

S

FEMINISMO Y CINE: NOTAS SOBRE TREINTA AÑOS DE HISTORIA(1)

EVA PARRONDO COPPEL

Mi intención en este artículo no es ni profundizar ni ser absolutamente exhaustiva acerca de la compleja y turbulenta relación entre el Cine y las corrientes teóricas de corte feminista -pues tal empresa requeriría un libro completo-, sino más bien dar una visión meramente general, basándome sobre todo en mis lecturas e

impresiones personales sobre este tema, tan poco desarrollado en nuestro país. Y es que parece que en España muy pocos teóricos se han interesado por la relación entre Teoría del Cine y el Feminismo-, y, si lo han hecho, ha sido de forma casual o anecdótica. Bien es cierto que la mayoría de los teóricos de cine de este país son hombres y, de alguna manera, y con cierta lógica, el tema de la mujer no se les plantea como algo fundamental. Otra situación muy distinta es la que podemos observar en los países anglosajones, donde el movimiento feminista de los setenta tuvo gran alcance, y en los que la mujer ha accedido a puestos académicos importantes en los departamentos de Cine y Televisión, hechos que claramente han fomentado un profundo y amplio desarrollo teórico sobre la relación de la mujer y el cine, tanto a nivel textual como contextual.

IMAGENES DE MUJER

Cuando en los años setenta las feministas se acercaron al cine como medio cultural y de transmisión de ideas, se propusieron descubrir y analizar qué tipo de representaciones, de significados, creaba el cine sobre la mujer y cómo se construían estos significados. Para ello decidieron centrarse, sobre todo, en el Cine Clásico de Hollywood por ser el cine que más se veía en el mundo. Es decir, el objetivo principal era analizar cuáles eran las imágenes que se daban de la mujer a nivel visual y narrativo, qué funciones cumplían las mujeres dentro de la estructura narrativa de las películas y qué funciones no ejercían, cómo no eran nunca representadas (2).

(1) Este artículo tiene su origen en la primera parte de una conferencia pronunciada en la Facultad de Historia de la Universidad de Vigo (Campus de Orense) el 18 de Mayo de 1995, titulada: "Feminismo y Cine: el caso de Alfred Hitchcock".

(2) Antecedente fundamental dentro de esta línea, y uno de los libros más citados, es la obra de Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1987) [1ª ed.:1973].

Las feministas empezaron por denunciar que en el Cine Clásico el discurso de la mujer estaba ausente, ya que los personajes femeninos ni contaban sus historias ni controlaban sus imágenes. La preocupación inicial fue, pues, el análisis de las "imágenes de mujer" que daba el cine de Hollywood. Las feministas destacaron la existencia de dos estereotipos de mujer, dos caras de la misma moneda:

a) la mujer "buena", maternal, enclaustrada en el espacio doméstico, dedicada a maridos e hijos y, sobre todo, carente de toda carga erótica. Visualmente esto significa: escaso o nulo maquillaje, pelo recogido, vestuario "recatado" de colores poco llamativos, etc.

b) la mujer "mala", la mujer fatal, la "vamp", la *gold-digger* cuyo destino era, o bien convertirse en "bueña" a través del amor romántico y el matrimonio con el héroe; o bien, y esto era lo que generalmente ocurría, era castigada con ceguera, parálisis o incluso la muerte.

A modo ilustrativo podemos pensar en las dos mujeres protagonistas que aparecen en la película de Fritz Lang *Los Sobornados* (*The Big Heat*, 1953)(3). La mujer de Glenn Ford aparece siempre en el espacio doméstico, en la cocina, y dedicada por completo al cuidado de su hija y marido. Y precisamente cuando abandona este espacio -para ir al cine con unas amigas- es asesinada. Por otro lado, tenemos a la mujer "mala" interpretada por Gloria Grahame quien, en una escena ya famosa, no aparece cocinando sino preparándose un cóctel mientras canturrea y bailotea un poco. En el cine de los cuarenta y cincuenta una mujer que bebe alcohol, fuma, canta y baila, aparte de llevar vestidos con escote, estar maquillada, no llevar moño -más bien lucir una sensual melena- y dedicarse a ir de compras, una mujer con estas o alguna de estas características era, por convención, irremediablemente catalogada como una mujer atrevidamente sexual y, por tanto, de reputación incierta. La relación que la "vamp" mantiene con los hombres es también diferente. Lejos de compartir todo con ellos o "sacrificarse" por ellos, guarda sus distancias, es cínica en sus comentarios y suele tener objetivos ocultos -independencia, ambición-, objetivos que está dispuesta a alcanzar valiéndose de un hombre que, debido a su irresistible atractivo y poder de seducción, caiga inevitablemente en sus redes. Por ello también la mujer de reputación dudosa suele estar asociada a los espejos. Son mujeres vanidosas que utilizan su belleza no para entregarse al hombre, sino para conseguir de él lo que deseen. El espejo permite significar no sólo el narcisismo de la mujer sino también su duplicidad.

LA MUJER COMO IMAGEN

Tras el interés inicial por el análisis de las imágenes de mujer a nivel narrativo y visual (buena vs. mala) se pasó a profundizar cada vez más en el tema de la mujer como imagen. La mujer en el Cine Clásico, demostraron las feminis-

(3) La elección de esta película del género negro no es aleatoria. Históricamente dentro del debate feminista, este género ha sido considerado un género masculino por excelencia. Véase por ejemplo *Women in Film Noir*, editado por Ann Kaplan (1978) (Londres, BFI, 1994). Un artículo

fascinante, pero reciente, que desmonta esta visión del género y del papel que la mujer ocupa en él, se lo debemos a la también feminista Elizabeth Cowie: "Film Noir and Women" editado por Joan Copjec en *Shades of Noir* (Londres y Nueva York, Verso, 1993), pp. 121-166.

tas, aparece como imagedeseable, como objeto de deseo a la vez que como imagen de peligro, como objeto amenazador. Estas imágenes no dejan de estar, indudablemente, interrelacionadas: cuanto más deseable es una mujer, más peligrosa resulta.

El origen de este debate sobre la mujer como imagen se lo debemos al influyente y siempre polémico artículo de Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema"(4). En este artículo la autora analiza, desde una perspectiva psicoanalítica(5), al placer de mirar, y la posición que la mujer ocupa dentro de esta economía, con intención de teorizar la evidente fascinación que el cine de Hollywood producía y produce en sus espectadores. Pero espectadores que van a ser masculinos en esta postura teórica, pues -según la autora- los textos de Hollywood son contruidos por y para hombres, y el lugar otorgado a la mujer va a ser el de mero objeto de la mirada deseante masculina, así como el de objeto amenazador para esa mirada. Mulvey, con este artículo, estableció las bases sobre las que las feministas pensarían la diferencia sexual en relación al placer de ver cine, a partir de la dicotomía entre:

a) El hombre que controla la mirada erótica y la evolución de la narración.

b) La mujer, que es objeto de la mirada y que deviene espectáculo o fetiche.

Para Mulvey, al igual que para el teórico francés Raymond Bellour, el placer del cine clásico de Hollywood depende de lo que se denomina en psicoanálisis voyeurismo y fetichismo. De forma breve, diremos que el voyeurismo es el placer de mirar sin ser visto y el fetichismo consiste en sexualizar una parte del cuerpo o del vestuario de la mujer con objeto de ocultar/revelar el hecho de la diferencia sexual(6). Para Laura Mulvey, entonces, la mujer en el Cine Clásico no es sino un espectáculo para la mirada deseante del hombre. Mirada tanto de los espectadores masculinos diegéticos como extradieгéticos. Miradas que se combinan de una manera perfecta y verosímil a través de los mecanismos de identificación desarrollados por el Cine Clásico. Así es que, según Mulvey, el espectador se identifica con la cámara o con el personaje masculino y sin ser visto -pues a fin de cuentas está en una sala de cine a oscuras- mira el cuerpo de una mujer que se presenta para que él la mire como absoluto objeto de deseo,

(4)Este artículo ha sido publicado en diversas antologías. Véase por ejemplo: *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 22-34. Hay traducción al castellano por Santos Zunzunegui en *Eutopías* (Valencia, 1988).

(5) Me atrevo a poner en duda la versión que Mulvey nos da de la teoría psicoanalítica. En mi opinión simplifica, para demostrar su hipótesis, el "complejo de castración" freudiano, así como la teoría de la libido desarrollada por Freud (por ejemplo, Mulvey emplea indistintamente los términos de voyeurismo y escopofilia). Pero principalmente niega los principales postulados psicoanalíticos, es decir, la hipótesis del inconsciente (¿desde cuando existe diferencia sexual en el inconsciente?) y de la bisexualidad inherente a todo ser humano (es Mulvey, y no Freud, quien iguala femenino a mujer y masculino a hombre).

Véase Freud: *Obras Completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), principalmente: "Los instintos y sus destinos" (tomo VI), "Tres ensayos para una teoría sexual" (tomo IV) y "Sexualidad femenina" (tomo VIII). Para aquellos interesados en la utilización del psicoanálisis por parte de las feministas, me remito al primer libro contemporáneo que critica las diversas versiones del psicoanálisis dadas por algunas famosas feministas, a la vez que defiende la utilidad de la teoría freudiana para la causa feminista. Me refiero al libro de Juliet Mitchell: *Psicoanálisis y Feminismo* (Barcelona, Anagrama, 1982)[1ª ed.: 1974]. Para una aproximación clara y concisa a los conceptos freudianos, véase Laplanche y Pontalis: *Diccionario de Psicoanálisis* (Barcelona, Labor, 1983).

(6) Sigmund Freud, "Los instintos y sus destinos", (op. cit.), pp. 2039-2052.

para que él satisfaga sus deseos y fantasías. Ahora bien, como ya hemos apuntado, para Mulvey, el cuerpo de la mujer no es sólo objeto de deseo y fascinación para los hombres, sino también objeto de angustia, puesto que el hombre no puede dejar de sentirse amenazado por este deseo que la mujer despierta en él. De esta angustia masculina surge, según Mulvey, la imagen de la mujer peligrosa y amenazante, la *dark lady*, culpable de las desgracias que recaen sobre los hombres y que por eso mismo debe ser controlada, incluso investigada, y finalmente castigada(7). En relación a este tipo de mujer y la amenaza que supone para el hombre, los textos de Hollywood, según Mulvey, optan por dos soluciones: o bien la mujer deviene fetiche, es decir, su belleza se enfatiza y deviene satisfactoria en sí misma (cine de Sternberg) -lo que remite a cierta idealización de la mujer-; o bien la mujer es víctima del sadismo masculino (cine de Hitchcock). El caso de una película como *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ha sido numerosas veces traído a colación como ejemplo ilustrativo de esta posición teórica(8). En la famosa escena del "striptease" parecen estar sintetizadas las estructuras visuales y narrativas denunciadas por Mulvey:

1. Voyeurismo: Glenn Ford mira a través de una ventana, sin poder ser visto, la espectacular entrada de Gilda en el club. Nos encontramos aquí, podríamos decir, con una metáfora de la propia economía voyeurista del cine. Glenn Ford, y con él todos los espectadores varones, intra y extradiagéticos van a ver/disfrutar del espectáculo que proporciona la mujer.

2. Fetichismo: el cuerpo de la mujer deviene fetiche a partir de primeros planos de su rostro y melena. Aparte del obvio fetiche del guante y la gargantilla.

3. La mujer es castigada por su excesiva sexualidad. Glenn Ford se la lleva del escenario y le da la famosa bofetada.

LA ESPECTADORA

Laura Mulvey defiende, pues, que los mecanismos visuales y narrativos construidos por el cine de Hollywood conducen a que el espectador masculino se identifique felizmente con el protagonista y, a través de éste, ejerza una mirada activa y placentera, a la vez que un saber controlador, sobre la figura femenina.

¿Dónde sitúa Mulvey a la espectadora en todo este entramado? Para esta teórica la espectadora tiene dos caminos alternativos: o bien se identifica con el héroe, sufriendo entonces cierto proceso de "masculinización"; o bien se identifica de forma narcisista con el personaje femenino situándose en una posición pasiva de ser mirada y en una posición masoquista (de ser castigada).

El trabajo de Laura Mulvey, ése es sin duda su mérito incuestionable, fue un detonante que provocó toda una serie de elaboraciones teóricas que han ido constituyendo el encuadre feminista en torno a la teoría del

(7) El mito de la mujer como causa de todas las desgracias remite ya a mujeres como Pandora y Eva. De hecho, Laura Mulvey ha mostrado especial interés por el mito de Pandora, como pude comprobar personalmente en una conferencia que dió en el año 1994 en la Filmoteca de la ciudad de

Glasgow.

(8) Pensemos en lo que canta Rita Hayworth: "Chicos, echadle la culpa a Mame" (Mame es por supuesto un nombre de mujer)



Rebeca
(*Rebecca*),
Alfred Hitchcock,
1940

cine. Muchas de las feministas se negaron a aceptar tanto que los personajes femeninos fueran tan pasivos -y así se inició toda una búsqueda, en géneros como el melodrama o el llamado "Cine de mujeres" (*Women's films*), de personajes femeninos más positivos, personajes que contasen sus propias historias-, como empezaron a teorizar acerca de otros tipos de placer que pudiesen explicar la asistencia de las espectadoras a las salas (9).

Mary Ann Doane, por ejemplo, elabora a partir del trabajo de Mulvey una teoría sobre la espectadora partiendo de la base de la existencia de un "deseo femenino" (*female desire*) narcisista, común a todas las mujeres -que se opondría al supuesto "deseo masculino" (*male desire*) voyeurista, que todos los hombres compartirían-, que lleva a la espectadora hacia una identificación con los personajes pasivo-masochistas. Ahora bien, Doane trata de superar esta supuesta imposibilidad para la espectadora de relacionarse con el texto fílmico de forma femenina si no es en términos pasivos, y, para ello, retoma el concepto de "femineidad como mascarada" elaborado por la psicoanalista Joan Riviere (10). Para Doane la proximidad narcisista de la mujer a la imagen femenina de la pantalla -pues ella es la imagen- no tiene por qué llevar necesariamente a la espectadora

(9) Por supuesto, todo posible placer de tipo masochista o pasivo, tal y como lo había formulado Mulvey, era denegado por ser "políticamente incorrecto".

(10) Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator" en *Screen*, vol. 23, nº 3-4, Septiembre-Octubre 1982, pp. 74-87, y "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator" en su libro *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoa-*

nalysis (Londres y Nueva York, Routledge, 1991).

Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade" (original: 1929) reimpreso en Victor Burgin, James Donald y Dora Kaplan (eds), *Formations in Fantasy* (Londres y Nueva York, Routledge, 1986), pp. 35-44. Existe traducción al español en el libro editado por Alicia Roig, *La femineidad como máscara* (Barcelona, Tusquets, 1979), pp. 11-24.

hacia la posición femenina pasivo-masquista en la que el texto de hollywoodiense parece querer situarla, si empezamos a considerar que la femineidad no es sino una máscara con respecto a la cual la mujer siempre mantiene cierta distancia(11). La mujer, pues, puede reconocer la posición femenina otorgada a la mujer, pero aún así puede distanciarse en relación a esta misma posición.

Tania Modleski (12), por su parte, también defiende la hipótesis de la existencia de cierta distancia entre la espectadora y el texto fílmico. Pero sitúa esta distancia en la "conciencia feminista" de las espectadoras, quienes, aunque se identifiquen con el personaje femenino, se mantienen a la vez críticas con respecto a él, pues son conscientes de que el personaje femenino refleja la posición de sujeto oprimido que caracteriza la situación de la mujer en la sociedad patriarcal.

Hay, pues, tras Mulvey, una cierta tendencia a teorizar el tema de la espectadora a partir de una búsqueda de formas de ver y experimentar el cine "específicamente femeninas" (*female specific*), es decir, formas que sólo la espectadora conoce y disfruta. Todas estas formulaciones, sin embargo, no dejan de tener, en mi opinión, cierto carácter sospechoso, puesto que, de una forma u otra se está forzando la postura de que existe un placer, siempre "políticamente correcto", femenino a la hora de ver cine, placer que es dominio de las espectadoras. Y esta necesidad de justificar el placer de ver cine en las mujeres no hace sino señalar, a mi entender, que existe una cierta lucha, quizás camuflada, entre un "yo feminista", que desea luchar contra la opresión de las mujeres, y "un sujeto del inconsciente" inevitablemente apolítico (13). Sujeto que no sólo no se puede hacer desaparecer a voluntad, sino que además entra en contacto con el film y con su trama simbólica más profunda (14). Sujeto del inconsciente que reconoce como propios una serie de deseos y unos determinados tipos de placer que a menudo las feministas tienden a considerar, como hemos visto, consecuencia directa de la opresión y de la dominación de la mujer por parte de los hombres. Ahora bien, otras feministas, como Constance Penley (15), ya han declarado la necesidad de que las feministas empiecen a "tomarse el inconsciente en serio", a pesar de las dificultades que esto conlleve para la creación de un sujeto política-

(11) No podemos dejar de aclarar que Doane no retoma exactamente la noción de Joan Riviere para quien, tal y como entendemos leyendo su artículo, la idea de femineidad como máscara no se refiere tanto a que la femineidad es una máscara que la mujer se puede quitar o poner, como a que la femineidad es, sólo es, como máscara. Máscara tras la cual no hay nada, y menos una hipotética "esencia" femenina más "verdadera".

(12) Tania Modleski, *The Women who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory* (Nueva York, Methuen, 1988).

(13) Julia Lesage parece resumir muy bien esta problemática: "Como mujer es mi deber preguntarme cómo es posible que los medios de comunicación puedan seducirme hasta el punto de que disfrute, en forma de entretenimiento o arte, con obras en las que la victimización de las mujeres es uno de sus componentes esenciales. La res-

puesta más inmediata es que históricamente, desde el cine mudo hasta nuestros días, el cine burgués ha desarrollado diversos mecanismos para provocar ambigüedad y para mantener nuestra atención a nivel emocional...La crítica feminista de cine tiene como tarea tanto revelar estos mecanismos ideológicos, como analizar su funcionamiento dentro del film y dentro de un contexto político y cultural más amplio" (La traducción es mía). Julia Lesage, "Artful Racism, Artful Rape. Griffith's *Broken Blossoms*" (1ª ed.: 1987) en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is* (Londres, BFI, 1994), p. 235.

(14) Véase Jesús González Requena, "Casablanca. El Film Clásico" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio 1993), pp. 89-106.

(15) Constance Penley, *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis* (Londres y Nueva York, Routledge, 1989).



mente feminista. Penley defiende que aunque el inconsciente no sea una base idónea sobre la que construir una teoría política feminista -precisamente porque el psicoanálisis defiende que el sujeto está dividido y que su identidad es inestable-, sí que lo es para un feminismo que busque ir más allá del idealismo, de la utopía, del moralismo o de la práctica política y que se interese, sobre todo, por el tema del deseo.

Alien.
El octavo pasajero
(Alien),
Ridley Scott, 1979.
Foto de rodaje

LA MUJER Y EL "CINE DE MUJERES"

Durante los años ochenta se produjo un cambio de rumbo en el debate feminista acerca del cine. La relación espectadora/film (*female spectatorship*) -empezó a plantearse- no debía ser considerada en relación al cine en términos generales, sino en relación a cada género cinematográfico en particular, pues cada género ha ido desarrollando a lo largo de su historia unas marcas textuales y estrategias particulares dirigidas al espectador, que llevan a que éste se involucre en la historia de determinada manera. De este modo, si el western y el cine negro fueron rápidamente catalogados como géneros masculinos, es decir, géneros dirigidos a espectadores varones y en los que la mujer está marginada (16), el melodrama y, sobre todo, el subgrupo de filmes denominado "Cine de mujeres" estaban dirigidos especialmente a las espectadoras. El interés teórico de las feministas se centró principalmente, pues, en el análisis de este tipo de películas, que se caracterizaban porque la narración era construida a partir del deseo de la

(16) Véase Laura Mulvey, "Notes on Sirk and Melodrama" en Christine Gledhill (ed.) *Home is Where the Heart* is, pp. 75-82.

protagonista y la historia estaba contada desde su punto de vista (17). Ahora bien, a partir de aquí las feministas se encontraron con la necesidad no sólo de analizar qué tipos de deseos y de "subjetividad" definen a los personajes femeninos de estos géneros (18), sino también hasta qué punto estos filmes construyen una posición que podamos llamar femenina para la espectadora. Según Laura Mulvey, en los melodramas protagonizados por mujeres, la protagonista transgrede las barreras impuestas por su sexo y por su clase social, pero sólo para encontrarse con el dolor y el ostracismo de los que la rodean, así como con dos únicas alternativas tras su transgresión inicial: el retorno al hogar y el sacrificio, o la muerte. Pam Cook (19), por otro lado, señala que si en el "Cine de mujeres" domina el deseo femenino es porque de lo que se trata es de situar este deseo en el orden de lo imaginario (mundos utópicos, de ensueño) donde tradicionalmente ha estado relegado. Ahora bien, según Cook, este deseo femenino produce un "exceso" que la narración clásica es incapaz de contener y que provoca una transformación en el punto de vista de la protagonista que se convierte en un punto de vista histérico o paranoico. Es decir, que, de acuerdo con la autora, si el deseo femenino está presente en el "Cine de mujeres", lo está en forma de síntoma, en forma de enfermedad física o psíquica. Esto mismo conlleva que el cuerpo de la mujer, en este género, deje de ser un cuerpo erótico para convertirse en un cuerpo enigmático, en un misterio que tiene que ser investigado e interpretado a través de sus síntomas. Janet Walker (20) se ha interesado especialmente en analizar aquellos filmes, desde los cuarenta hasta los sesenta, en los que la protagonista sufre una patología y cómo el tratamiento y la curación de ésta se interrelaciona estrechamente con una historia de amor (en muchos casos con el mismo psiquiatra). Mary Ann Doane, centrándose sobre todo en el "Cine de mujeres" de los cuarenta y en el subgrupo de "películas paranoicas" (*Rebecca, The Two Mrs Carrolls, Secret Beyond the Door, Gaslight, Caught, Suspicion...*) concluye que, debido principalmente a que las espectadoras intra y extradiagéticas a las que va dirigido el género no pueden instalarse en una posición de placer voyeur o fetichista en relación al cuerpo de otra mujer (generalmente la primera esposa), por ser estas posiciones masculinas, la mirada al no poder ser placentera, se transforma en angustiada, en paranoica. De ahí que en este tipo de película de mujer, con fundamento o sin él, sospeche y tema que va a ser asesinada por su propio marido. Es decir, que ella en un principio mira, domina el punto de vista, pero su mirada no va a ser una mirada erótica, como la del hombre, sino una mirada paranoica. Mirada que la va a conducir a menudo a ser víctima del sadismo masculino. Por tanto, de acuer-

(17) Véase Annette Kuhn, "Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory" en Christine Gledhill (ed.) *Home is Where the Heart is*, pp. 339-349. De la misma autora puede verse en castellano: *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*, (Madrid, Cátedra, 1991) [1ª ed.:1982].

(18) Para un enfoque historicista (relación texto-contexto) de corte feminista sobre estas cuestiones, véase M. Laplace, "Producing and Consuming the Woman's Films. Discursive Struggle in *Now, Voyager*", en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is*, pp. 238-266.

(19) Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture" en Aspinall and Murphy (eds.) *Gainsborough Melodrama*, Dossier nº 18 (Londres, BFI, 1983).

(20) Janet Walker, *Couching Resistance. Women, Film and Psychoanalytic Psychiatry* (Londres y Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993). Me remito también a su artículo "Hollywood, Freud and the Representation of Women. Regulation and Contradiction, 1945- early 60s", en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is*, pp. 197-216.



Psicosis
(*Psycho*),
Alfred Hitchcock,
1960

do con Doane, el "Cine de mujeres" no hace sino confirmar la espectacularización de la mujer en manos de la mirada masculina, porque cuando la mujer mira, su mirada se transforma en paranoica, y tras ello su deseo se transforma : el deseo de mirar va a pasar al deseo de ser deseada (para no ser asesinada), con lo que al final se la devuelve a su posición pasiva (21).

LA MUJER Y OTROS GÉNEROS

Aparte del melodrama y del "Cine de mujeres", las feministas han centrado su atención también, aunque no tan extensamente, en otros géneros como, por ejemplo, el cine negro, el cine de terror o el cine de ciencia ficción. Mientras que en la antología *Women in Film Noir*, que ya hemos citado, las teóricas se preocupan principalmente por definir el género en términos masculinos -aunque también analicen la presencia de la mujer a nivel narrativo y visual (*femme fatale* vs. mujer maternal)- y demostrar así la negación del espacio y del discurso femenino que lleva a acabo el género, no podemos decir lo mismo de las teóricas que se han interesado por el cine de terror o de ciencia ficción. Barbara Creed en su artículo "Horror and the Monstruous-Feminine: An Imaginary Abjection" (22), lleva a cabo un análisis a partir del trabajo de Julia Kristeva (23), de lo femenino en el género de ciencia ficción (en especial en la película de R. Scott *Alien*). Para Creed, lo femenino en esta película está significado a

(21) Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's film of the 1940s* (Londres, Macmillan, 1988).

(22) En James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema* (Londres, BFI, 1989), pp. 63-90. Véase también su libro *The*

Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis (Londres y Nueva York, Routledge, 1993).

(23) Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York, Columbia University Press, 1982).

través del monstruo como madre fálica, es decir, la madre en su vertiente de figura "monstruosa" y siniestra para el sujeto. La figura materna es esa figura de la que el sujeto tiene que separarse para entrar en el orden simbólico. Figura que, entonces y necesariamente, deviene rechazada (*abjected*) y transformada en monstruo terrorífico que amenaza con aniquilar al sujeto (24).

Dentro del mismo interés por el género de terror, Carol Clover analiza lo femenino tal y como aparece en un subgénero como los *slasher films* (*Psicosis* como antecedente fundamental, *La matanza de Texas*, *La noche de Halloween...*) (25). Clover es consciente de que el género en sí mismo es atractivo para un análisis feminista porque a primera vista nos parece evidente que lo femenino está siempre del lado de la víctima (chicas jóvenes y guapas), mientras que lo masculino está del lado del asesino sádico y psicótico. Pero esto es así sólo a primera vista. En primer lugar, señala Clover, no sólo chicos jovencitos son asesinados (aunque la cámara no se recree con tanto detalle en sus muertes, ni se les dé tanto tiempo a experimentar terror como a las chicas), sino que también se da el caso de mujeres asesinadas (aunque sus motivos son bien diferentes a los de los hombres). Y, en segundo lugar, porque tanto la masculinidad del asesino (a menudo se viste de mujer) como la femineidad de la protagonista son puestas en duda.

Efectivamente, en este género es una mujer la que sobrevive y la que se enfrenta al asesino en una lucha en la que demuestra su inteligencia y valor. No hay héroe, sino heroína: "La chica final". Sin embargo, es cierto que reconocemos desde el principio a esta "Chica final" precisamente por su "poca femineidad": su nombre no es Mary ni Susi, sino Steve, Marti, Terry; es la *girl-scout*, la que sabe de mecánica, "la repelente" y la que no quiere saber nada sobre sexo. Es la que a lo largo del filme se va a ir masculinizando paulatinamente hasta llegar a convertirse al final en una auténtica heroína fálica (ella es la que "tiene" el arma: cuchillo, hacha, sierra...) con la que mata al asesino. Y es en ese momento en que la chica deviene fálica cuando la historia se resuelve y el terror cesa (26). Si este género le interesa a Clover, como feminista, es precisamente porque a pesar de ser una mujer la protagonista, el género tiene un inmenso éxito entre adolescentes varones. Hecho que, primero, pone en cuestión claramente la premisa defendida por numerosas feministas de que la identificación en cine se produce de acuerdo al sexo del espectador; y, segundo, le permite a Clover defender que el espectador, independientemente de su sexo, se relaciona, más que con un personaje concreto, con la escena en su conjunto y se identifica tanto con el sadismo y la femineidad del asesino, como con la masculinidad en potencia de la, primero, mujer víctima. Y es precisamente esta flexibilidad -defiende la autora-, este juego de identidades sexuales entre los personajes, lo que permite a sus espectadores experimentar emoción y placer cuando ven estas películas.

(24) En su libro, Creed analiza, entre otras cosas, la película de Hitchcock *Psicosis* en estos términos.

(25) Carol Clover, "Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film" en James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*,

pp. 91-133.

(26) Clover relaciona también este subgénero con el cine pornográfico.

Esta crítica radical a la rigidez del modelo teórico iniciado por Mulvey, en relación a la mujer como imagen en el cine y como espectadora, fue iniciada a mediados de los ochenta por un grupo de feministas, algunas provenientes de la publicación *m/f* (27), aparecida en 1978, que decidieron "tomarse el inconsciente en serio" y que -no sólo habían empezado por desmontar el presupuesto de opresión y victimización universal de la mujer, sino también el mismo concepto de "mujer" o femineidad "original" (defendieron que el mismo concepto de *mujer* no es una unidad dada, sino una construcción de discursos específicos)- en sus trabajos teóricos sobre cine empezaron a aplicar conceptos psicoanalíticos como el de *fantasía*.

El artículo de Elizabeth Cowie titulado así, "Fantasía" (1984) (28), desarrolla la idea de que el cine es un medio que funciona, a nivel colectivo, como lo hacen las fantasías -en el sentido psicoanalítico del término (29)- a nivel individual. Según Cowie, el cine sigue mecanismos similares a los de la fantasía, a la vez que hace uso de estrategias narrativas que le permiten dar coherencia y lógica a la historia. Puesta en escena del deseo, pues, que no requiere tanto de objetos de deseo universales como de la posibilidad de que tanto hombres como mujeres puedan encontrar su(s) lugar(es): masculino-activo/femenino-pasivo. Parece que si bien los términos de la diferencia sexual, esto es, Masculino/femenino, son fijos, la relación que los personajes mantienen con estos términos, así como la relación de los espectadores con los personajes, es flexible y variable. El espectador/a, según esta posición teórica, puede identificarse sucesiva o simultáneamente con diferentes personajes, ya sean éstos masculinos o femeninos, al igual que puede identificarse con la escena representada en su conjunto o con una "figura ficticia" que mira dicha escena (30).

Esta postura teórica de hecho problematiza y hace mucho más complejo el debate acerca de la mujer en el cine, así como la relación de la espectadora con los textos fílmicos (31). Y es que ya no podemos garantizar, desde esta perspectiva, la existencia de un "deseo femenino" ni de un "placer femenino" que todas las mujeres compartirían, como tampoco podemos garantizar que la construcción de la mujer en el cine o en otro tipo de discursos se relacione directamente con mujeres "reales". Ya no podemos hablar de La Mujer, puesto que La Mujer es efecto del discurso y cada discurso construye Su Mujer. ¿Cuál, o cómo, es la mujer que construye el Cine Clásico de Hollywood? O mejor aún: ¿cómo construye el Cine Clásico a la mujer?, ¿cómo construye, en definitiva, la dife-

(27) Una recopilación de artículos de esta revista se encuentra publicada en E. Cowie y P. Adams, (eds.) *The Woman in Question* (London y Nueva York, Verso, 1990).

(28) Elizabeth Cowie, "Fantasía" en E. Cowie y P. Adams (eds.), *The Woman in Question*, pp. 149-196. Véase también Constance Penley, "The Future of an Illusion" y Janet Bergstrom: "Enunciation and Sexual Difference" (*Camera Obscura*, nº 3-4, 1979), pp. 33-70.

(29) En pocas palabras: la fantasía, como puesta en escena del deseo. Véase Laplanche y Pontalis: "Fantasy and the

Origins of Sexuality" en Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (eds.), *Formations in Fantasy*, pp. 5-31.

(30) Véase Sigmund Freud, "Pegan a un niño (1919)" en *Obras Completas*, vol. VII, pp. 2465-2480.

(31) Desde el punto de vista de Mary Ann Doane, la misma idea de que el/la espectador/a puede adoptar o identificarse con variables posiciones masculinas y femeninas dentro del texto independientemente de su sexo, simplemente anula la necesidad del trabajo feminista. Véase Stacey, J., *Star Gazing* (Londres y Nueva York, Routledge, 1994), p. 31.

rencia sexual? Pues el significado de "mujer" no surge de un referente "real" al que representaría, sino que surge a partir de la propia construcción de "lamujer" en un discurso concreto. Creo que esta es una pregunta fundamental que un grupo de feministas se han empezado a plantear y que se ha tomado como base para enfocar toda una labor analítica de filmes concretos. Los obstáculos, problemas y avances de esta tarea son cuestiones futuras.

ABSTRACT

This article presents an introductory overview on the theoretical works on cinema written from a feminist perspective in the last thirty years. What are the feminist questions? What are their main genres of interest? What do feminists have to say on the viewer/text relationship? Far from an only theoretical position, we find different and even conflicting perspectives, sharing the same time and place. In fact, if we want to understand the feminist outlook in relation to the cinema theory, it would be more appropriate to talk about Feminisms and Cinema.

■ EVA PARRONDO COPPEL es Licenciada en Imagen por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Ha obtenido un Master en Medios de Comunicación y Cultura en la Universidad de Glasgow (Reino Unido), donde en la actualidad realiza su tesis doctoral sobre *La mujer fatal en el cine negro*. Desde Septiembre de 1994 colabora con la revista *Vértigo*, de cuyo Consejo de Redacción forma igualmente parte.