FEMENINA DESDE LOS AÑOS 90?



y lo mismo sucede con los que opinan que no hay cambios en la representación masculina y femenina en el cine. Con lo cual no cabe extraer conclusiones según las respuestas las realicen los chicos o según lo hagan las chicas.

En general los entrevistados se muestran optimistas respecto a la representación de géneros en el cine. Si comparamos los porcentajes, concluimos que una mayoría (15) de los entrevistados considera que los roles de género en el cine han cambiado o han sufrido alguna evolución aunque no sea generalizable. Incluso los que adoptan una posición intermedia reconocen algunos cambios aunque les sean mínimos. Y sólo seis de ellos afirman claramente que no observan ningún tipo de evolución en la representación de los géneros.

Por eso podemos decir que los jóvenes madrileños, modestamente representados en esta muestra, opinan que la representación de los géneros masculino y femenino en el cine ha sufrido transformaciones en un sentido positivo ya que se alejan de los estereotipos tradicionales y ofrecen imágenes femeninas y masculinas más cercanas a la realidad existente.

6.19 ROLES EN EL CINE DE ACCIÓN Y EN EL ROMÁNTICO

- En lo referente a la cuestión sobre si observan cambios en los roles femeninos y masculinos en el género romántico: 10 de los entrevistados afirman que no, 11 de ellos dicen sí, y 7 se sitúan en una posición intermedia con respuestas como “regular”.
- Con respecto al cine de acción, 6 señalan que no hay cambios en los roles de género en el cine de acción, 11 afirman que sí hay cambios y otros 11 se decantan por el regular.

Tanto en el caso del cine romántico como en el de acción, el mismo número de entrevistados, 11, considera que sí se han producido cambios en la representación masculina y femenina en ambos géneros cinematográficos. El porcentaje de los que contestan no en uno y otro caso resulta muy diferente: 10 en el caso del cine romántico y 6 en el caso del cine de acción. En cuanto a los dubitativos que ven cambios pero que coexisten con las imágenes tradicionales, en el caso del género romántico son 7 y el caso del cine de acción son 11.

Es preciso llevar a cabo un análisis por separado de las percepciones en torno al cine de acción y las de cine romántico.

En el caso del cine de acción, en primer término debe señalarse que no hay apenas distinciones respecto a las contestaciones de las chicas y las de los chicos.

Los resultados hay que analizarlos en dos vertientes:

- Por un lado está la vertiente optimista. Son 11 los que piensan que hay transformaciones en los roles de género en el cine de acción, y sólo 6 los que creen que no. Muchas de estas respuestas destacan el hecho de que estos cambios hayan tenido lugar durante los últimos años, en los que han podido ver heroínas de acción. Una faceta femenina nueva que parece gustar sobre todo a las jóvenes adolescentes tal y como podemos ver en las respuestas. El tono optimista desciende a medida que subimos en la escala de edad de los entrevistados. Los de más edad se decantan por respuestas intermedias.
- En una segunda vertiente, y de modo específico, es necesario mencionar las 11 respuestas que se pronuncian por el regular. Se trata de unas contestaciones que muestran una visión más pesimista de la realidad, y probablemente más realista porque es cierto que las transformaciones existente en este terreno no son generalizables. Es muy sintomático ese empate entre los del sí y los del regular, que denota en conclusión una percepción muy cauta y prudente respecto a los cambios en los modelos de géneros en el actual cine de Hollywood. Esta visión tiene una total correspondencia con los análisis de contenido realizados sobre algunas de las películas más representativas. Ahí hemos visto que las novedades y los cambios existen pero continúan produciéndose en el ámbito de lo excepcional y de lo poco usual en el cine de Hollywood. La afirmación de una de las entrevistadas podría ser la frase resumen del sentido de estos 11 regulares: “al menos las mujeres hoy ya no son las típicas ñoñas”. Un sentimiento que expresa que el grado de diferencia entre chicos y chicas en el cine de acción se ha rebajado. Estas impresiones menos entusiastas se manifiestan más entre los jóvenes de más edad de esta muestra. Los

adolescentes parecen quedar convencidos con algunas imágenes de chicas activas. Una sensación que matizan los jóvenes de más edad.

En los que respecta a las visiones sobre los modelos de género en el cine romántico, observamos una percepción general más pesimista que en las respuestas ofrecidas sobre el cine de acción. Los que se manifiestan positivamente sobre los cambios son 11 pero los que se expresan negativamente sobre los mismos son 10. Una ligera diferencia que sólo puede matizar el número de los que se pronuncia por el regular, que son 7. Considero que en este caso la posición intermedia que es el regular no ofrece una visión optimista o esperanzadora sino más bien crítica.

El número de los que no observan cambios en los roles de género en este tipo de cine junto a los que se sitúan en un prudente regular, nos ofrece una visión en su conjunto pesimista. Se observan algunas modificaciones pero en general se consideran incipientes y desde luego, nada generalizables.

El hecho de que haya sólo una diferencia de un punto entre las respuestas negativas y las positivas es un dato reseñable ya que, evidencia que las percepciones sobre los modelos de género en el cine no están tan evolucionadas como aparentemente se cree. Todavía se considera que los modelos tradicionales de género continúan vigentes en la pantalla aunque convivan con algunas excepciones. Podría decirse que se han limado algunas de sus características estereotípicas pero estas respuestas muestran aún un estadio intermedio entre dos extremos.

En líneas generales, y sumando diversas percepciones, se concluye un mayor optimismo en el género de acción que en el género romántico.

El porcentaje de los que no observan cambios en el cine romántico es verdaderamente elevado en comparación con los que responden negativamente en el caso del cine de acción. Y aunque triunfan las visiones positivas en uno y otro caso revelan concepciones muy prudentes ya que el resultado global final no es muy concluyente ni en uno ni en otro sentido.

Por lo tanto afirmar que la mayoría observa una evolución en la representación sexual en el cine de acción y en el cine romántico sería incorrecto o al menos incompleto si no se matiza.

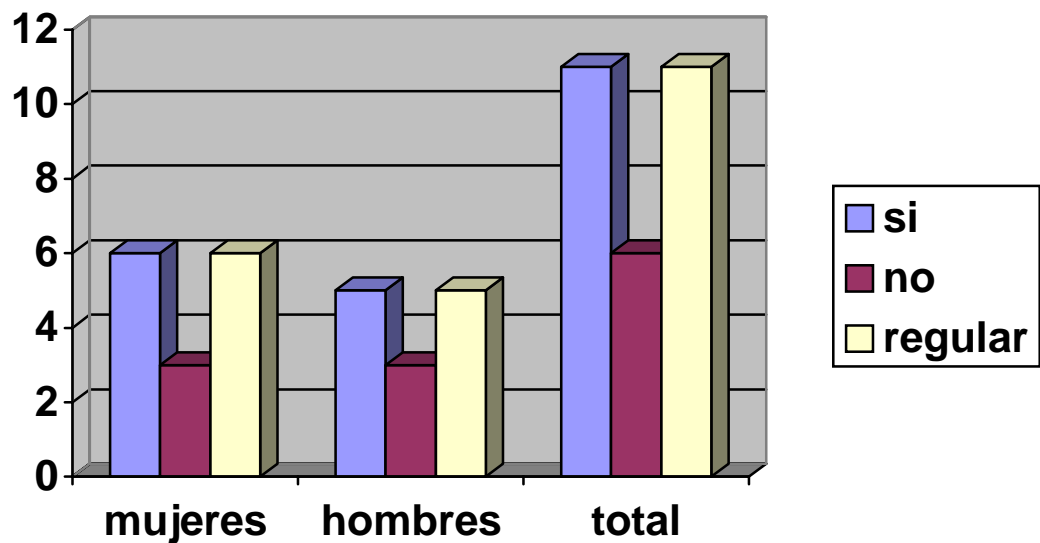
De todos modos, se hace necesario poner estas contestaciones en relación con las respuestas ofrecidas a otras cuestiones que de otro modo pretenden averiguar lo mismo.

Por ejemplo, los porcentajes obtenidos con respecto a una primera pregunta de tono más general varían sobremanera: “¿observas cambios en la imagen masculina y femenina en el cine de los últimos años?”, en este caso se obtienen resultados muy similares porque la mitad de las contestaciones, 15,

opina que hay cambios en los roles de género, y la otra mitad se reparte por igual entre los que adoptan un tono prudente y los que se pronuncian por el no rotundo.

- Estos resultados parejos son indicadores positivos puesto que las respuestas tienen un alto grado de sinceridad y coherencia cuando se mantienen a lo largo de diferentes.

TABLA 10. ¿OBSERVAS CAMBIOS EN LOS ROLES FEMENINOS EN LAS PELÍCULAS DE ACCIÓN?

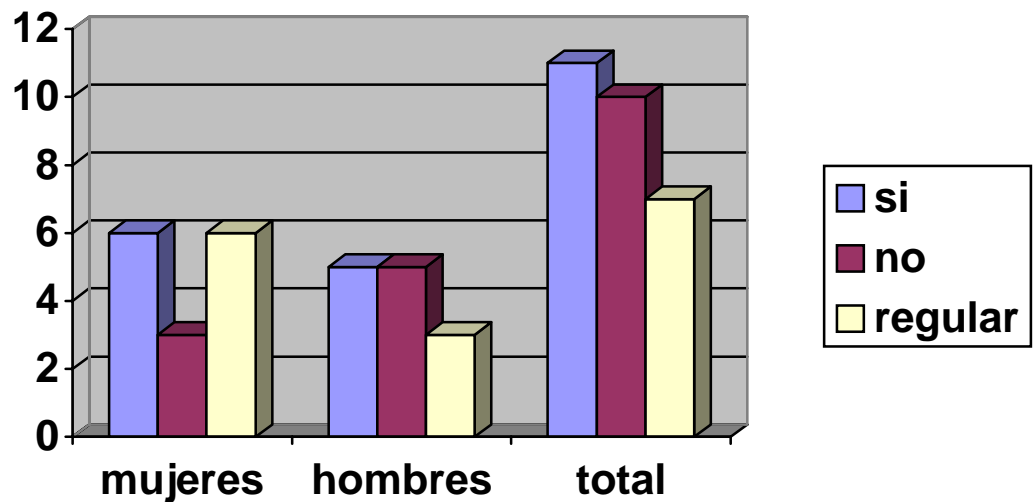


Total:	
Nº total de entrevistados que piensan que sí:	11
Nº total de entrevistados que piensan que no:	10
Nº total de entrevistados que piensan que regular:	7
Mujeres:	
Nº total de entrevistados que piensan que sí:	6
Nº total de entrevistados que piensan que no:	3
Nº total de entrevistados que piensan que regular:	6
Hombres:	
Nº total de entrevistados que piensan que sí:	5
Nº total de entrevistados que piensan que no:	5
Nº total de entrevistados que piensan que regular:	3

6.20 ¿CÓMO SE ESCOGE UNA PELÍCULA CUANDO SE VA AL CINE?

Esta pregunta pretende averiguar si en los jóvenes influyen mucho las relaciones sociales o familiares, bien la publicidad o el reclamo de actores de moda a la hora de escoger las películas.

TABLA 11. ¿CREES QUE HAN CAMBIADO LOS ROLES EN EL GÉNERO ROMÁNTICO, SON LAS MUJERES MÁS ACTIVAS?



La mayoría afirma que selecciona las películas por el guión o el argumento (10). Después están los que escogen cine por los directores y actores (9), por los amigos (3), por los trailers (4), por la crítica (1) y una última contestación porque gustan del cine (1).

En esta cuestión se trata de averiguar hasta que punto el contexto social y cultural de los entrevistados influye en sus elecciones de cine. Es evidente que las películas parecen escogerse por factores personales como que un guión resulte interesante o la preferencia por determinados actores o directores. En cambio el contexto social, que serían los amigos o la familia, o el marketing, los trailers, no parecen tener demasiada influencia en estos jóvenes a la hora de ir al cine.

En líneas generales, se guían por gustos personales.

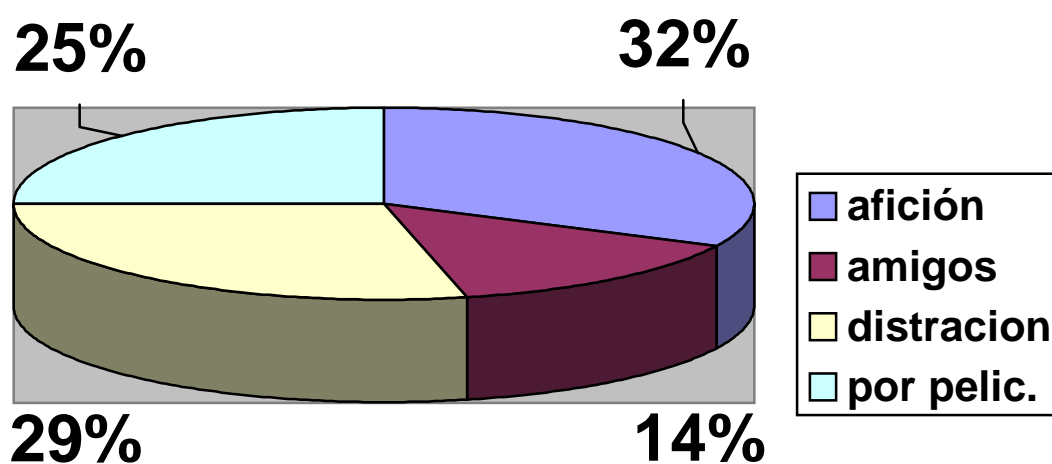
6.21 MOTIVOS POR LOS QUE VAS AL CINE

La razón de esta pregunta es la de conocer el grado de escapismo que puede representar el cine para los entrevistados, un tema muy analizado por los teóricos cinematográficos, y reflejado en algunas investigaciones como la de Jacky Stacey aunque en un contexto social y política muy diferente, el de después de la Segunda Guerra Mundial.

Estas respuestas también pueden dar una idea de hasta que punto el cine es una actividad de ocio social.

La mayoría argumenta su gusto por el cine en sí (9), después están los que acuden a esta actividad para distraerse o entretenerse (7), por los amigos y las relaciones sociales (6), por determinadas películas que han engendrado expectativas (4), o por escapismo, que en esta caso se reduce a una persona que afirma: “te olvidas de todo lo exterior”.

TABLA 12. ¿POR QUÉ VAS AL CINE?



Por afición al cine	9
Por ir con los amigos	4
Por distracción, entretenimiento o escapismo	8
Por ver una película en concreto	7

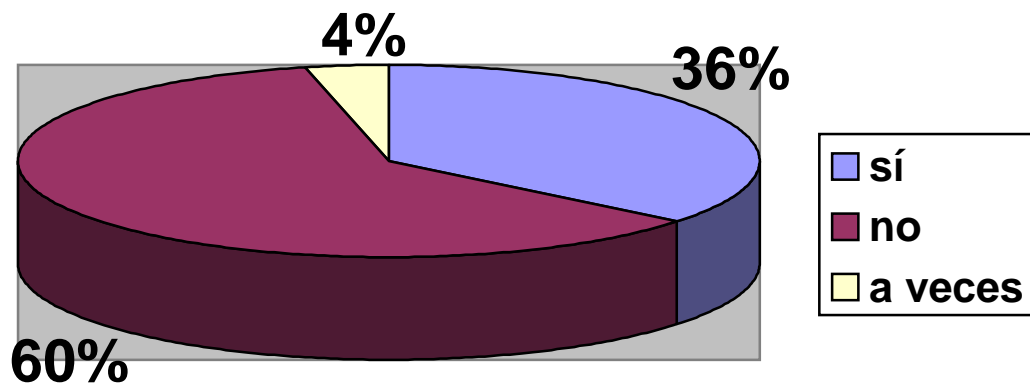
Es decir, sólo hay una chica cuya respuesta remite claramente al factor escapismo. Con lo cual, queda claro que el cine para los jóvenes de hoy en día no es una actividad de “huida de lo exterior”, de escapismo, como podía ser

para las mujeres entrevistadas por Jackie Stacey en el contexto de postguerra, sino que es puramente una actividad de ocio y placentera. Al igual que sucedía con la anterior pregunta, las relaciones sociales no son determinantes como motivo para ir al cine.

6.22 ¿TIENES EN CUENTA LAS CRÍTICAS DE CINE?

El hecho de que existan críticos/as y especialistas dedicados a analizar y evaluar las películas en taquilla podría suponer una influencia social en los espectadores cinematográficos para decantarse o no por determinados filmes. No es el caso, puesto que la mayoría de los entrevistados en esta muestra no parece tener en cuenta las críticas vertidas sobre las películas (16). Aunque un porcentaje nada despreciable (10) señala que sí les determina. Hay 3 personas que indican que sólo a veces, es decir, sí les influye en cierta manera.

TABLA 13. INFLUENCIA DE LAS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS EN LA ELECCIÓN DE PELÍCULAS



Nº de entrevistados que sí las tienen en cuenta	10
Nº de entrevistados que no las tienen en cuenta	17
Nº de entrevistados que a veces las tienen en cuenta	1

De los 16 que manifiestan su negativa a la posible influencia de las críticas cinematográficas hay que especificar que 7 de ellos, afirman que estas valoraciones no les influyen pero sí los comentarios de los amigos.

En este sentido, conlleva una influencia social aunque no proceda de las críticas especializadas pero sí del entorno.

El resultado final procedente de la suma de los 10 que contemplan las críticas cinematográficas y los 7 que están influidos por amigos para realizar sus elecciones, indica que el cine es una actividad interrelacionada socialmente ya que se enmarca en un proceso de comunicación social.

6.23 GÉNERO CINEMATOGRÁFICO PREFERIDO

La mayoría de los entrevistados cifrados en un número de 16, se decantan por el drama, la comedia o las películas románticas. Otros 9 prefieren los géneros que tienen que ver con la acción, las aventuras, la ciencia ficción o el terror. Tres de ellos señalan que les gusta todo tipo de géneros, exceptuando los musicales. Finalmente, hay una persona que prefiere los largometrajes de animación. Una única entrevistada a la que le gusta el género de animación y que podríamos incluir en el género romántico puesto que se trata de películas de la factoría Disney. Hay tres chicos a los que les gustan todos los géneros cinematográficos exceptuando el musical.

Es preciso aclarar que en el género romántico contemplamos el drama, la comedia y las películas románticas, y también los filmes de animación e históricos. En el género de acción hemos situado las películas de aventuras, de ciencia ficción, de acción, de terror-suspense o el western.

He realizado esta clasificación, que podría ser más concreta, puesto que los géneros mencionados a grosso modo pueden encuadrarse perfectamente en el campo de la acción o en el campo romántico, ya que poseen componentes y características que facilita su inserción en un campo mayor tal y como se ha observado.

La conclusión importante que se extrae de este análisis es el hecho de observar una importante diferencia entre los gustos de los chicos y las preferencias de las chicas. Con lo cual se da una distinción evidente de género respecto a los géneros cinematográficos escogidos.

De las 16 personas que se decantan por películas pertenecientes al campo romántico, 14 de ellas son chicas y únicamente 2 chicos gustan de filmes de este estilo.

El grueso de los chicos se pronuncia por películas consideradas en el campo de la acción. De 9 que prefieren este tipo de cine 8 son chicos y tan sólo 1 chica escoge este tipo de películas.

Aunque parezca un tópico continua existiendo el gusto femenino por el mundo de los sentimientos y el gusto masculino por la acción y el mundo exterior. Diversas autoras de la Teoría Fílmica Feminista habían realizado trabajos y estudios sobre la preferencia del público femenino por las denominadas “soap operas” y por las series románticas y telenovelas. Y en el siglo XIX el éxito de las novelas románticas se debió al público femenino que gustaba especialmente de este tipo de literatura. Unas preferencias que se han trasladado al mundo cinematográfico, a la televisión y también a la radio con aquellas famosas novelas de las tardes. Con lo que parece haber una tradición histórica en cuanto a la preferencia de las mujeres por lo romántico en sus diversas acepciones.

Las razones de que expliquen estas diferencias de gustos entre hombres y mujeres en el cine pueden situarse en factores educativos, sociales e incluso biológicos. Las niñas continúan jugando con muñecas, con casitas y demás complementos del mundo doméstico, además de elementos de coquetería, y los chicos siguen jugando con juguetes bélicos, coches y juegos de acción. Es decir, hay una educación encaminada hacia el mundo de los sentimientos y de lo privado para las chicas, y existe una educación hacia lo público, hacia lo exterior respecto a los chicos. Aunque lógicamente existan otros condicionantes y factores de influencia los educativos y sociales son importantes. La educación conlleva unos valores y por tanto una escala de importancia sobre las cosas como son los gustos en el cine.

Según demostraron otros autores en sus estudios sobre los gustos femeninos por las “soap operas” y demás seriales, las mujeres tienen una especial predisposición hacia el mundo de la ensoñación. Proyectan en este tipo de películas o series televisivas sus deseos, sus anhelos románticos que difieren de lo que sucede en la realidad. Son películas que reflejan una pareja ideal, un amor romántico, o se recrea la vida familiar y el mundo de las relaciones sociales e interpersonales.

En el caso del género de acción, en su diferentes versiones, se recrea el mundo de las preocupaciones y temores públicos: las guerras, la delincuencia, la camaradería masculina, las grandes gestas, el poder, etc...

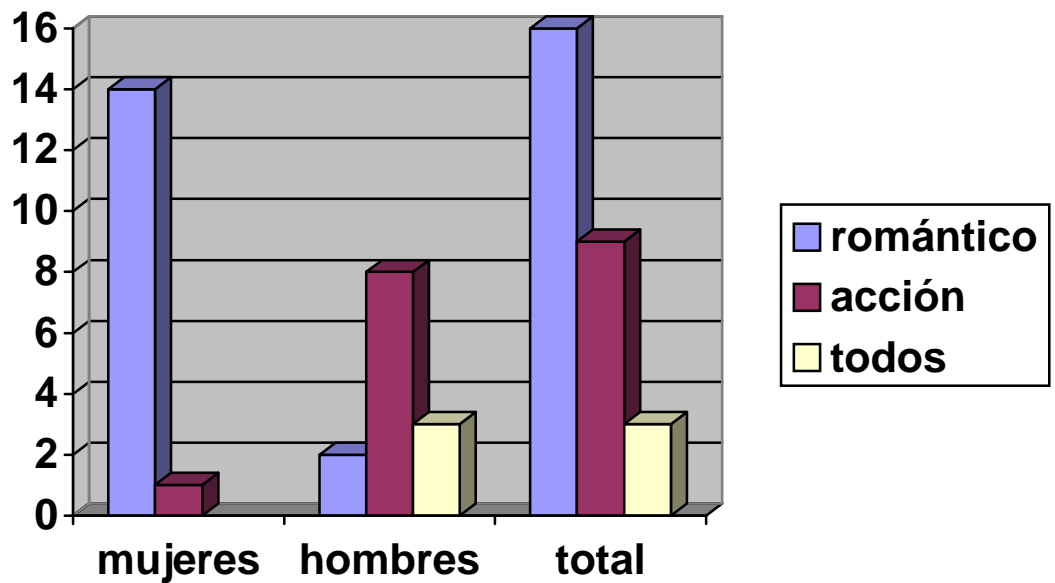
En este sentido es muy sintomático que sólo 2 chicos se decanten por el campo de lo romántico y que sólo 1 chica prefiera los filmes del campo de acción. Lo que indica unos gustos sexistas.

Con estos resultados puede afirmarse con rotundidad que se cumplen los tópicos: a las chicas les gusta lo romántico, el drama o la comedia, y a los chicos les gusta la acción, el terror y la ciencia ficción.

Si se realiza una retrospectiva histórica se descubrirá que en cierto modo el género cinematográfico romántico y el dramático se deriva directamente de las novelas de amor y de las novelas realistas del siglo XIX, o de la lectura por entrega de los folletines. Ya en esa época el público femenino era el mayor

consumidor de este tipo de literatura, al igual que ocurrió en el siglo XX con las telenovelas de la radio, y desde luego, con las de la televisión. El amor, las escenas cotidianas y realistas en el cine parecen ser los temas que más atraen al público femenino tal y como se ha reflejado en este trabajo. El mundo de la acción, lo irreal, la aventura parecen ser los temas preferidos de los hombres al igual que hemos visto en las respuestas a este cuestionario.

TABLA 14. GÉNERO CINEMATográfico PREFERIDO



6.24 ¿COMPRAS O LES PUBLICACIONES

ESPECIALIZADAS EN CINE, VES PROGRAMAS DE TV

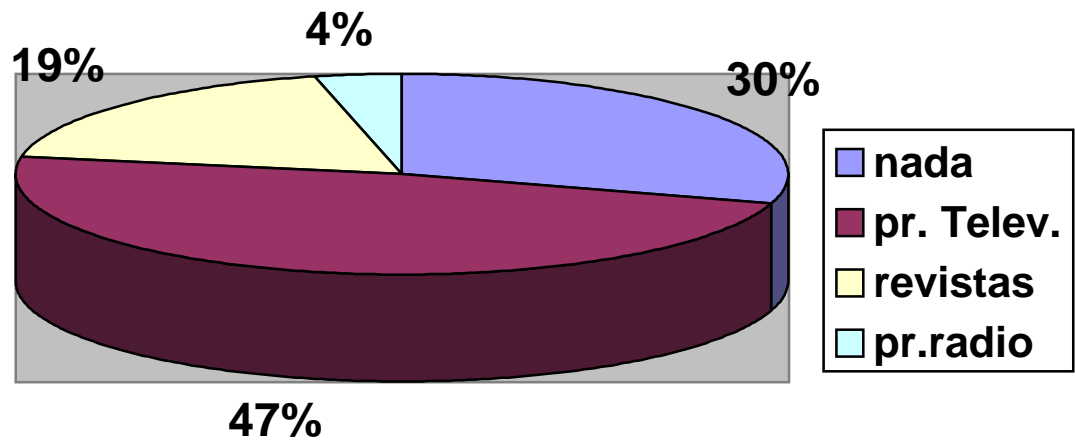
O ESCUCHAS PROGRAMAS DE RADIO SOBRE CINE?

Según los resultados obtenidos, es indiscutible que la televisión es el medio de comunicación más atención recibe. Mientras que la cifra de los que leen publicaciones especializadas en cine es baja, sólo 5 de los entrevistados, el porcentaje de los que ven programas sobre cine en la televisión casi se triplica: son 13 los que siguen programas sobre cine en la pantalla. Sólo una persona dice escuchar “cosas sueltas en la radio”, ni siquiera un programa especializado sobre cine. Y otra cifra alta, 9 en total, los que dicen no seguir absolutamente nada especializado sobre cine.

El hecho de seguir algún programa, y sobre todo comprar alguna publicación especializada en cine (que supone un interés mayor puesto que requiere un

desembolso), denota un interés por estar al tanto de los estrenos y otros aspectos cinematográficos. Se concluye por tanto que el cine gustan en general pero no hasta el punto de comprar publicaciones especializadas. En el medio televisivo, los comentarios sobre los nuevos estrenos y sobre la vida de los actores y actrices se han extendido a todo tipo de programas sin necesidad de que sean especializados, con lo cual no es necesario buscar nada sobre cine puesto que suele estar presente en todo tipo de programación televisiva: telediarios, programas de corazón, magazines.

TABLA 15 . DEDICACIÓN A PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN CINE, PROGRAMAS DE TELEVISIÓN O RADIO



Los que no tienen ninguna de esas dedicaciones	8
Entrevistados que ven programas de televisión	13
Entrevistados que leen publicaciones de cine	5
Entrevistados que escuchan programas de radio	1

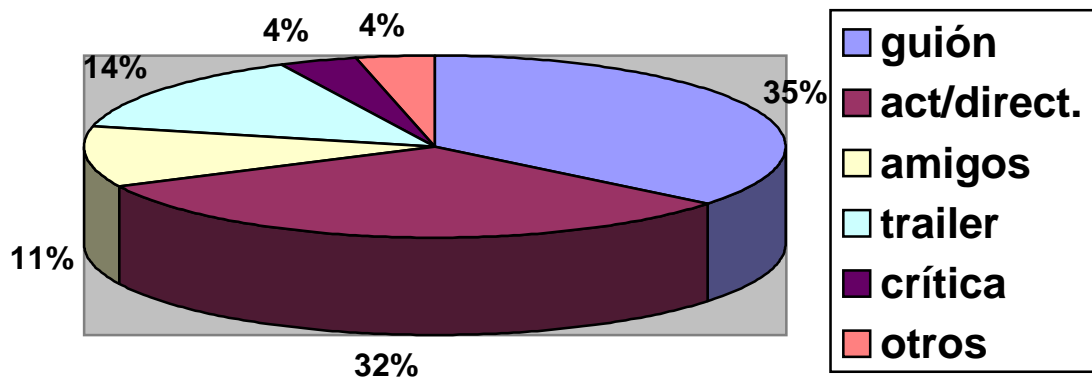
Según estas concepciones el cine continúa debatiéndose entre la eterna definición entre arte y ocio.

6.25 ¿INFLUYEN LOS TRAILERS, LA PUBLICIDAD Y EL MARKETING?

Los resultados obtenidos al formular esta pregunta evidencian claramente que la mayoría cifrada en 11 reconoce que los trailers y toda la publicidad que rodea a una película le influyen tanto para enterarse de la temática de una película en promoción como para escogerla. Muy cerca de este porcentaje están los 9 entrevistados que afirman que no les influye, y 8 que señalan que este tipo de marketing les ayuda puesto que les suministra información pero no es determinante.

Con lo cual nos encontramos ante resultados muy parejos.

TABLA 16. ¿COMO ELIGES UNA PELICULA?



Nº total que lo hace por el guión	10
Nº total que lo hace por los actores y por directores	9
Nº total que se guía por amigos	3
Nº total que se guía por la crítica	1
Nº total que se guía por los trailers	4
Nº total que lo hace porque le gusta el cine	1

La pregunta tenía su razón de ser en el hecho de averiguar si los grandes desembolsos económicos de Hollywood en publicidad, marketing y promociones de películas tienen su reflejo en las elecciones de los públicos. En este caso parece que las elecciones cinematográficas se sitúan entre la influencia de los trailers y los gustos personales, aunque los 8 que están en una posición intermedia también reciben cierta influencia de este tipo de publicidad ya que dicen que suponen una ayuda y una información.

Cabe concluir que el marketing, los trailers y demás publicidad cinematográfica ejercen su función de atracción de públicos puesto que en esta pequeña muestra queda evidenciada su influencia al sumar los porcentajes de los positivos y los que se sitúan en una posición intermedia, 20 en total.

6.26 IDEAL MASCULINO EN CINE

En este caso las respuestas son muy dispares y normalmente se repite lo mismo que se ha dicho respecto a la pregunta de si prefieres el estereotipo del “chico sensible” o el del “duro”.

ANEXOS

ANEXO 1: MODELO DE ENTREVISTA PARA LA TESIS DOCTORAL

- 1.- ¿Vas a menudo al cine? ¿con qué frecuencia semanal, mensual o anual?
- 2.- En Madrid, ¿a qué tipo de cines sueles ir: los denominados megacines, cines de la Gran Vía, cines en versión original como los Renoir, Alphaville o los Luna?
- 3.- ¿Qué tipo de cine sueles ir a ver: cine de Hollywood, cine europeo o cine español? ¿Por qué?
- 4.- ¿Cuál es la última película que has ido a ver al cine? ¿Te ha gustado? ¿Por qué?
- 5.- ¿Qué película de los últimos años recuerdas especialmente? ¿Qué te gustó más de ella?
- 6.- ¿Ves las películas en versión original o dobladas?
- 7.- Imagina que estás ahora en el cine viendo una película, suele ocurrirte que te identificas con alguno de los personajes que aparecen en pantalla?
- 8.- ¿Te identificas con él o ella por qué viven situaciones que te recuerdan a la propia o por qué te gustaría vivir lo que ellos viven?
- 9.- ¿Crees que uno/a puede identificarse alguna vez con personajes que son del sexo opuesto? (protagonistas que aún no siendo de tu mismo sexo resultan más simpáticos o cercanos que el/la protagonista de tu mismo sexo)
- 10.- ¿Observas algún cambio en la imagen de los personajes masculinos o femeninos últimamente?
- 11.- ¿Crees que siguen siendo dominantes las imágenes de personajes masculinos como el Stallone o el Schwarzenegger de los años 80, los denominados “tipos duros y musculosos”?
- 12.- ¿Crees que hoy en día los personajes masculinos son distintos de los “tipos duros” de antes? ¿Por qué?

13.- ¿Y los personajes femeninos, crees que siguen abundando las imágenes de chicas desvalidas, mujeres sumisas?

14.- ¿Observas cambios en la presentación de los personajes femeninos durante los últimos tiempos? ¿Por qué?

15.- ¿Con que personaje masculino de los siguientes te quedarías: el héroe sin limitaciones, osado, casi invencible, duro de carácter, o por el contrario el héroe más sensible, comprensivo y sentimental y que no muestra fuerza física ni capacidades físicas ilimitadas?

16.- ¿Con cual de las siguientes imágenes femeninas te sientes más identificado/a: Sigourney Weaver en la saga “Alien”, Julia Roberts en “Pretty Woman”, Susan Sarandon o en “Thelma y Louise”, Jodie Foster en “El silencio de los corderos”, Sharon Stone en “Instinto Básico”, la policía de “Fargo” o Demi Moore en “Una proposición indecente”? ¿Por qué?

17.- ¿Qué tipo de personaje te resulta molesto o muy antipático/a? ¿Qué película recuerdas en la que el personaje masculino/femenino te ha dejado un mal recuerdo?

18.- ¿Qué género cinematográfico te gusta más?

19.- ¿Prefieres películas con un solo protagonista bien definido o películas en las que suele haber una pareja de protagonistas?

20.- Por ejemplo, situémonos en una película de acción: ¿crees que los papeles masculinos o femeninos en este tipo de género cinematográfico pueden ser intercambiables, es decir que sea la chica quien marque la acción, la osada, y el chico el personaje más sensible? ¿Y en el género romántico también puede la chica ser la que tome la iniciativa y el chico quien sea más pasivo?

21.- ¿Prefieres personajes reales, como los que se dan en la vida real, o personajes inventados, irreales, que rozan la fantasía?

22.- ¿Tienes algún actor o actriz (o ambos) favoritos? Explica el por qué: te influye su aspecto externo o su forma de interpretar en las películas

23.- A la hora de ir al cine, ¿cuáles son las razones que te motivan para ir a ver una película determinada? ¿Vas con idea fija de ver una película o escoges en el cine según lo que ves en cartelera?

24.- ¿Tienes en cuenta las críticas cinematográficas que se vierten sobre las películas? ¿Te guías por ellas para ir al cine?

25.- ¿Hay algún director/a de cine que te guste especialmente (del que vayas a ver todas sus películas, o que dé confianza para ir a ver su película al cine)?

26.- ¿Y un director/a del que nunca vas a ver sus películas porque viste una en una ocasión y no te gustó nada? ¿O en cambio, no te influye el director/a de cine y te fijas más en el guión de la película?

27.- ¿Qué te motiva de una película para ir a verla al cine: los actores/actrices, el director/a, el guión, o el “trailer” que has visto en la televisión?

28.- ¿Lees o compras algún tipo de publicación especializada en cine, o ves programas de cine en televisión, o sigues los de la radio? ¿Te influyen las críticas realizadas sobre las películas? ¿O las campañas de publicidad?

ANEXO 2: CUATRO EJEMPLOS DE ENTREVISTA

Silvia Méndez Grau

Fecha de nacimiento: en 1984

Domicilio: barrio de Arganzuela

Profesión padres: médico y enfermera.

- 1.- Voy mensualmente, una vez al mes dependiendo de la película
- 2.- A los de Gran Vía, Callao, al centro.
- 3.- Depende de la película pero en general el americano
- 4.- “Sleepy Hollow”, la esperaba mejor.
- 5.- “Nothing Hill”, me gustó mucho por el género cinematográfico y por los protagonistas
- 6.- Sí me identifico. Así me meto más en la película
- 7.- Sí alguna vez me he identificado con un protagonista masculino como por ejemplo en “Nothing Hill” con Hugh Grant, es muy tímido y muy paradiño como yo.
- 8.- No me gustan los musculitos
- 9.- Masculino el típico tímido. Me gustan las parejas de la muy atrevida y que hace que el tímido no sea tan tímido como Julia Roberts en “Nothing Hill”
- 10.- Creo que sí los chicos ahora son más tímidos y las chicas son más atrevidas
- 11.- El segundo, el sensible y comprensivo
- 12.- Hugh Grant y Penélope Cruz
- 13.- Molesto: Sylvester Stallone

- 14.- Romántico, la comedia y el thriller. Me gustaron mucho “Nothing Hill” y “Tesis”
- 15.- Una pareja
- 16.- Sí, creo que antes era diferente que ahora, pero tampoco tanto. En el amor yo creo que la chica ahora es más atrevida, más osada. Y en la acción creo que empieza la chica a ser más activa.
- 17.- Reales.
- 18.- La mayoría de las películas que veo son de personajes reales como he dicho antes, pues me siento identificada con ellos y que a lo mejor no me veo tan rara y digo, ese personaje se parece a mí y le pasa lo mismo. Me gusta mucho el cine.
- 19.- Críticas cinematográficas: No
- 20.- Yo me fijo más en los actores y en la trama de la película
- 21.- Sí leo alguna revista de cine como Cinemanía y Fotogramas. Y veo un programa sobre cine que hacen en Canal +
- 22.- No es que me influya pero sí para informarme sobre los temas de las películas. Tal vez sí y a lo mejor no me doy cuenta de que me influyen.

Tamara Ortega García

Fecha de nacimiento: 1985, 15 años

Domicilio en Leganés

Profesión de los padres: madre (fallecida) y padre cerrajero.

- 1.- Normalmente solemos ir casi todos los domingos.
- 2.- Normalmente nos quedamos en Leganés pero alguna vez vamos a Madrid al Kinépolis.
- 3.- El americano, tiene mejores producciones, más medios de producción y más todo.
- 4.- “El arte de morir”, está bien aunque con un argumento un poco raro
- 5.- No me gustan varias pero favoritas no. La de “Quédate a mi lado” con Julia Roberts
- 6.- Sí es una película realista y se da el caso puede ser, pero normalmente no
- 7.- No me gustan, me parecen películas sin argumento
- 8.- No
- 9.- Sí el hombre ya no es el típico machomen que va a rescatar a la chica, ya no es lo mismo. Las chicas también han cambiado mucho ya no es la que está siempre esperando a que él vaya a buscarla precisamente son ellas muchas veces las que hacen lo contrario.
- 10.- Uno relevante no. Normalmente cuando la película es buena me gusta todo
- 11.- De actrices Julia Roberts, actores me dan un poco más igual, esa mujer me gusta cómo trabaja.
- 12.- En “Quédate a mi lado” me gustó mucho.
- 13.- El personaje de macho me molesta especialmente
- 14.- El romántico y el thriller son los que más aunque me gustan casi todos los géneros

- 15.- “El arte de morir” como thriller y de miedo y de intriga “El sexto sentido”. Romántica “Titanic” que me ha gustado mucho
- 16.- Me gusta más que tengan varios protagonistas
- 17.- Sí ellas pueden ser las activas como en “Cuatro mujeres y un destino”, ahí ellas son las malas, las fuertes
- 18.- Puede ser ella perfectamente la que conquiste al chico
- 19.- Prefiero personajes reales.
- 20.- El cine me parece una forma agradable de pasar la tarde, me gusta el cine en sí.
- 21.- Leo las críticas cinematográficas pero si me apetece ver la película no las tengo en cuenta, cada uno tiene una opinión, un gusto diferente. Si a mí me apetece ver esa película por muy mala que digan que es yo voy igual. A mí puede que me guste aunque a los críticos no les haya gustado
- 22.- Compró y leo de vez en cuando la revista Fotogramas
- 23.- No directores de cine
- 24.- Sí las campañas de marketing son influyentes si te las están metiendo constantemente acabas viéndola, al verla anunciada constantemente acaba picándote. Si no la ves anunciada y sólo ves un cartel y ni siquiera sabes de qué va no te llama tanto la atención
- 25.- Escojo la película por el argumento

Javier Cabrera Sánchez

Edad: 21 años

Estudiante de 2º de Periodismo

Domicilio: en Ciudad Universitaria (aunque vive en Madrid por estudios, el domicilio familiar es en Málaga)

Profesión padres: comerciantes

- 1.- Mensual, normalmente una vez al mes.
- 2.- Suelo ir aquí en Madrid, pero también voy mucho en Málaga porque allí voy con mi novia.
- 3.- En Madrid suelo ir a los cines que están en Cuatro Caminos.
- 4.- Depende del argumento de la película. Pero normalmente el español me gusta últimamente más.
- 5.- “Gladiator”. Me ha gustado mucho porque yo soy un nostálgico de las películas de romanos y de vaqueros, el western y todo eso me gusta mucho. Yo empecé a ver el cine con mi padre y veía muchas películas de John Wayne, de Ben-Hur y todo eso, me gustan mucho.
- 6.- “Los tres mosqueteros”.
- 7.- Normalmente sí me identifico con algún personaje de la película
- 8.- Con el personaje de “La vida es bella” me he identificado. Porque vive una situación así un poco peculiar.
- 9.- Con personajes femeninos no, también me identifico mucho con personajes que hacen el tonto y que hacen que la gente se anime. Por ejemplo una reciente con Tom Cruise me identificaba mucho con él.

- 10.- Están bien. Yo creo que para algunas películas están bien. A mí algunas películas de esas (de acción con Stallone) me han gustado mucho. Películas típicas de aventuras me gustan mucho.
- 11.- Me gusta mucho Julia Roberts y en masculino me gusta mucho Jack Nicholson. Jack Nicholson me gustó mucho en “Mejor imposible” y de Julia Roberts me gustó en “La boda de mi mejor amigo”.
- 12.- Y creo que también tiene un poco de relación con lo que es la vida actualmente. Anteriormente las mujeres tenían un papel en la sociedad bastante pobre, tenían menos protagonismo que ahora y eso también se refleja un poco en el cine.
- 13.- El segundo (el sensible y comprensivo). De hecho en una de las películas que más me han gustado “La vida es bella”, y su personajes masculino es uno de los que más me han gustado. La manera de luchar por su mujer y su hijo es admirable.
- 14.- El típico malo que sale en las películas y que todo lo que hace lo hace muy mal, el caso por ejemplo del malo de “Titanic” cuando sale y coge a la niña para salvarse él. O por ejemplo el hijo del César en “Gladiator”. Esos personajes me dan un poco de rabia aunque también están bien hechos.
- 15.- Depende un poco del estado de ánimo en el que me encuentre. Si estoy aquí en Madrid no me gusta ir a ver una película romántica evidentemente porque mi novia está en Málaga. Las películas demasiado asquerosas no las aguanto.
- 16.- Si se profundiza en el personaje bien y se ve su situación me gusta que haya un solo personaje, pero si va a ser un personaje que no lo concretan mucho prefiero mejor que haya más de uno.
- 17.- Yo creo que en ese tipo de películas de aventuras y de terror sí porque él tiene el papel asumido ya, la mujer ahí no. De hecho al público en general no creo que le guste tampoco una mujer que le resuelva muchas veces el caso. Porque en el fondo la sociedad sigue siendo un poco machista y eso es más bonito que sea el hombre el que lo resuelva. Es más bonito por ejemplo que un hombre haga lo físico y la mujer la astucia
- 18.- En las románticas chico conquista a chica está menos vigente. Mucho menos.
- 19.- Prefiero personajes reales
- 20.- Pues no tener nada mejor que hacer. No cuando no tengo nada mejor que hacer o sales a pasear pues sí. Si sé que tengo otras cosas, hay un partido de fútbol o voy a la playa, normalmente el cine es el último recurso.
- 21.- No tengo en cuenta las críticas cinematográficas, sino más bien lo que me dicen mis amigos o mi novia.
- 22.- Las campañas de marketing en cierta parte sí, pero creo que lo que más influye es el comentario personal que te llega a ti. Que te diga un amigo esta película es muy buena ve a verla, eso sí que te influye.
- 23.- Normalmente escojo la película por la historia
- 24.- No leo nada especializado porque la verdad es que yo no soy muy cinéfilo. Me gusta ir al cine y ver la película pero no entiendo demasiado de cine ni tampoco lo intento.

Nombre: José Giraldo Suárez
Domicilio: c/ Tomás Buitrón, 3 en el distrito de Arganzuela
Fecha de nacimiento: 24 de febrero de 1977
Estudio Ingeniería Informática

- 1.- Voy mensualmente, una vez o dos
- 2.- A cines de la periferia
- 3.- Me gusta mucho más el cine americano, se nota que tiene mejor presupuesto y las películas son mejores con más efectos especiales y los actores son mucho más conocidos, tienen más nombre.
- 4.- La última que fui a ver es "Un domingo cualquiera". Bueno es normal, animada
- 5.- De mis favoritas es la trilogía de La Guerra de las Galaxias. Me gusta ese tipo de cine de ciencia ficción y me gustan los actores, además marcó un hito en la Historia del Cine
- 6.- No me suelo identificar con los personajes, veo la peli y ya está
- 7.- Algunas veces coinciden situaciones pero tampoco suelo identificarme
- 8.- Con otro género sexual tampoco
- 9.- Bruce Willis mola mucho como actor pero no me he identificado con los musculosos
- 10.- Me gusta especialmente Harrison Ford, hace buenos papeles y actúa muy bien.
- 11.- Michelle Pfeiffer
- 12.- Sí
- 13.- Prefiero el primero que has descrito, el héroe en plan duro y fuerte
- 14.- Me gusta el típico protagonista de películas de acción como Indiana Jones o una de esas de "La Jungla de Cristal", el tío que es duro y al final se sale con la suya
- 15.- Harrison Ford, Pfeiffer, Meg Ryan y Julia Roberts
- 16.- Ideal femenino me gusta que sea atractiva, inteligente y que tenga conversación
- 17.- No soporto al típico que hace de gracioso
- 18.- Me gusta el gracioso de verdad como en "Loca Academia de policías"
- 19.- Prefiero la ciencia ficción y el cine de aventuras
- 20.- "La Guerra de las Galaxias" o Indiana Jones son de las que más me han gustado
- 21.- Una pareja de protagonistas
- 22.- No. No se ve en una película a la tía salvando al tío, y al tío ahí sin saber que hacer. Tú dime una película de acción en la que la tía sea la que salva al tío, no hay ninguna, en alguna escena a lo mejor.
- 23.- Es que es así en la misma puta vida real, y también en todas las películas. Las pivas pueden lanzar indirectas como en la puta vida misma. Dime una peli en la que la piva vaya a por el tío y el diga no, no, no. Bueno en "Atracción Fatal" o una de esas pero es que la piva está mal de la cabeza.

- 24.- Prefiero personajes reales aunque sea en películas de ciencia ficción, pero que no se trate de un tío que sale volando, sino personajes normales que aún siendo en la ciencia ficción pero no tienen poderes anormales.
- 25.- Voy al cine para pasármelo bien, y lo prefiero que la televisión.
- 26.- No demasiado
- 27.- No mucho quizás me fío más de los amigos
- 28.- Me gusta mucho Steve Spielberg o Ridley Scott.
- 29.- Me fijo en el trailer y en los actores
- 30.- No suelo tener en cuenta programas o publicaciones por el estilo. Conozco “Días de cine” de la 2, o Cinemanía, Fotogramas o el programa de Canal 7 “Trailer 7”
- 31.- Las críticas me dan igual porque a veces hay críticas muy malas sobre una película y resulta que a mí me ha gustado mucho
- 32.- El marketing de la película es muy importante para que tenga éxito, es necesario hacer una buena campaña

ANEXO 3: ESTUDIOS, PROFESIONES Y SITUACIONES LABORALES

La relación de los estudios, profesiones y situaciones laborales es la siguiente:

- 1.- Licenciada en Historia de Arte, estudia 3º de Documentación y trabajo parcial en la conserjería del Museo Thyssen
- 2.- Estudia 3º de Biblioteconomía y Documentación
- 3.- Estudia 3º de Biblioteconomía y Documentación
- 4.- Estudia 3º de ESO (16 años)
- 5.- Estudia 3º de ESO
- 6.- Estudia 3º de ESO
- 7.- Estudia 3º de ESO
- 8.- Estudia 4º de ESO (17 años)
- 9.- Estudia 4º de ESO
- 10.- Estudia 4º de ESO
- 11.- Estudia 4º de ESO
- 12.- Estudia 2º de Periodismo
- 13.- Estudia 2º de Periodismo
- 14.- Estudia 2º de Periodismo
- 15.- Estudia 2º de Periodismo
- 16.- Licenciado en Geografía y trabaja como asesor y técnico
- 17.- Administrativo, funcionario del Ministerio de Cultura. Estudios en Filología
- 18.- Licenciado en Ciencias Físicas y trabaja como controlador de satélites
- 19.- Estudiante de Informática de Sistemas
- 20.- Estudiante de Ingeniería de Sistemas
- 21.- Trabaja en Informática

- 22.- Administrativo
- 23.- Estudia Empresariales
- 24.- Diplomada en Relaciones Laborales y trabaja como secretaria
- 25.- Licenciada en Políticas y Sociología y trabaja como secretaria
- 26.- Licenciado en Sociología y trabaja en bases de datos, como documentalista
- 27.- Trabaja como recepcionista y estudios de Matemáticas
- 28.- Licenciada en Periodismo en paro

ANEXO 4: EDADES Y SEXOS DE LOS/AS

ENTREVISTADOS/AS:

- 1 chica de 25 años
- 1 chica de 23 años y 4 chicos de 23 años
- 3 chicas de 21 años y 1 chico de 21 años
- 2 chicas de 16 años y 2 chicos de 16 años
- 2 chicas de 17 años
- 2 chicas de 15 años
- 1 chico de 20 años
- 1 chico de 32 años
- 1 chico de 28 años
- 2 chicos de 31 años y 1 chica de 31 años
- 1 chico de 22 años
- 1 chica de 27 años
- 1 chica de 29 años
- 1 chica 28 años

ANEXO 5: CONTEXTO FAMILIAR: PROFESIONES DE LOS PADRES

- 1.- Neurocirujano y madre ATS
- 2.- Comercio bar
- 3.- Corrector tipográfico y ama de casa
- 4.- Ingeniero industrial e informática
- 5.- Médico y enfermera
- 6.- Abogado y mecanógrafa
- 7.- Ingeniero y auxiliar de enfermería (no ejerce, ama de casa)
- 8.- Abogado y empresariales
- 9.- Metalúrgico y ama de casa
- 10.- Cerrajero y madre fallecida
- 11.- Litógrafo y ama de casa
- 12.- Abogado y ama de casa
- 13.- Comerciantes

- 14.- Ambos abogados
- 15.- Médica y enfermera
- 16.- Padre jubilado y ama de casa
- 17.- Padres jubilados
- 18.- Radiotelegrafista marina mercante jubilado y ama de casa
- 19.-
- 20.-
- 21.-
- 22.-
- 23.- Empresario y administrativa divorciados
- 24.- Pequeño industrial y ama de casa
- 25.- Perito industrial y restauradora de muebles
- 26.- Obrero y ama de casa
- 27.-
- 28.- Comercio frutería y ama de casa

ANEXO 6: SALAS DE EXHIBICIÓN MÁS FRECUENTADAS

- 1.- Minicines de Luchana
- 2.- Centro y en versión original
- 3.- Centro – Gran Vía
- 4.- Centro – Multicines Acteón
- 5.- Centro – Gran Vía
- 6.- Megasalas de los cines Cité (con amigos) y centro (con la familia)
- 7.- Centro Gran Vía (con amigos) y Megasalas de la periferia (con familia)
- 8.- Minicines de barrio Usera
- 9.- Megasalas de la periferia (Leganés)
- 10.- Megasalas de la periferia (Leganés y Kinépolis)
- 11.- Megasalas de la periferia (Leganés)
- 12.- Minicines de Madrid (Lido o Moraleja)
- 13.- Centro
- 14.- Megasalas de la periferia (Las Rozas, Pozuelo)
- 15.- Centro – Gran Vía
- 16.- Centro
- 17.- Centro y en versión original
- 18.- Centro y en versión original – también megasalas de los Cité
- 19.- Megasalas de periferia – Kinépolis
- 20.- Megasalas de la periferia
- 21.- Megasalas de la periferia – Kinépolis
- 22.- Minicines de centro – (Capitol y Fuencarral)
- 23.- Megasalas de la periferia – Kinépolis
- 24.- Megasalas y multicines tanto del centro como de la periferia
- 25.- Centro y en versión original

- 26.- Pequeños minicines del centro y en versión original
- 27.- Centro y en versión original
- 28.- Alterna centro en versión original con cines de periferia

ANEXO 7: PELÍCULAS FAVORITAS

- 1.- (M) “Desayuno con diamantes”
- 2.- (M) “200 cigarettes”
- 3.- (M) películas infantiles
- 4.- (M) “La sogá”
- 5.- (M) “Nothing Hill”
- 6.- (H) “La niña de tus ojos”, “Abre los ojos”, “Ciudadano Kane”, “Pretty Woman”
- 7.- (H) “La roca” “Las dos caras de la verdad”
- 8.- (M) “Ghost”
- 9.- (M) “Mi vida”
- 10.- (M) “Quédate a mi lado”
- 11.- (M) “Leyendas de pasión”
- 12.- (M) “Tesis”
- 13.- (M) “Gladiator” “Los tres mosqueteros”
- 14.- (M) “Cinema Paradiso”
- 15.- (H) “El club de los poetas muertos”
- 16.- (H) “Braveheart”, “La Comunidad”,
- 17.- (H) “La lista de Schindler”, “Irma la dulce”, “La ley del deseo”, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, “Contact”. Todas las películas de Frears y de Kosturica
- 18.- (H) “Blade Runner”
- 19.- (H) “El sexto sentido”
- 20.- (H) “La Guerra de las Galaxias”
- 21.- (H) “Tesis”
- 22.- (H) “Intrépidos forajidos”
- 23.- (H) “no tengo películas favoritas porque han ido cambiando a lo largo de mi vida”, por ejemplo “Philadelphia”, “Blade”, “Matrix”
- 24.- (M) “La vida es bella” las de James Bond
- 25.- (M) “El cielo protector”, “Delicatessen”, “La maté porque era mía”
- 26.- (H) “Solas”
- 27.- (M) “La niña de mis ojos”
- 28.- (M) “Solas”

ANEXO 8: BARRIOS Y PERIFERIA DE MADRID DONDE HABITAN LOS ENTREVISTADOS

- 1.- Chamberí

- 2.- Tetuán
- 3.- Las Musas
- 4.- Arganzuela
- 5.- Arganzuela
- 6.- Centro
- 7.- Arganzuela
- 8.- Leganés
- 9.- Leganés
- 10.- Leganés
- 11.- Leganés
- 12.- Mirasierra
- 13.- Ciudad Universitaria
- 14.- Las Rozas
- 15.- Sáinz de Baranda
- 16.- Vallecas
- 17.- Dehesa de la Villa
- 18.- Las Matas
- 19.- Barrio de San Cristóbal
- 20.- Arganzuela
- 21.- Arganzuela
- 22.- Arganzuela
- 23.- Arganzuela
- 24.- Retiro
- 25.- Chueca
- 26.- Alcalá de Henares
- 27.- Alcalá de Henares
- 28.- Fuenlabrada

BIBLIOGRAFÍA

ARTICULOS:

- "A visual pleasure of their own: a critique of Laura Mulvey". Lahcen Haddad. *Cinefocus*, vol. 2, n° 2, primavera de 1992
- "This isn't Filmmaking, it's war: a gendered gaze on the Tom Cruise Phenomenon". Veronica Rall. *Visual Anthropology Review*, vol.9, n° 1, spring 1993.
- "Film theory and the gendered spectator: the female or the feminist reader?". Diane Waldman. *Camera Obscura*, n°: 18-21, septiembre de 1988.
- "The female spectator: contexts and directions". Janet Bergstrom and Mary Ann Doane. *Camera Obscura*, n°: 20-21, mayo-septiembre 1989.
- "Three Men and Baby". Tania Modleski. *Camera Obscura*, n°: 13-17, 1988.
- "Basic Instinct. Revisionist Hard-On, Hollywood Trash or Feminist Hope?". Robert Battistini. *Cinefocus*, n°: 22, spring 1992.
- "Gender, Genre, and Myth in *Thelma and Louise*". Glenn Man. *Film Criticism*, vol.XVIII, n°: 1, 1993.
- "The many faces of *Thelma and Louise*". Ann Martin. *Film Quarterly* 45: 2, winter 1991-1992.
- "The "projectile" movie. Revisited: the female body in *Track 29* and *Dead Ringers*". Dan Thu Nguyen. *Film Criticism*, spring 1990.
- "The liberation of virtue. The cinema, Melodrama and *Lizzie Borden*". Geoff Mayer. *Metro*, spring 1993.
- "The global monopoly. American domination of cinema screens". David Robinson. *Metro*, n°: 96, summer 1993/94.
- "Masculinity as spectacle". Steve Neale. *Screen*, november-december 1983; vol. 24.
- "Desperately seeking difference". Jackie Stacey. *Screen*, winter 1987, vol. 28.
- "Masquerading as the American Male in the Fifties: "Picnic". William Holden and the Spectacle of Masculinity in Hollywood Film". Steven Cohan. *Camera Obscura*, n°: 25-26, january-may 1991.
- "She was bad News: Male paranoia and the contemporary New Woman". Amelia Jones. *Camera Obscura*, n°: 25-26, january-may 1991.

- "Body Talk". Linda Ruth Williams. "Sight and Sound. September 1997, vol.7.
- "Sex and singled girl: queer representation and containment in "Single White Female". Scott D. Paulin. Camera Obscura, n°: 37, january 1996.
- "Masquerade reconsidered: further thoughts on the female spectator". Mary Ann Doane. Discourse. Fall-winter 1988-1989.
- "Masculine/Femenine: the "New Masculinity" in Tootsie". Frank P.Tomasulo. The Velvet Light Trap. Fall 1996, n°: 38.
- "Can you feel it, Joe?: Male melodrama and the feeling man". Joy Van Fuque. The Velvet Light Trap, n° 38, Fall 1996.
- "Reading character with a vengeance: the Fatal Attraction Phenomenon". Chris Holmlund. The Velvet Light Trap. n° 27, spring 1991.
- "Excuse Me, did we see the same movie?. Fried Green Tomatoes. Lu Vickers. Jump Cut, 39. agosto de 1994.
- "From Casablanca to Pretty Woman: the politics of romance". Michael Westlake. Screen, spring 1992
- "Contemporary women´s films: a fictional genre?". Harriet Margolis. Film Criticism, n°2, winter 1989.
- "Responses to the Male Trouble. The patriarch is not just a Man. Thomas Di Piero. Camera Obscura, n° 25-26, january may 1991.
- "The magical world of the ultimate Matriarch". A. Bovkis. Cine Action. N° 43, july 1997.
- "Don´t look now". Richard Dyer examines the instabilities of the male pin-up. Screen, vol. 23, n° 3-4, september-october 1982.
- "The Big Romance or something wild?. Romantic Comedy Today. Steve Neale. Screen, vol.33, n° 3, autumn 1992.
- "The Crying Game. Gender, genre and "postfeminism". Aspasia Kotsopoulos and Josephine Mills. Jump Cut 39, 1992.
- "Guerrilla in the women´s cinema in the 80s". Teresa de Lauretis. Screen, vol.31, spring 1990.
- "Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath". Deborah Jermyn. Screen, vol. 37, autumn 1996.
- "Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship". Jackie Stacey. Screen, vol. 34, autumn 1993.
- "From Casablanca to Pretty Woman: the politics of romance". Screen, vol.33, spring 1992.

- "Daddy's cinema: femininity and mass spectatorship". Vicky Lebeau. *Camera Obscura*, vol. 33, 1992.
- "The margins of pleasure: female monstrosity and male paranoia in *Basic Instinct*". Celestino Deleyto. *Film Criticism*, spring 1997, vol. 21.
- "The silence of the lambs and the flaying of Feminist Theory". Elizabeth Young. *Camera Obscura*, agosto 1992.
- "The spectatrix. The Female Spectator: contexts and direction". Janet Bergstrom and Mary Ann Doanne. *Camera Obscura*, may-september 1989.

LIBROS:

- "Fatal Attractions". Edited by Lynne Pearce and Gina Wisker. Pluto Press. 1998.
- "Fatal women". Lynda Hart. Princeton University Press. 1994.
- "Contemporary spanish cinema". Barry Jordan and Rikki Morgan Tamosunas. Manchester University Press. 1998.
- "Screen Tastes". Charlotte Brunson. Routledge, 1997. London.
- "Kiss me deadly". Edited by Laleen Jayamanne. Power publications. Sydney 1995.
- "Film Theory goes to the movies": "The big switch: Hollywood Masculinity in the nineties". De. Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins. Routledge. London, 1993.
- "Feminisms in the cinema". Laura Pietropaolo and Ada Testaferri. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 1995.
- "Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema". Yvonne Tasker. Routledge 1993. London.
- "Star Gazing" Hollywood cinema and female spectatorship. Jackie Stacey. London, de. Routledge 1994.
- "Teorías del cine". Francesco Casetti. Madrid, ed. Cátedra, Sonido e Imagen, 1994.
- "Alicia ya no". Teresa de Lauretis. Madrid, ed. Cátedra, S.A. 1992
- "El cine en la sociedad de masas". M. Villegas López. Madrid, Ed. Alfaguara, 1966.
- "Feminismo y Teoría Fílmica". Giulia Colaizzi. Valencia, Ed. Colección Eutopías/Maior, Ediciones Epistema, S.L. 1995.
- "Los melodramas televisivos y la cultura sentimental". Cristina Peñarín/Pilar López. Colección Serie Documentos, Madrid. Instituto de Investigaciones Feministas, 1995

- “La mujer española de la tradición a la modernidad” (1960-1980). Concha Borreguero y Elena Catena. Edición Tecnos, Colección de Ciencias Sociales. Madrid, 1986.
- “Cine de mujeres”, Feminismo y Cine. Annette Kuhn. Edición Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1991.
- “Las Fatales ¡Bang! ¡Bang!”, Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro. Marta Belluscio. Editorial La Máscara. Valencia 1996.
- “Cómo analizar un film”. Francesco Casetti, Federico di Chio. Instrumentos Paidós. Colección dirigida por Umberto Eco. 1ª edición en 1991, y 2ª edición en 1996. Barcelona.
- “Feminidad y mascarada” en Lo que el viento se llevó y Jezabel. Eva Parrondo-Coppel. Ediciones Episteme, S.L. Eutopías, 2ª Epoca. Valencia, 1996.
- “TV, audiencias y estudios culturales”. David Morley. Amorrortu ediciones. London, 1992.
- “Placer visual y cine narrativo”. Laura Mulvey. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia&Asociación Vasca de Semiótica. 1988. Eutopías 2ª Epoca.
- “The future of an illusion” Film, Feminism and Psychoanalysis. Constance Penley. Routledge, London. 1989
- “Technologies of Gender”. Teresa de Lauretis. The Macmillan Press LTD. London. 1987.
- “From Reverence to Rape” The Treatment of Women in the Movies. Molly Haskell, New English Library, Times Mirror. London EC1N 2JR in 1975.
- “Diablas y Diosas”. 14 Perversas para 14 autores. Editorial Laertes, 1990. Barcelona.
- “Women in Film Noir”. Edited by E. Ann Kaplan. Published by the British Film Institute. London W1P 1PL. 1978, 1980.
- “Hollywood’s Wartime Woman”. Representation and Ideology. Michael Remov. UMI Research Press. London. 1988.
- “Contemporary Film Theory”. Longman Critical Readers. Edited & Introduced by Antony Easthope. Essex, England 1993.
- “Films for women”. Edited by Charlotte Brunsdon. BFI Publishing, First published 1986. British Film Institute.
- “Women and Film. A bibliography”. By Rosemary Ribich. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J. Library of Congress Cataloging in Publication Data. EE.UU, 1976.