



Con ojos de **mujer**

ARQUETIPOS DE GÉNERO CLÁSICOS Y SU EVOLUCIÓN

Guía didáctica

INSTITUTO ASTURIANO DE LA MUJER

Con ojos de **mujer**

ARQUETIPOS DE GÉNERO CLÁSICOS Y SU EVOLUCIÓN

Guía didáctica para la monitora

INSTITUTO ASTURIANO DE LA MUJER

Octubre, 2006

Autoras: M^a del Carmen Rodríguez Fernández (coordinadora)
M^a del Carmen Alfonso García
Esther Álvarez López
Isabel Carrera Suárez
Carolina Fernández Rodríguez
Luz Mar González Arias
Carmen Pérez Rúa
Carla Rodríguez González
María Socorro Suárez Lafuente
Laura Viñuela Suárez

Esta investigación ha sido financiada por el Gobierno del Principado de Asturias a través de los fondos provenientes del IV Plan de Acción Positiva para las Mujeres del Principado de Asturias (2001-2005) y del Plan de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación (I+D+I) de Asturias 2001-2004, en el marco de la Convocatoria 2003 de Subvenciones y Ayudas para la Ejecución de Proyectos de Investigación con Perspectiva de Género, de la Consejería de la Presidencia.

Proyecto de investigación N^o. PG03-01
Universidad de Oviedo 2003

Edita y promueve: Gobierno del Principado de Asturias. Consejería de la Presidencia.
Instituto Asturiano de la Mujer

Gestión editorial: Publicaciones Ámbitu

Diseño: Mercedes Piñera

Depósito legal: AS-5.605-06

El mundo del cine y el de la comunicación en general, nos muestra con frecuencia la construcción estereotipada de la realidad que vivimos, haciéndonos partícipes como espectadoras, de la imagen que se proyecta de nosotras mismas.

Si bien es cierto que el protagonismo de las mujeres en el cine, ha ido adquiriendo más presencia y reconocimiento en el tiempo, la ausencia de un análisis fílmico desde la perspectiva de género, facilita la persistencia de la tradicional representación de lo masculino y lo femenino.

Teniendo en cuenta además, la gran incidencia del cine en la sociedad, bien como elemento de ocio o de socialización, parece conveniente reflexionar sobre la verdadera repercusión de este medio en los comportamientos y valores que transmite al público que lo observa.

No es fácil valorar las consecuencias de esta mediatización estereotipada de nuestro entorno, lo que es seguro es que el significado educativo y cultural que puede ofrecer este medio de expresión audiovisual, se hace obsoleto en el momento en el que divulga modelos ajenos a la igualdad de género.

Comprender lo que vemos, sólo es posible si conocemos las herramientas de análisis que nos permitirán cuestionar los modelos y reformular el mensaje que debe transmitir, un soporte comunicativo como el cine.

El objetivo de esta unidad didáctica es precisamente descubrir esa información velada que conduce a un reflejo sesgado de la identidad individual y colectiva, en lugar de ofrecer una visión de la realidad desde el punto de vista de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres.

Begoña Fernández Fernández
Directora del Instituto Asturiano de la Mujer

Introducción	11
<i>M.ª del Carmen Rodríguez Fernández</i>	
1. La mujer en el melodrama: una apuesta por la pasividad	21
<i>M.ª del Carmen Alfonso García</i>	
2. La mujer sensual	31
<i>Esther Álvarez López</i>	
3. La novia/enamorada del héroe	41
<i>Isabel Carrera Suárez</i>	
4. La cenicienta	53
<i>Carolina Fernández Rodríguez</i>	
5. Los arquetipos de la bailarina y el bailarín de ballet clásico	65
<i>Luz Mar González Arias</i>	
6. La mujer trabajadora	77
<i>Carmen Pérez Ríu</i>	
7. La mujer casada y el hogar	89
<i>M.ª del Carmen Rodríguez Fernández</i>	
8. La rivalidad femenina	99
<i>Carla Rodríguez González</i>	
9. La rubia tonta y sexy	111
<i>María Socorro Suárez Lafuente</i>	
10. Las mujeres y la comedia musical	121
<i>Laura Viñuela Suárez</i>	
Glosario	133
Bibliografía	141

Introducción

Con ojos de mujer es una publicación del grupo investigador del Seminario Permanente *Mujer y Literatura* de la Universidad de Oviedo, en la que se ofrece una guía didáctica sobre películas a monitoras y grupos de mujeres participantes en talleres, seminarios y cursos de cine. Esta obra es el resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto **Miradas críticas: re/visiones fílmicas de arquetipos de género**, que el Instituto Asturiano de la Mujer concedió a nuestro grupo investigador en 2003. En esta publicación se plasman los frutos de nuestros estudios y de nuestra experiencia trabajando como docentes en los talleres del programa **Tiempo Propio**, que el Instituto Asturiano de la Mujer ha venido organizando en los últimos años.

Nuestro bagaje investigador y el trabajo desarrollado con estos colectivos nos ha permitido constatar que era necesario cambiar el conocimiento y la manera de ver cine, pues, aunque las imágenes que la pantalla refleja son inalterables y permanentes, las personas que asisten a los cines no son únicamente hombres, sino también mujeres cuyas actitudes ante lo que se proyecta han ido variando en el transcurso de los años. Así, las inquietudes que las mujeres contemporáneas sienten ante las representaciones que se hacían de sus congéneres hace algunas décadas, exigen nuevas maneras de mirar y analizar las imágenes proyectadas. El cine clásico, sustentado por la ideología patriarcal y por el poder de quien manejaba la cámara de cine, cosificó a las mujeres, dando una visión sesgada e interesada de las mismas; de ahí la necesidad de cuestionar, re/visar y dar una perspectiva diferente a las representaciones hechas.

El cine es una actividad artística reciente que comenzó su andadura a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière consiguieron filmar a unos obreros a la salida de una fábrica. Los Lumière quedaron inmortalizados como los creadores de este nuevo ingenio, pero en aquellos años hubo mujeres cuya relevancia en la historia de la cinematografía es necesario reseñar, pues ya entonces destacaban por sus realizaciones y por su capacidad emprendedora. Así, contamos con la francesa Alice Guy-Blaché (1873-1968), que fue la primera persona que llevó un texto narrativo a

la pantalla en 1896, *Fée aux choux* (El hada de las coles), y la italiana Elvira Notari (1875-1946), que fue la fundadora de la Escuela de Arte Cinematográfico en Italia. Sin embargo, como ocurriera a lo largo de la historia con cualquier otra actividad que tuviera a las mujeres como protagonistas, sus nombres quedaron, una vez más, ensombrecidos por las gestas masculinas.

En los primeros años del siglo xx hubo mujeres que desarrollaron labores de realización fílmica a un ritmo vertiginoso para la época y para los medios con los que se contaba, si tenemos en cuenta que algunas, como la americana Ruth-Ann Baldwin, dirigió veinte películas en el espacio de cinco años, entre 1916 y 1921, y fue la primera directora de western, con *Forty-Nine Seventeen* (1917). La también americana Margaret Bertsch fue una destacada guionista que escribió y realizó los guiones de cinco películas en dos años, 1916 y 1917. En esas mismas fechas, la francesa Grace Cunard (1894-1967) firma dos obras y es coautora de otras siete películas. Sin embargo, esta actividad intensa de autoría femenina iba a ser interrumpida súbitamente en 1920.

Entre las causas que explican qué ocurrió para que las mujeres perdieran su capacidad como autoras activas, hay una que puede dar respuesta a esta pregunta; tiene su fundamento en la teoría desarrollada por Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), según la cual, y aplicada a cualquier tipo de actividad, la falta de capacidad económica de las mujeres es el motivo por el que éstas no pueden hacer frente a empresas de envergadura y más competitivas. Todo esto sin olvidar cuál había sido la dedicación exclusiva de las mujeres a lo largo de la historia: el cuidado de la familia, una obligación que, reiteradamente, la ideología patriarcal se había encargado de transmitir. Así pues, a comienzos de la década de los veinte, los varones tomaron las riendas de aquella emergente y ya prometedora industria y aquellas mujeres emprendedoras de finales del siglo xix y primeros años del xx pasaron a desarrollar labores secundarias, siempre dependientes y a la sombra de los hombres. A ellas les fueron encomendadas ocupaciones consideradas femeninas, tales como ser las encargadas del vestuario y del maquillaje o, en el mejor de los casos, ser fotógrafas o guionistas. Es decir, sufrieron un retroceso profesional al ceder los cargos de mayor prestigio y relevancia a sus compañeros masculinos.

A lo largo de la década de los años veinte y, especialmente, en la década de los treinta se consolidó la industria del cine y se desarrolló el *Studio System* o Sistema de Estudios. Éste fue un hecho que iba a marcar definitivamente y de manera negativa a las mujeres en la actividad artística por excelencia del siglo xx. Ciertamente, en la década de los treinta y en décadas posteriores continuó habiendo directoras, aunque en un número considerablemente inferior si se compara con la avalancha de obras de autoría masculina. Aquéllas en modo alguno podían contrarrestar el poder desplegado por el Aparato Cinemático¹ manejado por los hombres.

No quiero dejar de mencionar aquí a la americana Dorothy Arzner, que tuvo una destacadísima carrera como directora desde 1927 hasta 1943, año en que abandona la dirección para convertirse en productora. Desgraciadamente no hay copias de sus obras a disposición en ningún sistema de vídeo, ni tampoco se conservan en la Filmoteca Nacional Española sus películas, aunque alguna destaca por su sugerente título como *Merrily We Go to Hell* (1932), cuya traducción literal sería “Alegremente nos vamos al infierno”, y que en castellano se tradujo por *Tuya para siempre*. En España, la industria estaba menos desarrollada que en los Estados Unidos, pero es de destacar el nombre de Rosario Pi Brujas, guionista, productora y directora en los años treinta, autora de *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1937).

Al margen de las consecuencias que la historia sociopolítica de los países occidentales haya tenido para las mujeres, hubo dos elementos, específicamente cinematográficos, que redujeron sus libertades y difundieron unos modelos distorsionados de sus intereses e inquietudes: el anteriormente mencionado Sistema de Estudios y el código de censura Hays. El *Studio System* dominaba la producción de películas de principio a fin; los estudios no eran simplemente compañías de producción y distribución internacional de películas, sino que poseían además grandes circuitos de exhibición. Este sistema intentaba realizar películas de la manera más eficiente, económica y ordenada posible. No sólo tenían bajo contrato a directores, actores princi-

¹ Para Jean Louis Baudry, Christian Metz y Laura Mulvey el cine funciona como un Aparato institucional, como un acuerdo estandarizado de sus diferentes partes, como una máquina con toda una variedad de funciones vinculadas unas a otras (Judith Mayne en *Cinema and Spectatorship*. 1993. Routledge. Londres, Nueva York).

pales, secundarios y guionistas, sino también a operadores, directores artísticos, encargados de efectos especiales, montadores y compositores, y todos ellos debían ajustarse a los deseos y necesidades del estudio, cualesquiera que estos fueran. Esto dio lugar a la aparición de los géneros en los que cada estudio estaba especializado, y así nacieron “el musical”, “el western”, “la comedia” y “el cine negro”, entre otros.

Éste método de trabajo reducía las capacidades interpretativas de las actrices, porque al pertenecer a un estudio en exclusiva se veían limitadas en sus actuaciones. De igual modo, en esta época se redujeron las funciones de las mujeres en las pantallas hasta el punto de que cualquier intento de transgresión o subversión del canon patriarcal, en aras de una mayor libertad o de ampliar las posibilidades de actuación de las mujeres, era cercenado por el estricto código de censura Hays.

En 1927, en previsión de que los escándalos sociales de Hollywood llegasen a hacerse realidad en la pantalla, se empiezan a constituir juntas censoras. Se trataba de comités de vigilancia que iban a coordinar y supervisar las películas que se producían, de forma que las historias que el público espectador veía en las salas de cine mostraran modelos a seguir y nunca fuesen en detrimento del espíritu y la moral. El código Hays defendía los valores establecidos y adquiridos culturalmente, y algunos de sus principios afectaban directamente a las mujeres. Así, algunas de aquellas normas decían: “se presentarán unas formas de vida correctas, sujetas únicamente a las necesidades del argumento o entretenimiento”, “no se ridiculizarán las leyes naturales o humanas, ni se presentará favorablemente su violación”, “no se inclinará nunca la simpatía del público hacia el lado del delito, el crimen, el pecado o el mal en general”². De igual modo, las regulaciones sobre el sexo incluían, por ejemplo, la prohibición de las relaciones sexuales entre diferentes razas.

Estos aspectos de la historia del cine clásico, que en la actualidad pueden resultar anecdóticos, se convirtieron en rasgos definitorios de una época muy importante en el desarrollo de la cinematografía y dan una idea del modo en el que esta manifestación artística se convirtió en lo que hoy en día se considera “el gran colonizador del siglo xx”, por la importancia que tienen las imágenes y la manera en la que están

² “Cine y moral”. Cap. 23, vol. 2 de *La Historia Universal del Cine*. Editorial Planeta. Barcelona. 1990.

construidas en nuestras vidas. El cine transmitía y daba por buenas las historias de unos personajes con unos valores que se imprimieron en el imaginario colectivo del público espectador, ya que la pantalla ha actuado siempre como un espacio refractario que, parafraseando a la teórica feminista cinematográfica Laura Mulvey, reproduce la sociedad de tal modo que condiciona nuestra manera de ver el filme y, al mismo tiempo, devuelve unas imágenes que van a servir de modelos sociales. Por tanto, los patrones que brinde la pantalla marcan unas pautas de comportamiento que dan continuidad a las que la sociedad ya tiene.

En el cine clásico, debido a la influencia de la ideología patriarcal, los modelos de género se ofrecían polarizados: mientras el héroe masculino se representaba como duro, violento, capaz, inteligente, dominando la acción y en posesión de la verdad, las mujeres aparecían como subordinadas, calladas, pasivas e ignorantes, o como mujeres fatales, perversas y sensuales que se alejaban de lo socialmente correcto o, por el contrario, se presentaban como modelos negativos, sin cerebro, pero con unos cuerpos esculpidos por la cámara. Consecuentemente, los personajes femeninos se veían reducidos a meros arquetipos, mientras que los masculinos, aunque también existían arquetipos de masculinidad, poseían más espacio para el desarrollo de la personalidad individual.

Por su parte, los directores han actuado siempre como primeros artífices o “pigmaliones” que, a través del uso de la cámara, el vestuario y la iluminación de un modo determinado, deciden cómo han de ser vistas las mujeres. En el pasado esta labor proponía al público una interpretación en la que éste se identificaba con el protagonista masculino y disfrutaba del placer de mirar a las mujeres. Esto se lleva a cabo a través de la forma en la que se estructura el cine en tres miradas explícitamente masculinas: la mirada de la cámara, que suele ser masculina y voyeurística; la mirada de los hombres dentro de la narración, que convierte a las mujeres en su objeto de deseo; y, por último, la mirada del espectador masculino, que imita a las dos primeras. A esto hemos de añadir que frecuentemente la atención de la cámara se centraba en una parte concreta del cuerpo de la actriz, convirtiéndola en fetiche sexual³.

³ Para ampliar sobre el tema, consúltese la obra de Ann Kaplan. 1983. *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*. Traducción de M.ª Luisa Rodríguez Tapia para Cátedra Feminismos. Madrid. 1998.

Así, por ejemplo, la cabellera y los hombros de Rita Hayworth, las curvas de Marilyn Monroe, la voluptuosidad de Mae West o las piernas de Marlene Dietrich forman parte del imaginario colectivo y han quedado grabadas en las retinas del público espectador porque, insistentemente, la cámara se había detenido en ellas con la intención de objetualizarlas y sexualizarlas. A esta construcción social del cuerpo hay que añadir el interés económico y comercial de las grandes productoras que propiciaban que las actrices fueran meros objetos en manos de quienes ostentaban el poder en la maquinaria del cine. A su vez, en el plano narrativo, las funciones de las mujeres confirmaban las expectativas del patriarcado y quedaban relegadas a papeles pasivos, de complemento y réplica del personaje masculino.

La cosificación de la actriz por parte de todos los componentes del mundo cinematográfico supuso un retroceso en la evolución de las mujeres dentro y fuera de la pantalla, pues con mucha frecuencia las actrices se encontraron encasilladas en unos modelos con los que no se identificaban, impidiendo su propia articulación personal. Dado que el cine contribuía a marcar las pautas de comportamiento social, dado el poder que tenía la transmisión de imágenes, el público espectador de las salas asumía estos modelos como propios y los proyectaba en la vida diaria, prolongando los patrones de la construcción social de género.

Con ojos de mujer pretende estudiar, a través del cine clásico de Hollywood, los arquetipos femeninos y la evolución que han sufrido con el paso de los años. Así, se pretende analizar en qué han consistido esos cambios, si es que los hubo, cómo y de qué recursos se valen los personajes femeninos para transgredir y subvertir el canon, y si hay fisuras en los textos clásicos que permitan lecturas entre líneas. Por lo tanto, el propósito fundamental de los análisis de películas que se ofrecen en esta publicación es enseñar a analizar modelos y a utilizar diversas herramientas para su reconstrucción, con el fin de difundirlas en la sociedad. Para ello se enseñará al alumnado a identificar el arquetipo, se buscarán los recursos utilizados en su construcción y el modo en el que se pueden deconstruir, se debatirá acerca de la evolución que han sufrido los modelos presentados en el transcurso de los años, prestando especial atención a las estrategias técnicas empleadas por la dirección del filme y se estudiará si se hace un tratamiento del tema desde diferentes puntos de vista, si se ofrecen alternativas, etc...

Esta publicación se ha concebido como una guía didáctica para quien desee aprender a ver cine de un modo crítico. La guía se divide en diez secciones, dedicadas cada una de ellas a un modelo de mujer en el cine clásico y su evolución en el cine contemporáneo. Los arquetipos que componen esta guía son el de la Cenicienta, el de la mujer casada subversiva, el de la rubia tonta y sexy que logra encandilar a los hombres por sus atributos físicos, el de la mujer sensual, objeto sexual de usar y tirar para muchos hombres, el de la madre trabajadora, el de la mujer artista, el de la enamorada, el de la esposa pasiva, el de la rivalidad femenina y el de la mujer vista en clave de comedia musical.

Cada unidad didáctica consta de tres apartados. El primero es una introducción al arquetipo; en él se hace una presentación del modelo de mujer que se va a analizar y se señalan el material didáctico y los objetivos que se pretenden alcanzar. El tiempo dedicado a esta primera parte debe ser breve y, a continuación, se entregará el material de trabajo al alumnado. Las fichas fílmicas (material de trabajo) constituyen el segundo apartado de la unidad didáctica e incluyen, para cada una de las películas, la ficha técnica del filme, la sinopsis y un apartado titulado “Fíjate bien”, en el que se proponen algunos aspectos sobre los que la monitora podrá llamar la atención de las asistentes antes del visionado del filme, a fin de que sepan qué aspectos son relevantes y por qué, en una escena determinada. Es importante que la monitora entregue sólo la ficha fílmica correspondiente a la sesión, quedando a su discreción indicarles que tomen notas o no, aunque es recomendable que lo hagan, pues de este modo tendrán ya sus ideas organizadas para discutir las en grupo posteriormente. El “Debate” consiste en las preguntas sobre las que va a girar el coloquio que se mantenga al final del visionado del filme y dará al alumnado la oportunidad de hablar por turnos de manera organizada. La tercera parte, las guías didácticas, una para cada película, son para utilización de la monitora. En ellas se ofrece la manera de presentar el filme y se dan respuestas a las preguntas planteadas en la sección anterior. Las preguntas que se ofrecen son orientativas, pues, dependiendo del grupo, se pueden sugerir otras preguntas alternativas o complementarias a las aquí propuestas.

Es muy importante mantener esta coherencia didáctica a lo largo de la unidad pues ésta es la manera de que el alumnado fije sus conocimientos y los recuerde al salir del taller. Al finalizar la unidad didáctica de la segunda película, se ofrecen unas pau-

tas para poder comparar ambos filmes y debatir acerca del desarrollo del arquetipo. Después de cada unidad se dan unos datos biofilmográficos de la directora o actriz protagonista de cada filme, con el fin de que las alumnas puedan ampliar sus conocimientos. Se trata, en suma, de que aprendan a ver cine, no como se ve un programa o una película en el televisor de la sala de estar, sino de una manera seria y comprometida.

Se ha dado especial importancia al aspecto estético de la guía porque sabemos lo importante que es, desde un punto de vista pedagógico, que las explicaciones y el acceso al texto no supongan un esfuerzo añadido. Se ha utilizado tinta de dos colores para la impresión y se han dispuesto las páginas de manera que, una vez leída la introducción y objetivos del arquetipo, en todo momento se puedan ver las fichas fílmicas y las guías didácticas de ambos filmes a la vez. Al final de las unidades didácticas, aparece un conciso glosario cinematográfico y de género que puede servir de ayuda en determinado momento a quien necesite buscar la explicación de un término. Esta guía concluye con una breve bibliografía para quien desee hacer consultas o ampliar sus conocimientos sobre el tema. Igualmente se pueden visitar páginas web donde hay abundantísima información acerca de la filmografía clásica. Del mismo modo, se recomienda a las monitoras la consulta del material informativo que incluyen los DVD, pues las indicaciones referidas al trailer, a los personajes etc... son siempre interesantes.

Esta guía está pensada para las alumnas de los talleres de Tiempo Propio que organiza el Instituto de la Mujer del Principado de Asturias; no obstante, la idea es que pueda ser remitida a otros colectivos que deseen aprender a ver cine con una mirada alternativa a la propuesta por el cine comercial de Hollywood. *Con ojos de mujer*, como su propio nombre indica, es una aproximación feminista al cine, pero no es concluyente en sus análisis porque, como grupo investigador, queremos que nuestras opiniones sirvan de punto de partida para otras ampliaciones que ayuden a cambiar el conocimiento que sobre las mujeres transmiten el cine y el mundo de la imagen.

La mujer en el melodrama: una apuesta por la pasividad

~ M.^a DEL CARMEN ALFONSO GARCÍA ~

Materiales didácticos

***Sólo el cielo lo sabe.* Douglas Sirk. 1955 (estrenada en enero de 1956)**

***Lejos del cielo.* Todd Haynes. 2002**

► Introducción

A lo largo de un período que vendría a coincidir con los primeros cuarenta o cincuenta años del siglo xx, se calificaron como melodramas películas cuyas protagonistas –destaquemos el femenino–, en un alarde de actividad, pasaban por todas las peripecias para llegar a un desenlace feliz (por ejemplo, *Sally of the Sawdust* –libremente traducido: *Sally, la hija del circo*–, 1925, de David W. Griffith), o films que caían dentro de lo que quizás sería más oportuno definir como cine negro, de terror, o, siquiera, de suspense (aquí podríamos citar *La escalera de caracol*, 1946, de Robert Siodmak o *El proceso Paradine*, 1947, de Alfred Hitchcock).

Claro que, junto a las nombradas, eran también melodramas, y continúan siéndolo, innumerables títulos que la industria de Hollywood concibió pensando en atraer a mujeres deseosas de emocionarse con historias de un sentimentalismo visceral. Nacieron así los *women's films* ('películas de mujeres'), que giraron en torno a las exigencias de la maternidad –*Stella Dallas* (1937), de King Vidor, sería un modelo canónico–, se ocuparon de conflictos familiares –acordémonos ahora de *Escrito sobre el viento* (1956), de Douglas Sirk–, o, sin agotar la casuística, llevaron a la pantalla la evocadora melancolía de *Tú y yo* (1957; versión de Leo McCarey).

Sin embargo, el prototipo femenino de estas "películas para mujeres" (pero, habría que añadir, concebidas por hombres) perdió el dinamismo que había carac-

terizado a aquellos primeros melodramas, para construirse sobre la base de una pasividad que, en una perfecta operación ideológica, convirtió en natural lo que, simplemente, era cultura patriarcal, de modo que, en líneas generales, ser mujer significó, con la fuerza y las pretensiones de lo que se quiere eterno, ser mirada y no ser vista, existir por y para los demás, renunciar, en definitiva, a una vida propia e independiente.

► Objetivos

- Analizar la dimensión ideológica del cine e identificar los recursos a los que apela para naturalizar los mitos. ¿Qué significa ser mujer para la industria de Hollywood?
- Aprender a mirar con perspectiva crítica. ¿Cómo se construye la diferencia sexual?
- Reflexionar sobre la dicotomía “cine de mujeres” / “cine de hombres”. ¿Por qué creemos que un melodrama es una película para mujeres y una película del Oeste, de *gangsters* o bélica lo es para hombres?

Sólo el cielo lo sabe

► Ficha fílmica

Título original: *All That Heaven Allows*

Dirección: Douglas Sirk

Año: Rodada en 1955. Estrenada en enero de 1956

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Jane Wyman (*Cary Scott*), Rock Hudson (*Ron Kirby*), Agnes Moorhead (*Sara Warren*), Conrad Nagel (*Harvey*), Virginia Grey (*Alida Anderson*), Gloria Talbot (*Kay Scott*), William Reynolds (*Ned Scott*), Jacqueline de Wit (*Mona Plash*)

Música: Frank Skinner y Joseph Gershenson

Duración: 84 minutos

► Sinopsis

Cary Scott, una mujer viuda, en buena posición socio-económica y con un hijo y una hija en edad universitaria, se enamora de su jardinero, más joven que ella. El escándalo está servido en la pequeña ciudad provinciana de Nueva Inglaterra. Tras verse obligada por la presión social y familiar a dejar a su novio, la protagonista se sentirá sola y abandonada por todos. Al final, y en un desenlace voluntariamente ambiguo, intentará recuperar esa relación.

► Fíjate bien

- En la figura de Cary: en cómo la ven los demás personajes (su hijo e hija, sus amistades, Ron...) y en cómo se ve ella misma.
- En tres escenas:
- Cary contempla una tarde-noche navideña desde el interior de su casa.

- Cary recibe una televisión como regalo de Navidad de sus hijos.
- La escena final: Cary contempla el paisaje; queda situada entre la ventana y Ron, tendido, inmóvil, en el sofá.
- En la ambientación otoñal, los decorados y el vestuario (en especial, de la protagonista).
- En el uso de la música.

► Debate

- ¿Qué te sugiere el título en inglés de la película (*Todo lo que el cielo permite*)?
- ¿Cómo definirías a Cary? ¿Qué significa ser viuda en su círculo social?
- ¿Cómo se construye la figura de Ron? ¿Cómo son sus amistades?
- ¿Cómo interpretas el desenlace? ¿Crees que a Cary le aguarda un futuro mejor?

► Guía didáctica

Quizás sea conveniente comenzar situando la película en su contexto histórico, el momento que en Estados Unidos coincide con la llamada *Era Eisenhower* (1952-1960). Al respecto pueden ser útiles las siguientes palabras de Douglas Sirk: “América se sentía entonces fuerte y segura de sí misma, era una sociedad que protegía celosamente sus confortables logros e instituciones”. Conservadurismo o miedo a lo distinto (desde el comunismo hasta cualquier manifestación de independencia personal) son algunos de los factores que contribuyen a delinear los perfiles del país en ese momento.

¿Qué te sugiere el título en inglés de la película (*Todo lo que el cielo permite*)?

Sólo el cielo lo sabe se tituló en inglés de una forma bastante más contundente: *Todo lo que el cielo permite*. Sin duda, ésa es la razón por la que la película arranca con la panorámica de la pequeña ciudad de Nueva Inglaterra en que se desarrollará el conflicto, aunque lo hace de una forma muy especial, con la torre del reloj de la iglesia local como referencia básica. Y ¿qué es lo que ese cielo, que a menudo identificamos con lo mejor, consiente o tolera? Lo cierto es que más bien poco y no siempre bueno.

¿Cómo definirías a Cary? ¿Qué significa ser viuda en su círculo social?

Cary Scott es una joven viuda (es posible que no tenga más de cuarenta años) a la que sus hijos, y quizás la comunidad entera a la que pertenece, se empeñan en recordarle que se debe a la memoria del marido muerto, cuya presencia se hace patente por tantos medios, desde el trofeo deportivo conservado en la casa familiar a manera de reliquia, hasta el absurdo matrimonio que le propone el achacoso amigo del cónyuge fallecido, pasando por sus hábitos de arreglo personal (pues, dejando al margen el detonante vestido rojo con el que acude a la fiesta del club –de nefastas consecuencias en la medida en que uno de los asistentes pretende propiarse con ella–, a menudo su ropa será gris, negra o de suaves colores con los que acaso busca pasar inadvertida, como si hubiese asumido que ése es su destino: observar y no ser vista).

El arranque del relato se sitúa en un otoño que se quiere metáfora de la existencia de su protagonista, encerrada en una mansión demasiado grande y decorada en tonos de absoluta frialdad, sola, condenada a contemplar la realidad tras los cristales de las ventanas o abocada a no ver más allá del aparato de televisión que sus hijos le regalan por Navidad (cuya pantalla, en uno de los mejores momentos del film, devuelve la imagen de esta mujer, que antes se ha mirado varias veces en otros espejos, indagando su propia razón de ser y estar en el mundo –que, según la mayoría de los indicios, ha de reducirse a la sempiterna categoría de *viuda de* y *madre de*–).

¿Cómo se construye la figura de Ron? ¿Cómo son sus amistades?

No obstante, Cary quiere disfrutar de un tiempo que considera suyo. Y Ron, el joven jardinero, ecologista convencido, defensor de un modo de vida natural y sencillo, el polo opuesto al artificioso ambiente en el que ella se desenvuelve, será el pasaporte de entrada a un universo libre de convencionalismos, en el que nadie la somete a juicio y todos la aceptan como es.

¿Cómo interpretas el desenlace? ¿Crees que a Cary le aguarda un futuro mejor?

Siguiendo una regla de oro del melodrama, en esta película la felicidad ni es completa ni duradera; los obstáculos sociales, la tensión familiar, acaban llevando a Cary por el camino de la renuncia: se olvida de sí misma y cede a las exigencias de su hijo e hija, que, en uno de esos quiebros tan habituales en la vida, no dudarán en abandonarla poco después para emprender su propio camino. Lo demás será el intento

de recuperar la relación y el accidente que deja inválido (¿castrado?) a Ron. Cary volverá a su lado; ambos se instalarán en el confortable molino que el muchacho había restaurado, pero es posible que nada vuelva ser lo que fue. De ahí que parezca que queda atrapada entre el ventanal y el sofá.

Lejos del cielo

► Ficha fílmica

Título original: *Far from Heaven*

Dirección: Todd Haynes

Año: 2002

Nacionalidad: Estados Unidos/Francia

Interpretes: Julianne Moore (*Cathy Whitaker*), Dennis Quaid (*Frank Whitaker*), Dennis Haysbert (*Raymond Deagan*), Patricia Clarkson (*Eleanor Fine*), James Rebhorn (*Dr. Bowman*), Viola Davis (*Sybil*), Celia Weston (*Mona Lauder*), Bette Henritze (*Sra. Leacock*), Michael Gaston (*Stan Fine*).

Música: Elmer Bernstein

Duración: 107 minutos

► Sinopsis

Ambientada a finales de los años cincuenta en Connecticut, Nueva Inglaterra, la película narra la historia de Cathy Whitaker, una acomodada ama de casa, totalmente volcada en la vida familiar, cuya existencia dará un giro radical al descubrir la homosexualidad de su marido e iniciar una intensa relación de amistad con su jardinero negro, Raymond.

► Fíjate bien

- En el tipo de mujer que es Cathy; en cómo se comporta (con su marido, sus hijos, sus amigas...).
- En dos escenas:

- Cathy está tomando el sol junto a su marido, en Miami. Lleva puestas unas gafas de cristales oscuros y bastante grandes.
- Al final, Cathy se aleja de la estación; la cámara se eleva hasta enfocar un árbol en flor.
- En el vestuario (particularmente, en el femenino).
- En el uso de la música.

► Debate

- ¿Cómo es la familia que se presenta en esta película? ¿Qué valor tienen en ella las marcas de género?
- ¿De qué manera se pone al descubierto el mundo real?
- ¿Cómo interpretas el desenlace? ¿Crees que Cathy será capaz de sobrevivir sin un hombre a su lado?

► Guía didáctica

Esta película, rodada en 2002, reescribe y homenajea muchos de los más famosos títulos de Douglas Sirk, desde *Sólo el cielo lo sabe* hasta *Imitación a la vida* (1959). Estamos ante un melodrama realizado al más puro estilo del Hollywood de los cincuenta, si bien es evidente que determinados aspectos (homosexualidad, racismo) no hubieran podido abordarse en plena *Era Eisenhower* de la forma directa en que lo hace Todd Haynes. Para presentar el film será útil acudir a algunos de los extras que proporciona la versión en DVD, en especial el trailer y las declaraciones de Julianne Moore.

¿Cómo es la familia que se presenta en esta película? ¿Qué valor tienen en ella las marcas de género?

Lejos del cielo intenta rastrear las claves de una época de supuesta pulcritud socio-moral, los años cincuenta, a través de una familia modélica y ejemplar, bastión de su comunidad, cuyos miembros se comportan según se espera de ellos: la madre es la perfecta ama de casa. Vive por y para su marido, su hijo y su hija; el padre, eje-

cutivo de éxito, desarrolla su actividad en una importante empresa de electrónica y queda eximido de cualquier responsabilidad doméstica; la hija aspira a ser tan bella como su madre y aprende ballet; el niño practica deportes, anda en bicicleta o ve en la televisión series de aventuras... En definitiva, un mundo brillante (condicionado en todo y por todo por el género de sus integrantes: ser mujer conlleva unas obligaciones diferentes a las que aparece ser hombre; ser mujer significa, incluso, no poder llevar el mismo vestido en dos ocasiones, arreglarse para los demás, embutirse en unos trajes y unos zapatos muy ajustados, símbolo de la falta de libertad) que se construye de cara a la galería –incluida la prensa local–.

¿De qué manera se pone al descubierto el mundo real?

En esta historia, muy pocas cosas son lo que parecen. Por eso, ya desde las primeras escenas, y en una calculada trayectoria cuesta abajo, la historia no hace sino ir desvelando las punzantes aristas de esa ficción ideal, de ese vivir en función de las apariencias. Conoceremos, así, la homosexualidad de Frank (que él y su esposa sienten como enfermedad –él, incluso, como pecado–), la paulatina soledad e incompreensión que rodean a Cathy, que sólo acabará encontrando refugio en Raymond, el jardinero negro que intenta entenderla a ella y a su universo blanco, la coacción social que provoca la ira racista (de blancos y negros) y la violencia física en el seno del matrimonio... Finalmente, esta mujer deberá quitarse las gafas de sol que le impiden percibir la realidad en sus exactas dimensiones: descubrir que, en contra de lo que creía, está *Lejos del cielo*.

¿Cómo interpretas el desenlace? ¿Crees que Cathy será capaz de sobrevivir sin un hombre a su lado?

Al final, surge la gran pregunta: ¿será Cathy capaz de sobrevivir una vez que su marido la ha abandonado para irse con su amante, tras haber Raymond sucumbido y marchado de la ciudad? Su rostro y su caminar al alejarse del tren, en la escena final, transmiten determinación, pero es en el árbol en flor que la cámara nos deja como última imagen donde, quizás, reside un mensaje positivo, al evocar primaveras, renacimientos que contrastan con el otoño del principio. Acaso –no hay conclusión rotunda– su futuro pueda ser más halagüeño que el de Cary Scott en *Sólo el cielo lo sabe*. Sin embargo, puestas en la tesitura de decidir cuál de estas dos películas se muestra más audaz en sus planteamientos, sería difícil dejar de notar que, si *Lejos del cielo* es valiente a la hora de desvelar la cara oculta de una sociedad que el

cine clásico de Hollywood solía presentar con un discurso aproblemático, ya que Todd Haynes no oculta las referencias a la homosexualidad, el racismo o el maltrato de género, *Sólo el cielo lo sabe* no debió de resultar en su tiempo menos transgresora (posiblemente más, puesto que se trata de un film rodado en 1955) en su objetivo de componer una molesta indagación en los pilares que sostuvieron un modelo femenino a menudo indiscutido e indiscutible

► Mujeres de cine

Jane Wyman (1914) dio sus primeros pasos cinematográficos a través de pequeños papeles interpretados en películas como *Torero a la fuerza* (1932), de Leo McCarey. La década de los cuarenta traería para ella el éxito, gracias a films como *Días sin huella* (1945), de Billy Wilder, *Noche y día* (1946), de Michel Curtiz y, especialmente, *Belinda* (1948), melodrama dirigido por Jean Negulesco, que supondría la definitiva consagración de Jane Wyman, cuya interpretación de una joven sordomuda la haría merecedora de un Óscar. En los años cincuenta brillaría en títulos como *Obsesión* (1954) –por la que fue propuesta nuevamente para el Oscar– y *Sólo el cielo lo sabe* (1956), espléndidos melodramas dirigidos por el maestro en el género Douglas Sirk. A partir de los sesenta se iría alejando poco a poco del cine, encontrando espacio en la televisión a través de series como *Falcon Crest* que, en los ochenta, le devolvería la fama gracias al personaje de Ángela Channing.

Julianne Moore (1961) se inició cinematográficamente en 1988 con la película de terror *Slaughterhouse 2*, de Michael D. Welldon. Después vendrían títulos como *La mano que mece la cuna* (1992), de Curtis Hanson, y, en especial, *El fugitivo* (1993), adaptación dirigida por Andrew Davis de la famosa serie televisiva de los años sesenta, que iba a significar el reconocimiento del público. Con posterioridad, ha intervenido en films tan destacados como *Vania en la calle 42* (1994), de Louis Malle, *Safe* (1995), de Todd Haynes, o *El gran Lebowski* (1998), de Joel Coen. En varias ocasiones ha sido candidata a un Oscar: como mejor actriz secundaria, en 1997, por *Boogie Nights*, de Paul Thomas Anderson, y en 2002, por *Las horas*, de Stephen Daldry; como mejor actriz principal, en 1999, por *El fin del romance*, de Neil Jordan, y en 2002, por *Lejos del cielo*, de Todd Haynes.

La mujer sensual

~ESTHER ÁLVAREZ LÓPEZ~

Materiales didácticos

***Gilda*. Charles Vidor. 1946**

***Flores de otro mundo*. Icíar Bollaín. 1999**

► Introducción

La sensualidad de la mujer ha sido un tema tratado en todas las artes desde sus inicios: en la pintura, la escultura, la literatura y, tras su invención en 1895, también en el cine. A la mujer se la ha caracterizado casi exclusivamente en términos de su atractivo físico, de su sexualidad y del poder que su cuerpo ejerce en el hombre, hasta el punto de hacerle perder la cabeza y de llevarlo a la perdición. Popularmente, a la mujer sensual, que es además independiente, ambiciosa y sexualmente asertiva, se le aplica la expresión “mujer fatal”. Estas características invierten las cualidades que en la sociedad y la cultura han sido asignadas a la mujer: pasividad, silencio, sumisión y abnegación.

Rita Hayworth es una de las mujeres más sexualizadas y erotizadas del cine: “diosa de Hollywood”, “diosa del amor”, “bomba erótica” o “bomba sexual” son algunas de las etiquetas que, a partir de *Gilda*, marcarán tanto su vida como su carrera profesional. Hasta tal punto llegó su fama de mito erótico que la propia bomba atómica que los norteamericanos dejaron caer sobre Hiroshima llevaba su nombre. El personaje de ficción atrapó finalmente a Hayworth, quien llegó a lamentarse: “Todos y cada uno de los hombres que conocí se iban a la cama con Gilda... y se despertaban conmigo”.

Flores de otro mundo presenta una visión más contemporánea, menos erotizada y menos patriarcal de la mujer sensual. Milady encarna la problemática derivada de

la conjunción de los factores de raza, clase y género propia de las mujeres inmigrantes en la España actual.

► Objetivos

- Identificar los códigos y técnicas empleados en la construcción del arquetipo.
- Ser capaces de establecer las diferencias fundamentales entre la forma en que directores y directoras han elaborado este tipo de personaje.
- Entender de forma crítica las motivaciones ideológicas que subyacen a la creación del mismo.
- Ser conscientes de cómo el cine crea mecanismos de identificación y estrategias sutiles que nos hacen percibir la 'realidad' de una manera predeterminada, especialmente en lo que se refiere al género (caracterización de personajes femeninos, papeles que representan, finales de las películas para las mujeres, opciones que se les permiten, etc).

Gilda

► Ficha fílmica

Título original: *Gilda*

Dirección: Charles Vidor

Año: 1946

Nacionalidad: Estados Unidos

Guión: Marion Parsonnet. Historia de E.A. Ellington, adaptada por Jo Eisinger

Intérpretes: Rita Hayworth (Gilda); Glenn Ford (Johnny Farrell); George Macready (Ballin Mundson); Joseph Calleia (Detective Maurice Obregón); Steven Geray (Tío Pío)

► Sinopsis

Ballin Mundson, propietario de un casino clandestino en Buenos Aires, salva en una pelea callejera al jugador Johnny Farrel quien, a partir de ese momento, se convierte en mano derecha y hombre de confianza de su jefe. Tras un corto viaje, Mundson regresa casado con Gilda, con quien Farrell había mantenido una relación amorosa en el pasado que su ahora marido desconoce. Gilda y Farrell reiniciarán su historia de amor, odio y celos.

► Fíjate bien

- En cuándo y cómo se presenta a Gilda: ropa, peinado, movimientos, lo que dicen de ella los hombres de su entorno (su marido, su antiguo amante y posterior marido, el personal del casino).
- En el comportamiento de los dos personajes masculinos protagonistas hacia ella.

► Debate

- ¿Qué diferencias hay entre la forma en que se presenta a los dos protagonistas masculinos y a Gilda? ¿Por qué Gilda tarda tanto en aparecer en la película? ¿Qué características se destacan de ella?
- ¿Qué opinas del comportamiento de Gilda? ¿Y del trato que recibe de Farrell o de su marido?
- ¿Qué te parece la escena del baile al final? ¿Y la bofetada de Johnny? ¿Crees que se la merecía?
- ¿Opinas que el final de la película es el adecuado? ¿Crees que el personaje de Gilda ha cambiado? ¿Es creíble el final?

► Guía didáctica

Se puede empezar por mostrar los carteles de la película: sirven de reclamo al ofrecer un anticipo impactante, llamativo, de lo que van a ver. En *Gilda*, los carteles se centran de forma casi exclusiva en la sensualidad del personaje, aunque en algún caso se destaca además la escena de la bofetada, que sirve como punto de atracción añadida. Se pueden analizar los códigos que operan en la construcción de la protagonista, todos los cuales se conjugan para resaltar su feminidad y su belleza física (erotización a través de los vestidos, posturas, gestos de la cara, pelo, complementos, colores, texturas, iluminación).

¿Qué diferencias hay entre la forma en que se presenta a los dos protagonistas masculinos y a Gilda? ¿Por qué Gilda tarda tanto en aparecer en la película? ¿Qué se destaca de ella?

Las diferencias entre los personajes masculinos y la protagonista femenina son claros: a pesar de que Johnny aparece como un jugador, inmediatamente busca la manera de obtener un empleo bien remunerado y se convierte en elemento imprescindible del casino. Ballin Mundson es una persona relativamente mayor (casi una figura paterna) con dinero, poder e influencias. Gilda tarda casi veinte minutos en aparecer en pantalla. Esta técnica de dilación deja al público espectador expectante, aguardando impaciente el momento de verla. Cuando finalmente aparece, lo hace de manera muy

sensual, con los hombros al descubierto; se destacan su belleza física y su voluptuosidad. Gilda es una mujer del espectáculo (cantante y bailarina), pero es ella misma presentada como espectáculo, como objeto sexual placentero para la mirada masculina.

¿Qué opinas del comportamiento de Gilda? ¿Y del trato que recibe de Farrell o de su marido?

Gilda es tratada como una posesión más por parte de su marido, quien parece haberse casado con ella por su atractivo físico, no por sus cualidades personales (apenas se conocen), y como complemento añadido a su status social. Farrell vive consumido por los celos y la rabia, hasta el punto de que cuando sale de casa de su jefe tras ver a Gilda allí por primera vez admite que desearía pegarle. Aquí comienza la escalada de agresividad hacia su antigua amante. Ella sigue enamorada de él y hace todo lo posible para desatar sus celos. Gilda flirtea con sus admiradores, pero en ningún caso su interés es genuino, sino que es fingido, con el fin de provocar a Farrell.

¿Qué te parece la escena del baile al final? ¿Y la bofetada de Johnny? ¿Crees que se la merecía?

Farrell trata a Gilda con insultos (se refiere a ella como “ropa sucia”), violentamente, en un patrón claro de malos tratos que culminan en la escena de la bofetada. Farrell ha urdido todo un cruel plan humillarla y castigarla por lo que él cree que es una vida disipada y de infidelidades continuas. Tras el strip-tease insinuado, su propia forma de venganza, Farrell le da brutalmente la bofetada más célebre del mundo del cine. Gilda, sin embargo, es inocente; los malos tratos surgen de los celos enfermizos de su marido y de su imposibilidad de controlar totalmente el poder que Gilda ejerce sobre él.

¿Opinas que el final de la película es el adecuado? ¿Crees que el personaje de Gilda ha cambiado? ¿Es creíble el final?

El personaje de Gilda, con tanta fuerza, independencia y determinación a lo largo del film, se vuelve sumisa, se olvida del maltrato de Johnny y se marcha con él “a casa”. Este final no es creíble en absoluto, si bien la ideología del momento hacía inevitable que Gilda sufriera este cambio repentino para convertirla en la mujer buena que finalmente se demuestra que es. La mujer mala sólo estaba en la mente de Johnny, quien sólo descubre la verdad sobre su esposa por medio del detective.

Flores de otro mundo

► Ficha fílmica

Título original: *Flores de otro mundo*

Dirección: Icíar Bollaín

Año: 1999

Nacionalidad: España

Guión: Icíar Bollaín; Julio Llamazares

Intérpretes: José Sancho (Carmelo), Lissete Mejía (Patricia), Luis Tosar (Damián), Marilín Torres (Milady), Elena Irureta (Marirrosi).

► Sinopsis

A un pueblo de Guadalajara llega una caravana de mujeres. Los solteros de Santa Eulalia han organizado una fiesta en la que tratarán de encontrar una pareja y paliar así tanto su soledad como la despoblación del medio rural en el que viven. Entre las posibles candidatas hay una dominicana que aprovechará esta oportunidad para labrarse una vida digna y segura junto con sus hijos. Más tarde llega Milady, una hermosa joven cubana que mantiene una relación sin amor con Carmelo, con quien viene a España con el fin de mejorar sus expectativas de futuro. El choque cultural y el desequilibrio de poder se hacen patentes en la convivencia.

► Fíjate bien

- En la actitud de los hombres del pueblo ante la entrada de la caravana de mujeres al salón de recepción y en el baile. También en la llegada de Milady tiempo después.
- En cómo se va desarrollando este personaje: su vida con Carmelo y en el pueblo.

► Debate

- ¿Entiendes los motivos por los que Milady viene a España y acepta vivir con Carmelo aunque no le ame? ¿Crees que tendría otras alternativas?
- ¿Qué diferencias y similitudes ves entre el personaje de Milady y el de Gilda?
- ¿Ves algún tipo de parecido en la forma que son tratadas por los hombres? Milady también recibe una bofetada. ¿Crees que en este caso está justificada?
- ¿Se parecen el final de Gilda y el de Milady? Si cambia, ¿a qué crees que se debe?

► Guía didáctica

La película se puede presentar introduciendo el tema de la inmigración y del entorno en el que se desarrolla, con mucho menos glamour y de mentalidad menos abierta que el casino de Buenos Aires de *Gilda*. También se puede destacar el turismo sexual de los hombres occidentales en países en vías de desarrollo o del denominado Tercer Mundo. *Flores de otro mundo* plantea el problema de las mujeres inmigrantes que se trasladan a nuestro país en busca de mejores condiciones de vida. Aunque las circunstancias de cada una de ellas son diferentes, las dos protagonistas buscan huir de la pobreza y falta de futuro en sus respectivos países.

¿Entiendes los motivos por los que Milady viene a España y acepta vivir con Carmelo aunque no le ame? ¿Crees que tendría otras alternativas? Y él, ¿por qué está con ella?

Milady no parece tener otras alternativas para abandonar la isla ni su futuro incierto en ella. El problema no es suyo cuando aprovecha esta ocasión, sino de la situación de falta de recursos que allí se ha generado. Por su parte, Carmelo cree estar enamorado de ella, pero para él, como en el caso de Gilda y su marido, Milady representa más una posesión, comparable al resto de la casa y lo que ésta contiene (todo de lo mejor, lo más grande y lo más caro, como se encarga de mostrarle nada más llegar).

¿Qué diferencias y similitudes ves entre el personaje de Milady y el de Gilda?

Ambas son muy sensuales. Milady es, además, una mujer exótica y llamativa que no hace sino aumentar la reputación de Carmelo como hombre y lo convierte en la

envidia de sus convecinos. Carmelo despliega todo su poder y las abundantes diferencias que lo separan de Milady (culturales, económicas, de género) para dominarla y tratar de convertirla en una sumisa ama de casa al estilo tradicional. Mientras ella estaba en Cuba le gustaba tal cual era, pues en su sensualidad, en su sexualidad sin tapujos, residía todo su atractivo; una vez en España y bajo su control, su interés por ella se reduce a que brille sola en el interior del hogar.

¿Ves algún tipo de parecido en la forma que son tratadas por los hombres? Milady también recibe una bofetada. ¿Crees que en este caso está justificada?

Aunque a primera vista no parecen tener nada en común, Gilda y Milady comparten muchos aspectos: ambas han aceptado como pareja a hombres mucho mayores que ellas, de los que no están enamoradas, como forma de encontrar una estabilidad económica y una vida mejor. Las desventajas sociales a las que se enfrenta una mujer sola en un mundo eminentemente masculino, tanto en 1946 como en 1999—sobre todo si es inmigrante o sin recursos—, son numerosas; muchas mujeres se ven obligadas por las circunstancias a concertar una relación sin amor a cambio de seguridad. Sus maridos las tratan como a meras posesiones, artículos de lujo para aumentar su estatus de hombres poderosos, objetos de la envidia y admiración de los demás. Carmelo es, como Johnny Farrell, agresivo y violento con Milady, a quien también le propina una sonora y brutal bofetada cuando ella vuelve de un viaje que aprovecha para ver el mundo, un mundo que él le ha prometido en su país natal y ahora le niega.

¿Se parece el final de Gilda y al de Milady? Si cambia, ¿a qué crees que se debe?

A diferencia de Gilda, que perdona y acepta feliz a Farrell a pesar de su crueldad, Milady abandona finalmente a Carmelo y también a su peón. En una repetición similar a lo que ha sido su experiencia anterior, el joven se ofrece a sacarla de su situación pero creando otra en la que, nuevamente, ella no es más que un juguete sin voz en la toma de las decisiones que le afectan. Si decide marcharse definitivamente dejando atrás una vida cómoda es porque no está dispuesta a comprometer su derecho a ser feliz ni a depender de hombres a los que no ama a cambio de seguridad. Milady no es mujer que se conforme con el papel de ama de casa sumisa: está preparada, tiene estudios y está llena de entusiasmo; su única desventaja son sus escasos recursos para poder realizar sus sueños. Bollaín descubre el lado más humano de esta mujer cubana, a quien a lo largo de la película va desposeyendo de

la carga de sensualidad que parecía caracterizarla en un principio (al menos para los habitantes del pueblo que la asocian con el sexo fácil) y profundiza a través de ella en la denuncia social.

► Mujeres de cine

Rita Hayworth es el nombre artístico de Margarita Carmen Cansino, nacida en Brooklyn, Nueva York, el 17 de octubre de 1918. Su padre, Eduardo Cansino, era de origen español; su madre Volga Haworth, de origen irlandés y artista del Ziegfeld Folies. Ambos eran bailarines en una compañía que actuaba en Estados Unidos y en México, por lo que Margarita/Rita vivió desde muy pequeña el mundo del espectáculo. A los 16 años debutó como actriz en la película *Crazy Diablo*. En 1939, tras haber interpretado algunos papeles menores, actuó como actriz de reparto en *Sólo los ángeles tienen alas* (dirigida por Howard Hawks), en la que aparece ya con el nombre de Rita Hayworth (Rita es una adaptación de su nombre verdadero, Margarita, y Hayworth del apellido de su madre). La productora Columbia pronto vio en ella a la nueva vampiresa del cine, sometiéndola a un cambio de su aspecto latino que incluyó el cambio de color de pelo, del negro al rojizo, que la haría famosa. El papel culminante de la actriz fue el del personaje de Gilda en la película del mismo título (1946). A partir de entonces, Hayworth pasó a ser una diva idolatrada, así como el icono del glamour y la sensualidad.

Hayworth se casó tres veces. Su segundo marido y padre de su primera hija fue el actor y director Orson Welles, con quien trabajaría en *La dama de Shanghai* (1947). Por esa misma época se divorcia de él porque, según ella, le resultaba imposible “vivir con un genio”. Posteriormente contrae matrimonio con Ali Khan, heredero del Aga Khan, con quien tuvo otra hija, la princesa Yasmina. Tampoco este matrimonio sería duradero. Su carrera había empezando a perder el brillo de épocas anteriores y durante los años siguientes Hayworth no realizaría ningún papel digno de ser destacado. En 1980 se le diagnostica la enfermedad de Alzheimer, aunque para entonces ya se había retirado definitivamente de la vida de glamour de Hollywood. Muere en Nueva York el 14 de mayo de 1987 a los 68 años de edad.

Icíar Bollaín, actriz y directora de cine, nace en Madrid el 12 de junio de 1967. Cuando tenía 15 años fue elegida por el director Víctor Erice para su película *El Sur* (1983); cuatro años después interpreta otro papel en *Mientras haya luz*, de Felipe Vega (1987). Bollaín realiza tres cursos de Bellas Artes, que compagina en principio con su trabajo de actriz en el cine y en la televisión, pero que abandona para dedicarse plenamente al mundo cinematográfico. Trabajó con los grandes directores y directoras del país en películas como *Dime una mentira* (1992), junto con su hermana gemela, cuya interpretación les valió a ambas el premio a mejor actriz del Festival de Cine de Gijón de ese mismo año.

Bollaín participó a mediados de 1994 en el rodaje de *Tierra y Libertad*, del director de cine británico Ken Loach, película en la que encarna a una miliciana de la guerra civil española. Un año más tarde (1995) inicia su primer largometraje como directora con *Hola, ¿estás sola?*, cuyo guión, basado en una idea suya, escribe junto a Julio Medem. Con él escribirá también *Flores de otro mundo*, filme en el que se denuncia el desequilibrio económico y la marginación que induce a muchas mujeres desfavorecidas a depender de los hombres, al tiempo que ellos utilizan su posición de privilegio para dominar y ejercer un poder sobre aquellas, más débiles y desprotegidas socialmente.

La película ha sido galardonada con el Premio a la Mejor Película de la Semana Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes (1999). Además de otros muchos premios concedidos en el extranjero (Francia, Colombia, Italia, Estados Unidos...), este filme se ha vendido a multitud de países, entre ellos Alemania, Suiza, Japón, México y Australia, lo cual demuestra la vigencia de los temas que trata así como su universalidad. Su último largometraje hasta la fecha, *Te doy mis ojos* (2003), sobre los malos tratos, ha sido nuevamente un éxito de público y de crítica. En 2004 recibió 7 Premios Goya, entre otros a la mejor película, mejor dirección y mejor guión.

Icíar Bollaín es miembro de la Academia Española de Cinematografía y fundadora de Producciones La Iguana (1991).

La novia / enamorada del héroe

~ISABEL CARRERA SUÁREZ~

Materiales didácticos
***Casablanca*. Michael Curtiz. 1942**
***La boda del monzón*. Mira Nair. 2001**

► Introducción

Uno de los personajes femeninos más frecuentes en el cine clásico, por ser fundamental en la trama romántica (obligatoria incluso en géneros alejados del melodrama), es la novia o enamorada del héroe. Hay infinitas variantes sobre este estereotipo, pero la tendencia tradicional es a presentar una mujer joven de moral intachable y sumamente bella, aunque de sexualidad discreta o más bien maternal, que admira al héroe y antepone los intereses de él a los propios. Estas *novias de*, por sofisticadas y admirables que sean, suelen tener un papel secundario, pasivo, o una notable falta de poder. Como también es tradicional el final feliz, existe todo un género que termina en boda o incluso se centra en sus preparativos, aunque ejemplos recientes lo hagan en tono de comedia. En el cine clásico la novia ideal rara vez es una mujer de otra cultura o 'exótica', ya que ésta se presenta como sexualizada y, por lo tanto, poco adecuada.

Casablanca, una de las películas más famosas de la historia del cine, debe su éxito, entre otros factores, a la hábil explotación del melodrama romántico imbricado con un mensaje político y a la perfecta recreación del estereotipo de la bella (europea) enamorada del héroe (americano), magníficamente interpretada por Ingrid Bergman.

La boda del monzón nos ofrece, como contraste, una versión de la complejidad de las relaciones personales que, aunque mantiene ciertas dosis de romanticismo ideal-

zado, aborda temas casi tabú y presenta unas mujeres que toman sus propias decisiones. En lugar de un ambiente falsamente exótico como el de *Casablanca*, nos encontramos una India actual, que nos abre los ojos a otra cultura pero también a la nuestra, que comparte estereotipos y prejuicios de género con ella.

► Objetivos

- Identificar las claves del estereotipo de *novia de*, complemento del héroe, con frecuencia una falsa protagonista, y analizar cómo se crea este personaje a través de técnicas cinematográficas.
- Mostrar el modo en que el cine hace a estas mujeres deseables y deseadas, analizar los procesos de identificación que las convierten en modelos de comportamiento.
- Analizar los componentes culturales, raciales y eurocéntricos del mito clásico, así como sus fisuras.
- Contrastar la versión 'femenina' y más compleja ofrecida por una directora y guionista actuales, de una cultura no occidental: la representación de las muchas variantes del amor y de la relación personal, los modelos nuevos.
- Conocer y apreciar la labor de Ingrid Bergman (y su carrera posterior), la labor de la directora Mira Nair y de las mujeres de ambas películas (significativamente mucho más numerosas y fuertes en la segunda).

Casablanca

► Ficha fílmica

Título original: *Casablanca*

Dirección: Michael Curtiz

Año: 1942

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Ingrid Bergman (Ilsa), Humphrey Bogart (Rick), Paul Henreid (Victor Lazlo), Dooley Wilson (Sam), Madeleine LeBeau (Yvonne)

Guión: J. y P. Epstein, H. Koch, C. Robinson. Basada en la obra teatral *Everybody Comes to Rick's*, de Murray Burnett y Joan Alison

Producción: Warner Bros.

► Sinopsis

La ciudad de Casablanca, en el Marruecos colonizado por Francia, es un hervidero de refugiados de diversas nacionalidades que, huyendo del dominio nazi en Europa, esperan obtener un salvoconducto para escapar a Lisboa y de allí a los Estados Unidos. Se reúnen en el café de Rick, un americano escéptico de pasado misterioso. Allí llega un día Ilsa, a quien Rick conoció en París, donde se enamoraron profundamente, ahora como esposa de Victor Lazlo, un líder de la resistencia. El triángulo amoroso y las lealtades personales y políticas en un entorno “exótico” y peligroso (controlado por los nazis) crean el suspense y la acción dramática de la película, estrenada en plena II Guerra Mundial.

► Fíjate bien

- **Escenario:** ¿Cuál es la primera imagen que aparece en la película? ¿Cómo se logra el efecto de lugar árabe? ¿Dónde se desarrollan la mayor parte de las escenas? Se

rodó en un estudio de Hollywood: ¿lo notas?

- **Ilsa:** ¿Cuánto tarda en aparecer en pantalla? ¿Cómo se la presenta físicamente? ¿Qué parte de su cuerpo vemos insistentemente? ¿Qué expresiones son las más repetidas en su rostro?
- **Rick:** ¿Cómo se le presenta? ¿Qué sabemos de él? ¿Cómo trata a las mujeres que aparecen? ¿Qué expresiones son las más repetidas en su rostro?
- **Aspectos técnicos: música:** dos melodías son cruciales, ‘La marsellesa’ y ‘As time goes by’. Fíjate en qué momentos salen y cómo se usan. ¿Qué efectos consiguen? **Iluminación:** la luz usa el blanco y negro con efectos dramáticos, ¿cómo refleja el estado de ánimo?

▮ Debate

- ¿Quién aparece más tiempo en pantalla a lo largo de la película? ¿Con qué punto de vista o persona nos mueve la película a identificarnos? ¿Quién toma la decisión fundamental?
- ¿Cuál es el dilema fundamental de la película? ¿Encuentras creíble la historia? ¿Tiene esto importancia?
- ¿Qué hace atractivo el personaje de Ilsa? ¿Sigue siendo atractivo hoy?
- ¿Por qué crees que gusta la película a las mujeres? ¿Y a los hombres? ¿Te parece nostálgica la película vista hoy? ¿Nos sigue diciendo algo o la vemos como entretenimiento de un tiempo pasado?

▮ Guía didáctica

Al ser una de las películas más famosas de la historia del cine, es probable que algunas personas la hayan visto. Se puede iniciar la sesión preguntando qué saben de la película (tema— ¿recuerdan la historia de amor o la política?, interpretación— ¿les gusta Bergman, Bogart?, ¿recuerdan la música?, ¿saben algo de la ciudad de Casablanca? etc..) procurando interesar a quienes no la conozcan. Es una película de la época clásica de Hollywood, “de estudio” (Warner), lo cual suponía fórmulas

repetidas y censura política y sexual. Se estrenó en 1942, en plena guerra mundial, con gran carga de propaganda. Se sitúa en África siguiendo una moda de Hollywood de “exotizar” los escenarios (seguía a *Argel* y otras), aunque usando repartos y temas occidentales. El escenario es sumamente artificial: se rodó en estudio con presupuesto reducido por la guerra; se usan algunas escenas de noticiarios (la llegada de los alemanes a París). Algunas vestimentas (gorros etc) y detalles (lámparas, mercados) crean el efecto árabe. En la escena de Rick e Ilsa en coche saliendo de París se nota mucho el efecto estudio. Puede mostrarse la primera imagen de la película (el mapa de África), o alguno de los carteles o el trailer original, que habla de aventuras, peligros, y una atracción casi fatal de Ilsa hacia Rick.

¿Cuánto tarda Ilsa en aparecer en la pantalla? ¿Cómo se la presenta y qué parte de su cuerpo vemos insistentemente?

Ilsa tarda casi media hora en aparecer en pantalla (se crea el misterio). En toda la película se la ve muy bella, suave, incluso maternal (contrasta con la cantante o Yvonne). En las escenas con Rick vemos sobre todo el rostro, bellísimo y muy expresivo, con frecuencia mirando al suelo, silenciando o temiendo algo, o recorriendo amorosamente con los ojos la cara de Rick, o admirando a Lazlo. Lloro varias veces, con sentimiento, pero sin perder la compostura. Es muy atractiva y elegante, un rostro perfecto, de gran “pureza” (muy blanca, las luces y sombras se utilizan muy bien para expresar sus sentimientos). Habla, pero menos que los hombres y cuando se ve forzada. Calla ante Víctor y ante la decisión final de Rick. Ingrid Bergman la interpreta magistralmente y esto es parte del atractivo del personaje.

¿Cómo se presenta a Rick? ¿Qué sabemos de él? ¿Cómo trata a las mujeres? ¿Con qué punto de vista o persona nos identificamos?

Rick es el centro de la película. Vemos muchas escenas a través de él, incluso la cámara se sitúa a su espalda (en su primera escena, vemos sus manos firmar un cheque, como si mirásemos por sus ojos). Esta mirada es también metafórica, la película nos hace ver las cosas como las ve él, como las siente él. Es el prototipo de héroe americano solitario, escéptico, que no se involucra (en la guerra, por ejemplo); es duro con Yvonne, desengañado (¿es esto aceptable?). Pero nos llega más que Víctor, héroe perfecto pero frío a quien no conocemos bien (personaje poco desarrollado). Esta presentación de los personajes es clave en la ideología de la película.

¿Qué efectos consigue la música?

La música es una clave emocional: 'As time goes by', canción de amor, nostálgica, suena en escenas cruciales: Ilsa se la pide a Sam (vemos su rostro intenso), la pide luego Rick, suena cuando éste se desploma junto a la botella tras haber insultado a Ilsa; es tema amoroso recurrente. "La marsellesa" protagoniza la escena política clave frente a los alemanes (muchos extras lloraban de verdad, ya que eran exiliados en la vida real) y suena al inicio de la película.

¿Cuál es el dilema fundamental de la película? ¿Encuentras creíble la historia?

El dilema de Ilsa es con quién quedarse. El momento hacía imposible que eligiese a Rick, ya que había que transmitir la necesidad de sacrificio por los ideales para justificar la participación americana en la guerra. Y la censura de Hollywood no permitía que una casada abandonase a su marido o tuviera una aventura (de ahí que le crea muerto en París). Se tardó mucho en encontrar un final aceptable y creíble.

¿Te parece nostálgica la película? ¿Encuentras atractivo el personaje de Ilsa?

Se transmiten de forma muy eficaz valores patriarcales y americanos a través de los mitos románticos; los recursos de cine están muy bien ejecutados y aprovechados: se mitifica al héroe solitario americano, se predicán el sacrificio personal, la pureza femenina y la amistad masculina. Los hombres tienen gran complicidad y camaradería, de la que excluyen a las mujeres. La mujer sufre, es más culpable que ellos (oculta cosas), ellos aman y son engañados, son virtuosos o desgraciados pero capaces de sacrificarse. Ilsa no tiene valor en sí misma si no es en función de Lazlo o de Rick, pues no sigue su propio deseo.

La boda del monzón

► Ficha fílmica

Título original: *Monsoon Wedding*

Directora: Mira Nair

Año: 2001

Nacionalidad: India

Guión: Sabrina Dhawan

Intérpretes: Naseeruddin Shah (Lalit Verma), Lillete Dubey (Pimmi Verma), Shefali Shetty (Ria Verma), Vijay Raaz (P.K. Dubey), Tilotama Shome (Alice), Vasundhara Das (Aditi Verma), Parvin Dabas (Hemant Rai), Kulbhuskan Kharbanda (C.L. Chadha), Kamini Khanna (Shashi Chadha), Rajat Kapoor (Tej Puri)

Premios: León de Oro del Festival de Cine de Venecia 2001

► Sinopsis

Aditi Varma, una joven punjabi de clase media, está a punto de celebrar su boda en su casa familiar de Delhi. Mientras su padre (Lalit) y su madre (Pimmi) se ocupan de coordinar los agitados preparativos, van llegando los invitados, familiares procedentes de la diáspora india en Australia o EEUU, y naturalmente el novio, un joven ingeniero indio residente en Houston. Las imágenes entrelazan las historias personales de cinco parejas, entre ellas la surgida entre la sirvienta Alice y el cómico personaje contratado para montar la boda. Como cualquier gran reunión familiar, dará lugar a que afloren tensiones antiguas, y secretos como el revelado por Ria, en medio de la ruidosa celebración. La película muestra, con gran sentido del humor, alegría y un valiente planteamiento de temas tabú, una imagen de la comunidad punjabi contemporánea en Delhi.

► Fíjate bien

- **Escenario:** Gran parte se desarrolla en la casa familiar de la novia y otras escenas tienen lugar en otras partes de Delhi. Procura fijarte en los contrastes que se presentan entre modernidad y tradición, tanto en escenarios como en costumbres. ¿Te sorprenden? ¿Te imaginabas la India de otro modo?
- **Personajes:** Se nos presentan alternativamente las historias de amor de cinco parejas. ¿Quiénes son y qué tipos de amor o relación tienen? ¿Qué dilemas y preocupaciones tienen, especialmente Ria, el padre (Lalit), la novia (Aditi) y el novio (Hermant)? ¿Toman decisiones difíciles las mujeres? ¿Llevan la iniciativa?
- **Temas generales:** En la película aparecen diferentes clases sociales (castas) y diferentes modelos de belleza. ¿Cómo se relaciona el color de la piel con la clase social o con la idea de belleza? ¿Y el vestido? ¿Qué grupo étnico indio se menciona, aparte del punjabi y qué se dice de cada uno?
- **Aspectos técnicos:** fíjate en la importancia del **color** (en general, y colores concretos: naranja, rojo, blanco), la **iluminación** y la **música** (tradicional, moderna). Hay temas musicales que se repiten, ¿a qué se asocian?

► Debate

- Describid los tipos de amor que aparecen en la película. ¿Cuáles nos conmueven más y por qué?
- ¿Cuáles son los temas tabú, que no suelen tocarse en el cine y aquí se tratan?
- Compara la reacción del padre (Lalit) ante el dilema presentado en la boda tras la revelación de Ria. ¿Crees que sería la habitual? ¿Crees que es un hecho frecuente y silenciado? ¿Es importante que se trate en el cine?
- ¿Te sorprenden las actuaciones de las mujeres en el contexto de la India? ¿Qué problemas te resultaron similares a nuestra cultura y cuáles diferentes?

► Guía didáctica

Esta película seguramente será desconocida para el grupo, como la directora y el país del que procede. Conviene presentarla con alguna información previa breve y quizás recabar qué saben de la India, si han visto alguna película situada allí, qué ideas generales tienen. Quizás hayan visto otras comedias sobre bodas. Se puede hablar de los temas recurrentes y cómo se suele presentar o imaginar a las novias, para que comparen con Aditi. Puede ofrecerse información breve sobre el Punjab y la partición de la antigua India en 1949, ya que afecta a esta familia, que debido a ella precisa la protección del patriarca Tej. La casa que aparece en la película es de clase media-alta; contrasta con la de Dubey y su madre y otras zonas que se ven en escenas de calle.

¿Qué elementos sirven de contraste entre modernidad y tradición?

Modernidad: móvil, reloj-calculadora, e-mail, golf, compras, mujer fumando, ropa occidental, debate de TV, música y baile modernos, sexualidad, boda por amor, uso del inglés, costumbres americanas; detalles como tomar café (Aditi) o los nombres ingleses (P.K., Alice).

Tradicción: cortes de luz, ropa tradicional (sari), ajuar, canciones tradicionales (mujeres mientras se pone henna en las manos de la novia), sexualidad silenciada, matrimonio arreglado, ritos de boda, caos de Delhi (tráfico, cables, barullo), uso de las lenguas *hindi* y *punjabi* (perdido en doblaje, en versión original hablan los tres idiomas); tomar té (Hermant), nombres indios.

Estos contrastes se juxtaponen mucho, como las parejas que los representan: Dubey y Alice contrastados en el apagón con Ayesha y Rahul o con los novios en la doble boda.

Se presentan las historias de amor de cinco parejas en el filme ¿Quiénes son? ¿Cuáles nos conmueven más?

Se juxtaponen las historias de 1) Aditi y Hermant, novios semimodernos, 2) Lalit y Pimmi, padres, amor maduro, también enternecedor, 3) Ayesha y Rahul, modernos, ella toma la iniciativa, 4) PK Dubey y Alice, tradicional, casta menos favorecida y 5) Ria, 'solterona' o 'peligrosa' por su independencia; violada secretamente de niña por el patriarca. Por otro lado, el hijo adolescente podría ser homosexual, según teme su padre. Aditi, Ria y Ayesha toman iniciativas decisivas (contar la relación adúlter-

ra al novio, detener a Tej y denunciarle ante la familia, buscar a Rahul sexualmente), Alice y Pimmi (madre mediadora) lo hacen más indirectamente, pero ninguna es sólo un complemento de 'su hombre'.

¿Cómo se relaciona el color de la piel con la clase social o con la idea de belleza?

Se valora la palidez (la novia es la más blanca); el norte de la India, por las invasiones históricas, tiene personas de tez más clara y el sur tiene más personas oscuras, como el grupo más antiguo de pobladores. El sistema de castas / clase social se ve en Alice y el equipo de Dubey, así como en la escena donde Alice se prueba las joyas. Los punjabi, según la directora, son "los italianos de la India": vulgares, expresivos y llenos de alegría de vivir (en una conversación de la boda un hombre le dice a Ria que son ostentosos y ella responde que los bengalíes como él son prepotentes).

¿Crees que es importante el color, la iluminación y la música?

El blanco es el color del luto (Lalit no quiere carpa blanca), el naranja de las flores nupciales y el rojo de las novias predominan. La música fluctúa entre la música pop india, el jazz, las canciones tradicionales que cantan en grupo y una melodía suave y romántica que se asocia al amor y a Alice/Dubey. Se utilizó cámara de mano para conseguir el efecto de transición rápida al seguir a los personajes; el ritmo general es exuberante, caótico como los preparativos y la familia. Juega con la estética kitsch de 'Bollywood': música pop, baile, color, melodrama, besos largos en planos cortos (novios reconciliados), final feliz.

¿Te sorprenden las actuaciones de las mujeres en el contexto de la India? ¿Qué temas son tabú, que no suelen tocarse en el cine y aquí se tratan?

Sorprende la cercanía de los dilemas y comportamientos a nuestra cultura. La India contemporánea es muy híbrida, tiene grandes contrastes (potencia informática y a la vez muy pobre), es una cultura muy diaspórica y las personas emigradas vuelven con sus ideas. El 'incesto'/pederastia suele silenciarse en el cine, como en la vida. La película quizás dulcifica al crear finales felices, pero aborda temas duros y tiene un mensaje positivo.

► Mujeres de cine

Ingrid Bergman Nacida en Estocolmo en 1915, se convirtió en una actriz adorada por el público y la crítica por su belleza, naturalidad y ductilidad como actriz. En Hollywood hizo muchas veces de mujer enamorada, aunque ella buscó papeles más diversos y de contenido social. Mientras rodaba *Casablanca* estaba, en realidad, pendiente del papel en *Por quién doblan las campanas* (Sam Wood, 1943), que en efecto obtuvo. Siguió un periodo de enorme éxito en el que rodó, entre otras, *Luz que agoniza* (George Cukor, 1944 y su primer Oscar) y *Recuerda* (Hitchcock, 1945). Cuando, enamorada del director italiano Roberto Rossellini, abandonó marido e hija para vivir con él en Italia, recibió feroces críticas en su país natal y el furibundo público de EEUU boicoteó sus películas, incapaz de verla en un papel que no fuera el de esposa amantísima. Con Rossellini tuvo tres hijos (Isabella Rossellini es también actriz) y rodó cinco películas de estilo neorrealista, entre ellas *Stromboli* (1949). Volvió a EEUU con *Anastasia* (1956, su segundo Oscar; aún conseguiría un tercero por *Asesinato en el Orient Express*, 1974). Su última película fue *Sonata de otoño*, de su compatriota Ingmar Bergman, en 1978.

La página web <http://vincasa.com> tiene información general muy interesante sobre la película (en inglés). El libro de la Colección "Making Of", *Casablanca*, de Juan Tejero y José de Diego Madrid: T&B, 2003, contiene abundante información y fotografías.

Mira Nair Directora, guionista, productora de cine, nacida en la India y educada en Delhi y Harvard. Empezó como actriz y pasó a dirigir documentales muy premiados, entre ellos *So Far from India* (sobre la diáspora internacional India), *India Cabaret* (1985, sobre las bailarinas exóticas en Bombay) y *Children of Desired Sex* (1987, sobre el feticidio femenino en la India debido al abuso de las pruebas de conocimiento del sexo). Su primer largometraje, *Salaam Bombay!*, rodado con niños de la calle, fue candidato al Oscar a mejor película en lengua extranjera (1988). Luego dirigió, entre otras, *Mississippi Masala* (1991, sobre el amor interracial), *Kama Sutra* (1995) y uno de los 11 cortos que componían 11.09.01 a raíz del atentado a las Torres Gemelas. Recientemente ha estrenado *Bride and Prejudice* (2004).

La Cenicienta

~ CAROLINA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ ~

Materiales didácticos

***Una cara con ángel.* Dir. Stanley Donen. 1956**
***Sucedió en Manhattan.* Dir. Wayne Wang. 2002**

► Introducción

El arquetipo de la Cenicienta se manifiesta en aquellas películas en las que encontramos a protagonistas femeninas en una situación de inferioridad y desvalimiento, que puede deberse a que se hallen victimizadas por otras mujeres mayores que ellas, feas, perversas y que tratan de hacerse con el amor del protagonista masculino a toda costa. En otras ocasiones, dicha inferioridad viene dada por las profesiones que desempeñan las Cenicientas, la clase social a la que pertenecen, su etnia, etc. Sin embargo, el carácter abnegado de las protagonistas, así como su belleza y la perfección con la que llevan a cabo sus tareas (generalmente relacionadas con lo doméstico y los ámbitos tradicionalmente asociados a lo femenino), contribuyen a que finalmente sea la Cenicienta la escogida por el príncipe, un hombre rico, con más edad, más experiencias sentimentales, más cultura y mayor prestigio social que ella. Gracias a esta unión, la Cenicienta logra ascender socialmente y superar su condición de víctima. Pese al desequilibrio que se da entre los dos amantes, los filmes que reinscriben el arquetipo de la Cenicienta presentan su enlace como la expresión más absoluta de felicidad conyugal.

► Objetivos

- Al término de esta unidad, el alumnado podrá explicar las razones por las que la crítica feminista rechaza el modelo de *amor romántico* que se suele promulgar des-

de la comedia hollywoodiense y que implica el sometimiento de las mujeres y su vinculación exclusiva al mundo del romance, lo doméstico, la maternidad y la belleza, mientras se las expulsa de cualquier ámbito con un mínimo de prestigio social, cultural o económico.

- Asimismo, el alumnado será capaz de reconocer la verdad oculta bajo la apariencia de felicidad conyugal que se representa en las imágenes finales de dichos filmes a través de unos planos que muestran a un hombre y una mujer besándose apasionadamente, cuando, de hecho, la heroína ha sido en gran medida anulada y reducida a poco más que un cuerpo esculturalmente bello y una capacidad inmensa de abnegación.
- El alumnado podrá explicar la importancia del maquillaje, la luz, el vestuario, la música, la posición de los personajes en el plano o el ángulo de la cámara, entre otros elementos cinematográficos, en la composición idealizada de los personajes femeninos, su rol de mujer abnegada primero, y su belleza deslumbrante más tarde. Así, podrá analizar el modo en que, desde el uso del vestuario hasta el del lenguaje articulado, ponen de manifiesto que las funciones de los héroes y las de las heroínas están totalmente segregadas, en detrimento del desarrollo global de los personajes femeninos.
- A la sensibilidad hacia los problemas de género (representaciones desiguales de las oportunidades laborales e intelectuales de los hombres y las mujeres o de los roles que se pueden desempeñar en la sociedad, entre otros), el alumnado añadirá su capacidad para reflexionar sobre el modo en que dichos problemas están imbricados con otros relacionados con la clase social, la etnia, la condición de inmigrante, madre soltera, etc.

Una cara con ángel

► Ficha fílmica

Título original: *Funny Face*

Dirección: Stanley Donen

Año: 1957

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson, Robert Flemyng.

Producción: Paramount

Género: Comedia romántica

Duración: 99 minutos

► Sinopsis

Jo Stockton (Audrey Hepburn) es una desaliñada dependienta de una librería que sueña con ir a París y conocer en persona al filósofo que lidera el “Enfaticalismo”. Por su parte, Dick Avery (Fred Astaire) es un famoso fotógrafo que trabaja para una revista de mujeres en la que están tratando de encontrar a una nueva modelo con la que relanzar la publicación. Dick descubre a Jo y la convence para que vaya a París con él, como modelo. Allí, le demostrará que el Enfaticalismo no es más que un burdo engaño y que debe reconducir sus aspiraciones hacia sueños más convencionalmente femeninos, como son el de la belleza y el amor.

► Fíjate bien

Antes de ver la película, contesta a estas preguntas:

- ¿Conoces el cuento de “La Cenicienta”? ¿Qué fases atraviesa la protagonista desde el comienzo de la narración hasta el final?

- ¿Qué series de TV, culebrones o películas se te ocurre que presentan de forma más o menos velada la historia de Cenicienta? ¿Te gustan ese tipo de películas? ¿Por qué crees que tienen tanto éxito algunas de ellas (piensa, por ejemplo, en *Pretty Woman*)?

Durante el visionado, presta atención a estos detalles:

- El modo en que Dick les dice a las mujeres cómo han de pensar, sentir, moverse, etc. y la forma en que el cuerpo de las mujeres aparece “diseccionado” en muchos planos
- El uso del vestuario, la luz y el maquillaje para disimular o resaltar las cualidades físicas de Jo y para representar su debate interno entre sus anhelos intelectuales y sus sueños de amor y belleza (en concreto, no pierdas de vista un sombrero verde)
- La bofetada que un hombre le da a una mujer en la terraza de un café parisino
- Los distintos papeles que tiene que asumir Jo cuando trabaja como modelo a las órdenes de Dick

▮ Debate

- ¿Es ésta realmente una reinscripción de la Cenicienta? ¿Quién es el príncipe, quién la princesa? ¿Dónde están las hermanastras?
- ¿Qué atributos “femeninos” le enseña la Srta. Preston a Jo? ¿Cuáles le enseña Dick?
- ¿Por qué abandona Jo sus inquietudes intelectuales?
- ¿Hay igualdad en la relación entre Dick y Jo al principio? ¿Y al final de la película?
- ¿Te parece una representación de felicidad conyugal la última escena de la película?
- ¿Crees que estos sueños de ser “rescatada” por un príncipe, típicos de la historia de Cenicienta, son positivos para las mujeres?
- Para la identificación de la espectadora con Jo, ¿qué papel tiene el hecho de que Audrey Hepburn sea un icono cultural en nuestro tiempo?

► Guía didáctica

¿Por qué hay tantas películas que reinscriben el arquetipo de Cenicienta?

El número de Cenicientas en el cine y la televisión es ingente. En el universo hollywoodiense, en concreto, se percibe una atracción especial hacia el arquetipo que aquí nos ocupa. Hay un *glamour* muy sensual en la transformación radical que sufre la protagonista, de pobre niña humillada a joven de belleza sin igual; asimismo, el final feliz con matrimonio heterosexual se explota por los beneficios de taquilla que habitualmente comporta. Sin duda, también, la ideología conservadora que habitualmente alienta la producción hollywoodiense se encuentra plenamente a gusto con unas películas que ignoran los avances del feminismo de las últimas décadas y vuelven a proclamar la necesidad de que los roles de hombres y mujeres sigan estando totalmente segregados en detrimento de las capacidades y los deseos de estas últimas. Ejemplos de todo ello sería películas como *Sabrina* (Billy Wilder, 1954), *Sabrina* (Sydney Pollack, 1995), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *Armas de mujer* (Mike Nichols, 1988), entre otras.

¿Es esta una historia de Cenicienta? ¿Por qué abandona Jo sus inquietudes intelectuales?

En *Una cara con ángel*, como en otras de sus películas (entre las que destaca *Sabrina*), Audrey Hepburn representa a una Cenicienta clásica: de ser una pobre dependiente de libros con infructuosas y malencaminadas aspiraciones intelectuales, pasará a ser una bella modelo que deslumbrará a todos en París. Dick Avery (Fred Astaire) será quien la descubra y la transforme. Su “amor”, eso sí, destruirá el prurito intelectual de Jo y la reconducirá en la búsqueda de nuevas aspiraciones, que pasarán a ser las de convertirse en la esposa de su creador y la madre de sus hijos.

¿Qué significan los planos de mujeres “disecionadas”?

Desde el punto de vista técnico, destaca en este film el gran número de planos en los que aparecen “disecionados” los cuerpos de las modelos, de tal forma que el lenguaje cinematográfico contribuye a transmitir una idea de la mujer como “objeto”. A lograr esta misma representación colabora también el lenguaje articulado. Así, son muchas las escenas en las que Dick Avery aparece como una especie de dios con potestad para determinar el modo en que piensan, sienten o se mueven las mujeres que le rodean. Él es quien inventa los roles que a ellas les están permitidos y, en concreto, el artífice de la nueva Jo Stockton.

¿En qué difiere esta película de otras versiones clásicas de “La Cenicienta”?

Prácticamente, la única desviación con respecto a las versiones más literales de “La Cenicienta” es el hecho de que aquí Jo Stockton no se enfrenta a otras mujeres por la conquista del príncipe, Dick. Lo que vemos en este caso es una lucha interior entre los deseos encontrados de la protagonista: por un lado, el de ser fiel a sus anhelos intelectuales y a su espíritu crítico con la moda y las revistas “femeninas” y, por otro, el de perseguir un sueño más convencionalmente femenino: el de hallar el amor y la belleza de la mano del príncipe azul.

¿Qué consecuencias tiene el que Audrey Hepburn encarne al personaje de la Cenicienta?

Al trabajar sobre esta película, se pondrá especial atención sobre el hecho de que su protagonista femenina, Audrey Hepburn, se ha constituido en un icono cultural del siglo xx que, aún hoy en el XXI, sigue siendo usada como referente de un buen número de rasgos constitutivos de la “feminidad”: la elegancia, la dulzura, la inocencia y, hasta cierto punto, un toque de infantilismo. El que su imagen se emplee de forma recurrente en las revistas de moda y en las de decoración, en la ropa y complementos como bolsos o pañuelos y, también, en cuadros y postres, hacen de Hepburn un icono casi ubicuo de gran influjo cultural. El análisis de sus personajes cinematográficos resulta, por tanto, de gran importancia de cara a comprender de forma crítica el modelo que se nos impone desde el mundo del cine, la moda y la decoración, entre otros.

Sucedió en Manhattan

► Ficha fílmica

Título original: *Maid in Manhattan*

Dirección: Wayne Wang

Año: 2002

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Jennifer López, Ralph Fiennes, Tyler Posey, Frances Conroy, Bob Hoskins

Producción: Columbia Tristar

Género: Comedia romántica

Duración: 100 minutos

► Sinopsis

Marisa Ventura es una madre soltera de origen puertorriqueño que trabaja como camarera en el lujoso hotel Beresford de Nueva York. El congresista Chris Marshall la confunde con Caroline Lane, una rica heredera que se hospeda, como él, en el Beresford, y entre ambos surge una fuerte atracción. Marisa acude con él a un baile benéfico y, posteriormente, Caroline descubre su verdadera identidad, tras lo cual Chris la abandona y sus jefes la despiden. Tiempo después, tras haber comenzado a trabajar en otro hotel, Chris volverá a buscarla y la perdonará.

► Fíjate bien

- En el uso del maquillaje, la luz y el vestuario para resaltar las cualidades físicas de Marisa

- ¿Es esta una historia de Cenicienta? ¿Quién es la princesa, quién el príncipe, quiénes las hermanastras?
- ¿Cuántas marcas de discriminación tiene Marisa Ventura?
- En la relación entre Marisa y Chris, ¿quién da los primeros pasos?
- Cuando Marisa critica las actuaciones de los políticos, ¿quién le da permiso para hablar y decir lo que piensa?
- Cuando Marisa está a punto de ir a la cena benéfica en el Museo Metropolitano, su amiga la despide con una frase muy significativa. ¡No te la pierdas!

▮ Debate

- ¿Te parece Marisa una mujer de nuestro tiempo? En tu opinión, ¿qué atributos positivos tiene el carácter de Marisa? ¿Te parece segura de sí misma? ¿Tiene las ideas claras? ¿Las articula con libertad?
- Las amigas y compañeras de Marisa sienten que todo lo que le ocurra a ella en la cena a la que acude con Chris les estará ocurriendo a ellas también; será una especie de “ritual sustitutorio” para ellas. ¿Te ocurre a ti lo mismo? ¿Sientes tú también, siquiera por un momento, que estás en la piel de Marisa? ¿Te identificas con ella?
- Marisa Ventura es inferior a Chris Marshall en muchos sentidos. ¿Cuántos se te ocurren?
- ¿Te parece una escena de felicidad conyugal la del final de la película, cuando Chris besa a Marisa en los sótanos del hotel en el que ella trabaja?

▮ Preguntas para comparar las dos películas:

- ¿Qué Cenicienta es más subversiva y cuál es más sumisa, la de Jennifer López o la de Audrey Hepburn?
- ¿Con qué Cenicienta te identificas más, con la de Jennifer López o con la de Audrey Hepburn? ¿Por qué?
- ¿En qué ha cambiado el arquetipo de la Cenicienta en estas dos películas?

► Guía didáctica

¿Cómo es Marisa Ventura? ¿Es una mujer subversiva o es más bien dócil? ¿En cuántos sentidos es inferior a Chris?

Marisa pertenece a una clase inferior con respecto al príncipe-congresista Chris Marshall, es hija de una inmigrante puertorriqueña y madre soltera. Su condición de mestiza e inmigrante, potencialmente subversiva, es, sin embargo, “convenientemente” resuelta por el film, de tal forma que, al final, Marisa no se define como una mujer que lucha contra las injusticias del sistema, sino como una defensora a ultranza del mismo. Su fe en el “sueño americano” y su moderación en las críticas serán premiadas con el amor de un congresista republicano que procede de una familia de origen anglo-celta, acaudalada y acostumbrada a las esferas del poder.

¿Cómo se representa la relación interracial entre Marisa y Chris?

De acuerdo con el decoro hollywoodiense más clásico para tratar este tipo de relaciones. Así, el hombre blanco es el que tiene la prerrogativa de hacer públicos sus deseos sexuales y es él el único que puede sancionar la relación. La mujer de color, por su parte, no ha de mostrarse excesivamente sexualizada y, por tanto, intimidatoria o peligrosa para el hombre blanco; sus habilidades para el cuidado de la casa y los hijos han de ser manifiestas; no debe mostrarse subversiva contra el sistema ni demasiado crítica hacia él, sino todo lo contrario. Así, Marisa demuestra que conoce bien su labor como doncella (y, por ende, ama de casa), es una madre entregada, cree firmemente en el “sueño americano” y, por último, se abstiene de buscar a Chris cuando éste la rechaza (sólo se abandona a sus brazos cuando él tiene a bien ir a buscarla y darle una segunda oportunidad).

¿Qué importancia tiene el hecho de que sea Jennifer López quien encarne a la Cenicienta del siglo XXI?

El hecho de que Jennifer López se haya convertido en los últimos tiempos en una figura mediática de gran éxito, tanto en su carrera cinematográfica como en la musical, nos advierte del peso cultural y, en definitiva, del rol socializador que puede llegar a tener, especialmente entre las adolescentes. Su pertenencia a una minoría étnica en EE.UU. (la latina) puede contribuir a que otras latinas se identifiquen con Marisa y experimenten un “ritual sustitutorio” por el que sientan como suyos los éxi-

tos de la protagonista y tal vez lleguen a creer que a ellas podría ocurrirles otro tanto, siempre y cuando demuestren la misma fe que tiene ella en el sistema.

¿En qué se diferencian *Una cara con ángel* y *Sucedió en Manhattan*?

Audrey Hepburn encarna el papel de una joven inocente e ingenua que carece por completo de experiencias sexuales o sentimentales. Al principio de la película posee algunas ideas propias (rechaza el mundo de la moda y las revistas femeninas, y cree firmemente en el movimiento Enfatista) pero, al final, Dick se encarga de demostrar lo equivocada que estaba en sus juicios. De hecho, la Jo de las últimas escenas es radicalmente opuesta a la de las primeras: es una joven muy bella y estilosa que ha olvidado todas sus inquietudes intelectuales. Marisa Ventura, por el contrario, comienza siendo una mujer experimentada, con una vida sexual y sentimental previa a su encuentro con Chris. Además, tiene ideas propias acerca de cuestiones políticas y sociales y su relación con el congresista no pone fin a las mismas. El film es más abierto en el tratamiento de la relación sexual que se da entre los protagonistas. No ha de olvidarse, tampoco, el hecho de que Marisa sea una mujer mestiza e inmigrante, así como el de que Chris considere poco relevante esta circunstancia y, también, la de que sea madre.

¿En qué se parecen?

Marisa sigue fiel al arquetipo patriarcal en tanto que su trabajo está asociado a lo doméstico, no tiene demasiadas ambiciones laborales, sus críticas al sistema siempre son bastante comedidas y sólo las expresa después de que Chris le haya dado permiso para hacerlo. En este sentido, y aunque el paso del tiempo ciertamente ha dejado su huella, guarda una gran similitud con su antecesora de mediados del siglo xx.

► Mujeres de cine

Audrey Hepburn (1929 - 1993): Actriz cinematográfica estadounidense de origen belga. Pasó sus primeros años en Holanda y en 1938 se trasladó a Londres, donde estudió Danza y Arte Dramático. Comenzó trabajando como modelo y actriz teatral. A partir de 1948 inició sus contactos con el cine, participando en media docena de

películas en Inglaterra. En 1952 William Wyler le ofreció protagonizar *Vacaciones en Roma*, película gracias a la cual consiguió su primer Oscar como mejor actriz y por la que se convirtió en una verdadera estrella del celuloide. En su filmografía posterior sobresalen películas como *Sabrina* (Dir. Billy Wilder, 1954), *Una cara con ángel* (Dir. Stanley Donen, 1957), *Desayuno con diamantes* (Dir. Blake Edwards, 1961), *Charada* (Dir. Stanley Donen, 1963), *Mi bella dama* (Dir. George Cukor, 1964) y *Sola en la oscuridad* (Dir. Terence Young, 1967), entre otras. Retirada de la gran pantalla, vivió sus últimos años dedicada por completo a la labor benéfica como embajadora de UNICEF. Murió en Suiza de cáncer de colon a los 64 años.

Jennifer López (1979): Actriz, cantante y modelo estadounidense de origen puertorriqueño. En los últimos tiempos es considerada como la mayor estrella latina multimedia, ya que ha cosechado importantes éxitos tanto en el mundo de la música como en el del cine. Su primer papel como actriz fue en el film *My Little Girl* (Dir. Cornnie Kaiserman, 1986). El primer trabajo destacado en su carrera fue su papel como bailarina en la serie televisiva *In Living Color*. Después de dos años dejó la serie y siguió bailando en vídeos musicales de artistas como Puff Daddy o Janet Jackson. En 1995 obtuvo su primer papel “serio” en *Mi familia* (Dir. Gregory Nava). Su primer papel protagonista le llegó con *Selena* (1997), un film acerca de la conocida cantante latina que da nombre a la película. Este trabajo le valió una nominación al Globo de Oro. De su filmografía posterior se podrían destacar las siguientes películas: *Anaconda* (Dir. Luis Llosa, 1997), *Giro al infierno* (Dir. Oliver Stone, 1997) y *Sucedió en Manhattan* (Dir. Wayne Wang, 2003).

Los arquetipos de la bailarina y el bailarín de ballet clásico

~ LUZ MAR GONZÁLEZ ARIAS ~

Materiales didácticos

Las zapatillas rojas. Dir. Michael Powell y Emeric Pressburger. 1948

Billy Elliot. Dir. Stephen Daltry. 2000

► Introducción

El ballet, al igual que otras manifestaciones culturales como la literatura o la música, es una forma de discurso y, por lo tanto, una construcción social en la que factores como el género, la clase o la raza adquieren protagonismo en el proceso interpretativo del repertorio clásico. Dichos factores contribuyen a crear rígidos estereotipos de feminidad y de masculinidad para quienes practican este arte. Los ballets se convierten en micro-cosmos que reflejan el espíritu ideológico de las sociedades que les dieron vida. La bailarina de clásico es asociada con las heroínas decimonónicas: ligera, delicada y grácil. Estos atributos físicos se corresponden, bien con el papel de heroínas a la espera de rescate por los protagonistas masculinos, bien con el de fantasmas o espíritus, reforzando de este modo su calidad de seres etéreos. Salvo excepciones, la bailarina encarna las características relacionadas con un estereotipo de feminidad extrema: belleza, pasividad, debilidad, domesticidad y/o una pobreza que la victimiza. El bailarín, por el contrario, aparece asociado a la fuerza física y muscular, los movimientos que de él se esperan están desprovistos de la delicadeza de ellas para convertirse en muestras de virtuosismo atlético. El varón encarna en el ballet clásico los roles de rescatador, de héroe cuya función es salvar al mundo de los azotes de villanos sin escrúpulos. En la vida real, por el contrario, al bailarín se le relaciona con el estereotipo de hombre afeminado y con tendencias homosexuales.

► Objetivos

- Discutir sobre las divergencias entre el pensamiento feminista y el amor romántico que reflejan los ballets clásicos como *El lago de los cisnes*, *Giselle* o *Coppelia*, que se asemejan a los cuentos de hadas y a las leyendas populares al subrayar la actividad del protagonista masculino frente al carácter pasivo y ornamental de las bailarinas.
- Determinar la importancia del aspecto físico en la construcción de la feminidad según el modelo de la bailarina de clásico. Cuestiones como la anorexia, la bulimia o la obsesión por un cuerpo “adecuado” a los imperativos sancionados por las sociedades contemporáneas se ven reflejadas en la disciplina férrea a la que las bailarinas deben someterse.
- Determinar los factores que contribuyen a la construcción del bailarín como un hombre afeminado y/o con tendencias homosexuales: aspecto físico, vocabulario, entonación, etc.
- Determinar la manera en la que la mirada contribuye a fomentar, tanto en el cine como en el escenario, los arquetipos de la bailarina y del bailarín mediante una cosificación de la primera y/o la elevación del varón al plano de la superioridad social, física y/o económica.

Las zapatillas rojas

► Ficha fílmica

Título original: *The Red Shoes*

Dirección: Michael Powell y Emeric Pressburger

Año: 1948

Nacionalidad: Británica

Intérpretes: Moira Shearer (Victoria Page), Anton Walbrook (Boris Lermontov, el empresario), Marius Goring (Julian Craster, el compositor)

Duración: 128 minutos aproximadamente

► Sinopsis

El famoso empresario de danza Boris Lermontov necesita una nueva bailarina para protagonizar el ballet de *Las zapatillas rojas*, inspirado en un cuento de Andersen. La joven Victoria Page será elegida para tal fin. Con Lermontov, Page protagoniza el resto de los ballets del repertorio clásico (*Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La sélfide*) y empieza a adquirir fama mundial cuando se enamora de Julian Craster, un joven compositor que también trabaja a las órdenes de Lermontov. Los celos del empresario por la relación amorosa de la pareja desembocan en el despido de ambos. La disyuntiva entre vivir el amor con Craster o sacrificar su vida por la danza conducen al final de la película, donde el cuento de Andersen y la vida de Page coinciden en los tintes trágicos del desenlace.

► Fíjate bien

- La escena en la que Victoria Page es informada por Lermontov de que será ella quien protagonice su próximo ballet, *Las zapatillas rojas*. Presta especial atención a

los detalles de vestuario y al lenguaje corporal de quienes protagonizan la escena.

- La primera escena del ensayo, cuando Page es observada por los hombres de la compañía: Lermontov, el diseñador de vestuario, los músicos, el coreógrafo y el bailarín principal.
- Los cuerpos de Victoria y de Irina, antigua primera bailarina de la compañía.

► Debate

- ¿Crees que los valores atribuidos a lo femenino en el cuento de Andersen se mantienen o se subvierten en la película? En este sentido, ¿qué importancia atribuyes al color de las zapatillas en el ballet de la película y en la escena final de la misma?
- ¿Consideras que en la película lo que se espera de los artistas requiere el mismo nivel de sacrificio para ambos sexos? En este sentido, ¿cómo analizas los personajes de Victoria, Irina y Julian?
- ¿Qué nos dice la película acerca del amor romántico?
- ¿Consideras que en la relación con el arte el papel desempeñado por hombres y mujeres es equivalente o, por el contrario, crees que en la danza los papeles de la musa y del creador se corresponden con un género determinado?

► Guía didáctica

Película sobre los sacrificios personales para llegar a ser una bailarina profesional de clásico. El ballet que da título a la película, *Las zapatillas rojas*, basado en un cuento de Andersen, refleja los estereotipos de masculinidad y de femineidad de las sociedades decimonónicas y, en este sentido, coincide con los argumentos de ballets románticos como *El lago* o *La sífide*. Estos modelos de lo femenino traspasan los límites del arte y tienen una influencia clara en la vida de las mujeres de carne y hueso, de las que se esperan valores como la castidad, la sumisión y la pasividad. La película desarrolla el tema de las relaciones amorosas y refleja las luchas de poder entre los sexos.

¿Tiene la figura de “la musa del arte” alguna repercusión negativa para la identidad femenina?

En las diferentes artes, la mujer se ha asociado tradicionalmente al papel de la musa, mientras que el hombre ha encarnado al creador. La imagen de las musas que inspiran al autor puede estar cargada de rasgos bellos, pero fomenta la conceptualización de la mujer como un ser pasivo, ornamental y desprovisto de la capacidad de acción. En la película se refuerzan estos estereotipos: Page es la musa en un mundo dominado por un empresario, un director de orquesta, un coreógrafo y un diseñador varones. La escena en la que se le comunica que ella protagonizará *Las zapatillas rojas* lo ilustra perfectamente: Page es la única mujer en un mundo en el que los hombres toman todas las decisiones. Aparece vestida como una princesa de cuento y juega el papel de la musa que inspira y es observada, incluso reificada, por los hombres del film.

¿Se subvierte en algún momento el argumento del cuento de Andersen?

“Los zapatos rojos” trata sobre la vanidad de las mujeres y el subsiguiente castigo. La protagonista de Andersen se empeña en calzar unos zapatitos rojos a pesar de la prohibición de hacerlo, pues las gentes del pueblo consideran inapropiado que una joven luzca semejante color. A pesar de todo, se los pone, sólo para descubrir que no puede parar de bailar y que ése es precisamente el castigo a su transgresión. Andersen no menciona la muerte de la muchacha como parte del castigo, pero el ballet de la película termina con el fallecimiento de la protagonista, a la que el sacerdote (encarnación del bien moral) libera de las zapatillas pero no puede librar de la muerte. Page experimenta este trágico final en el escenario y también en su vida. Su “vanidad” en este caso viene dada por su empeño en desarrollar una carrera profesional satisfactoria. El recato, la belleza, la castidad y la inocencia, atributos tradicionales de femineidad, también son fomentados en el resto de los ballets románticos que escenifica Page en la película. Al igual que en el caso de las heroínas decimonónicas, las protagonistas de estos ballets mueren una vez han manifestado su deseo de transgredir cualquier imperativo social.

¿Qué importancia tiene el cuerpo femenino en la película?

Danza y corporeidad siempre han estado unidas, pues el baile sólo se puede llevar a cabo si se cumplen ciertos requisitos físicos. Victoria Page luce un cuerpo extremadamente delgado para la época, en consonancia con los roles de debilidad y sacri-

ficio esperados de la bailarina. Sin embargo, el cuerpo de Irina, su predecesora como primera bailarina de la compañía, es más grueso, simbolizando su dedicación futura a las labores domésticas por las que abandona el baile. En la actualidad, el cuerpo también ilustra los roles sociales de las mujeres: si bien antes la domesticidad las mantenía alejadas de la vida pública y no se exigía en ellas un físico de extrema delgadez, la actual inserción de la mujer en el mundo laboral ha generado unos modelos físicos que la controlan y la aprisionan.

¿Las exigencias de sumisión y entrega al arte son iguales para los dos sexos?

A Irina y a Victoria se les exige dedicación absoluta para conseguir el estrellato. El amor que Victoria siente por Julian sólo afecta a la vida profesional de ella, obligada a abandonar la escena para seguir literalmente a su marido. Sin embargo, Julian es capaz de compaginar amor y música en la película. Dejar de bailar parece al principio una decisión libre pero, a medida que avanza la película, observamos que Victoria es obligada a escoger entre dos partes de su vida que, en su caso, son excluyentes.

Billy Elliot

► Ficha fílmica

Dirección: Stephen Daltry

Año: 2000

Nacionalidad: Británica

Intérpretes: Jaime Bell (Billy Elliot), Julie Walters (Mrs. Wilkinson, la profesora de Billy), Gary Lewis (Jacky Elliot, el padre de Billy), Jaime Draven (Tony Elliot, el hermano de Billy)

Duración: 105 minutos

► Sinopsis

El hijo menor de una familia minera del noroeste de Inglaterra, Billy Elliot, descubre su pasión por el ballet cuando, de forma accidental, termina en una clase de danza que tiene lugar en el mismo gimnasio donde él recibe lecciones de boxeo. A pesar de sus aptitudes y del interés que el ballet despierta en el joven, Billy tendrá que afrontar la oposición de su padre y su hermano, para quienes la masculinidad se asocia al boxeo, la minería y la lucha obrera, pero *no* a la danza. Ayudado por su profesora de baile, la señora Wilkinson, Billy consigue entrenarse para una audición con la *Royal Ballet School* en Londres. Su familia y la comunidad entera le apoyan finalmente y el niño es admitido en la prestigiosa escuela. La película está ambientada en 1984 y tiene como telón de fondo las huelgas mineras que sucedieron en el norte de Inglaterra durante el mandato de Margaret Thatcher.

► Fíjate bien

- Las imágenes que recrean el pueblo de Billy y las escenas de su viaje a Londres: fíjate en cómo la cámara y la luz influyen en la percepción de estos espacios.
- La yuxtaposición de imágenes relacionadas con la danza y aquellas en las que el objetivo son las reivindicaciones de los mineros.
- Presta especial atención a tres escenas de baile: Billy bailando frente a un muro, Billy bailando frente a su padre en el gimnasio el día de Navidad y Billy bailando ante el profesorado de Londres.

► Debate

- ¿Existe en la película una división radical entre las actividades destinadas a los chicos y a las chicas? ¿Crees que dicha división es relevante en nuestra sociedad actual?
- ¿Cuáles son los valores asociados a la masculinidad en la comunidad de Billy? ¿Quiénes se acomodan a ellos y quiénes se encuentran en el “margen” de dicho sistema social?
- ¿En qué medida influye la clase social en la percepción de la masculinidad del padre de Billy? ¿Crees que Jacky Elliot exhibe en todo momento una adecuación al estereotipo de lo masculino? ¿Cómo analizas la escena de su entrevista con el profesorado de la *Royal Ballet School* en este sentido?

► Para comparar ambas películas:

- En ambas películas aparecen bailarines varones: ¿existe alguna diferencia en la manera en que baile y homosexualidad se relacionan en estas películas?
- Se hacen referencias al argumento y puesta en escena de *El lago de los cisnes* en ambas películas. ¿Percibes algún cambio o transgresión en la presentación de este ballet tradicional?
- En ambas películas se espera de los bailarines una entrega al arte que implica

mucha disciplina física y mental, así como grandes dosis de sacrificio personal. ¿Crees que existe diferencia entre el sacrificio esperable de Victoria Page y el de Billy Elliot?

► Guía didáctica

Película que presenta versiones alternativas a la relación tradicional entre masculinidad y danza: Billy puede bailar ballet sin que su orientación sexual sea puesta en tela de juicio. Se cuestiona la división dicotómica de roles sociales para los sexos: domesticidad, danza o travestismo participan en la construcción de lo masculino tanto como la violencia o el boxeo. Se cuestiona igualmente la relación mimética entre arte y realidad, al yuxtaponer los universos idealizados de ballets clásicos con la dureza social de las zonas mineras inglesas en los ochenta.

¿Cómo podríamos describir el estereotipo de masculinidad en Billy Elliot?

La masculinidad aparece asociada en la película a la violencia y a deportes como el boxeo, en el que han destacado varias generaciones de hombres en la familia de Billy. A pesar de que en los ballets románticos el protagonista masculino encarna al héroe viril que rescata a una heroína desvalida, en la vida real, el baile supone para el varón su estigmatización social como afeminado y/u homosexual. La película transforma dicha asociación, a diferencia de *Las zapatillas rojas*, donde el bailarín era presentado tanto en sus gestos, como en su dicción, como un individuo amanerado. Billy aparece asociado en la película con el entorno doméstico, tradicionalmente femenino, y con las funciones de cuidador de su abuela enferma. Sin embargo, su masculinidad no es puesta en peligro por su dedicación al baile. La fuerza muscular y el virtuosismo atlético requeridos en la danza contribuyen a ello. Las escenas con la hija de la profesora Wilkinson también evidencian la atracción de Billy por el sexo femenino. El personaje de Michael, niño homosexual y travestido, indica un cambio hacia una mentalidad abierta que no rechaza nuevas definiciones de lo masculino.

¿Qué importancia tiene la clase social en la percepción de la masculinidad?

Si bien Jacky Elliot y su hijo mayor representan la autoridad masculina en su

pueblo, en Londres, Jacky es relegado al margen debido a sus orígenes humildes y a su falta de familiaridad con la danza, supuestamente reservada para una élite cultural y económica. En la versión original en inglés, el acento de Billy –típico de un niño de clase obrera– contrasta con el discurso de los alumnos de la prestigiosa escuela. Esto se pone también de manifiesto en la dinámica de la mirada que preside la prueba y la entrevista. En ambos casos, Billy (y su padre) son observados desde una prudente distancia y convertidos en objetos del ojo supuestamente superior del profesorado. Esta cosificación difiere significativamente de la sufrida por Victoria Page: aquí padre e hijo son relegados al papel de un Otro socialmente, no sexualmente, “inferior”.

¿Podría decirse que hay algún cambio en la percepción de los ballets clásicos entre Billy Elliot y Las zapatillas rojas?

Los argumentos de ballets como *Giselle* o *El lago* ilustraban el ideal femenino que debería ser imitado por las mujeres reales. Mujeres sumisas, pasivas, etéreas, frágiles, asexuadas y sin poder reaparecían en dichos ballets, un modelo que Lermontov, representante del poder patriarcal, intenta imponer. La señora Wilkinson, por el contrario, le narra a Billy Elliot el argumento de *El lago* mientras contemplan el paisaje obrero de su entorno. En vez de idealizar la historia, Wilkinson subraya cómo el príncipe se casa con otra mientras la bella Odette muere. Su discurso, junto con su propia trayectoria vital, desmitifica el amor romántico y exhibe la condición de constructo cultural de las relaciones.

¿Cómo trata la cámara el espacio físico y afecta al argumento de la película?

La cámara representa el pueblo de Billy como un lugar pequeño y sofocante, a lo que contribuyen los muchos muros que dominan el espacio. El viaje a Londres, por el contrario, está presidido por espacios abiertos, con colores claros, principalmente el blanco. La claustrofobia de las primeras escenas subraya el ambiente retrógrado de la comunidad, altamente patriarcal y con un machismo que no entiende al principio las ansias de Billy. Los saltos del protagonista en el espacio pueden interpretarse como un vuelo simbólico hacia la libertad que supone la realización de su sueño. El baile de Billy frente a los estrechísimos muros de su casa y del final de la calle indica la asfixia física y emocional que le supone su entorno.

► Mujeres de cine

Moira Shearer (1926-2006): Aunque es principalmente conocida por su interpretación de la bailarina Victoria Page en *Las zapatillas rojas*, Moira Shearer estaba totalmente dedicada a la danza clásica cuando sorprendió a la crítica con sus aptitudes de actriz. Nació en Escocia y con tan sólo 16 años se había unido a la prestigiosa Sadler's Wells School, donde pronto se convirtió en solista, interpretando los papeles principales de ballets como *Coppélia*, *El lago de los cisnes* o *La bella durmiente*. En 1948 (el mismo año en que se estrenó *Las zapatillas rojas*). Shearer sustituyó a Margot Fonteyn en *La Cenicienta*, algo que garantizaría aún más su entrada en la historia de la danza clásica. En 1949 la compañía realiza una gira por Estados Unidos, donde la fama de esta bailarina-actriz la hacía protagonizar las columnas de sociedad de las publicaciones más vendidas. En 1950 participó en su segunda película, *Los cuentos de Hoffmann*, pero continuó bailando en Covent Garden y resistiéndose a abandonar la danza por el cine.

Julie Walters (1950): Desempeña el papel de la Sra. Wilkinson en el film *Billy Elliot*, pero Walters ya era una actriz ampliamente reconocida más allá de las fronteras de su país por interpretaciones tan excelentes como el personaje de Rita en la película de Willy Russell *Educando a Rita*, por la que ganaría un Globo de Oro y una nominación al Oscar, entre otros galardones. Julie Walters comenzó a estudiar enfermería para satisfacer a su familia, hasta que sus deseos de actuar empezaron a ser difíciles de reprimir. Su conexión con el teatro realista del norte de Inglaterra comenzó cuando se unió a la legendaria compañía de teatro "Everyman", en Liverpool. Además del cine y el teatro, Walters ha desempeñado papeles principales en series de televisión, tales como la adaptación que Alan Bleasdale realizó de la obra *Oliver Twist*. Recientemente ha participado en la aclamada película *Las chicas del calendario* (2004), donde encarnaba el papel de Annie Clark.

La mujer trabajadora

~ CARMEN PÉREZ RÍU ~

Materiales didácticos

Luna Nueva. Dir Howard Hawks, 1940

Un día Inolvidable. Dir Michael Hoffman, 1996

► Introducción

Las mujeres siempre han trabajado, dentro y fuera de sus hogares. Sin embargo, desde el siglo XIX y una buena parte del XX, la sacralización de la función femenina dentro del hogar y su devoción a la familia dio lugar a una visión negativa del trabajo remunerado para las mujeres de las clases acomodadas. Entre las críticas que estas mujeres recibían estaba la de ser egoístas por no entregarse en cuerpo y alma a sus hijos y esposo, la de ser “antinaturales”, por no adscribirse a la función maternal prescrita, o “masculizadas”, ocupando puestos de hombres y, por lo tanto, también “asexuadas” y poco atractivas. Otro tipo de asociaciones vinculaban a las mujeres que recibían un sueldo con la desestructuración de la familia tradicional por una carencia de autoridad masculina y se las veía con horror en los círculos burgueses por ser un síntoma de bajo estatus económico. El cine clásico, con su apoyo sistemático a los ideales patriarcales, participa también de este pensamiento y construye un arquetipo cinematográfico de mujeres cuya ropa, aspecto y modo de actuar confirman esas expectativas.

Simultáneamente, el Hollywood clásico opone trabajo y familia como dos formas de vida irreconciliables para las mujeres. La mujer de la clase media americana puede trabajar como secretaria, oficinista, operadora telefónica, recepcionista, enfermera o profesora, pero dejará de hacerlo en el momento que se case y tenga hijos.

Las dos películas que ilustran este arquetipo muestran a dos mujeres que tratan de compaginar su vida familiar con la ambición de desarrollarse profesionalmente.

Si en los 1940 esto era aún imposible, en los 1990 es simplemente un trabajo ingente que consume todas las energías. Hay un amplio abanico de filmes contemporáneos en los que aparecen mujeres que trabajan. *Un día Inolvidable* fue escogida porque pertenece al mismo género que el filme clásico y utiliza un tono similar. Asimismo, en esta película el tema de la mujer trabajadora y su vida familiar es central.

► Objetivos

- Analizar la construcción fílmica de ambos personajes femeninos y sus contrapartidas masculinas.
- Reflexionar sobre la oposición trabajo/familia dentro de las dos sociedades en las que se desarrollan los relatos y enmarcar esa oposición dentro del tema –frecuente en la comedia cinematográfica– de la “guerra de los sexos”.
- Ambas películas pertenecen al género de la comedia; observaremos cómo las convenciones de este género afectan al tratamiento del tema.
- Contribuir a que las alumnas adquieran datos y terminología para analizar los elementos de narración cinematográfica (escalas de planos, iluminación, ambientación, recursos sonoros, etc.).
- Comparar las películas para comprobar la evolución del arquetipo.

Luna Nueva

► Ficha fílmica

Título original: *His Girl Friday*

Dirección: Howard Hawks

Año: 1940

Nacionalidad: EEUU

Intérpretes: Rosalind Russell (Hildy Johnson), Cary Grant (Walter Burns)

Guión: Charles Lederer, basado en una obra de teatro de Ben Hecht y Charles McArthur

Género: comedia

Duración: 92 min.

Certificado: todos los públicos

► Sinopsis

Hildy Johnson ha decidido dejar su profesión de reportera para casarse con un corredor de seguros. Su antiguo jefe y ex-marido, Walter Burns, hace lo posible para impedir ambas cosas, pues quiere recuperarla y que continúe trabajando para el periódico que él dirige. Para conseguirlo, le encarga un último reportaje, confiando en que su pasión por su profesión, además de algunas manipulaciones por su parte, la convencerán de que debe quedarse con él. Este último encargo consiste en cubrir las últimas horas de vida de un pobre hombre que está a punto de ser ejecutado por asesinato.

► Fíjate Bien

- Los diálogos en esta película son rápidos y están llenos de segundas intenciones. ¿Quién está manipulando y quién está siendo manipulado/a en cada momento?

- En la ropa, aspecto y actitudes de todos los personajes femeninos, principalmente de Hildy, pero también de Molly Malloy y Mrs. Baldwin. Fíjate especialmente en la primera vez que aparece Hildy.
- En todo lo que significa para Hildy la elección que debe hacer entre casarse e ir a Albany o permanecer con Walter en el periódico.

► Debate

- ¿Qué sabemos sobre el personaje de Hildy Jonson a través de su ropa, su forma de moverse, sus palabras y lo que otros personajes dicen de ella?
- ¿Qué es lo que verdaderamente quiere Hildy, formar un hogar o seguir siendo periodista? ¿Por qué no puede hacer ambas cosas?
- ¿Cómo son las otras mujeres que aparecen en el filme? ¿Ofrecen alguna alternativa?
- El filme trata la “guerra de los sexos”, ¿cómo es el reparto de poder? ¿Quién gana al final?

► Guía didáctica

Luna Nueva es una de las obras maestras de Howard Hawks. El difícil guión está lleno de ingenio y humor y es interpretado con gran maestría. El filme critica dos poderes fácticos: la prensa (por manipular los hechos para conseguir sus fines) y los políticos corruptos, dispuestos a todo para conseguir el poder. La filmación consigue efectos muy difíciles, como mantener varias conversaciones a la vez, además de un hábil manejo del espacio: la sala de prensa es el centro neurálgico, conectado con el resto del mundo a través del teléfono. Pero mantiene cierta rigidez que recuerda los orígenes teatrales de la historia. El personaje de Cary Grant está acostumbrado a comprar voluntades y extorsionar para conseguir exclusivas. Si bien logra algunos beneficios sociales (desenmascarar la corrupción institucional o evitar la ejecución de un “pobre hombre”), sus medios son poco éticos. Hildy Johnson es su discípula y digna contrincante. El título en Inglés alude a esto: *His girl Friday* (en referencia al

“Viernes” de Robinson Crusoe). Hildy emplea los mismos medios, aunque sus motivos se muestran más humanos. Los demás personajes son peones o caricaturas.

¿Qué sabemos sobre Hildy Johnson a través de su ropa, su forma de moverse, sus palabras y lo que otros personajes dicen sobre ella?

Hildy es una mujer brillante, hábil y decidida. Su presentación lo demuestra: avanzando entre las mesas de la redacción saluda a todo el mundo sin prestar atención a nadie. Hablando con Bruce recuerda a otras heroínas de melodrama, pero en la oficina sus actitudes son varoniles: se sienta sobre la mesa, fuma, camina con paso firme y no utiliza las “armas” propias de las mujeres (seducción o actitudes frágiles). En la sala de prensa es un periodista más e incluso viste de forma similar a ellos. Como sucede con otros arquetipos clásicos, no es una mujer real sino una fantasía (“es única”). Hildy no está filmada en planos cortos, excepto brevemente al principio mientras habla con Bruce; no hay primeros planos subrayando su belleza o la expresión de los sentimientos (como ocurriría en un melodrama) ni tampoco alguna parte de su cuerpo para el disfrute visual. Como las *femmes fatales*, pero de otra manera, es “peligrosa” por su potencial desmasculinizador, a no ser que, como finalmente sucede, su marido consiga controlarla. Sólo pierde el control en dos momentos: cuando se entera de que Walter ha tendido una trampa a su prometido, y al final, llorando cuando cree haberle perdido.

¿Qué es lo que verdaderamente quiere Hildy, formar un hogar o seguir siendo periodista? ¿Por qué no puede hacer ambas cosas?

Hildy es contradictoria: “Voy a ser una mujer y no una máquina de producir noticias. Voy a tener hijos y a cuidarles, ver cómo les salen los dientes...”, para luego decir: “¿No ves que esto es lo más grande de mi vida?” y “No soy una mujer como las demás, soy una periodista”. Sólo estas últimas frases se ven confirmadas con acciones. Esta contradicción incide en un tópico patriarcal: que las mujeres no saben lo que quieren y necesitan que alguien decida por ellas. No hay posibilidad de compaginar hogar y trabajo.

¿Cómo son las otras mujeres que aparecen en el filme? ¿Ofrecen alguna alternativa?

Molly Maloy es una víctima, carente de control sobre su propia vida. Mrs. Baldwin, como la Sra. Pettibone, representa a la mujer en que Hildy se transformaría si se casara con Bruce. Ambas convierten a sus hombres en petimetres. Su influencia es des-

agradable y existe sólo en el ámbito doméstico, por lo que carece del atractivo de la aventura y la capacidad de lograr objetivos importantes que tiene Hildy. No hay alternativa. Aún estando limitada, Hildy posee un poder del que las otras carecen.

El filme trata de la “guerra de los sexos”, ¿Cómo se reparte el poder? ¿Quién gana?

Conviene comentar la agudeza de los diálogos y aludir a otras películas similares: *Historias de Filadelfia*, *La Fiera de mi niña*, etc., en las que el enfrentamiento es un juego, pero las mujeres acaban haciendo lo que se espera de ellas. Al final, todo está como antes de que Hildy se separase. Seguirá formando equipo con Walter y cumpliendo su papel de complemento de él, “his girl Friday”. No “ha nacido” para ser madre, sino periodista.

Un día Inolvidable

► Ficha fílmica

Título original: *One Fine Day*

Dirección: Michael Hoffman

Año: 1996

País: EEUU

Intérpretes: Michelle Pfeiffer (Melanie Parker) y George Clooney (Jack Taylor)

Producción: Lynda Obst.

Guión: Terrel Seltzer y Ellen Simon.

Género: comedia romántica

Duración: 104 mins.

Certificado: todos los públicos

► Sinopsis

Melanie está separada y es madre de Sam. Jack, también separado, no se ocupa demasiado de su hija Maggie. Ambos se retrasan en llevar a sus hijos al colegio en un día en que las criaturas tienen una excursión. Como consecuencia, se ven obligados a llevarlos consigo todo el día. Sus respectivos compromisos de trabajo son incompatibles con la presencia de los niños, por lo que deciden turnarse para cuidar de ellos. A lo largo de un día frenético Melanie y Jack se enfrentan verbalmente varias veces por tener diferentes concepciones de sus papeles como padre y madre: él por su falta de compromiso de padre divorciado de fin de semana, ella por el estresante ritmo al que la obliga su voluntad de compaginar su carrera profesional con su vida familiar.

► Fíjate bien

- La película está construida en paralelo, saltando de uno a otro personaje y reuniéndolos de nuevo. ¿Cómo se oponen o complementan las secuencias de ambos protagonistas?
- En cómo están caracterizados los dos protagonistas: su aspecto físico y ropa, su tono de voz, la actitud con la que les hablan otros personajes, las cosas que llevan en la mano o están en su entorno, etc. Y ¿cómo son los otros personajes masculinos y femeninos? ¿Similares o diferentes a ellos?
- En sucesos que se repiten (las manchas que le caen a Melanie, el salón de Elizabeth Arden, los taxis, las llamadas por el móvil, los gatos, las insinuaciones de otras mujeres a Jack).

► Debate

- ¿Está Mélanie completamente sola en su papel de madre trabajadora? ¿Cómo evoluciona a lo largo del filme?
- Evalúa a ambos protagonistas. ¿Crees que los autores y la propia sociedad se alinean con ella, con él o con ninguno?
- ¿Quién sale ganando en esta “guerra de los sexos”? ¿Cómo valoras el final romántico de esta historia?
- Compara los dos personajes femeninos de ambas películas. ¿Crees que Melanie y Hildy tienen verdadera libertad de elección?

► Guía didáctica

Este filme constituye una modernización de la comedia americana de los '40. Como en *Luna Nueva*, los diálogos son rápidos y hay comicidad verbal. Se enmarca dentro de la comedia romántica contemporánea, que a menudo resulta empalagosa y poco realista por el tratamiento de las relaciones amorosas. En la Nueva York de los '90, la familia ha cambiado. La mujer trabajadora es ahora una madre satu-

rada de trabajo, mientras los padres “de fin de semana” se adaptan a su situación de divorciados con una actitud inmadura y con ayuda del psicoanalista. El curso de un día “caótico” está perfectamente estructurado por medio de repeticiones: van en taxi, hablan por sus teléfonos móviles idénticos, así como las manchas en la ropa de Melanie, etc. El círculo se cierra y la película termina donde había empezado: en el hogar de Melanie.

¿Está Melanie completamente sola en su papel de madre trabajadora? ¿Cómo evoluciona a lo largo del filme?

Melanie Parker está sola. Nadie en su empresa la apoya. Simultáneamente, se ha ganado cierto rechazo por parte de su familia por tratar de compaginar su trabajo con su forma de entender la maternidad – que incluye suplir la carencia de un padre. Es oportuno repasar con las alumnas los diferentes momentos de tensión que vive Melanie a lo largo de la película, así como las cosas de las que se rodea: el aspecto de su casa, el bolso lleno de todo tipo de cosas, su ropa, etc. A diferencia de Jack, se considera responsable de todo y pide disculpas frecuentemente. Aunque se la ve resolviendo problemas prácticos eficazmente, estos suelen estar relacionados con una capacidad de manejo de los recursos que procede más de su papel de madre que de su preparación profesional. De esto se deduce una reivindicación de las habilidades que se desarrollan al cuidar a un hijo. Se sigue incidiendo en el escaso control de las emociones por parte de las mujeres y, como en *Luna Nueva*, hay una escena de histeria, cuando Melanie descubre que ha perdido a Maggie.

Evalúa a ambos protagonistas ¿Qué aspectos se les critican en el filme? ¿Crees que los autores y la propia sociedad se alinean con ella, con él o con ninguno?

La oposición entre los dos protagonistas se muestra en secuencias en paralelo. Cuando ambos están en el mismo plano, miran hacia lugares opuestos en una representación gráfica de hostilidad. En estos casos, la narración no toma partido. La actitud irresponsable de Jack es un aspecto que se le censura; sin embargo, su personaje es muy atractivo y su éxito profesional es más claro que el de Melanie. Hay una ambivalencia en su valoración en la que sale perdiendo Melanie. Ella contagia su nerviosismo mientras que él comunica calma y glamour. El resto de los personajes femeninos son meras caricaturas rechazables: la madre y la hermana, ricas y superficiales, y la ambiciosa y seductora compañera de trabajo de Jack. En contraste,

Melanie sale reforzada por su grado de compromiso, pero hace dudar de las ventajas que obtiene por tratar de cumplir con sus dos formas de vida.

¿Quién sale ganando en esta “guerra de los sexos”? ¿Cómo valoras el final romántico de esta historia?

En ambos filmes se ha utilizado actores con gran atractivo personal, fomentándose una identificación con sus intereses: que Hildy continúe en una profesión para la que vale y que Melanie se relaje y reciba ayuda, aunque no está claro quién va a comprometerse a ofrecer esa ayuda en el futuro. Al final, Melanie quiere recuperar su faceta de “mujer”, muy oculta entre la de “trabajadora” y “madre”, lo que equivale a recuperar su deseo sexual.

Compara a Melanie y Hildy. ¿Crees que tienen verdadera libertad de elección?

Las capacidades de Hildy y Melanie no se cuestionan; sin embargo, ambas deben pagar un precio por continuar ejerciendo sus profesiones. La masculinización de la protagonista de *Luna Nueva* ha desaparecido, pero sigue estando condicionada por su maternidad. Melanie no tiene elección, puesto que debe trabajar para mantener a su hijo. Si bien Jack parece tenerlo todo a su favor, Melanie debe convencer diariamente a sus jefes, a su familia y seguramente a sí misma de que es capaz de hacerlo todo.

Otras películas relacionadas: *Erin Brocovich*, *Mejor Imposible*.

► Mujeres de cine

Rosalind Russell (1908-1976) Sin llegar a ser una de las grandes estrellas de Hollywood, Russell está considerada como una de sus más profesionales actrices. Tenía una gran elegancia en escena, pero una cierta rigidez en su manera de moverse contribuyó quizás a que nunca se convirtiera en un icono visual. Sus mejores estrategias como actriz eran su agilidad en la réplica y una buena técnica para encarnar a diferentes personajes. Entre los filmes que protagonizó, *Luna Nueva* destaca por ser un verdadero ejemplo de virtuosismo. Otras de sus películas fueron: *Bajo dos Banderas* (F. Lloyd, 1935), *Los Caprichos de Elena* (A. Hall, 1942) y *Tía y Mama* (Morton Da Costa,

1958). Es de destacar también su colaboración con la directora Dorothy Arzner en *La mujer sin alma* (1936), donde realizó una de sus mejores interpretaciones dramáticas. Por otra parte, Russell es autora del guión cinematográfico del filme *Sombra en la Noche* (H. Keller, 1956).

Michelle Pfeiffer (1956) Una de las actrices del Hollywood actual con más prestigio profesional, tanto por su capacidad interpretativa como por la variedad de papeles que ha interpretado: desde la seductora gata de *El Regreso de Batman* (Tim Burton, 1992) a personajes provenientes de la literatura, como Marie de Tourvel en *Amistades Peligrosas* (Stephen Frears, 1988) o Titania en *El Sueño de una Noche de Verano* (Michael Hoffman, 1999). También ha producido dos de sus filmes: *Un día Inolvidable* (Robert Zemeckis, 2000) y *Heredarás la Tierra* (Jocelyn Moorehouse, 1997). Entre sus mejores interpretaciones están las de *Frankie and Johnnie* (Gary Marshall, 1991) y *Lo que la verdad esconde* (Robert Zemeckis, 2000). Además, ha hecho doblajes de películas de Disney e interpretado canciones. Tanto por su imagen física, con una belleza accesible, como por su forma de interpretar, suele encarnar con fidelidad a “la mujer actual”, esposa, madre, amiga y profesional.

La mujer casada y el hogar

~ M.^a DEL CARMEN RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ ~

Materiales didácticos

Breve encuentro. Dir. David Lean. 1946

Shirley Valentine. Dir. Lewis Gilbert. 1989

► Introducción

La trascendencia del cine como medio de masas para difundir unos modelos de mujeres a corto, medio y largo plazo ha influido en el tratamiento del arquetipo de la mujer casada y el hogar. La cinematografía puso al servicio del patriarcado sus recursos para mostrar las bondades del matrimonio y evitar que salieran a la luz los sentimientos de frustración que podían sufrir las mujeres al ver cercenados sus espacios y advertir que nada podían hacer para escapar de la trampa tendida por la sociedad y la institución matrimonial. Este arquetipo da continuidad y sirve de contrapunto al de la Cenicienta, pues con el casamiento de la pareja se perpetúa la idea de que el matrimonio está pensado para colmar de satisfacción a la mujer. Sin embargo, en este arquetipo hay un grado de infelicidad alto, pues la mujer casada y convertida en madre se debe a su familia, es abnegada y deja de ser ella misma. Sus frustraciones pueden hacer peligrar la estabilidad matrimonial, concebida por el patriarcado como una relación de sumisión y desigualdad, cuya balanza se inclina inexorable y negativamente del lado de la mujer, de ahí que los filmes clásicos no ahonden en este aspecto y sólo muestren el lado más amable de la institución, porque lo que interesa difundir es la felicidad de la mujer que se hace merecedora del amor de un hombre.

Las dos películas elegidas para ilustrar este arquetipo permitirán analizar cómo se construía éste en el cine clásico y cómo se hace en el contemporáneo, cómo interactúan las mujeres con su pareja, si se utilizan los mismos recursos de subversión u otros diferentes y si los filmes aportan soluciones a los problemas de las mujeres.

► Objetivos

- Deconstruir el arquetipo de la mujer casada que garantiza la perpetuación de este modelo en la sociedad y ver de qué recursos se vale el cine para construirlo.
- Analizar el modo en el que se construyen los personajes masculinos y femeninos.
- Enseñar al alumnado a fijarse en detalles como los emplazamientos de las escenas, la posición de los personajes dentro del plano, la iluminación y la importancia de la elección de las actrices para difundir el mensaje deseado.
- Insistir en las escenas propuestas en la importancia de los diálogos, las actividades que desarrollan y las actitudes que muestran.
- Comparar y analizar la evolución del arquetipo de la mujer casada en la segunda mitad del siglo xx y su transformación social.

Breve encuentro

► Ficha fílmica

Título original: *Brief Encounter*

Dirección: David Lean

Año: 1945

Nacionalidad: Gran Bretaña

Intérpretes: Celia Johnson (Laura) y Trevor Howard (Alex)

Producción: Noel Coward. Cineguild Production

Género: melodramático

Duración: 85 min.

Certificado: todos los públicos

► Sinopsis

Un hombre y una mujer se conocen fortuitamente en una estación de tren que les lleva a un mismo destino un día a la semana. A él para cumplir con sus obligaciones como médico, a ella para evadirse de su aburrida existencia. La relación entre ambos empieza como una amistad que les evade de su rutina, pero muy pronto desemboca en una historia de amor sin futuro. El dilema que se les plantea está claro, aunque la decisión no es fácil: seguir juntos y romper sus respectivos matrimonios o dejar de verse para siempre.

► Fíjate Bien

- La película se abre y se cierra prácticamente con la misma escena, ¿sabes lo que quiere decir esto?
- En los escenarios de la casa. Los personajes, el decorado, la iluminación, etc...

- En el final del filme, cuando los personajes se despiden en el bar de la estación para no verse nunca más y la cámara gira 90°.

▮ Debate

- ¿Qué nos indica el director al utilizar la misma escena para el comienzo y el final del filme? ¿Ha estado Laura ensimismada en sus pensamientos? ¿Crees que Laura se muestra arrepentida de sus actos?
- ¿Qué importancia puede tener la decoración de la casa para el público espectador? ¿Crees que esta escena pudo haber ayudado a perpetuar el modelo de hogar feliz? ¿Se trata de una habitación confortable?
- ¿Antepone Alex su carrera profesional a una posible vida en común con Laura? ¿Por qué?
- ¿Por qué es la iluminación tan oscura cuando los personajes entran en la estación? ¿Tiene todo esto algún significado acerca de su comportamiento? ¿Indica el giro de 90° de la cámara algún cambio en el comportamiento de Laura?

▮ Guía didáctica

Breve encuentro está considerada una joya del cine inglés por varios motivos. Se trata de una película romántica que nos cuenta una historia doméstica y sencilla de una mujer que semanalmente va a la ciudad a hacer la compra, cambiar su libro en la biblioteca y ver una película. La utilización de exteriores naturales así como el perfecto uso de la iluminación van marcando la evolución en la relación amorosa mantenida por Laura y Alex. El director utiliza el recurso del flashback e intercala los recuerdos y la realidad de la protagonista con gran maestría; por otra parte, la versatilidad de la cámara para captar momentos casi mágicos del filme han hecho que se considere una obra maestra del cine clásico.

¿Qué nos indica el director al utilizar la misma escena para el comienzo y el final del filme? ¿Ha estado Laura ensimismada en sus pensamientos?

El hecho de que la película comience y acabe en el mismo punto y lugar hace que el público espectador advierta la importancia que tienen los recuerdos para ella. El director, por medio de su narradora, nos traslada a los escenarios que han sido testigos de la historia del amor de Laura y Alex, pero reiteradamente nos lleva de nuevo al marco del hogar, donde vive el matrimonio. Laura está considerada una mujer débil, esto le vale para recrearse en sus evocaciones, ya que su aparente distracción y su fragilidad casi enfermiza le permiten mantenerse ligeramente al margen de su realidad. Este recurso es una transgresión de sus deberes adquiridos como mujer. Es interesante analizar que no hay rasgos de remordimiento ni arrepentimiento en Laura. Sí los hay en un principio, en los dos primeros encuentros cuando ella busca excusas a su comportamiento, hasta que ella misma se da cuenta de que a su marido poco le importa lo que ella le cuente. Esto le da a ella vía libre para poder continuar disfrutando con Alex de actividades que la sacan de su rutina y la hacen sentirse feliz. Su matrimonio carece de esto, pues no se muestra ninguna escena que haga pensar que el matrimonio tenga proyectos, salvo el de la educación del hijo.

¿Qué importancia puede tener la decoración de la casa para el público espectador?

Al analizar el filme se debe insistir en la importancia que tiene la decoración de la casa; ésta es la imagen que se desea transmitir al público espectador. La historia allí narrada es una historia de gente sencilla, que tiene una familia y vive dentro de un orden establecido socialmente que es el matrimonio. Se incide en esta normalidad por medio de recursos visuales, como son el hecho de que ellos estén sentados de manera cómoda con la música de fondo y con una luz muy clara, lo que indica la transparencia y la ausencia de maldad, en una habitación decorada confortablemente. Es el modelo de familia con el que el cine desea que se identifiquen las espectadoras y espectadores, quienes de regreso a su hogar podrán dar continuidad a lo que la pantalla proyecta y perpetuarán unos modelos de conducta perjudiciales para la articulación de las mujeres. Es importante mencionar también cómo el matrimonio hace planes para el futuro del varón sin mencionar siquiera a la hija.

¿Antepone Alex su carrera profesional a una posible vida en común con Laura?

Otro de los puntos de análisis es que Alex, como hombre, tiene más opciones que Laura. A pesar de su historia de amor, él ha tomado la decisión de marcharse con

su mujer y sus hijos a La República de Sudáfrica. Con este recurso se salda el problema de conciencia que aflige a los dos y que tanto daño haría a la sociedad tradicional de la época. A la entrada de la estación ambos caminan por un pasillo oscuro y enrejado, símbolo de las dificultades y del rechazo que provocaría en la sociedad su relación adúltera.

¿Por qué es la iluminación tan oscura cuando ellos entran en la estación? ¿Indica el giro de 90° de la cámara algún cambio en el comportamiento de Laura?

El momento de máxima tensión en la película se alcanza cuando, al oír el anuncio del tren expreso sin parada en la estación, la cámara gira noventa grados para mostrar un primer plano inclinado de Laura. Ésta, perturbada por el abandono, se levanta del asiento, sale al andén y se queda al borde, mientras el tren pasa a toda velocidad despeinándola, en una imagen plástica de su deseo de morir.

Shirley Valentine

► Ficha fílmica

Título original: *Shirley Valentine*

Dirección: Lewis Gilbert

Año: 1989

Nacionalidad: Gran Bretaña

Intérpretes: Pauline Collins (Shirley) y Tom Conti (Joe)

Producción: Lewis Gilbert y Willy Russell

Fotografía: Alan Hume

Género: comedia

Duración: 104 mins.

Certificado: todos los públicos

► Sinopsis

Shirley es una mujer de mediana edad con una vida frustrada desde la infancia y cuya soledad queda patente en sus monólogos. Está en una edad crítica, en la que su marido la considera mayor, a pesar de que él sea dos años más viejo que ella y siente el síndrome del nido vacío aunque Milandra intenta volver a casa para continuar esclavizando a su madre. Todo va a cambiar cuando una amiga la invita a viajar a Grecia de vacaciones; esto significa cumplir un sueño largamente anhelado. ¿Se atreverá Shirley a romper sus ataduras y dejar atrás sus obligaciones como esposa y madre para darse el capricho de volver a ser ella misma durante un tiempo?

► Fíjate bien

- En que la película transcurre en dos lugares diferentes con dos escenarios bien distintos. ¿Qué simboliza esto?
- En todo lo que Shirley nos cuenta de su vida pasada, infancia, juventud, la monotonía de su vida de casada, su decepción con sus hijos.
- ¿Qué influye para que en la segunda mitad del filme, Shirley se convierta en una mujer renovada? ¿Su independencia económica? ¿Ser atractiva sexualmente?

► Debate

- En la primera parte de la película, ¿qué ambiente se recrea? ¿Cómo es la vida de Shirley?
- ¿Qué hace Shirley para evitar la tremenda soledad?
- ¿Por qué es importante que sea la cocina de la casa el escenario principal? ¿Qué nos quiere decir el director?
- ¿Cómo va vestida Shirley cuando varias personas la visitan el día de su marcha a Grecia?
- ¿Se sienten igualmente insatisfechas las amigas de Shirley? ¿Qué podrías contar de ellas?
- ¿Cómo es la iluminación en la primera y la segunda parte de la película? ¿Crees que sólo refleja la luz del lugar o también el estado de ánimo de la protagonista?
- ¿Qué tratamiento dan a la mujer los directores de estas dos películas? ¿Se utiliza la casa como referencia del mismo modo?

► Guía didáctica

Este film está basado en la obra homónima que Willy Russell escribió para el teatro. Russell, dramaturgo inglés, ambienta su obra en Liverpool, mostrando así la sociedad obrera de las ciudades del norte de Inglaterra, sus calles, sus casas y las costumbres de sus gentes en la década de los ochenta. La versión cinematográfica

sigue fielmente el desarrollo narrativo planteado en la obra literaria y está dividida en dos partes.

En la primera parte de la película, ¿cómo es la vida de Shirley? ¿Qué hace Shirley para evitar la tremenda soledad?

Shirley Bradshaw no sólo ha perdido su identidad al tomar el apellido de su marido y perder el suyo propio, sino que ha dejado atrás gran parte de su persona. La elección de Pauline Collins para este papel es fundamental. Sus ojos grandes y su carácter vivaz adquieren mayor relevancia mediante el uso de primeros planos, acercándonos más al personaje. La protagonista cuenta mediante monólogos, dirigidos a un posible público espectador, cómo era su infancia, cuáles eran sus ilusiones de la juventud y cómo fue conformándose con lo que la sociedad podía ofrecerle. A pesar del tono dramático que se desprende de la narración de su vida, la película, al igual que la obra de teatro, está realizada con ternura y alterna momentos de gran dramatismo con otros en los que guionistas y director tratan de manera jocosa las nuevas costumbres y la evolución de la sociedad.

¿Por qué es importante que sea la cocina de la casa el escenario principal? ¿Qué nos quiere decir el director?

Las posibilidades que se le ofrecen a Shirley después de veinte años de matrimonio son escasas; su vida es monótona y ella está victimizada por el marido y la hija. Por eso, cuando su amiga le ofrece la posibilidad de ir de vacaciones a Grecia, ve que el sueño de ser ella misma por un tiempo por fin puede hacerse realidad. Su soledad es tan grande que no tiene más compañía que su propia voz, de ahí que conozcamos su vida a través de sus monólogos dirigidos a la pared o al microondas. Ahora que los hijos han abandonado el nido y que ella ya no atrae sexualmente a su marido, su mundo queda circunscrito al de la cocina; para su marido, ella sólo vale para darle de comer.

¿Cómo va vestida Shirley cuando varias personas la visitan el día de su marcha a Grecia? ¿Se sienten igualmente insatisfechas las amigas de Shirley?

Cuando Shirley está ya preparada para marchar a Grecia recibe dos visitas, una de Milandra, y otra de su vecina. Ante el temor de que sea su marido quien llame a la puerta, ella se reviste con la bata de andar por casa. Cuando ya se han marchado Shirley se mira en el espejo con la bata puesta encima de su ropa de viaje y verá la

capa que oculta a la verdadera Shirley; la más superficial, Shirley Bradshaw, ama de casa abnegada, pero en el interior está Shirley Valentine, que en un rasgo de valentía se marcha a Grecia. Sus amigas se sienten todas igualmente insatisfechas. La vecina la admira por su decisión y le regala una pieza de lencería que ella se había comprado para alguna ocasión especial y que nunca llegó a estrenar.

¿Cómo es la iluminación en la primera y la segunda parte de la película? ¿Crees que sólo refleja la luz del lugar o también el estado de ánimo de la protagonista?

Las vacaciones en Grecia suponen para Shirley un revulsivo importante. La luz mediterránea saca a la superficie a Shirley Valentine, quien de nuevo siente cómo su vida sexual no ha terminado todavía y cómo mediante un trabajo remunerado puede permanecer en la isla definitivamente.

¿Qué tratamiento dan a la mujer los directores de estas dos películas? ¿Se utiliza la casa como referencia del mismo modo?

Se aprecian diferencias porque las sociedades han evolucionado. Ambas mujeres son transgresoras, Laura al evocar sus recuerdos, Shirley queriéndose a sí misma y buscando su propia articulación, pero la casa sigue siendo un elemento reductor en la vida de la mujer.

► Mujeres de cine

Celia Johnson (1908-1982) fue una de las actrices más respetadas de su generación. Su carrera en el teatro abarcó más de cincuenta años y su carrera cinematográfica se extendió desde *Breve encuentro*, en 1945, hasta *Los mejores años de Miss Brodie*, veintitrés años más tarde. Para la filmación de *Breve encuentro* tuvo que marcharse al condado de Lancashire, donde se filmaron las escenas de la estación en Carnforth Station. En 1946 fue nominada al Oscar a la mejor actriz por la Academia. Tuvo oportunidades de ir a Hollywood debido al éxito del filme, sin embargo, Celia prefirió quedarse en Inglaterra y continuar su carrera teatral, que se extendió hasta 1982, año de su fallecimiento. En 1958 se le concedió el CBE (Premio cinematográfico británico) por su carrera teatral y en 1981 recibió el tratamiento de Dama.

La rivalidad femenina

~ CARLA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ ~

Materiales didácticos

Eva al desnudo. Dir. Joseph L. Mankiewicz. 1950

Tomates verdes fritos. Dir. Jon Avnet. 1991

► Introducción

La rivalidad femenina es un estereotipo de hondas raíces, que ha condicionado de manera determinante las relaciones entre las mujeres a lo largo de la historia. La representación de la mujer como un ser incapaz de colaborar aparece ya en los textos sagrados de distintas religiones. Estas imágenes son recuperadas posteriormente desde los textos artísticos para defender la naturalidad del estereotipo. Tanto en las denominadas formas cultas, como la poesía, o las populares, como en las historias de la tradición oral o los cuentos infantiles, las mujeres han aparecido representadas como competidoras, incapaces de colaborar para alcanzar un beneficio común. La envidia y la ambición individualista son generalmente los motivos que subyacen en estas historias de enfrentamiento, consideradas muestras de la inferioridad moral del género femenino. En esta lucha, la belleza, la juventud y la capacidad para atraer a los hombres suelen aparecer como las herramientas más poderosas de las que una mujer puede disponer. Así, pues, se crea un conflicto multidimensional tanto entre las mujeres jóvenes que deben competir entre sí, como entre éstas y las de mayor edad, a las que deben desbancar de sus posiciones de privilegio.

Las dos películas que analizaremos en esta sección han sido seleccionadas porque ofrecen visiones muy diferentes del estereotipo. En primer lugar, *Eva al desnudo* es un ejemplo clásico de cómo el poder de las mujeres de más edad se ve amenazado por la ambición de otras más jóvenes, así como de las connotaciones negati-

vas asociadas al envejecimiento. *Tomates verdes fritos*, en cambio, estudia las posibilidades de la colaboración entre mujeres y nos presenta una historia de amistad que trasciende edades y épocas para incidir en el carácter artificial del antagonismo.

► Objetivos

- Reflexionar sobre la artificialidad del estereotipo de la rivalidad femenina.
- Observar algunos mecanismos que influyen en nuestra percepción de las historias en el cine: el control narrativo, la caracterización de los personajes y el escenario que les rodea.
- Valorar las posibilidades que ofrece la colaboración entre mujeres.
- Analizar los beneficios del diálogo entre mujeres de distintas edades.
- Examinar otras actitudes para afrontar el envejecimiento.

Eva al desnudo

► Ficha fílmica

Título original: *All about Eve*

Dirección y guión: Joseph L. Mankiewicz (sobre *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr)

Año: 1950

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Gary Merrill, Thelma Ritter, Marilyn Monroe, Hugh Marlowe, Gregory Ratoff, Barbara Bates, Walter Hampden.

Distribución: Twentieth-Century Fox.

Duración: 138 minutos.

Premios: Nominada a catorce Oscars y premiada con seis. Película con mayor número de actrices nominadas en la historia de Hollywood: dos nominaciones a la Mejor actriz de reparto (Bette Davis y Anne Baxter); dos a la Mejor actriz secundaria: Celeste Holm y Thelma Ritter. Ninguna fue premiada.

► Sinopsis

La actriz Margo Channing (Bette Davis) posee todo lo que desea en la vida: la adoración del público, el elogio de la crítica, buenos amigos y el amor de Bill Sampson (Gary Merrill), un prestigioso director teatral, varios años más joven que ella. Sin embargo, esta felicidad se ve amenazada por su inminente envejecimiento. Poco a poco, y aprovechando la situación, una joven fan de apariencia inocente, Eve Harrington (Anne Baxter), conseguirá arrebatarle su posición en el mundo del espectáculo con la ayuda de Addison de Witt (George Sanders), un crítico teatral sin escrúpulos.

► Fíjate bien

- ¿Quién cuenta la mayor parte de la historia?
- Hay dos ocasiones principales en las que un personaje femenino se prueba ropa que no le pertenece. ¿Qué te parece que simbolizan estos vestidos?
- ¿Qué nos dicen los cuadros que aparecen tras los personajes en algunas escenas?
- ¿Qué representa el reflejo múltiple del espejo en la última escena de la película?

► Debate

- ¿Por qué crees que la película se titula *Eva al desnudo*? ¿Crees que el nombre representa bien el tema principal?
- Las mujeres jóvenes son una amenaza para las de más edad. ¿Crees que es así en la vida real? ¿Existen otras maneras de relacionarse?
- El envejecimiento es un problema que en la película se compensa con el matrimonio. ¿Te parece realista esta representación? ¿Qué consecuencias te parece que pueden tener este tipo de ideas?
- ¿Cómo cambiaría la historia si la narradora fuese Eva?

► Guía didáctica

Eva al desnudo ha pasado a la historia por haber recibido el mayor número de nominaciones al Oscar de todos los tiempos, hasta que fue igualada por *Titanic* en 1998. La película es, ante todo, una historia sobre la rivalidad femenina. Este mensaje de rivalidad se vio reforzado por algunos acontecimientos que rodearon su grabación, como el hecho de que Bette Davis sólo se convirtiese en protagonista debido a un accidente sufrido por Claudette Colbert, la actriz que había sido elegida en principio. Tanto Mankiewicz como Bette Davis afirmaron que el modelo para el personaje de Margo Channing había sido la actriz austriaca Elisabeth Bergner pero, en realidad, Margo era la caricatura que Davis hacía de sí misma y de otra gran diva del momento, Tallulah Bankhead, ambas próximas a la madurez en 1950.

¿Por qué crees que la película se titula *Eva al desnudo*? ¿Crees que el nombre representa bien el tema principal? ¿Qué representa el reflejo múltiple del espejo en la última escena?

Eva es el epítome de los defectos femeninos, como en el texto bíblico: la esencia del sentimiento de rivalidad nociva con el que nacen las mujeres. El título original (*All about Eve*, “Todo sobre Eva”) niega la existencia de otras posibles interpretaciones para la historia. Su traducción al castellano deja a Eva “al desnudo”, tal y como aparece el personaje bíblico antes del pecado original, incidiendo en la maldad latente de toda mujer. Su continuidad está garantizada, como demuestra el reflejo infinito de Phoebe probándose la ropa de Eva delante de un gran espejo.

Las mujeres jóvenes son una amenaza para las de más edad. ¿Crees que es así en la vida real? ¿Existen otras maneras de relacionarse?

La película nos muestra la lucha individualista entre una actriz consolidada y una aspirante que no duda en utilizar cualquier estrategia a su alcance para alcanzar su objetivo. A pesar de lo concreto del caso, esta rivalidad no se limita al ámbito del teatro, sino que se hace extensiva a las demás mujeres. La posición de poder de Margo es codiciada por mujeres más jóvenes, como sucedería en cualquier otro campo, incluido el sentimental, ya que el matrimonio con un hombre influyente es otra de las grandes ambiciones femeninas que aparecen en la película. Margo sólo será una actriz de éxito temporalmente, mientras conserve su juventud, pero podrá ser recompensada con el auténtico premio que busca en la vida: su boda con Bill. La prontitud con la que su puesto será ocupado por una nueva aspirante está representada en la película por la ambición con la que Eva y Phoebe se prueban en distintos momentos las ropas de las actrices consagradas, símbolo de la impersonalidad del rol.

¿Por qué es importante que el narrador de la historia sea Addison de Witt? ¿Cómo cambiaría la historia si la narradora fuese Eva?

De Witt es un cínico que relata con condescendencia la historia. Su autoridad sobre el texto es completa y es el único que parece conocer las perspectivas de todos los personajes, ya que las narraciones de Karen y Margo son parciales. Tradicionalmente, la presencia de las mujeres en el mundo artístico se veía limitada a las imágenes que los artistas masculinos incluían de ellas en sus obras. Las mujeres no eran sujetos que manifestaban sus perspectivas, sino objetos contemplados e interpretados por

la autoridad masculina. Esta película es un claro ejemplo, ya que Eva no es la narradora de su propia historia, sino el objeto de las críticas de los demás. De ahí que resulte interesante cuestionar cómo cambiaría la presentación de los conflictos en la voz de la propia Eva.

¿Cómo ayudan los decorados a reforzar las caracterizaciones de los personajes?

Eva aparece recibiendo un prestigioso premio en la escena que abre y cierra la película, ante la mirada atenta de la autoridad masculina, representada por la academia teatral. Como símbolo de la lucha que deberá mantener con futuras aspirantes, Eva aparece rodeada por un par de pistolas que decoran la pared que hace de fondo. El entorno es utilizado para complementar la caracterización de Eva, como sucede en otras escenas en las que los cuadros reflejan los conflictos que afectan a los personajes.

La presencia de este estereotipo en el cine es muy abundante; desde *Lo que el viento se llevó* hasta comedias como *El diario de Bridget Jones* recurren a él.

Tomates verdes fritos

► Ficha fílmica

Título original: *Fried Green Tomatoes at the Whistley Stop Cafe*

Dirección: Jon Avnet

Año: 1991

Nacionalidad: Estados Unidos

Guión: Fannie Flagg y Carl Sobieski (sobre la novela homónima de Fannie Flagg, candidata al Premio Pulitzer).

Intérpretes: Mary Stuart Masterson, Mary-Louise Parker, Kathy Bates, Jessica Tandy, Gailard Sartain, Stan Shaw, Cicely Tyson, Gary Basaraba, Grace Zabriskie.

Distribución: Filmax.

Duración: 130 minutos.

Premios: Nominada a tres Oscars: uno a la Mejor actriz de reparto (Jessica Tandy) y dos al Mejor guión adaptado: Fanny Flagg y Carl Sobieski.

► Sinopsis

Evelyn Couch (Kathy Bates) vive su medianía de edad sumida en la desilusión. Se ha sometido a numerosas terapias para mejorar su autoestima y salvar su matrimonio, pero ninguna ha funcionado. Por casualidad, conoce a Ninny Threadgoode (Jessica Tandy), una octogenaria ingresada en una residencia, y entablan una buena amistad. Durante las visitas, Ninny le cuenta la historia de dos mujeres de un pequeño pueblo de Alabama, Whistle Stop, durante los años treinta, y cómo juntas consiguieron superar grandes problemas. Esta relación cambiará por completo la vida de Evelyn, que recupera su autoestima y el respeto de su marido.

► Fíjate bien

- ¿Cómo nos vamos dando cuenta del cambio de Evelyn?
- ¿Cómo reacciona Ninny ante el desastre que una aprendiz de peluquera le ha hecho en el pelo?
- Hay dos escenas en las que Evelyn es despreciada por su edad en el supermercado. ¿Cómo reacciona en cada una de ellas? ¿Por qué?
- En el juicio por el asesinato de Frank Benett (Nick Searcy), ¿cómo relata el abogado de la acusación la relación entre Ruth e Idgie?

► Debate

- ¿Qué representa la comida en la película?
- ¿Cómo ayuda el diálogo entre las mujeres a afrontar la vida y la muerte?
- Evelyn lamenta ser “demasiado joven para ser vieja y demasiado vieja para ser joven”. ¿Crees que Margo Channing podría haber dicho la misma frase? Señala las distintas maneras de afrontar la edad que se plantean en las dos películas.
- ¿Cómo aparece representado el matrimonio en ambas películas? ¿Qué papel tiene la rivalidad o la cooperación entre las mujeres en estas representaciones?

► Guía didáctica

Un ejemplo de amistad basado en una historia real.

Fanny Flagg comenzó a trabajar a los diecinueve años como ayudante en distintos programas de televisión. Más tarde se convertiría en una escritora, guionista y actriz de prestigio, cuya obra más famosa hasta la fecha es *Tomates verdes fritos*, la novela que después ella misma adaptó como guión cinematográfico. La historia está basada en la vida de su tía Bess Fortenberry, propietaria desde 1932 hasta 1972 del Café Irondale, en Alabama, y de su amiga Sue Lovelacer. La película es una celebración de la amistad entre mujeres y un ejemplo de cómo superar la adversidad mediante la colaboración. Esta imagen puede resultar un tanto artificial por el

modo idílico en que se presenta la historia, pero sirve de contrapunto a las imágenes tradicionales de la rivalidad femenina y ofrece otra perspectiva desde la que analizar el estereotipo.

¿Cómo ayuda el diálogo entre las mujeres a afrontar la vida y la muerte? ¿Cómo evoluciona Evelyn a lo largo de la película? ¿Qué representa la comida?

Las historias que la anciana Ninny le cuenta a Evelyn consiguen ayudarla a superar los conflictos de su propia vida. A lo largo de la película, Evelyn va sufriendo una transformación psicológica que se hace visible en sus actitudes ante la vida, así como en su aspecto. Sus ansias por comer son un reflejo de la insatisfacción que siente en su medianía de edad: una relación monótona con un marido que la ignora, la falta de amistades que la comprendan y la hostilidad de generaciones más jóvenes que la desprecian y pretenden abusar de ella. Tan sólo la experiencia de Ninny consigue ayudarla a recuperar la autoestima y afrontar la vida, el paso del tiempo y la muerte. Sin embargo, Evelyn todavía no ha madurado tanto como Ninny para darse cuenta de que, en la defensa de sus derechos, a veces reacciona desproporcionadamente, como en la escena en la que embiste otro coche en el centro comercial. Ninny acepta con buen humor los errores de mujeres más jóvenes como parte necesaria de su aprendizaje, tal y como vemos en su actitud ante la inexperiencia de su peluquera.

¿Cómo aparecen representados el matrimonio y el envejecimiento de las mujeres en *Eva al desnudo* y en *Tomates verdes fritos*?

Ambas películas examinan de manera distinta la experiencia que supone ser “demasiado joven para ser vieja y demasiado vieja para ser joven”, como la describe Evelyn. Al contrario que en *Eva al desnudo*, en *Tomates verdes fritos* la edad en la que una mujer deja de ser considerada joven no es el punto en el que debe retirarse del ámbito público para dedicarse por completo a su marido. Evelyn comienza a trabajar y así consigue que “su Ed” la valore más y cambie de actitud. Asimismo, en *Tomates verdes fritos* el matrimonio no aparece representado como el objetivo final de todas las mujeres, por el que luchan entre sí, sino como una experiencia más de la vida que también puede resultar negativa. El bienestar de las mujeres no depende de los hombres y resulta mucho más gratificante encontrar la felicidad en una misma. Gracias a la ayuda de sus amigas, Ruth puede escapar del maltrato y Evelyn consigue que su marido escuche sus necesidades.

¿Cómo relata el abogado de la acusación la relación entre Ruth e Ildgie?

Su perspectiva refleja el desconcierto masculino ante la colaboración entre mujeres y nos recuerda la voz de Addison de Witt al contar la historia de Eva. Sin embargo, en *Tomates verdes fritos* la narración masculina aparece de manera minoritaria y, cuando la recibimos, ya hemos conocido el punto de vista de las protagonistas de la historia. En esta escena resulta muy interesante también ver cómo la autoridad masculina aparece representada en el jurado, compuesto exclusivamente por hombres blancos. Tan sólo absolverán a las personas acusadas del crimen cuando una autoridad superior, representada por el reverendo Scroggins (Richard Riehle), legitime una coartada.

Otras películas que exploran la amistad entre mujeres.

Resulta evidente el paralelismo con películas como *Thelma y Louise* (1991), *Magnolias de acero* (1989) o bien *Hola, ¿estás sola?* (1995).

► Mujeres de cine

Bette Davis (Ruth Elizabeth Davis, 1908-1989) fue una gran diva de la historia del cine. Apodada la “Reina de Hollywood” o la “Primera dama de la gran pantalla”, Davis fue una actriz carismática tanto por sus papeles en el cine como por su tormentosa vida privada y su fuerte personalidad. Durante mucho tiempo fue la actriz con mayor número de nominaciones al Oscar (11), sólo superada posteriormente por Katharine Hepburn (12) y Meryl Streep (13). Entre sus méritos profesionales destacan la creación de la Hollywood Canteen, así como el haber sido la primera mujer que presidió la Academy of Motion Picture Arts and Sciences y la primera actriz que recibió el Premio a la Trayectoria Profesional, otorgado por el American Film Institute. Entre otras, participó en películas como *Peligrosa* (1935), *Jezabel* (1938), *Eva al desnudo* (1950) y *La gran mentira* (1941).

Fannie Flagg (Patricia Neal, 1941) comenzó su carrera en el mundo de la televisión como guionista y presentadora ocasional, pero pronto destacó como actriz, novelista y guionista de cine. Entre sus actuaciones destaca su participación en películas como *Mi vida es mía* (1970), *Stay Hungry* (1976) o *Crazy in Alabama* (1999), así como en obras

de teatro y musicales como *The Best Little Worehouse in Texas* (1982). Las novelas de Flagg se han convertido en rápidos *bestsellers*, como demuestra la permanencia en la lista de los más vendidos de *Daisy Fay and the Miracle Man* (1983) durante diez semanas seguidas o *Tomates verdes fritos* (1987) durante treinta y seis. Flagg fue nominada al Oscar por su adaptación al cine en 1991. Su última novela, *Bienvenida a este mundo, pequeña* (1999) ha gozado de la misma suerte que sus predecesoras.

La rubia tonta y sexy

~ **MARÍA SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE** ~

Materiales didácticos

***La tentación vive arriba.* Dir. Billy Wilder. 1955**

***Los caballeros las prefieren rubias.* Dir. Howard Hawks. 1953**

► Introducción

El arquetipo de la mujer rubia y espectacular es uno de los más populares que manufacturó Hollywood. La rubia era deseada por todos los hombres no sólo por sus curvas sino también por su condición de tonta: se le suponía tan simple como para vender sus favores sexuales a cualquier millonario, por viejo y fofo que fuese, y simular además que estaba disfrutando con la potencia sexual y la inteligencia de aquel. La rubia constituye una parte de una dicotomía, que es la estructura característica del pensamiento del mundo occidental. En la oposición secular rubia / morena la rubia ha sido siempre la mujer buena, dulce, callada, sencilla y admiradora acrítica de los atributos de su varón; la rubia es, por tanto, la mujer que uno busca para casarse. La morena, sin embargo, simboliza a la mujer experimentada, oralmente articulada, artera y crítica con los hombres; es decir, la mala de la película.

Pero dado que los varones siempre han soñado con una compañera que encarnase, a la vez, la imposible conjunción de la madre dulce y la mujer atrevida, según él necesitase, han resuelto el dilema añadiendo a la mujer rubia una buena dosis de agua oxigenada y la han convertido en “rubia platino”, una mujer para el consumo, de usar y tirar. Este arquetipo de rubia tonta está concentrado, en el cine de Hollywood, en la figura de Marilyn Monroe. Marilyn es la mujer deseada por todos los hombres y envidiada por todas las mujeres; pero todo el mundo busca en ella el arquetipo, el deseo personal imposible e irreal, nadie quiere saber quién es Marilyn Monroe ni quién está detrás del personaje de sus comedias.

La cosificación de las mujeres, que se verifica en el trato dado por la industria cinematográfica californiana a la figura de Marilyn Monroe, deja bien a las claras las fantasías alimentadas por la sociedad patriarcal mercantilista y la realidad que quiere maquillar con un pretendido (y construido) glamour.

► Objetivos

- Comprender la manipulación que existe en la comunicación de las comedias de Hollywood e identificar la presencia de arquetipos femeninos en ellas.
- Analizar y subvertir el estereotipo de rubia tonta y sexy.
- Revisar la posición de los personajes masculinos desde la deconstrucción de los arquetipos femeninos, para comprobar la aparición de nuevos estereotipos.

La tentación vive arriba

► Ficha fílmica

Título original: *The Seven Year Itch*

Dirercción: Billy Wilder

Año: 1955

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Marilyn Monroe, Tom Ewell

Fotografía: Milton R. Krasner.

Música: Alfred Newman y *Segundo Concierto para Piano* de Sergei Rachmaninov

Producción: Twentieth Century-Fox

Duración: 105 minutos

Género: comedia

► Sinopsis

Un marido se queda de Rodríguez en Nueva York durante el verano. En el piso de arriba se instala una mujer bellísima que desestabiliza la vida rutinaria del hombre y le altera todo el sistema hormonal. La mujer es cordial y sociable, y el hombre malinterpreta las señales que emite ella; como tiene mucha fantasía (trabaja en una editorial) se inventa a sí mismo como un galán irresistible y a su vecina como una *femme fatal* loca por él, y para poder pecar le inventa a su mujer una aventura de verano (así él no le es infiel, sino que le paga con su misma moneda). La comedia se desarrolla en una serie de malentendidos y se resuelve bien para todas las partes implicadas.

► Fíjate bien

- En la escena que sigue al momento de caer la maceta a la terraza de él. Rompe el ritmo de la vida monótona de Rick y establece la manera en que tanto él como todos los espectadores y espectadoras van a enjuiciar el papel de Marilyn Monroe.
- En la escena en que Rick y Marilyn Monroe están por el suelo a punto de beber el champán. La situación es, a todas luces, provocativa, pero sólo desde el punto de vista masculino. Las palabras de ella debieran deshacer el malentendido de la seducción.
- En la película hay también un montón de ejemplos del tema “macho cazador/ hembra a ser cazada”: escena inicial de los indios, el libro que Rick está leyendo, la actitud del portero, la puesta en escena de Rick cuando la está esperando en el apartamento, el romance imaginario de Helen, la esposa...

► Debate

El debate puede guiarse según las preguntas siguientes, todas ellas pertinentes a las escenas sobre las que se ha llamado la atención en el punto anterior.

- ¿Cómo aparece Marilyn Monroe? ¿Qué figura histórica nos recuerda?
- ¿Cómo se aplica a la escena el título de la película?
- ¿Qué expectativas crea esta escena en Rick?
- ¿Qué le dice él? ¿Por qué crees que lo hace?
- ¿Qué le contesta ella?
- ¿Cómo explicas las dos frases en el contexto de la película?
- ¿Quién seduce en todos los casos? ¿Él o ella?
- ¿Quién verbaliza la seducción? ¿Él o ella?
- ¿Por qué se empeña Rick en fantasear que su mujer le engaña?

► Guía didáctica

Las preguntas anteriores pueden contestarse como se indica a continuación. Pero también hay otras opciones, derivadas de la manera en que se hay desarrollado el debate.

¿Cómo aparece Marilyn Monroe? ¿Qué figura histórica nos recuerda?

Marilyn aparece desnuda y entre macetas de plantas que dejan sus hombros al descubierto, asemejándose a una Eva en el Paraíso dispuesta a arrastrar a Adán al pecado. Y, puesto que ella está arriba y está Rick abajo, y ella está, sin duda, tentándolo [aunque es él el que la invita a bajar] ya tenemos el título: *La tentación vive arriba*. A invitación de él, Marilyn baja con la única intención de tomar una copa; pero él quiere creer que se va a dejar seducir. No está pensando en la mujer como persona, como vecina individualizada y con su voluntad propia, sino que Rick sólo contempla su propio deseo de poseerla. Luego el arquetipo de la rubia tonta y sexy lo está creando él, que, a su vez, es arquetipo del hombre tonto y frustrado sexual.

¿Cómo se explica la escena del champán en el contexto de la película?

Llegados a este punto de la visita de Marilyn al apartamento de Rick, éste le confiesa que está casado y de Rodríguez, aunque anteriormente se había presentado como soltero. Hace esa confesión de manera espontánea porque se siente mal respecto a su mujer ausente. Sin embargo, la vecina dice que se siente mucho mejor así, porque los hombres casados son para divertirse un rato, mientras que los solteros (o solitarios) enseguida quieren atarte, y ella tiene una carrera por delante y no quiere comprometerse con nadie. La frase de él se enmarca en la pretensión de Rick de verse atractivo, con lo que cree que ella se va a dejar seducir y quiere “justificarse” ante sí mismo. Él es un iluso, mientras que ella es realista y tiene las cosas claras, quiere seguir su camino sin complicaciones.

¿Quién seduce a quién?

Si entendemos que las mujeres con buenas curvas y coquetería, son las seductoras, entonces tendremos que preguntarnos por qué los hombres hacen alarde de que la seducción la llevan a cabo ellos. Si es cierto que ellos tienden las trampas y ellas caen, ellas serían las víctimas y ellos los únicos culpables, puesto que son los responsables de preparar el escenario. En este tipo de comedias ellos son los que ver-

balizan cómo van a atrapar a sus víctimas, qué van a hacer, qué va a pasar después de la seducción, etc. Y lo que suele pasar, si hay un “después”, es que se sienten culpables respecto de sus deberes conyugales y buscan chivos expiatorios. Generalmente, lo más fácil es culpar de inmoral a la rubia cómplice. En el caso de Rick, que su mujer le engañase justificaría que él hiciera lo propio con Marilyn Monroe.

Los caballeros las prefieren rubias

► Ficha fílmica

Título original: *Gentleman prefer Blondes*

Dirercción: Howard Hawks

Año: 1953

Nacionalidad: Estados Unidos

Intérpretes: Jane Russell, Marilyn Monroe

Fotografía: Harry J. Wild

Música: Lionel Newman, Leo Robin, Jule Styne

Producción: Twentieth Century-Fox

Duración: 91 minutos

Género: Comedia

► Sinopsis

Dos actrices se embarcan hacia Europa, donde Lorelei Lee, encarnada por Marilyn Monroe, va a casarse con un millonario estadounidense. En el barco va también un detective contratado por el padre del novio, que cree que Lorelei sólo quiere a su hijo por dinero. Las amigas son jóvenes, guapas e independientes y hay una cadena de malentendidos propiciada por el encanto de ellas. Por el medio hay una tiara de diamantes con un sustancioso seguro por robo y alguna aventura extra-conyugal por parte de los ricachones que van en el barco. En fin, que Lorelei parece la víctima fácil, tanto para el robo como para el sexo. Pero las dos amigas, unidas, deshacen los entuertos, salen adelante y se casan con sus novios en una doble boda final.

► Fíjate bien

- En esta película es importante que haya dos mujeres, una rubia y una morena, que representan dos arquetipos femeninos.
- Además, estas mujeres son amigas y se ayudan mutuamente para salir adelante en un mundo de hombres que las ve sólo como objeto decorativo y de placer.
- El hecho de que su trabajo sea ser artistas de cabaret las expone aún más a la mirada masculina, como material que se puede utilizar y olvidar.

► Debate

El debate puede guiarse según las preguntas siguientes, todas ellas pertinentes a las escenas sobre las que se ha llamado la atención en el punto anterior.

- ¿Crees que el trabajo de una persona justifica que se la trate de una manera o de otra?
- La mujer que expone su cuerpo e interpreta números de seductora ¿tiene derecho a su propia intimidad después de la función?
- ¿Cómo valoras la ambición (económica, social, laboral, académica, etc.) en una mujer?

► Guía didáctica

Si se entiende que para subvertir un tema o una situación hay que analizarla desde la perspectiva contraria, el procedimiento a seguir con esta película es fácil:

¿Sabemos la preferencia de las mujeres rubias respecto a sus caballeros?

Porque sí aprendemos, por activa y por pasiva, que los caballeros las prefieren rubias, pero quizás las rubias no quieren saber nada con los caballeros y ahí se acabaría el romance, ya que no basta con el interés de una parte de la pareja para imponer una relación.

¿Cómo evalúa la sociedad el trabajo de una mujer que actúa en el teatro o en el vodevil como seductora?

La mujer que expone su cuerpo e interpreta números de seductora parece que pierde su derecho a su propia intimidad después de la función, por eso el padre del novio, millonario por más señas, no quiere a una *cabaretera* como nuera. En esta película la temática es muy sencilla y se basa en la disparidad *rubia ambiciosa / millonario simplón*, por eso todas las preguntas de la discusión van tan íntimamente unidas. Por ejemplo, una tercera pregunta obvia es la que sigue:

¿Cómo se valora la ambición (económica, social, laboral, académica, etc.) en una mujer?

¿Por qué es moralmente condenable, según la opinión pública que una mujer busque un millonario para casarse? ¿Alguien tendría algo que objetar a que un hombre buscase una mujer con dinero para esposa? O, como argumenta en la propia película Lorelei Lee: “¿Usted ve mal que su hijo busque una mujer guapa para casarse? Pues si yo tengo la belleza y él tiene el dinero, todos contentos ¿no?”.

Como regla general, cuando la contestación a las preguntas que han sido formuladas a lo largo de esta guía es una contestación diferente según afecte a un hombre o a una mujer, tenemos que replantearnos nuestra actitud: casi seguro que estamos haciendo juicios de valor desde la muy bien aprendida postura patriarcal. Igualmente peligroso es enjuiciar las mismas cosas (flirtear, fumar, trasnochar) de manera diferente e incluso contraria según las haga un hombre o una mujer. Si sucede esto, es el momento de parar el debate y reconsiderar, sin miedos adquiridos, la trampa en que la cultura nos tiene atrapadas.

Se recomienda la lectura de la novela *Los caballeros las prefieren rubias... pero se casan con las morenas*, de Anita Loos (1925) en la que se basa, muy libremente, la segunda película.

► Una mujer de cine

Marilyn Monroe (1926-1962), icono y mito sexual de la segunda mitad del siglo xx, es paradigma de la objetualización de la figura femenina por parte de la industria

cinematográfica de Hollywood. Las referencias a su figura son las más visitadas en Internet. La bibliografía acerca de su persona y mito dan una idea de la importancia de este icono cultural. De igual modo, su filmografía deja patente su gran aportación al cine en el breve período de quince años.

Algunas obras literarias basadas en Marilyn Monroe

Cardenal, Ernesto, 2002. *Oración por Marilyn Monroe*

Mailer, Norman, 1975. *Marilyn: una biografía*

Miller, Arthur, 1964. *Después de la caída*

Oates, Joyce Carol, 2000. *Blonde*

Reig, Rafael, 1992. *Marilyn Monroe: autobiografía apócrifa*

Filmografía de Marilyn Monroe

1947: *Dangerous Years*

1948: *Scudda Hoo, Scudda Hay*

1948: *Ladies of the Chorus*

1950: *Amor en conserva*

1950: *A Ticket to Tomahawk*

1950: *La jungla de asfalto*

1950: *Eva al desnudo*

1950: *The Fireball*

1950: *Right Cross*

1951: *Hometown Store*

1951: *As Young as You Feel*

1951: *Love Nest*

1951: *Let's Make it Legal*

1952: *Clash by Night*

1952: *No estamos casados*

1952: *Niebla en el alma*

1952: *Me siento rejuvenecer*

1952: *Cuatro páginas de la vida*

1953: *Niágara*

1953: *Los caballeros las prefieren rubias*

1953: *Cómo casarse con un millonario*

1954: *Río sin retorno*

1954: *Luces de candilejas*

1955: *La tentación vive arriba*

1956: *Bus Stop*

1957: *El príncipe y la corista*

1959: *Con faldas y a lo loco*

1960: *El multimillonario*

1961: *Vidas rebeldes*

1962: *Something's Got to Give*. (incompleta)

Las mujeres y la comedia musical

~ LAURA VIÑUELA SUÁREZ ~

Materiales didácticos

Cantando bajo la lluvia. Stanley Donen y Gene Nelly. 1952

Chicago. Rob Marshall. 2002

► Introducción

El género cinematográfico musical nace a finales de los años '20 con la introducción del sonoro en la historia del cine, y tiene su origen en géneros teatrales populares como el vaudeville. La época dorada del musical clásico coincide con momentos históricos difíciles (crack de 1929, Gran Depresión, dos Guerras Mundiales) y por eso se explica el éxito de este género como una forma de escapismo. Así, los argumentos suelen ser comedias románticas con un final feliz. Una característica fundamental del cine musical clásico es que se basa en dicotomías. En primer lugar es básica la diferenciación entre los aspectos narrativos de la película y los musicales. Junto a este binarismo existe otro –realidad/ficción–, según el cual los problemas que existen en la vida real (narrativa) se solucionan en el mundo ideal de los números musicales. En los argumentos típicos del cine musical, los personajes femeninos protagonistas suelen ser también dicotómicos, estableciéndose una marcada diferencia entre “la chica buena” y “la chica mala”. La chica buena es femenina y dulce y, en consecuencia, es la que logra el “amor verdadero” con el galán. La chica mala, en cambio, es ambiciosa y aspira al poder y a ejercer el control sobre los hombres o sobre actividades del ámbito público (por ejemplo, sobre su propia carrera artística), por lo que debe ser castigada, ya sea ridiculizándola o, directamente, haciéndola desaparecer.

Se ha elegido una película clásica y otra contemporánea, a fin de mostrar la evolución de los arquetipos femeninos. Así, mientras en *Cantando bajo la lluvia* se pueden

observar claramente las características más clásicas y patriarcales de los personajes femeninos, en *Chicago* existe ya una evolución y una transgresión de algunos aspectos de estos arquetipos.

► Objetivos

- Aprender a identificar algunas de las características del cine musical clásico.
- Identificar los estereotipos femeninos más evidentes de este género.
- Apreciar las características de género que existen en la forma de moverse y ocupar los espacios, en este caso a través de la danza.
- Avanzar en el desarrollo de una perspectiva de género en el medio audiovisual.

Cantando bajo la lluvia

► Ficha fílmica

Título original: *Singin' in the rain*

Dirección: Stanley Donen y Gene Kelly

Año: 1952

Nacionalidad: Estados Unidos

Duración: 99 minutos

Guión: Betty Comden y Adolph Green

Producción: Arthur Freed

Intérpretes: Jean Hagen, Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Millard Mitchell, Cyd Charisse

Estudio: Metro Goldwing Mayer (MGM)

► Sinopsis

Don Lockwood (Gene Kelly) y Lina Lamont (Jean Hagen) son la pareja de moda en el mundo de las estrellas del cine mudo, pero su glamour y felicidad no son más que apariencias. Una noche de estreno Don conoce a Kathy Selden (Debbie Reynolds), que le hace dudar de su capacidad como actor. Es 1927 y Hollywood se conmueve con la introducción de las películas sonoras. El Sr. Simpson (Millard Mitchell), dueño del estudio, decide que la próxima película protagonizada por Don y Lina deberá ser hablada, lo que provoca situaciones hilarantes. Sólo la idea del pianista Cosmo Brown (Donald O'Connor), amigo de la infancia de Don, de convertir a la película en un musical la salvará del fracaso total. Esto llevará a que Kathy y Lina se enfrenten, tanto por sus carreras profesionales como por la atención de Don.

► Fíjate bien

- En los movimientos de las mujeres y los hombres cuando bailan.
- En la secuencia final del teatro, especialmente en el plano que muestra a ambas protagonistas sobre el escenario, separadas por el telón.
- En la relación entre las protagonistas. Compárala con la relación entre los hombres.

► Debate

- ¿Cómo bailan las mujeres? ¿Solos, en grupo? ¿Qué información nos da eso sobre ellas? ¿Qué idea de mujer se transmite?
- ¿En qué espacios aparecen las mujeres y en cuales los hombres, sobre todo en los números musicales? ¿Cómo ocupan unas y otros esos espacios?
- ¿Qué te parece el cambio “radical” de Lina Lamont al final de la película? ¿Crees que está justificado? ¿Qué te parece la manera en que se resuelve en la película?

► Guía didáctica

Esta película combina los rasgos más característicos del cine musical clásico, sobre todo en lo que respecta a los estereotipos de género comentados en la introducción a esta unidad didáctica, y constituye un buen documento histórico, en clave de humor, de lo que supuso para la industria cinematográfica la introducción de las películas sonoras. Si el tiempo lo permite, se puede aprovechar para comentar con las alumnas este momento de la historia del cine.

¿Cómo bailan las mujeres? ¿Solos, en grupo? ¿Qué información nos da eso sobre ellas? ¿Qué idea de mujer se transmite?

La feminidad de las mujeres debe hacerse patente también en sus movimientos, que deben ser contenidos, elegantes y suaves. Es aceptable que las coristas realicen movimientos más amplios y bruscos, ya que son parte de la decoración, y no mujeres indi-

viduales. Vestidas igual y realizando los mismos movimientos, forman una masa informe que se aprecia por su valor visual. En consecuencia, pueden ser sustituidas por fragmentos de cuerpo femenino (piernas, bocas) u otros elementos que las simbolizen (sombreros o una pintura en el famoso número de Gene Kelly que da título a la película). Esto sucede también en los bailes de pareja. Cosmo sustituye a una mujer por un muñeco de trapo sin cabeza o por un impermeable, y Gene Kelly baila con un paraguas. Debbie Reynolds es la chica buena y lo demuestra al bailar. Sus movimientos siguen siempre a los de Gene Kelly, se deja guiar por él a través del espacio y, en muchas ocasiones, permanece quieta mientras él baila a su alrededor.

¿En qué espacios aparecen las mujeres y en cuales los hombres, sobre todo en los números musicales? ¿Cómo ocupan unas y otros esos espacios?

Las mujeres aparecen siempre en espacios cerrados y domésticos, especialmente Kathy, que siempre va detrás de Don y nunca se aleja mucho ni ocupa el espacio con autoridad. Él aparece más a menudo en espacios exteriores y se hace dueño de ellos. Recorre la totalidad del espacio e incluso sus movimientos son tan amplios que hacen desplazarse a la cámara (Don por la calle en *Cantando bajo la lluvia* y Cosmo en el estudio en *Haz reír*).

¿Qué te parece el cambio “radical” de Lina Lamont al final de la película? ¿Crees que está justificado? ¿Qué te parece la manera en que se resuelve en la película?

El desenlace de la narración se adivina en el plano que muestra a ambas protagonistas sobre el escenario, separadas por el telón, casi al final de la película. Lina Lamont acaba de rebelarse contra la autoridad del director de estudio, contra Don Lockwood y contra todo el sistema que la controla y la mantiene en silencio. En este plano la chica mala que quiere controlar se encuentra delante del telón, ocupando un lugar que no le corresponde: es una mujer sola en el ámbito público, el espacio masculino por excelencia, por lo que deberá ser castigada por los tres hombres que, desde bastidores, en la parte inferior del plano, observan la escena desde una posición privilegiada. La chica buena, en cambio, permanece oculta tras el telón, en el ámbito privado. Ella recibe al final su recompensa, logrando el amor verdadero y accediendo al ámbito público del espectáculo de la mano de su amado.

Relación entre las protagonistas, comparada con la relación entre los hombres.

Una de las estrategias patriarcales más efectivas para mantener a las mujeres en una posición subordinada es establecer entre ellas relaciones de rivalidad, algo muy evidente en esta película entre Kathy Selden y Lina Lamont. La causa de esa rivalidad es la atención y el amor de Don Lockwood. Entre los hombres que protagonizan la película, sin embargo, se establece una relación de amistad y apoyo en todo momento, incluso cuando las cosas se ponen feas. Ninguna de las mujeres, en cambio, puede contar con el apoyo de una amiga en los momentos difíciles (el resto de mujeres que participan son personajes muy secundarios).

Chicago

► Ficha fílmica

Título original: *Chicago*

Dirección: Rob Marshall

Año: 2002

Nacionalidad: Estados Unidos

Guión: Maurine Dallas Watkins, Bob Fosse, Fred Ebb, Bill Condon

Intérpretes: Catherine Zeta-Jones, Renée Zellweger, Queen Latifah, Richard Gere, John C. Reilly

Duración: 113 minutos

► Sinopsis

Roxie Hart (Renée Zellweger), una aspirante a estrella del vaudeville, y Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones), una artista consagrada, se conocen en el corredor de las asesinas de la cárcel de mujeres de Chicago, dirigido por la poderosa Mama Morton (Queen Latifah). En su lucha por escapar de una condena a muerte, ambas deberán contar con el apoyo del famoso abogado Billy Flynn (Richard Gere), y Roxie se aprovechará también de la ayuda de su marido, Amos (John C. Reilly).

► Fíjate bien

- En la relación entre la parte narrativa y la musical. En el musical contemporáneo cada vez hay más integración entre estos dos aspectos.
- En el uso de elementos teatrales a lo largo de toda la película, que nos recuerda que el género cinematográfico del musical procede del teatro popular.

- En los números musicales en solitario de los personajes femeninos, que son novedosos respecto a lo que habías visto en *Cantando bajo la lluvia*.

► Debate

- ¿Qué papel juegan los números musicales en la caracterización de los personajes femeninos? ¿Cómo son estos números musicales (dónde tienen lugar, quiénes participan en ellos, qué diferencias hay entre mujeres y hombres)?
- ¿Cómo describirías la relación entre las dos protagonistas? ¿Qué aspectos positivos y/o negativos observas?
- ¿Cómo se caracteriza a los personajes masculinos, especialmente a los dos principales? ¿En qué se parecen o diferencian de la idea tradicional de la masculinidad? ¿Por qué?

► Guía didáctica

En los últimos años hemos asistido a un resurgir del cine musical. Esta película es uno de los ejemplos recientes, y en ella podemos observar algunos cambios respecto a las características del musical clásico. Los más básicos se comentan a continuación, aunque hay muchos más que pueden comentarse y que, sin duda, las propias alumnas sacarán a relucir si han trabajado en la sesión anterior *Cantando bajo la lluvia*. Gran parte de los temas debatidos para el musical clásico pueden aplicarse a esta película.

¿Qué papel juegan los números musicales en la caracterización de los personajes femeninos? ¿Cómo son estos números musicales (dónde tienen lugar, quiénes participan en ellos, qué diferencias hay entre mujeres y hombres)?

En los musicales más modernos la parte narrativa y la musical están mucho más integradas y, habitualmente, se utilizan los números musicales para expresar opiniones críticas o paródicas (por ejemplo, la caracterización de los medios de comunicación como marionetas) o para ofrecer información sobre los personajes. A dife-

rencia de en *Cantando bajo la lluvia*, en *Chicago* las mujeres tienen varios números musicales en solitario, donde nos explican cuáles son sus ambiciones, deseos, miedos... Los personajes femeninos tienen un mundo interior más desarrollado que en el musical clásico y, a través de la música y el baile, las propias mujeres nos ofrecen una visión íntima de sí mismas. En *Chicago* los diferentes números musicales hacen además referencia indirecta a mujeres famosas del mundo del espectáculo como, Helen Morgan (Roxie sobre el piano), Sophie Tucker o Big Mama Thornton (Queen Latifah con las plumas rojas).

¿Cómo describirías la relación entre las dos protagonistas? ¿Qué aspectos positivos y/o negativos observas?

La principal subversión de esta película desde el punto de vista de género se da en la relación entre las protagonistas. Durante casi toda la película se establece entre ellas la típica rivalidad femenina fomentada por el patriarcado y, aunque no se trata de una rivalidad amorosa, sí que se basa en la lucha por lograr la atención de un hombre (Richard Gere), al igual que sucedía en *Cantando bajo la lluvia*. Pero el final del film nos ofrece un giro novedoso: tras salir de la cárcel, las protagonistas descubren que necesitarán unirse para lograr triunfar en el mundo del espectáculo, y se alían para conseguir su objetivo. Así, Roxie y Velma nos ofrecen un modelo subversivo de relación entre mujeres: una relación profesional en la que los asuntos románticos no tienen cabida, de forma que se da valor al papel de las mujeres en el espacio público.

¿Cómo se caracteriza a los personajes masculinos, especialmente a los dos principales? ¿En qué se parecen o diferencian de la idea tradicional de la masculinidad? ¿Por qué?

Los personajes masculinos ofrecen la contrapartida a las características positivas las mujeres. El amante de Roxie y el marido de Velma son asesinados por ellas al inicio de la película, y el marido de Roxie, Amos, es el arquetipo del “calzonazos”. Es decir, cuando las mujeres actúan y adoptan una posición de control, los hombres ya no pueden ser machos patriarcales y dominantes. Sus alternativas, entonces, son dos: morir o ser relegados a una posición ridícula y a una parodia de la masculinidad. Richard Gere, el personaje masculino con un mayor control, tampoco es positivo (sus valores morales son dudosos y su única ambición es el dinero), aunque se presenta como simpático para la audiencia. Actúa en un ámbito en el que las mujeres dependen totalmente de él: la cárcel. Así, su posición dominante se reafirma en

un espacio en el que los papeles continúan siendo los tradicionales: los hombres tienen el control (el fiscal, el juez, el abogado...) y las mujeres ven sus movimientos limitados y están una posición subordinada. En este sentido, Chicago no subvierte los estereotipos tradicionales, sino que les da la vuelta de forma que, al tener las mujeres acceso a un cierto grado de poder, los hombres se convierten en peles o mueren. Desde este punto de vista, la película nos ofrece una moraleja encubierta y engañosa: el fin del patriarcado es el fin de los hombres.

► Mujeres de cine

La carrera cinematográfica de **Debbie Reynolds** (1933) comenzó en la Metro Goldwing Mayer, donde desarrolló la mayor parte de su trabajo como actriz de películas musicales, entre las que destaca *Cantando Bajo la Lluvia* (1952). Fue nominada a un Oscar por su papel en *The Unsinkable Molly Brown* (1964). Actualmente continúa trabajando sobre los escenarios y participando como actriz en numerosas películas (*In&Out*, 1997, *El guardaespaldas*, 1992, *Divorcio a la Americana*, 1967, *Meet me in Las Vegas*, 1956).

Tras graduarse en teatro y música en la Northwestern University, **Jean Hagen** (1923 - 1977) fue a Nueva York, donde comenzó a trabajar en Broadway. En 1949 fue seleccionada para participar en la comedia *La Costilla de Adán* y de este trabajo pasó a firmar un contrato con la Metro Goldwing Mayer. En 1950 participó en *Jungla de Asfalto* y en 1952 en *Cantando Bajo la Lluvia*, en el papel de la estrella de cine mudo Lina Lamont, que le valió una nominación al Oscar a la Mejor Actriz Secundaria. Entre 1953 y 1956 participó en la serie norteamericana de televisión *Make Room for Daddy*. Antes de retirarse en 1964, Jean Hagen actuó, entre otras, en las películas *The Shaggy Dog* (1959) y *Sunrise at Campobello* (1960).

El interés de **Renée Zellweger** (1969) por la actuación viene ya de sus años de instituto y universidad. Después de graduarse participó en películas como *Reality Bites* (1994) y *Empire Records* (1995). Tras el éxito de crítica que obtuvo en *Love and a 45* (1994) decidió trasladarse a Los Angeles, donde consiguió un papel en *Jerry Maguire* (1996). En 2000 obtuvo un Globo de Oro a la Mejor Actriz de Comedia Musical por su actua-

ción en *Nurse Betty* (2000) y, al año siguiente, logró un gran éxito internacional con su papel *El Diario de Bridget Jones*, por el que fue nominada a un Oscar. Su trabajo en el musical *Chicago* (2002) le valió una segunda nominación y, finalmente, ganó la estatuilla a la Mejor Actriz Secundaria en 2003 por su papel en *Cold Mountain*.

Glosario

Articulación es la capacidad que tiene una persona para ser ella misma sin depender del deseo o del criterio de otro individuo. Se dice que una mujer articulada es aquella que no ve limitada su voluntad y que afianza mediante sus actuaciones su capacidad de decisión.

Campo es la parte del espacio o del escenario que capta la cámara en cada encuadre. Se utiliza en oposición a fuera-campo, término que alude a la parte del escenario que no se puede ver en el encuadre pero que forma parte del espacio en el que se mueven los personajes. A veces la cámara encuadra a un personaje y deja a otro en el fuera-campo. Cuando el plano muestra alternativamente a cada uno de los dos personajes se habla de un montaje de plano/contraplano. En este caso el plano y el contraplano suelen ser simétricos y pueden configurarse como tomas desde el punto de vista de cada uno de los dos personajes.

Caracterización es el proceso mediante el cual se potencian en un actor o actriz determinados rasgos referidos a la psicología, condición social y expectativas físicas del personaje que encarna. Por ejemplo, si una actriz representa el prototipo de Cenicienta, se subrayarán en ella aspectos como la humildad, sumisión y carencias socio-económicas que también se harán evidentes a través de su arreglo personal.

Construcción social patriarcal es el modo en el que los hombres modelaron a las mujeres y crearon una ideología en la que lo femenino constituía lo opuesto a lo masculino. Si al hombre se le atribuían valores como la inteligencia, el pensamiento lógico o la esfera de lo público, a la mujer, por oposición, se le asignaban la naturaleza, las emociones o el marco de lo privado.

Cosificación es el efecto que provoca la mirada de un personaje masculino sobre el cuerpo de otro personaje femenino. Este término suele utilizarse para referirse al cuerpo contemplado en una situación de *voyeurismo*. Ese cuerpo se transforma en una "cosa", un objeto que está siendo utilizado para el placer visual de tipo sexual. Este

placer está a menudo conceptualizado como “perverso” porque no tiene en cuenta la voluntad individual del personaje contemplado.

Deconstrucción es una compleja metodología de análisis cultural que parte del hecho de que, desde finales del siglo xx, no queda sino admitir que las estructuras que sustentan las certezas históricamente admitidas y las bases inamovibles de nuestra sociedad son transitorias. Así pues, “deconstruir” significa reconocer la construcción interesada de cada momento, para poder entender los diferentes desarrollos culturales y ser capaces de subvertir las normas establecidas como “naturales”. La subversión responde a la necesidad de abrir fisuras para incorporar planteamientos diferentes que generen nuevos significados culturales.

Escena es el conjunto de planos que forman una unidad dramática que se desarrolla con unidad de acción, en el mismo espacio y normalmente “en tiempo real”; es decir, el tiempo de la historia avanza lo mismo que la duración real de la escena.

Espectáculo es la puesta en práctica de una función o actividad destinada a ser contemplada por un público. Este término puede utilizarse en su sentido más general para referirse a las obras de teatro y funciones de variedades o en un sentido más específico refiriéndose a la puesta en escena de un número destinado a ser contemplado por espectadores y espectadoras dentro de la trama de un filme y por el público espectador del filme propiamente dicho.

Eurocentrismo es un término de crítica postcolonial que denuncia la perspectiva occidental europea como único referente privilegiado de análisis al que se oponen las otras culturas. El ejemplo más claro consistiría en definir al varón, blanco y cristiano como el modelo a seguir, lo cual acarrea la invisibilización de las personas de sexo, raza, etnia y religión diferentes a este modelo.

Fetichismo es el objeto o elemento simbólico que se utiliza para reemplazar a otro. El objeto fetichismo recibirá el mismo trato y evocará los mismos sentimientos que si se tratara de aquello a lo que representa. Este término suele utilizarse en psicoanálisis para referirse al cuerpo o los genitales masculinos o femeninos en tanto que objetos de deseo. Un objeto inanimado puede convertirse en fetichismo por evocar a los genitales, pero también el cuerpo humano o una parte de él pueden ser el fetichismo en sí mismo.

Flash-back / Flash-forward son dos formas de salto temporal en las que el tiempo cinematográfico se detiene para permitir la narración de una parte del relato que ha tenido lugar en un momento anterior, el Flash-back; o que sucederá en el futuro, el Flash-forward. Normalmente, los Flash-back y Flash-forward se cierran una vez finalizado el episodio, para volver a retomar el tiempo narrativo con el que se había comenzado.

Fragmentación es la filmación de diferentes partes del cuerpo, a menudo en planos largos de duración, que se recrean, fomentando el disfrute visual y la cosificación de ese cuerpo. La fragmentación es uno de los vehículos más habituales del voyeurismo cinematográfico.

Icono cultural es un individuo famoso que ha trascendido la mera celebridad para pasar a representar el espíritu característico de una época o de una generación. Como tal, el “icono cultural” no es simplemente una cara famosa, sino un personaje complejo y lleno de matices que refleja algunos de los conflictos, las contradicciones o las inquietudes de su tiempo. Como ejemplos podríamos citar, entre otros muchos, a Eva Perón, Ernesto “Che” Guevara, Elvis Presley, Audrey Hepburn o María Callas.

Iluminación es la luz que incide sobre el escenario y los personajes permitiendo que se impresione la película y se generen los fotogramas. La iluminación puede ser de muy diversos tipos (según la fuente de la que provenga, el tono cálido o frío, la intensidad, el color, etc.) y de esta variedad se generan un gran número de posibles efectos visuales. El manejo de la iluminación es una de las más importantes fuentes de creatividad en la filmación cinematográfica.

Lenguaje corporal es una comunicación de tipo no verbal en la que el cuerpo adquiere el papel protagonista como transmisor y receptor de la cultura. Factores como el sexo, la raza (color) o la clase social se inscriben en lo corpóreo para transmitir información sobre cuestiones como la identidad y las reacciones emocionales o para generar una respuesta positiva o negativa por parte de la comunidad de la que dicho cuerpo forma parte.

Montaje es proceso por el cual se ordenan y estructuran todos los fotogramas para crear la secuencia narrativa y, por lo tanto, el filme. Durante el montaje se da for-

ma a la película final en cuanto a la duración de los planos y el ritmo narrativo y se crean algunos efectos característicos como el plano/contraplano, los montajes “en paralelo”, que muestran dos escenas que suceden al mismo tiempo en dos localizaciones diferentes, etc.

Movimientos de cámara. La cámara puede mantenerse estática o moverse, imitando el modo en que el ojo humano capta la realidad. Algunos movimientos de cámara frecuentes son la panorámica o el travelling. En la panorámica la cámara se encuentra quieta en un lugar pero girando sobre uno de sus ejes, el lateral o el vertical. Se suele utilizar para mostrar el espacio, destacar su tamaño o írselo descubriendo poco a poco al público espectador. En el travelling la cámara viaja sobre unas ruedas o raíles; lo más frecuente es que en ese caso la cámara esté siguiendo a un personaje en movimiento por el espacio fílmico.

Plano es la unidad mínima de la que está formada una película. El plano se define por el encuadre y la duración. Se puede decir que cada plano es equivalente a la toma fotográfica desde un punto determinado y con una duración concreta. Puede ser fijo y muy breve, pero también móvil y muy largo, llegándose incluso al llamado plano-secuencia, que muestra una secuencia completa sin que haya cortes. Dos criterios determinan el tipo de planos. Los planos más habituales muestran a los personajes o los escenarios directamente, con la cámara situada frente a ellos y a su misma altura. Sin embargo, por diferentes motivos, puede haber planos tomados desde uno de los ángulos que rodean al objeto o persona. Según la angulación del encuadre se puede hablar de: a) plano picado, situando la cámara por encima del objeto o persona, que parece visto desde arriba; b) plano contrapicado, es el opuesto, con la cámara situada por debajo del objeto o persona y haciendo ver que éste está más elevado; c) plano inclinado, es el tomado desde un ángulo diferente del central, a menudo rompiendo la simetría. Este tipo de plano suele causar una impresión de desestabilización, rompiendo las expectativas sobre la geometría del espacio fílmico. Se utiliza para efectos extraños o para sugerir cierto desequilibrio de los personajes o de su mundo.

Según el tamaño del encuadre se puede hablar de: a) planos generales, que muestran un espacio amplio de la localización o emplazamiento de la acción y/o a un grupo de personajes en conjunto; b) planos medios, que encuadran aproximadamen-

te la mitad del objeto o personaje relevante para la acción, son los planos narrativos por excelencia y los más frecuentes. También pueden considerarse de transición entre los planos generales y los primeros planos; c) primeros planos, que muestran el rostro de los personajes y, a veces, parte de sus hombros. Este plano permite un acercamiento a los personajes para interpretar su modo de pensar y sus sentimientos. Cuando el primer plano encuadra a un objeto suele llamarse plano-detalle y aísla ese objeto concreto de todo el decorado por su importancia dentro de la historia o por su capacidad de simbolizar a otros objetos, personas, circunstancias o sentimientos.

Puesta en escena se refiere al conjunto de elementos que se utilizan para construir cada plano de la película. La puesta en escena incluye desde el aspecto físico de los actores y actrices, el vestuario y atrezzo y sus movimientos dentro del encuadre, hasta decisiones técnicas del director o la directora, como la iluminación, la duración de los planos o el montaje. La puesta en escena determina el estilo de la filmación y es la principal responsabilidad de la persona que dirige el filme.

Punto de vista es el término con el que se alude a los planos que muestran el campo de visión de uno de los personajes, es decir, aquel objeto, personaje o parte del escenario al que el personaje está mirando. Para su realización la cámara suele estar colocada en el lugar desde el que el personaje mira. Estos planos también se denominan planos subjetivos, porque invitan a la identificación con el interés, el pensamiento y la visión de ese personaje.

Recursos sonoros engloban todos los efectos sonoros, tanto los que se generan dentro del propio escenario y que forman parte de la historia narrada (las voces y las palabras de los personajes, el sonido de un teléfono, etc.) como las que no forman parte del relato en sí sino de la forma de contarlo (la música que no proviene de una fuente que se pueda ver en escena, la voz de un narrador “en off”, etc.).

Roles de género son la tipificación de las funciones sociales femeninas o masculinas de acuerdo con unos presupuestos patriarcales. Así por ejemplo, roles de género femeninos serían las tareas domésticas o cualquier tipo de trabajo que implique un servicio a los demás en el que se consideren atributos llamados femeninos como la subordinación, la abnegación, la generosidad y la entrega.

Secuencia es cada unidad narrativa en la que se plantea, desarrolla y concluye un conflicto o situación. Cada secuencia está formada por planos y/o escenas que suelen tener una unidad espacial o temporal. Se habla de plano-secuencia cuando la secuencia está filmada en un solo plano, sin que haya cortes de montaje.

Studio System es el nombre que recibió en Hollywood el establecimiento del sistema de estudios cinematográficos en la época del cine clásico (desde la década de los 1930 al final de los 1950, aproximadamente), basado en una concepción empresarial que implicaba, entre otras cosas, la vinculación contractual de los actores y actrices con determinados estudios. Las grandes productoras de esta época (MGM, Columbia, RKO y United Artists) hacían las películas con sistemas estandarizados y con una mentalidad industrial. Se utilizaba la popularidad de las “estrellas” y su “glamour” en la “vida real” como reclamo para el público con el objeto de promocionar los filmes.

Subvertir consiste en plantear una argumentación desde el punto de vista opuesto al inicialmente propuesto, de manera que se altere parcial o totalmente su significado y las aplicaciones que se desprendan de la situación inicial. La subversión del cuento de *La Cenicienta* podría consistir, por ejemplo, en dotar al personaje femenino de unas características que la empoderaran, de forma que fuera ella quien eligiera y decidiera acerca de su futuro.

Transición los diferentes planos y, más frecuentemente, las escenas y secuencias, están separadas unas de otras por medio de algunos efectos ópticos característicos del cine. Entre ellos están: el fundido, en el que la imagen se desvanece hasta que la pantalla está toda negra (fundido en negro) o hasta que reaparece otro plano diferente (encadenado).

Voyeurismo es la búsqueda de placer (a menudo de tipo sexual) en la contemplación de objetos o personas, habitualmente desde una posición oculta. El propio cine se ha descrito como una actividad voyeurística, pero este término se utiliza más frecuentemente para describir el placer sexual que se obtiene de la contemplación del cuerpo –mayoritariamente el femenino– por parte de un espectador dentro y/o fuera de la pantalla. La del voyeur es una posición de poder en la medida que objetiviza o cosifica aquello que contempla; sin embargo, también es una posición de cier-

ta frustración porque sólo mediante la contemplación no se puede obtener la verdadera satisfacción de los deseos.

Zoom es el término técnico para referirse al efecto de acercamiento o alejamiento del objeto filmado. Esto se produce al variarse la distancia focal del objetivo de la cámara sin hacer corte alguno. El zoom no es un movimiento de cámara, pero visualmente puede parecerse al travelling, por lo que también se le llama travelling óptico.

Bibliografía

- Aguilar, Pilar, 1996. *Manual del espectador inteligente*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- Aguilar, Pilar, 1998. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- Camí Vela, María, 2001. *Mujeres detrás de la cámara*. Ocho y medio. Madrid.
- Chinchilla, Nuria, y León, Consuelo, 2004. *La Ambición Femenina. Cómo reconciliar trabajo y familia*. Aguilar. Santillana Ediciones, SA. Madrid.
- Donapetry, María, 2001. *Toda ojos*. Colección Alternativas, nº 10. KRK. Oviedo.
- Francke, Lizzie, 1994. *Mujeres guionistas de Hollywood*. Editorial Laertes. Barcelona.
- Haskell, Molly, 1974. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Hold, Rinehart and Winston. New York, Chicago, San Francisco.
- Kaplan, Ann, 1983. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Trad. M.^a Luisa Rodríguez Tapia. Ediciones Cátedra. Colección Feminismos. Madrid, 1998
- Lipowetsky, Gilles, 1997. *La Tercera Mujer*. Trad. Rosa Alapont. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, 1999.
- Loos, Anita, 1998. *Los caballeros las prefieren rubias pero se casan con las morenas*. Ed. Tusquets. Barcelona.
- Merino, Azucena, 1999. *Diccionario de mujeres directoras*. Ediciones JC. Madrid.
- Moix, Terenci, 2002 y 2003. *Mis inmortales del cine. Hollywood años 30, Hollywood años 40, Hollywood años 50 y Hollywood años 60*. Editorial Planeta. Barcelona.

Pérez Ríu, Carmen, 2000. *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Pérez Rubio, Pablo, 2004. *El cine melodramático*. Editorial Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México.

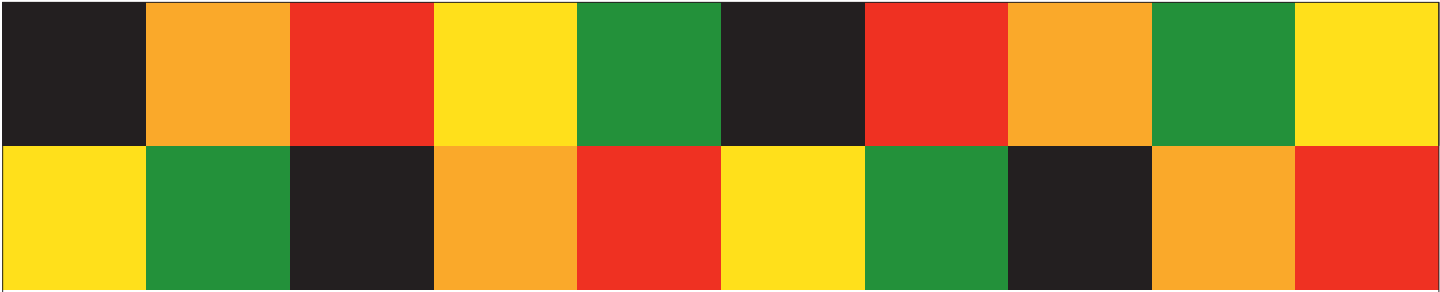
Tejero, Juan y de Diego, Jose. 2003. *Casablanca*. Edición T&B (colección Making of). Madrid.

Netgrafía

<http://www.cineclasico.com>

<http://www.aloha.criticon.com>

<http://www.imdb.com>



INSTITUTO ASTURIANO DE LA MUJER

Avda. de Galicia, 12 - 1º • 33005 Oviedo

Tfno.: 985 96 20 10 • Fax: 985 96 20 13

e-mail: insmujer@princast.es

web: www.princast.es/insasmujer



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE LA PRESIDENCIA
