

Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta

Feminism and the Woman's Film: Categorization and Debate During the 70s and 80s

Leire Ituarte Pérez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

"Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta" aborda una revisión hermenéutica de la categoría de cine de mujeres en su concepción, evolución y consolidación como objeto central de estudio de la teoría feminista anglosajona del cine durante los años setenta y ochenta del pasado siglo. El artículo pretende rastrear los pormenores y complejidades de un concepto sinuoso categorizado, desde sus orígenes, como un género cinematográfico eminentemente "femenino". Un género que se perfilaba como el formato cinematográfico popular más cercano al deseo, la fantasía, las inquietudes y ansiedades de las mujeres y que se convirtió en importante caldo de cultivo para una reflexión profunda en torno a su virtualidad transgresora.

Palabras clave: melodrama, cine de mujeres, teoría feminista del cine.

"Feminism and the Woman's Film: Categorization and Debate During the 70s and 80s" presents a hermeneutical review of the category of "Woman's Film" in its conception, evolution and consolidation as a central object of study of Feminist Film Theory during the 1970s and 1980s. This article intends to trace the details and complexities of a winding concept categorized, from its origins, as a fundamentally female-oriented film genre. Considered to be the popular film genre that was closest to the desires, fantasies, worries and anxieties of women, it became an important breeding ground for a profound reflection on its potential for transgression.

Key words: melodrama, woman's film, feminist film theory.

¿Por qué existe el cine de mujeres? No hay tal cosa como el cine de hombres, específicamente dirigido a los hombres; está sólo el cine y el cine de mujeres, un subgrupo o categoría especialmente para mujeres que excluye a los hombres; un espacio separado y privado diseñado para más de la mitad de la población, que las excluye a los márgenes del cine. La existencia del cine de mujeres reconoce la importancia de las mujeres y al mismo tiempo las marginaliza. Al construir este espacio diferente para las mujeres actúa como una función vital en la ordenación social de la diferencia sexual.

“Melodrama and the Women’s Picture”. Pam Cook¹

Este trabajo aborda una revisión hermenéutica de la categoría de cine de mujeres en su concepción, evolución y consolidación como objeto central de estudio de la teoría feminista anglosajona del cine durante los años setenta y ochenta del pasado siglo. El artículo pretende rastrear los pormenores y complejidades de un concepto sinuoso categorizado, desde sus orígenes, como un género cinematográfico eminentemente “femenino”; un género que, a ojos de la incipiente crítica feminista anglosajona del cine que comenzó a despuntar a principios de los años setenta, se perfilaba como el formato cinematográfico popular más cercano al deseo, la fantasía, las inquietudes y ansiedades de las mujeres y que se convirtió así en importante caldo de cultivo para una reflexión profunda en torno a su virtualidad transgresora.

La revisión crítica de esta categoría durante aquellos años, si bien apuntaba a un género clásico que desbordaba y fracturaba algunas de las convenciones narrativas del lenguaje cinematográfico dominante, fue objeto de un posicionamiento feminista claramente ambivalente que daba cuenta de las propias contradicciones del género.

El concepto cine de mujeres, en sus orígenes, aludía a un cine mayormente protagonizado por mujeres y dirigido a una audiencia femenina. Un cine que si bien aglutinaba una disparidad de géneros como la comedia, la aventura romántica, el cine gótico o de terror o el musical, parecía guardar una estrecha correlación con el melodrama. Un género multidimensional² de origen teatral que nos retrotrae a una narrativa decimonónica basada en el modelo burgués de familia patriarcal concebido como espacio virtualmente opresivo para la mujer. La herencia teatral del melodrama cinematográfico también se manifiesta en la visible importancia que se concede a la puesta en escena como vehículo para canalizar el *pathos* melodramático. El exceso o desbordamiento de una emoción inconti-

1 Todas las traducciones de las citas originales en inglés son propias.

2 Como señala José Javier Marzal (1996: 12), “el gran ‘tamaño’ del género melodrama dificulta enormemente la obtención de una definición clara. Su multidimensionalidad es tan amplia que resulta imposible acotar su significado de un modo satisfactorio”.

nible característica de un género tradicionalmente muy del gusto de mujeres y hombres de orientación homosexual a menudo asociado a impulsos edípicos y/o homoeróticos que la narrativa trata de reprimir por su incompatibilidad con las demandas de la ideología patriarcal dominante. Según Nowell-Smith (1977), el melodrama está sujeto, en este sentido, a una suerte de conversión histórica del texto en la medida en que ese exceso de emoción que la narrativa trata de reprimir termina por desviarse y aflorar, a modo de síntoma neurótico, en la propia *mise en scène*. De ahí su potencial de transgresión.

No es casual, por tanto, que desde finales de los años setenta la teoría feminista del cine hiciera acopio del melodrama clásico y del cine de mujeres como categorías fronterizas sometidas a un amplio escrutinio. Durante esta década, el despegue y desarrollo de dicha teoría estarán, de hecho, vinculados a su creciente interés por el melodrama hollywoodiense por tratarse de un género cinematográfico que al estar mayormente orientado a una audiencia femenina reproducía de forma modélica los conflictos e inestabilidades de la mujer bajo el sistema social del patriarcado. En el transcurso de las dos primeras décadas de su andadura y una vez que esta hubo asumido prácticamente el monopolio de la investigación en torno al melodrama de Hollywood, ambos términos aparecerán marcados por la contigüidad y el deslizamiento. Así lo demuestra el hecho de que en los años ochenta tales conceptos se hubieran vuelto prácticamente intercambiables (Mercer y Shingler, 2004: 27).

En aquel contexto el apelativo *cine de mujeres* pronto comenzará a despuntar como una categoría que aludía a un subgénero del melodrama hollywoodiense dirigido a las mujeres. En palabras de Pam Cook (1983: 20), una de las teóricas más representativas de esta línea de investigación, en un ensayo clásico de los años ochenta, el término venía a definir un género "...que demandaba una protagonista femenina central como sujeto activo del deseo en lugar de objeto del deseo masculino", como suele ser habitual en el cine clásico. Un género por derecho propio que venía a abanderarse como objeto central de atención y estudio para aquella facción de la comunidad investigadora que interpelaba al cine desde el feminismo y que, por aquellas fechas, comenzaba a preguntarse por los rasgos virtualmente transgresores de los filmes englobados bajo esta etiqueta.

En su exhaustivo estudio de esta categoría, Mary Ann Doane (1987: 2) refiere que el cine de mujeres abarca un arco cronológico que comienza en el cine mudo y se extiende hasta la década de los años sesenta, con su máxima concentración de filmes durante la década de los treinta y especialmente los cuarenta.³ Un periodo especialmente prolífico caracterizado además por una tendencia que apunta a la intertextualidad de géneros, esto es, a la combinación del melodrama —en su variante más ejemplar del "melodrama materno"— con otros géneros como el *film noir*, el cine gótico o de terror e incluso el musical (Doane, 1987: 4). Esta

3 Para un estudio riguroso de esta categoría y un inventario y análisis de películas clásicas emblemáticas del género véase: Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

autora propone una taxonomía en torno a cuatro subgrupos emblemáticos de esta década que clasifica de la siguiente manera:

1. “Los filmes del discurso médico”, en los que la narrativa gira en torno a un doctor que trata a una paciente enferma y que comprende películas clásicas como *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1946), *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), *Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948) o *Dark Victory* (Edmund Goulding, 1939), entre otras.

2. “El melodrama materno”, que engloba narrativas de separación entre madre e hijo/a y en las que a menudo la maternidad es equiparada al masoquismo femenino. Esta modalidad incluye filmes como *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *The Great Lie* (Edmund Goulding, 1941) o *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), entre otras.

3. “La historia de amor” clásica, con películas como *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946), *The Heiress* (William Wyler, 1949), *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) o *Back Street* (Robert Stevenson, 1941), que escenifican la posibilidad del deseo femenino y sus múltiples represalias.

4. “Los filmes góticos”, con películas emblemáticas como *Gaslight* (George Cukor, 1944), *Secret Beyond the Door* (Fritz Lang, 1948), *Suspicion* (Alfred Hitchcock, 1941) o *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), en las que la protagonista sufre un trastorno paranoide que suele ser consecuencia de un matrimonio ligado a la violencia masculina (Doane, 1987: 36).

A pesar de tratarse de películas de índole muy diversa, dichos filmes se caracterizaban, fundamentalmente, por un conjunto de denominadores comunes que los desviaban del canon del cine hegemónico. Entre sus rasgos destacaban la orientación a una audiencia específicamente femenina, la centralidad en el relato fílmico de la subjetividad, la fantasía y el deseo femeninos y el protagonismo de la mujer, a quien le eran asignados ciertos privilegios tradicionalmente masculinos como la focalización narrativa; un rasgo que confería especial protagonismo al ejercicio escópico de la mirada femenina o la puesta en escena del conflicto entre el deseo femenino y las restricciones y represalias impuestas por el patriarcado (Doane, 1987: 36). Como señalaba Pam Cook (1983: 14):

La crítica feminista ha puesto la atención sobre el cine de mujeres, una subcategoría del melodrama y uno de los géneros más depreciados y desatendidos, como importante objeto de investigación crítica. El cine de mujeres se diferencia del resto del cine en virtud de su construcción de un “punto de vista femenino” que motiva y domina la narrativa y de su dirección específica a una audiencia femenina.

El ensayo de Cook se hacía eco de un trabajo que Laura Mulvey, otra de las consabidas adalides de la teoría feminista del cine, había publicado años atrás bajo el título de “Notes on Sirk and Melodrama”. Un artículo que abordaba una reflexión en torno a algunos de los melodramas que Douglas Sirk había realizado durante la década de los cincuenta como *Tarnished Angels* (1957), *Written on the Wind* (1956), *All That Heaven Allows* (1955), *All I Desire* (1953) o *Imitation of Life*

(1959). En dicho artículo, Mulvey reivindicaba la relevancia del melodrama hollywoodiense como objeto central de estudio para el feminismo por tratarse de un género que ponía en escena, de un modo casi paradigmático, la imposibilidad del deseo femenino bajo el sistema social del patriarcado (Mulvey, 1977). La autora establecía aquí una clara distinción entre el melodrama edípico masculino y el melodrama de mujeres e inauguraba así una bifurcación terminológica entre el melodrama, en su acepción clásica, y el cine mujeres propiamente dicho, un término que quedaba acotado como aquella variante del melodrama tradicional en la que la perspectiva masculina quedaba desplazada por el punto de vista femenino dominante y donde el deseo femenino venía a estructurar la narración fílmica.

FEMINISMO Y CINE DE MUJERES. IDEOLOGÍA Y UTOPIA

Mulvey situaba en el primer término del debate feminista la cuestión ideológica, esto es, la cuestión de si finalmente el cine de mujeres podía configurarse como un género virtualmente transgresor y mediante qué estrategias discursivas dicha transgresión podía materializarse. Un debate que no estuvo exento de polémica.

Desde esta perspectiva, la opinión de Pam Cook (1983: 16) era que, en cierto sentido, esta vertiente del melodrama tenía la virtualidad de ser un género subversivo, en la medida en que a menudo presentaba una dificultad para la narrativa clásica que tan solo podía contenerse o canalizarse mediante la problematización del punto de vista de la protagonista. La postura de Mulvey, por su parte, ponía el énfasis en una paradoja inherente al género que se hacía eco del ambivalente posicionamiento de la teoría feminista respecto a esta cuestión. La autora resaltaba que, si bien la transgresión femenina en el melodrama siempre se volvía narrativamente contra la mujer —puesto que el efecto *patético* del melodrama siempre se vehiculaba mediante estrategias clásicas como la contención, el castigo, el sufrimiento, la impotencia frente a los avatares del destino y las reiteradas represalias sociales que el patriarcado le imponía—, la narrativa, cuando menos, llevaba implícita una contradicción interna que generaba un problema irresoluble, un exceso incontenible que podía obstaculizar el cierre narrativo convencional.

Como sintetiza Alison Butler (2002: 28), en aquel contexto “el cine de mujeres operaba a partir de una paradoja. Retenía a las mujeres en el cautiverio social y al mismo tiempo las liberaba en un sueño de potencia y libertad”. Esta postura parecía estar en sintonía con cierta visión académica del melodrama que la crítica marxista había hecho circular durante los años setenta, en la que se reivindicaba el potencial de subversión ideológica del género, enfoque que adjudicaba al melodrama cierta dosis de disidencia por tratarse de un género que al escenificar las fisuras y contradicciones de la propia ideología burguesa a la que servía de espejo no se plegaba con la misma docilidad que otros géneros cinematográficos a la función ideológica del cine *mainstream*. En un ensayo clásico en torno al melodrama de Hollywood representativo de esta visión, Geoffrey Nowell-Smith (1977: 114) llegaba así a la siguiente conclusión:

La importancia del melodrama (...) reside precisamente en su fallo ideológico. Puesto que no puede acomodar sus problemas (...), sino que los exhibe abiertamente en su desvergonzada naturaleza contradictoria, abre un espacio que la mayoría de las formas de Hollywood han clausurado estudiosamente.

Sin embargo, para el escrutinio feminista el género no dejaba de suscitar reservas. En el ensayo de Mulvey, sin ir más lejos, la reivindicación de la ambivalencia ideológica como premisa de la virtualidad utópica del melodrama terminaba por dar paso a un balance más realista y menos halagüeño para las mujeres. Aunque las inconsistencias del género venían a demostrar que la persuasión ideológica no puede aspirar a la totalidad, la autora afirmaba finalmente que “si el melodrama ofrece una evasión de fantasía para las mujeres identificadas en la audiencia, la ilusión aparece tan fuertemente marcada por trampas tan reconocibles, reales y familiares, que la evasión está más cerca de un sueño diurno que de una historia razonable” (Mulvey, 1977: 79).

Después de todo, como señalaba Nowell-Smith (1977: 116), en el melodrama de Hollywood “...la feminidad dentro de los límites del argumento, no solo es desconocida sino incognoscible. Dado que la sexualidad y la eficacia social solo son reconocibles en una forma ‘masculina’, las contradicciones a las que se enfrentan los personajes femeninos se plantean de un modo más intensamente problemático desde el principio”.

En la misma línea, Barbara Creed (1977) afirmó aquel mismo año que a pesar de las aparentes contradicciones ideológicas del melodrama, la narrativa siempre trabajaba para reubicar a la mujer en la ideología patriarcal y finalmente confinarla en las instituciones burguesas del matrimonio y la familia. Una conclusión a la que el posterior ensayo de Pam Cook también terminaba por adherirse al referirse a las inconsistencias del melodrama en estos términos:

Yo argumentaría que las marcadas ambigüedades inherentes a la estructura narrativa y la irónica puesta en escena del cine de mujeres son el equivalente cinematográfico de los discursos de fantasía y romance en la ficción romántica de mujeres, las cuales (...) descansan en un patente y excesivo uso del cliché, superlativos y prosa púrpura para crear un utópico mundo de ensueño. El cine de mujeres aparece similarmente marcado como “ficción” o sueño diurno, localizando los deseos de las mujeres en el imaginario, donde tradicionalmente siempre han estado emplazados (Cook, 1983: 16).

Como sugieren John Mercer y Martin Shingler (2004: 26), los trabajos feministas desarrollados en esta línea durante la década de los setenta marcaban así un importante punto de inflexión que introducía un cambio de orientación en la investigación académica en torno al melodrama en dos nuevas direcciones: en primer lugar, un cambio de rumbo de la investigación masculina interesada en cuestiones como la puesta en escena, el género cinematográfico y la ideología, a una investigación feminista interesada en los recursos y estrategias que la institución de Hollywood movilizaba para atraer a la audiencia femenina; en segundo lugar, un cambio de tercio que pasaba del reconocimiento del potencial de subversión ideológica del melodrama al

reconocimiento y el énfasis feminista en los aspectos más conservadores y represivos del género.

El ambivalente posicionamiento de la teoría feminista del cine respecto a la virtualidad transgresora del cine de mujeres durante esta década debe entenderse, por tanto, en toda su dimensión y con todas sus contradicciones, esto es, como resultado de una aproximación a los modos en que los productos de la cultura popular o de masas dirigidos a una audiencia femenina a menudo trabajan tanto para reforzar la polarización de los roles tradicionales de género y las imágenes negativas de la mujer como para cuestionarlas o desafiarlas.

Esto ratifica, como recuerda Roberta Garrett (2007: 2), hasta qué punto el posicionamiento de la teoría feminista frente a los productos de la cultura de masas orientados al consumo femenino nunca ha estado exento de polémica. Después de todo, el interés de dicha teoría por los referidos productos *femeninos* radica precisamente en el reconocimiento del complejo papel que estos juegan en su mediación y renegociación de los ideales patriarcales concernientes a la sexualidad, el romance y la vida familiar. Desde esta perspectiva, el estudio del cine de mujeres resulta de vital importancia para el feminismo sobre todo habida cuenta de que la centralidad del parámetro de la orientación del género a una audiencia femenina lo convierte en un laboratorio con enormes posibilidades para el estudio de las complejas condiciones que articulan los procesos espectatoriales de las mujeres en el cine.

La complejidad de dichos procesos, como es sabido, sirve de acicate a la espionosa cuestión de la ideología en la medida en que el abordaje del problema de la recepción empírica, ya planteado por autoras como Jackie Stacey, ha demostrado que la producción de sentido de cualquier documento de cultura no se limita al receptor modelo —previsto en el texto fílmico—, sino que resulta de una concepción mucho más dinámica y multidimensional de la propia actividad receptora. En este sentido, conviene no olvidar que el potencial de transgresión del texto fílmico ya no depende solo de este, sino que es resultado de un complejo engranaje de interacciones entre la instancia emisora, el texto y la recepción. Este es, sin duda, uno de los argumentos más sólidos en favor de un planteamiento favorable a la virtualidad utópica y las posibilidades de transgresión ideológica del cine de mujeres.

Lo que la evolución de la teoría feminista del cine ha ido constatando y reivindicando, en este sentido, es que el cine de mujeres, sea cual fuere su grado de transgresión ideológica, representa cuando menos el género cinematográfico popular más cercano al deseo, la fantasía, las inquietudes y ansiedades de las mujeres; un género que, en mayor o menor grado, subvierte las convenciones narrativas del lenguaje cinematográfico dominante —léase patriarcal—. Así pues, en la medida en que el discurso femenino, esto es, la representación de la mujer como sujeto enunciador de su propia historia pasa a primer plano, es el universo masculino el que se convierte en *lo Otro*, esto es, es el hombre quien pasa a ocupar aquel espacio discursivo tradicionalmente reservado a la mujer. Como ya argumentara Cook, es importante, a pesar de todo, “no perder de vista la contradicción básica a la que apunta Mulvey: para seducir a la espectadora femenina, el melodrama debe primero proponer la posibilidad del deseo femenino...” (Cook, 1983: 17).

En este orden de cosas, la teoría fílmica feminista resalta que la especificidad del melodrama y del cine de mujeres en especial consiste en la transgresión de los mecanismos tradicionales de la mirada, el placer, la fascinación y el espectáculo del cine narrativo dominante. No olvidemos que en este tipo de filmes la construcción de la mujer como sujeto principal de la acción, de la enunciación y del deseo a menudo fractura la tradicional espectacularización del cuerpo femenino y debilita los engranajes del fetichismo y el *voyeurismo*, que estructuran la erótica masculina de la mirada (Mulvey, 1989). Desde el punto de vista feminista, esta subversión de la narrativa y del régimen escópico tradicional del cine derivada de la posición de la mujer como enunciativa de la *verdad* narrativa alteraría los modos tradicionales de interpelación en la construcción de la subjetividad que configuran los procesos espectatoriales de la mujer en el cine, por mucho que sea preciso no obviar el hecho de que los escenarios de la feminidad que aquí comparecen sigan siendo escenarios excesivamente familiares.

La revisión feminista del cine de mujeres ha demostrado, a lo largo de su trayectoria, que lo importante es permanecer atentos a las contradicciones y fracturas del cine *mainstream* a la hora de hacer balance sobre las condiciones del placer de la mirada que el cine dominante asigna a la mujer.

En su revisión crítica de la teoría psicoanalítica clásica del cine, la teoría fílmica feminista denunciaba, en sus orígenes, que la economía del placer visual del cine hegemónico favorece la narrativización⁴ de aquellos escenarios freudianos de la subjetividad masculina inspirados en el privilegio placentero de la mirada —el *voyeurismo* y el fetichismo fundamentalmente— (Mulvey, 1989); una revisión inaugurada, como es sabido, por la célebre máxima de Laura Mulvey (1989), según la cual el placer visual del cine clásico trabaja para la gratificación erótica del espectador varón y lo hace a expensas de la mujer en la medida en que esta siempre aparece codificada como objeto, espectáculo y sede de la mirada masculina. Este planteamiento actuó como importante correctivo frente a la indiferencia de la teoría psicoanalítica clásica del cine no solo respecto a la relevancia de la configuración del espectador como sujeto sexuado, sino en relación al impacto de la inscripción de la diferencia sexual en la representación de la imagen fílmica sobre los procesos subjetivos que articulan la relación entre el sujeto espectador y la pantalla cinematográfica.

Como recuerda Mary Ann Doane (1987: 16), el cine de mujeres clásico es central para el feminismo precisamente por el inusual protagonismo que este asigna a aquellos escenarios de la teoría freudiana representativos de las vicisitudes de la subjetividad femenina; escenarios a los que el cine clásico confiere una visibilidad periférica y marginal en relación al privilegio que concede a las vicisitu-

4 Utilizamos este término obedeciendo a la acepción que le asigna Teresa de Lauretis (1992: 168): “El objeto de la teoría narrativa (...) no es, por tanto, la narración, sino la narratividad; no tanto la estructura de la narración (sus unidades componentes y sus relaciones), sino su funcionamiento y sus efectos (...), lo que pretende entender es la naturaleza de los procesos estructuradores y desestructuradores, incluso destructivos, en curso en la producción textual”.

des masculinas. Dichos escenarios femeninos que el *romance familiar* freudiano identifica con las condiciones psicopatológicas del masoquismo, la paranoia, la melancolía y la histeria juegan en el cine de mujeres un papel central que estaría estrechamente relacionado con la problematización de la mirada y el deseo femeninos en el cine. Esto es algo que podría derivarse de las dificultades a las que se enfrentan este tipo de filmes a la hora de representar o dar voz a la fantasía femenina debido a la codificación masculina de los procesos que estructuran el placer de la mirada en el cine dominante. De nuevo la paradoja resulta aquí, claro está, de la narrativización de las dificultades y las contradicciones del deseo femenino en un discurso que depende tanto de los mecanismos centrales del placer de la mirada, es decir, del privilegio escópico masculino que operan en el cine clásico.

Como consecuencia de esta dificultad, existe en el cine de mujeres una tendencia narrativa clara y recurrente a relacionar la fantasía femenina con la persecución, la enfermedad y la muerte. Represalias narrativas derivadas de la asociación de la protagonista con las desviaciones psicológicas propias de la *condición femenina* en el relato psicoanalítico clásico —el masoquismo, la histeria, la melancolía y la paranoia, fundamentalmente— (Doane, 1987: 36). Así pues, dichos escenarios, en último término, ponen en escena la problemática cuestión de una mirada femenina expresamente vinculada al masoquismo femenino en la medida en que el privilegio escópico que este tipo de filmes suelen conceder a sus heroínas no pocas veces deriva en las penosas repercusiones y terribles represalias que recaen sobre la mujer. Como señala Pam Cook (1983), la problematización del punto de vista femenino en el cine de mujeres a menudo se pone en escena mediante la representación patológica de la mujer o directamente cuestionando el privilegio escópico femenino: bien sea cegándola, literalmente —como en *Magnificent Obsession* (Douglas Sirk, 1954)—, cegándola de deseo —en *Spellbound*— o haciéndola perderse en un mar de sombras e incertidumbre —los casos de *Rebecca* o *Suspicion*—. En lo que respecta a la escenificación del deseo femenino, este suele presentarse como síntoma de una enfermedad física o mental —como sucede en *Possessed* o *Dark Victory*— que convierte su cuerpo en enigma.

En este sentido, como concluye Doane (1987: 125), “el cine de mujeres testa los límites mismos de la representación fílmica de la subjetividad femenina para la espectadora femenina”, lo que nos sitúa de lleno frente a un género que, a partir de una estrategia narrativa metafílmica muy eficaz, escenifica la inaccesibilidad para la propia espectadora femenina a un placer visual del cine que trascienda la estructura sadomasoquista de la narrativa del deseo, pues en el cine de mujeres el placer de la espectadora femenina suele ser indisociable del dolor. Se trata de una relación de causa-efecto que parece, en parte, resultado del hecho de que en este tipo de filmes, mayormente destinados a un público femenino, la extremada cercanía entre la mirada de la espectadora y la imagen cinematográfica favorece la sobreidentificación especular de la mujer con su maltrecha imagen en la pantalla, puesto que esta aparece desprovista de la distancia necesaria —esto es, del antídoto fetichista— que separa al sujeto masculino de la visión de la imagen cinematográfica.

Esta dificultad plantea una serie de interrogantes que resultan especialmente relevantes de cara al estudio de la complejidad de los procesos espectatoriales y la

espinosa cuestión de la mirada femenina en el cine de mujeres, como son: ¿qué lugar para el placer visual le queda entonces a la espectadora femenina, dada su extrema proximidad a la pantalla cinematográfica, que no sea el de una sobreidentificación masoquista con su imagen especular? O, como cuestiona Doane (1987: 17), ¿de qué modo y hasta qué punto puede decirse entonces que este tipo de filmes comprometen e implican a sus espectadoras si la noción de fantasía femenina, codificada en clave masoquista, histérica, melancólica o paranoica, es indisoluble de la persecución, la enfermedad, la psicosis, la pérdida o incluso la muerte?

CONCLUSIONES

A lo largo de más de cinco décadas de investigación, la teoría feminista del cine ha lidiado con estas y otras cuestiones, y ha demostrado que la compleja alianza entre feminismo y cine de mujeres no ha estado exenta de polémica. Las dificultades de dicha alianza estriban no solo en el sinuoso itinerario conceptual de la categoría cine de mujeres en su evolución y consolidación como género “femenino” y objeto central de estudio de la teoría fílmica feminista, sino en la no menos compleja relación entre feminismo y cine.

La ambivalente posición de dicha teoría frente a este género que ha sido reivindicado a un tiempo como sede de la fantasía femenina y trampa para la mujer nos recuerda aquí que, como señala Tania Modleski (1982: 30), el escrutinio de las promesas utópicas que el arte de masas ofrece a las mujeres nos posiciona de lleno frente a un familiar *déjà vu*: el *retorno de lo reprimido* de aquella vieja cuestión freudiana que se preguntaba “¿qué quieren las mujeres?”, con la sustancial diferencia de que ahora somos nosotras quienes nos formulamos la pregunta.

Esta posibilidad nos sitúa frente a una virtualidad utópica que, como señala Fredric Jameson (1989), comparece como contrapartida de la falsa conciencia y la manipulación ideológica de los productos de la cultura de masas, pues en el cine de mujeres solo bajo la condición de esta promesa la seducción es posible.

No olvidemos que, como defiende este autor, cualquiera de estos productos obedece a una doble estrategia que tratará de armonizar los dos polos que son consustanciales a la manipulación ideológica que opera en la cultura de masas: de un lado, la función autocomplaciente de la gratificación estética, y de otro, la implementación de la falsa conciencia encargada de reprimir aquello que su antagonista promete para proteger a la psique de sus deseos más arcaicos. La gratificación utópica es inherente a la dimensión ideológica incluso en los productos más degradados de la cultura de masas. Así pues:

Si la función del texto de cultura de masas se considera a la vez como la producción de la falsa conciencia y la reafirmación simbólica de tal o cual estrategia legitimadora, incluso este proceso es imposible de captar como un proceso de pura violencia (...) sino que debe implicar necesariamente una compleja estrategia de persuasión retórica donde se ofrecen incentivos sustanciales para la adhesión ideológica. Diremos que tales incentivos, así como los impulsos que han de manejarse por medio del texto de cultura de masas, son necesariamente de naturaleza utópica (Jameson, 1989: 232).

Desde esta perspectiva, la misión del feminismo es, en palabras de Tania Modleski (1982: 113), abordar los productos de nuestra cultura *mainstream* sin deplorarlos por sus omisiones, distorsiones o su conservadurismo. Lo crucial es entenderlos, dejar que sus intersticios nos hablen, que nos informen de las contradicciones que tratan de reprimir y de las ansiedades que tratan de mitigar.

Con la perspectiva del tiempo transcurrido, décadas después de la revisión crítica del cine de mujeres hollywoodiense, cabe decir que hoy el debate feminista parece situarse en otro lugar. La propia categoría que estuvo en el punto de mira de la teoría feminista del cine durante los años setenta y ochenta ha sido objeto de una profunda revisión. Los noventa serán testigo de una nueva categorización que prestará atención a la producción fílmica realizada por mujeres (Mercer y Shingler, 2004: 27). La paulatina incorporación de la mujer a la industria cinematográfica en el campo de la realización dará lugar a una bifurcación terminológica que inaugura una nueva categoría anglosajona para un cine realizado por las propias mujeres: *Women's Cinema*. Se trata de un concepto más dinámico y transversal derivado de una serie de factores entre los que el incremento de la incorporación de la mujer al ámbito de la realización cinematográfica debe haber sido uno de los más determinantes. Como sugiere Alison Butler (2002: 1):

El cine de mujeres es hoy un concepto notoriamente difícil de definir, sugiere, sin demasiada claridad, que hablamos de filmes que conciernen a las mujeres o que pueden haber sido realizados o estar dirigidos por ellas o tal vez las tres cosas a la vez. No es ni un género ni una corriente de la Historia del cine (...) ni tiene una especificidad estética o fílmica pero atraviesa y negocia tanto tradiciones culturales y cinematográficas como debates críticos y políticos.

En su introducción al volumen *The Woman at the Keyhole*, Judith Mayne (1990) tratará reivindicar la ambigüedad terminológica del cine de mujeres en su acepción más dinámica y aglutinadora. Una categoría que ahora se configura como espacio de intersección entre su denominación original —*Woman's Film*—, en alusión a aquellos filmes dirigidos a una audiencia femenina en los que la representación de la mujer se adscribe al régimen escópico y narratológico de Hollywood, y su acepción más contemporánea —*Women's Cinema*—, en la que la autoría femenina abre la posibilidad de que los mecanismos de los dispositivos cinematográficos del régimen patriarcal tiendan a problematizarse o cuestionarse. La autora afirmará así: “Prefiero retener el término *cine de mujeres* en un sentido ambiguo, para sugerir simultáneamente el enorme impacto de las versiones hollywoodienses de la feminidad sobre nuestras expectativas del cine y la representación de otros tipos de deseo femenino” (Mayne, 1990: 5).

En opinión de esta autora, una *praxis* interesante para este nuevo enfoque del cine de mujeres podría ser una refundición de los mecanismos tradicionales del deseo que se abriera a la posibilidad de otras modalidades del placer visual del cine para las mujeres. Un planteamiento que se posiciona a favor de un cine de mujeres que no tendría por qué renunciar a las pretensiones comerciales ni al entretenimiento del cine *mainstream* y que sintoniza con la propuesta que ya hiciera Claire Johnston en los años setenta sobre las posibilidades de una alianza

entre el feminismo y el cine de mujeres popular: “Para oponernos a nuestra objetivización en el cine, nuestras fantasías colectivas deben ser liberadas: el cine de mujeres debe abordar el tratamiento del deseo: tal objetivo requiere la utilización del cine de entretenimiento” (Johnston, 1973: 31).⁵

En la misma línea, Teresa de Lauretis (1992: 140) afirmó en respuesta a Mulvey, que “la presente tarea del cine de mujeres no es la destrucción de la narrativa ni el placer visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en el que la medida del deseo no sea solo el sujeto masculino”.

En todo caso, el cine de mujeres tal y como se entiende hoy apunta a una categoría más dinámica que da cuenta de una realidad social marcada por la paulatina incorporación de la mujer a la industria cinematográfica; una categoría que tampoco está exenta de polémica pues este nuevo escenario genera también nuevas demandas y reivindicaciones en torno al lugar todavía visiblemente periférico que la mujer ocupa en la industria del cine. En un terreno en el que las mujeres aún siguen luchando por abrirse paso y aún están muy lejos de jugar un papel central en la producción de sentido cabe preguntarse: ¿qué margen les queda para una alianza con el feminismo?, ¿es posible que el abierto rechazo de algunas de estas mujeres realizadoras a que su cine sea etiquetado como “feminista” o “de mujeres” responda a una estrategia de conquista de un mercado todavía eminentemente androcentrista? Y lo que es más, ¿es posible que, a pesar del pronunciamiento de las propias realizadoras, este cine “postfeminista” sea portador de una sensibilidad feminista?⁶

En su estudio sobre el cine de mujeres *mainstream* de los últimos años, Roberta Garrett (2007: 50) señala que aunque en la producción cinematográfica actual las mujeres realizadoras estén todavía lejos de gozar de la misma presencia, posibilidades o visibilidad que sus consortes masculinos, la creciente incorporación de la mujer al ámbito de la realización demuestra que la selección de temáticas y formatos genéricos del cine realizado por mujeres ha desarrollado una sensibilidad posmoderna feminista dentro de la producción fílmica popular. A partir del estudio de un número tan variado como emblemático de películas —*Ghost* (Jerry Zucker, 1990), *Sleeping with the Enemy* (Joseph Ruben, 1991), *Indecent Proposal* (Adrian Lyne, 1993), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Orlando* (Sally Potter, 1992), *The Piano* (Jane Campion, 1993), *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002), *Mona Lisa Smile* (Mike Newell, 2003), entre otras—,

5 De sobra está decir que la reivindicación de esa alianza con el cine comercial abandonada por Johnston en aquella época se desmarcaba de las propuestas de un cine feminista de oposición y antinarrativo que proliferaron durante la década de los setenta; una tendencia que, siguiendo la estela de los “nuevos cines” y el cine experimental y de vanguardia de los sesenta y setenta, postulaba una ruptura radical con las formas convencionales del cine narrativo dominante o *mainstream*.

6 A estas y otras cuestiones trata de responder el artículo de Julia Cabrera Campoy (2017) “Is it Necessary To Be a Feminist To Make Feminist Cinema? Iciar Bollaín and her Cinematographic Representation of Gender”. *Investigaciones Feministas*, 8 (2), pp. 445-456.

esta autora argumenta que uno de los signos más visibles de esta tendencia es, precisamente, la apropiación y revitalización de formatos genéricos tradicionalmente populares entre las mujeres. Pero estos formatos aportan nuevos enfoques que permiten replantear, interpelar y renegociar las nociones tradicionales de la identidad de género y las actitudes y expectativas sociales, políticas y culturales de la mujer. Garrett (2007: 53) concluye que el melodrama de mujer contemporáneo, sin ir más lejos, traza una delgada línea entre las nociones tradicionales de la virtud femenina y las nociones más contemporáneas de independencia y las aspiraciones y logros de las mujeres. Esta frontera obedece a una compleja interacción entre los formatos clásicos y contemporáneos de los géneros cinematográficos femeninos, en la que las viejas expectativas de las relaciones género/poder son renegociadas en aras de un nuevo enfoque frente a cuestiones como la moralidad sexual o la ética social y, en un sentido más amplio, la construcción cultural de la identidad de género.

Leire Ituarte Pérez (leire.ituarte@ehu.es) doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, es profesora contratada doctora en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de dicha universidad, donde actualmente impar-

te las asignaturas Historia del cine moderno y contemporáneo, Dirección artística y Narrativa audiovisual. Su línea de investigación está orientada al análisis fílmico desde la sinergia entre la teoría feminista del cine, las teorías posmodernas y la teoría *Queer*.

Bibliografía

- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Londres; Nueva York: Wallflower.
- Cabrera Campoy, J. (2017). "Is it Necessary To be a Feminist To Make Feminist Cinema? Iciar Bollain and Her Cinematographic Representation of Gender". *Investigaciones Feministas*, 8 (2), pp. 445-456.
- Cook, P. (1983). "Melodrama and the Women's Picture". En: S. Aspinall y R. Murphy (eds.). *Gainsborough Melodrama*. Londres: BFI Dossier, núm. 18, pp. 14-27.
- Creed, B. (1977). "The Position of Women in Hollywood Melodramas". *Australian Journal of Screen Theory*, núm. 4.
- Doane, M. A. (1984). "The Woman's Film: Possession and Address". En: C. Gledhill (ed.) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI, pp. 283-298.
- . (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, M. A.; Mellencamp, P.; Williams, L. (eds.) (1984). *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Nueva York: The American Film Institute.
- Elsaesser, T. (1972). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Monogram*, núm. 4, pp. 2-15.
- Garret, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman's Film*. Londres: Palgrave.

- Gledhill, C. (ed) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI.
- Haskell, M. (1999). "The Woman's Film". En: S. Thornham (ed.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Nueva York: New York University Press, pp. 20-30.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Johnston, C. (1973). "Women's Cinema as Counter-Cinema". En: C. Johnston (ed.). *Notes on Women's Cinema. Screen Pamphlet 2*. Londres: Society for Education in Film and Television, pp. 24-31.
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kleinhans, C. (1978). "Notes on Melodrama and the Family under Capitalism". *Film Reader*, núm. 3, pp. 40-47.
- Kuhn, A. (1984). "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory". En: C. Gledhill (ed.) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI, pp. 339-349.
- . (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lauretis, T. de (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- . (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Marzal, J. J. (1996). "Melodrama y géneros cinematográficos: Reconocimiento, identidad y diferencia". *Eutopías*. Vol. 122.
- Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Mercer, J.; Shingler, M. (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Londres; Nueva York: Wallflower.
- Modleski, T. (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Connecticut: Archon Books.
- Mulvey, L. (1977). "Notes on Sirk and Melodrama". En: C. Gledhill (ed.) (1987). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI, pp. 75-79.
- . (1989). *Visual and Other Pleasures*. Londres: The MacMillan Press Ltd.
- Nowell-Smith, G. (1977). "Minelli and Melodrama". *Screen*, 18, 2, pp. 113-119.