



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Divas : el rol femenino en el cine clásico de Hollywood

Autores (en el caso de tesis y directores):

Santiago Eguía

Miriam Goldstein, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2009

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Divas:

El rol femenino en el cine clásico de Hollywood

Tesista: Santiago Eguía

DNI: 28 872 811

Teléfonos: 49613569 o 1554180043

Tutora: Miriam Goldstein

Índice

- Introducción
pág. 1

• Hollywood: Surgimiento de un modo de producción	
pág. 3	
• El cinematógrafo en Europa	pág.
11	
• Sobre el Imaginario social	pág.
19	
• Feminismo y Cine	pág.
25	
- Género	
pág. 25	
- Patriarcado	pág.
29	
- Psicoanálisis	
pág. 31	
- Películas para mujeres: Los años 30 y 40	pág.
35	
• Análisis cinematográfico	pág.
42	
- <i>Marruecos</i> (Josef von Sternberg, 1931)	
pág. 42	
- <i>El ángel azul</i> (Josef von Sternberg, 1931)	pág.
44	
- <i>Fatalidad</i> (Josef von Sternberg, 1931)	pág.
45	
- <i>El expreso de Shanghai</i> (Josef von Sternberg, 1931)	pág.
47	

48	- <i>Bailando nace el amor</i> (William A. Seiter, 1942)	pág.
50	- <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946)	pág.
52	- <i>La dama de Shanghai</i> (Orson Welles, 1947)	pág.
54	- <i>Los amores de Carmen</i> (Charles Vidor, 1948)	pág.
56	• Conclusiones	pág.
59	• Bibliografía	pág.
	• Ficha técnica	pág. 61

“Ellas caminaban decididas, moviendo las caderas, a veces lánguidas, a veces desafiantes. Sus pasos desatan miradas y comentarios. Fuman. Algunas, con boquilla. Viven en casa lujosas, con enormes escaleras de mármol que bajan con estilo. Cuando se sientan, se echan etéreas sobre sillones mullidos. Si salen, van a fiestas, a restaurantes, al teatro, a presenciar shows musicales. Toman champagne y vinos finos. Saben dar órdenes. Son obedecidas por numerosos criados y criadas, y hasta veneradas por ellos. Bailan; algunas cantantes. Su presencia nunca pasa inadvertida. Son miradas por hombres y mujeres. Ellas están hechas para ser amadas, como canta Marlene Dietrich en *El ángel azul*. Son las estrellas de cine, las divas de los años treinta y cuarenta e inicios de los cincuenta: Joan Crowford, Marlene Dietrich, Rita Hayworth”.

Mazziotti, Nora; “Adornadas de la cabeza a los pies: El vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”; *De Signis* Nro 1; Octubre 2001.

Introducción

Divas propone el estudio del cine pensado como un documento a partir del cual es posible acceder a una época concreta y a sus imaginarios sociales específicos, es decir, a las significaciones sociales que le dan sentido y amalgaman la vida práctica e imaginaria de una colectividad dada. A través de la reconstrucción de los modos de producción propios de Hollywood en las décadas del cine clásico estadounidense, se intentará descifrar la composición de un imaginario social femenino planteado y sostenido desde una serie de filmes particulares. Durante esta época se localiza a la mujer en dos roles principales de mujer-objeto: de deseo, de perdición para el hombre, la mujer *dominante*; y la mujer *sumisa*, siempre pendiente de un hombre al que se debe por completo y con el que *tiene* que formar una familia. En líneas generales, la mujer es mostrada dentro del rol que *debe* ocupar (cómo debería ser y comportarse) y del rol que no debe ocupar (qué es lo que no debería ser y hacer), es decir, el papel en que la mujer o el hombre que la pretende terminan siendo castigados por una autoridad mayor: la ley, la sociedad, el hombre, la familia, el destino.

Se puede, entonces, pensar el cine como una fuente histórica, como una forma de regresar al pasado y reconstruir la memoria de una sociedad determinada. A partir de los filmes es posible observar las representaciones de una época y ver, de esta manera, cómo esa sociedad se pensaba a sí misma, qué significaciones sociales le daban sentido a sus vidas, qué parámetros regían las relaciones sociales y qué modelos de mujer planteaban. El cine, en este sentido, es fundamental como documento histórico de una época.

La selección del corpus analizado fue realizada en base a dos exigencias. Primero, del conjunto de las actrices consideradas divas del star system, se escogió a dos, una por cada década, por su aparente carácter transgresor: Marlene Dietrich (años treinta) y Rita Hayworth (años cuarenta); las “inalcanzables”, como las definió José Pablo Feinmann (Feinmann, 2000, 99). En segundo lugar, los filmes tratados en este trabajo fueron seleccionados considerando su repercusión periodística en Argentina a partir de un matutino que perduró durante los veinte años que aproximadamente duró el denominado cine clásico: *La Nación*. A partir de estas actrices, de sus películas, y dentro del contexto del star system, se intentará demostrar cómo las mujeres son

transformadas en objeto de deseo para la mirada masculina. Además, se verá cómo estas producciones sostienen un tipo de imaginario femenino al que le corresponden dos paradigmas específicos de mujer, dominante o sumisa: la primera se rebela contra la lógica del patriarcado (noción que veremos más adelante) y al final de las historias *recibe su merecido*; la segunda sigue el destino de *su hombre*, como *debe ser*, hasta el final.

Por otra parte es necesario, para entender la noción de imaginario femenino planteado desde la pantalla grande, pensar el concepto de *género* como una construcción social y cultural, determinada históricamente, que se diferencia del sexo como condición biológica (en el apartado Género se trata el tema en profundidad). La construcción de imaginarios femeninos está estrechamente ligada al concepto de género; ahora bien, ¿por qué analizar filmes de mujeres y pensar acerca de cómo se construyen los imaginarios femeninos? Porque al ser recurrentes y alcanzar grandes públicos, como lo hizo la mayoría de estas producciones, se transforman en modelos, en estereotipos para las mujeres espectadoras.

En *Divas* también se plantea, a modo comparativo con el sistema de Estados Unidos, la historia y el desarrollo, durante sus inicios, del cine en Europa. Además, se tratan brevemente las miradas de las más destacadas autoras feministas que investigaron la producción cinematográfica. Allí se verá, por ejemplo, qué modos de relación se plantean entre la pantalla y la audiencia femenina y qué expectativas y posibilidades reales tenían, según estas corrientes analíticas, las mujeres de carne y hueso frente a la pantalla grande. En ese sentido, los trabajos precursores de teoría fílmica feminista en la década del setenta mostraron las formas estereotipadas en las cuales el cine de Hollywood representaba a las mujeres; son análisis descriptivos que consideran al cine como reproductor de la ideología dominante y denuncian la distancia entre las imágenes y las mujeres reales.

Hollywood: Surgimiento de un modo de producción

“Quien controle la industria cinematográfica, controlará el medio más potente de influencia sobre el público.” (Edison en Gubern, 1989, 77, tomo I)

A partir de esta frase es posible, de alguna manera, acercarse a la concepción del cine en Estados Unidos en sus comienzos. Edison, uno de los principales propulsores con su quinetoscopio, ya lo calificaba de *industria* y medio de *influencia*. Como se verá más adelante, el nuevo invento era una naciente arena para la producción e industrialización. El cine americano, a diferencia de lo que ocurrió en Europa, se constituyó desde sus inicios como un negocio.

La primera aproximación al cine en Estados Unidos se da con el famoso invento de Edison y su colaborador William K. Laurie Dickson, pero no había sido pensado para la exhibición a grandes públicos. Estos norteamericanos fueron los primeros en impresionar película y exhibirla individualmente, porque Edison creía que de esta forma le iba a brindar más dividendos. En 1894 se mostraron las primeras películas hechas por este científico-empresario y rápidamente el invento se difundió por todo el país y el exterior. Además, Edison abastecía de proyectores a los distintos comercios y les vendía las películas que realizaba su empresa. El éxito del aparato fue enorme y esto hizo que Edison detuviera sus investigaciones. Sin embargo, para el año 1895, ya se estaban produciendo las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en el Grand Café de París. El invento de los hermanos franceses no tardó en esparcirse por todo el mundo llegando también a América de la mano de Félix Mesguich, quien en 1896 realizó las primeras proyecciones públicas en Nueva York. El éxito de este nuevo sistema de proyección para grandes públicos fue total y generó el recelo de la Edison Co., la American Biograph y la Vitagraph, principales compañías cinematográficas norteamericanas. La posible pérdida del mercado fue lo que dio inicio al proteccionismo vándalo-legal norteamericano y a la guerra de las patentes. En 1891 Edison patentó su invento, lo que le dio años más tarde los mecanismos legales para enfrentar esta lucha por el monopolio del mercado americano. Así, la suerte de Mesguich y de otros extranjeros del naciente medio de comunicación quedó sentenciada al exilio canadiense.

En 1908, después de más de diez años y 502 procesos llevados a cabo por Edison a través de sus abogados Dyer & Dyer, la guerra de las patentes culmina con la conformación de la Motion Picture Patents Company (M.P.P.C.), presidida por el mismo Edison e integrada por la A. Biograph, Vitagraph, Pathé y Meliés entre otros. Lo que buscaba este trust cinematográfico era ser una potencia industrial, poner orden y conseguir el monopolio del cine en Estados Unidos eliminando a toda posible competencia. Policías al servicio de la M.P.P.C. confiscaban aparatos y películas, cerraban exhibiciones y estudios de rodaje. La M.P.P.C. les cobraba a todos, productores, distribuidores y exhibidores, por el uso de aparatos patentados por el trust. Aquellos que no pagaban, se enfrentaban o eran atrapados operando en la clandestinidad eran procesados. Sin embargo hubo muchos productores, exhibidores y distribuidores independientes que luchaban contra el trust. William Fox, uno de los independientes y padre de la FOX, llevó, en 1913, a la M.P.P.C. a juicio por ir en contra de la ley conocida como anti-trust (Ley Sherman, 1890). Gracias a este proceso se condenó a la M.P.P.C. en 1917. (ver Gubern, 1989, 77, tomo I)

En 1915 aparece un hito de la historia del cine, “El nacimiento de una nación” (ver Gubern, 1989, 77, tomo I), que descubre la madurez del cine como arte y medio de expresión por fuera del teatro. David Griffith, realizador del filme, provoca el avance más importante del cine hasta el momento. Propone una técnica narrativa propia (que otros habían intentado pero ninguno había logrado con esta madurez) a partir del montaje y la continuidad narrativa por medio de diversos tipos de planos. Fue el primer filme de 2 horas y 45 minutos de duración. Basada en la novela “The clansman” de Thomas Dixon, que narraba el nacimiento del Ku-Klux-Klan, esta obra representó, técnicamente, el avance más importante del momento.

La primera guerra mundial, con sus devastadores efectos sobre Europa, posibilitó un gran crecimiento a toda la industria estadounidense. El cine no quedó fuera de este contexto y se vio favorecido por la menguada producción europea. Su principal competidor estaba en ruinas. Para el año 1920 Estados Unidos era el mayor productor de filmes en el mundo y seguía creciendo. Para los años posteriores a la primera guerra Estados Unidos contaba con 20 mil salas de exhibición de las que prácticamente se eliminó el total de las producciones extranjeras, y Hollywood producía alrededor de 800 filmes al año. En el resto del mundo las proyecciones de películas norteamericanas ocupaban entre el 60 y el 90 por ciento del total. De esta manera Hollywood comenzó a edificarse como el imperio del cine. (Sadoul, 1983, 189-190)

Este crecimiento y apogeo del cine hizo que grandes inversionistas de Wall Street entraran al negocio. Sin embargo, tantos intereses creados provocaron una merma en la calidad artística en pos de la efectividad industrial. Los inversionistas no querían estar atados a los vaivenes de los realizadores y comenzaron a intervenir a través de la forja de vedettes, que pasaron a ser instrumentos o marcas de los estudios. Es aquí donde nace la figura del productor, leal empresario de los inversionistas y encargado de que las producciones rindieran al máximo, como amo de la creación. Realizadores, directores de escena y directores artísticos quedan marginados a un plano meramente instrumental y contratados semanalmente. La senda de la creación pasó a estar únicamente regida por el Box Office (la taquilla).

“(...) El productor permanecía en la sombra. La vedette era la fachada de Hollywood, y el star system la base de su dominio mundial. La llama de los admiradores era alimentada con millones de fotografías dedicadas, la publicidad creó alrededor de los ídolos una atmósfera de leyenda (...) El sistema tendía hasta a transformar en verdaderas divinidades a Rodolfo Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Wallace Reid, John Gilbert, Mae Murria, Norma Talmadge, Clara Bow o Lon Chaney.” (Sadoul, 1983, 189-190)

Este sistema generó muchas quejas y demandas de grupos y entidades religiosas por los repetidos escándalos en los que se veían involucradas muchas de estas estrellas. Una vez más los financistas de Hollywood no dejarían que nada interrumpiese su jugoso negocio, y a partir de la figura de William Hays, líder del partido republicano, se fundó la Motion Picture Producers of America presidida por el mismo, asociación de productores y distribuidores de la cual surgió el Código del pudor, más conocido como Código Hays, que fue redactado por un jesuita. Sin embargo el pudor fue un medio para utilizar el cine como mecanismo de propaganda del “estándar de vida” de Estados Unidos, el “american way of life”, y de sus principales productos industriales. “La mercancía sigue al film; dondequiera que penetre el film norteamericano vendemos más productos norteamericanos.” (William Hays en Sadoul, 1983, 190)

Es en esta época que comienza a desarrollarse el sistema americano de producción cinematográfica, lo que luego fue denominado “cine clásico”. Por esta modalidad de producción se entiende el largometraje sonoro producido entre los años 1930 y 1960 (ver Kaplan, 1998, 32) aproximadamente. Hollywood dispuso un sistema de producción específico para estos filmes que constaba de cuatro pilares: géneros (por ejemplo del oeste, gánsters, de mujeres), estrellas (el star-system), productores y directores. Mediante este sistema Estados Unidos industrializó la producción cinematográfica, convirtiendo un incipiente arte en una maquinaria, al mejor estilo Ford, en la que cada elemento tenía su lugar específico en la cadena de montaje.

El star system fue uno de los principales motivos que hicieron del cine un blanco de la histeria colectiva de los públicos que se amontonaban en las entradas de las salas de proyección. Las estrellas dejaron de tener vida privada para convertirse en el eje central de revistas especializadas de enorme tirada. “Los nombres y los rostros de las estrellas devoran los paneles publicitarios. El título de la película apenas cuenta.” (Morin, 1966, 5) Sin embargo tanta publicidad muy pronto iba a producir algunos reveses a la industria con la irrupción de escándalos sensacionalistas que perjudicarían seriamente a Hollywood.

Durante los primeros 15 años de evolución del cine la estrella no había aparecido ni parecía pronta a aparecer. Pero como dice Edgar Morín, con el star system surge la primera paradoja del cine:

“El incipiente medio capaz de prescindir de autor inventa la estrella y provoca su hipóstasis, aunque ella no parece participar para nada de su esencia. La estrella es típicamente cinematográfica y, sin embargo, no tiene nada de específicamente cinematográfico.” (Morin, 1966, 9)

Es a partir de los años 20 que la producción de cine comienza a girar en torno a las nuevas estrellas; contenido, realización y publicidad promueven el crecimiento del nuevo sistema de estrellato hasta entonces desconocido en el medio. El star-system se acomoda en el epicentro mismo de la nueva industria cultural.

El cine sonoro no era una novedad. Desde sus inicios los distintos inventores del cine, entre ellos Edison, habían intentado darle sonido a las imágenes. Algunos, los

hermanos Lumière o Meliés, lo intentaron pronunciando palabras o ruidos sincronizados con la imagen detrás de la pantalla. Otros cantando. En toda Europa y Norteamérica se hicieron diversos intentos por este nuevo aditamento. Sin embargo la calidad del sonido era muy baja, lo que hacía incomprensibles las películas. El actor y el sonido, emitido desde un fonógrafo cuando se filmaba, no llegaban a complementarse, la sincronización era torpe. Tampoco se conocía bien la técnica de amplificación para grandes públicos, lo que generaba masas de volúmenes informes.

En 1907 un ingeniero americano, Lee de Forest, inventó su válvula amplificadora de triodo, que solucionaba el problema de la amplificación del sonido a los niveles exigidos por una sala de grandes dimensiones. (Gubern, 1989, 9, tomo II) Pero una vez más se iba a generar una batalla en el mundo cinematográfico de Hollywood. Las patentes de estos inventos fueron detentadas por grandes compañías. La American Telephone and Telegraph Company (AT&T), amparada económicamente por la Banca Morgan, ejerció el dominio absoluto de la fabricación de aparatos a través de su filial Western Electric, propietaria de la patente del sistema Vitaphone.

“Al principio utilizaba discos gramofónicos, pero luego empleó el sistema más moderno de fotografiar las ondulaciones sonoras sobre la película. Por su parte, el Chase National Bank, de Rockefeller, tenía en su poder los derechos de la patente de photophone a través de su filial Radio Corporation of America, y para explotarla absorbió un gran circuito de exhibición, el Keith Orpheum Theatre Circuit, lo que hizo nacer un nuevo trust cinematográfico: el Radio Keith Orpheum Corporation o R.K.O. Morgan y Rockefeller pasaron a controlar el cine sonoro a través de sus patentes.” (Gubern, 1989, 10, tomo II)

Fue la Western la que primero ofreció el sistema Vitaphone a los grandes estudios, que sin excepción lo rechazaron. Así fue como el nuevo sistema fue ofrecido a los hermanos Warner, que habían adquirido los restos de Vitagraph (un modesto circuito de 15 salas). A la pequeña empresa, al borde de la quiebra, le agradó el hecho de que pudieran sustituirse las orquestas por altavoces, de manera que esta novedad técnica se incorporó a la producción comercial,

“(…) Primero con cierta timidez, con el *Don Juan* (Don Juan, 1926), de Alan Crosland, sincronizado con música grabada con motivos de la ópera de Mozart; luego con *Orgullo de raza* (Old San Francisco, 1927), también de Crosland, que incorporaba por primera vez los ruidos y efectos sonoros, y finalmente con el fortísimo de *El cantante de jazz* (The Jazz Singer, 1927), en el que tras una canción, Al Jonson se dirigía al público estupefacto y le decía: *Esperen un momento, pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora.*” (Gubern, 1989, 9, tomo II)

El éxito de estos emprendimientos dio pie a los grandes estudios de Hollywood para que se sumaran al nuevo invento. De esta manera la Western, que sostenía un cuasi-monopolio de patentes, acrecentó sus arcas; sólo la FOX, que consiguió Movietone, derivada de las patentes alemanas, quedó fuera de su órbita.

A pesar de la fascinación que generaba la incorporación del sonido al cinematógrafo, que logró renovar la industria, los filmes parlantes no consiguieron conquistar la aceptación de grandes artistas del cine, que mantuvieron una posición contraria a la novedad; entre ellos Chaplin, René Clair, Murnau, Pudovkin y Eisenstein se opusieron al nuevo invento, y los tres últimos incluso redactaron en 1928 un manifiesto en su contra.

Si bien en “El cantante de Jazz” se balbuceaban algunas palabras, en su mayoría era un filme cantado. El primer filme ciento por ciento hablado es “Lights of New York”, que se estrena en 1929. El problema que se creaba con los filmes sonoros era que el mercado externo de Hollywood se veía amenazado a riesgo de su propia lengua, aunque este motivo no pudo detener la marcha del cine parlante. Al establecerse, el cine hablado tuvo repercusiones sobre el volumen de la producción general. En 1929 los principales financistas de Hollywood eran Atlas Corporation de J.P. Morgan y el Chase National Bank de Rockefeller; Wall Street había invertido 200 millones de dólares en los filmes de Hollywood. Cuatro años más tarde, luego de la catástrofe financiera de 1929, la cifra descendió a 120 millones. El número de películas se redujo de entre 900 y 1000 por año en la época del cine mudo a entre 500 y 600 con el cine sonoro. (Sadoul, 1983, 217) Los volúmenes de inversión medios comenzaron a reducirse y la producción

de películas de serie B se acrecentó (producciones con una inversión mucho menor y menor calidad). En general se las proyectaba junto con filmes más prestigiosos, que requerían presupuestos mayores pero atraían grandes cantidades de público. Ante los constantes riesgos económicos se generalizó, además de los filmes B, la práctica del block-booking. Se recurría a la estandarización de los productos en ciclos temáticos y fórmulas de probada rentabilidad. Los producers-supervisors de los bancos vigilaban los gastos y la marcha de la producción anteponiéndose su importancia a la de los directores que pasaban a convertirse en empleados (ver Gubern, 1989, 287, tomo I).

En un principio el cine de Hollywood vio que sus temores en el extranjero no eran infundados. En Europa y Latinoamérica querían escuchar las películas en sus idiomas respectivos. Ante estos primeros reveses sufridos Hollywood planteó dos estrategias que, sumadas a la gran crisis económica mundial, mantuvieron el negocio a flote: como primera medida se incorporaron actores extranjeros y se versionaron filmes en sus respectivos idiomas; y en segundo lugar la técnica apareció aportando el doblaje, un actor podía hablar cualquier idioma a partir de ella.

Con Rockefeller y Morgan a la cabeza de la industria cinematográfica, y siendo cada uno de ellos pilares económicos de los partidos demócrata y republicano que se alternaban al mando de la Casa Blanca, el cine pasó a ser asunto de Estado. Los principales estudios de Hollywood se encontraban en la égida de uno u otro de éstos grupos financieros. La grave crisis de 1930 provocó que Hollywood no pudiese sostenerse sin la tutela financiera de Wall Street. Así, Morgan y Rockefeller hicieron del paraíso californiano un feudo propio (ver Sadoul, 1983, 217).

“Durante muchos años, la industria del cine norteamericano ha ido a la cabeza, junto con la de automóviles y de conservas, de la actividad económica de la nación y aunque sus estudios y centros de producción están ubicados en la costa californiana, sus centros últimos de decisión están situados en Wall Street, ciudadela del macro capitalismo americano donde se asientan los verdaderos propietarios del negocio cinematográfico.” (Gubern, 1987, 21)

Estos casi cuarenta años de historia, resumidos por cuestiones lógicas, muestran cuáles fueron las pautas principales que guiaron a Hollywood en la construcción de su

cine. A partir de estos inicios se ve cómo el cine en Estados Unidos nace como un nuevo sector de inversión, como una nueva forma de hacer dinero. Exento de fines puramente artísticos, Hollywood se desarrolla como un enorme campo de posibilidades para hacer negocios millonarios.

Dentro de estos mecanismos industriales de producción se encuentran estereotipos a través de los géneros y los roles cinematográficos, que es lo que se tratará más adelante. Este cine se basa en fórmulas específicas de producir que alimentan la permanencia de determinados paradigmas sociales.

El cinematógrafo en Europa

“(…) El cine es, como la radio, el avión, el submarino o la televisión, un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa. Consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un solo hombre.” (Gubern, 1989, 32, tomo I)

Edison fue el primero en impresionar película pero, lejos de ser el creador del cine cómo espectáculo, fueron los hermanos Lumière, en Francia, quienes se encargaron de realizar las primeras proyecciones públicas. Fueron Louis y Auguste Lumière, quienes tenían una industria fotográfica en Lyon, los que patentaron un “aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas” (Gubern, 1989, 33, tomo I) el 13 de febrero de 1895.

“El secreto del invento residía, en realidad, en un sencillo mecanismo (grifa de la exéntrica) que permitía el arrastre intermitente de la película, dispositivo que se le ocurrió durante una noche de insomnio a Louis, que no obstante asoció también el nombre de su hermano a la patente.” (Gubern, 1989, 33, tomo I)

A diferencia del quinetoscopio de Edison, que se utilizaba de forma individual, el cinematógrafo, como llamaron los Lumière a su invento, permitía exhibir películas a grandes cantidades de público al mismo tiempo.

El nuevo invento francés era el más simple de todos los aparecidos hasta el momento. Al mismo tiempo servía de tomavistas, de proyector y para tirar copias. A través de una manivela, similar a la del quinetoscopio de Edison, arrastraba la película a la cadencia de 15 imágenes por segundo (pronto la cadencia de imágenes por segundo iba a subir a 16 y no se estabilizaría hasta después de los años 20, cuando funcionaría a

24 imágenes por segundo con la incorporación de motores a las cámaras). (ver Gubern, 1989, 33, tomo I)

Una vez realizadas todas las pruebas que los hermanos Lumière consideraron pertinentes, decidieron hacer la primera presentación pública del artefacto en la capital francesa. El lugar donde se llevó a cabo este evento fue un pequeño salón llamado “Salon Indien”, situado en el sótano del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines, uno de los sitios más elegantes del París de la época. Las dimensiones del salón, bastante reducidas, eran muy apropiadas para la nueva empresa, ya que si se producía un fracaso poca gente iba a notarlo, y en caso contrario las filas de gente en espera atraerían más público. El 28 de diciembre de 1895 se produjo la primera proyección pública en el “Salon Indien”, y la respuesta del público, entre los que se encontraba George Meliés, fue inmediata. Los espectadores quedaron auténticamente anonadados ante aquel espectáculo jamás visto.

Las películas Lumière tenían un valor “(...) como documento bruto de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos, de sus máquinas.” (Gubern, 1989, 38, tomo I) Los primeros filmes exhibidos eran realmente pobres y bastante cortos (unos 17 metros de película promedio por cada uno). Las imágenes que mostraban eran vulgares e inocentes y proponían muy pocas variantes. A partir de sus títulos se puede llegar a una comprensión más exacta de lo que planteado: “La salida de los obreros de la fábrica Lumière”; “Riña de niños”; “Los fosos de las tulerías”; “La llegada del tren”; “El regimiento”; “El herrero”; “Partida de naipes”; “Destrucción de las malas hierbas”; “La demolición de un muro”; “El mar”; y “El jardinero regado” (considerado por muchos el primer gag cómico del cine).

“(...) El impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios ante aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los colores de las imágenes.” (Gubern, 1989, 38, tomo I)

Si bien precarias, estas primeras imágenes proyectadas demostraban ya el gran potencial del nuevo invento: la fidelidad con la que podía reproducirse la realidad, la fiel “imparcialidad” con la que podían mostrarse los acontecimientos.

Luego de una primera etapa de sorpresa, emoción y fanatismo, el público comenzó a abandonar las salas de cine. El problema era la falta de novedad y creatividad. El registro de imágenes cotidianas, usado hasta el hartazgo tanto por los Lumière como por sus incipientes competidores, fue alejando a un público cada vez más escéptico respecto de la antes mencionada potencialidad cinematográfica.

“Al cine le estaba haciendo falta un genio que desatascase sus ruedas y le inyectase un hálito de fantasía, de libertad creadora, abriéndole nuevos horizontes como arte y como espectáculo.” (Gubern, 1989, 58, tomo I)

Es en este momento, casi 2 años después de las primeras proyecciones, que aparece Georges Méliés, quien de alguna manera fusiona el nuevo arte con el teatro y comienza a contar historias. Este prestidigitador amateur y director de la sala de teatro “Robert Houdin”, consagrada al ilusionismo, fue el principal promotor del camino teatral del cine. Georges Méliés propuso a Antoine Lumière -padre de los hermanos Louis y Auguste- comprarle el moderno aparato, pero el industrial le respondió:

“(…) Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues lo llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero, fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial.” (Antoine Lumière en Gubern, 1989, 59, tomo I)

La fórmula lumeriana, de hecho, pasó de moda 18 meses después, por lo que Antoine Lumière tuvo suerte al reservarse los beneficios del invento; se le ofrecían 1000 luses por él y en un año el cinematógrafo le produjo 100 veces más. Un tiempo después de la negativa de Lumière, Méliés, consiguió un proyector del óptico londinense William Paul y 1400 metros de película virgen de la Kodak. Las primeras imágenes que impresionó Méliés no tenían nada de original, de hecho eran copias al estilo Lumière y Edison. Además filmaba números de prestidigitación, temática también tratada por los iniciadores del cine. El genio de Méliés comienza a verse a partir de 1897 cuando construye un estudio cinematográfico de considerables dimensiones e incursiona en el

trucaje en sus filmes. La idea del trucaje le llegó a Méliés por accidente. En una de sus proyecciones se vio como un autobús repentinamente se convertía en una carroza fúnebre. Luego de algunas reflexiones se dio cuenta de lo que había sucedido: al tomar esas vistas la impresión de la imagen sobre la película se había detenido accidentalmente y luego siguió rodando; esto provocó el cambio durante la proyección. Méliés lo entendió rápidamente y lo llevó a la práctica de manera deliberada. “L’escamotage d’une dame”, donde una mujer desaparecía repentinamente, fue el primer film que utilizó esta técnica. A diferencia de la puesta en escena teatral, donde una puerta trampa hacía desaparecer a la dama, en este filme se utiliza la técnica de detener la toma de imágenes mientras la actriz se retira de escena, y unos momentos después se vuelve a reanudar creando el efecto, una vez proyectado de corrido, de la desaparición. Así, la silla donde en un principio se encontraba la dama queda vacía mientras el prestidigitador se mantiene quieto.

Además de la desaparición Méliés incursionó en la transformación de un objeto o persona en algo más y en el uso de maquetas, y también fue el primero en tomar imágenes a través de un acuario. Después de Méliés estas técnicas se convirtieron en moneda corriente en el cine. Pero para Méliés no eran solamente medios de expresión sino fines en sí mismos que buscaban cautivar al espectador por medio de la sorpresa. “Méliés inventa las sílabas del futuro lenguaje, pero se sirve aún de abracadabras, no de palabras. Con él se mide toda la distancia que separa las fórmulas mágicas del uso de la palabra.” (Sadoul, 1983, 24)

A pesar de todas las innovaciones que genera llega un punto en que el mismo Méliés queda estancado en una estética propia del teatro que limitaba, una vez más, las potencialidades propias del cine. Nunca utilizó la edición ni el cambio de planos al narrar sus historias, el punto de vista de sus filmes es siempre el del teatro: cámara fija y plano amplio que abarca toda la escena.

“En cada uno de sus films, Méliés conserva perpetuamente el mismo punto de vista, el del ‘director de orquesta’, que ve toda la escenografía, desde la cimbra hasta la rampa. Todas las perspectivas se ordenan en su huida hacia el horizonte desde el punto exacto donde está situado el ojo de ese espectador ideal.” (Sadoul, 1983, 25)

De esta manera el genio de Meliés quedó estancado a partir de 1900, y su evolución cinematográfica fue imperceptible hasta el final de su carrera en 1912 aproximadamente.

“El período 1903-1909 fue en el cine una “época Pathé”. Un extraordinario espíritu de empresa transforma en cinco años el cine, comercio artesanal con Meliés, en una gran industria cuya capital, Vincennes, domina el mundo entero.” (Sadoul, 1983, 46)

Los inicios de Charles Pathé fueron muy humildes. Luego de una temporada en la Argentina del nuevo mundo volvió a Europa sin un centavo. Su primer acercamiento a los medios fue a través de un fonógrafo con el que recorría las ferias de Francia. Y con el dinero acumulado en este emprendimiento Pathé importó quinetoscopios ingleses de William Paul, que se vendían a un precio inferior que el francés, y los distribuyó en París. Ante los exitosos comienzos de su empresa Charles se asoció con Emile, uno de sus tres hermanos, y fundaron “Pathé Frères”.

En 1898 un ingeniero y fabricante eléctrico llamado Grivolas se acercó a ellos representando a un grupo inversionista lyonés comandado por Neyret, guantero del delfinado. (Sadoul, 1983, 42) Grivolas les dio 1 millón de francos a modo de inversión, con el que los hermanos Pathé comenzaron a industrializar su negocio. “Pathé Frères” inauguró una gran fábrica de grabado e impresión de rollos en Chatou e intensificó la producción de filmes en Vincennes.

Uno de los personajes importantes en la vida de Pathé, pero más aún en el éxito de su empresa, es Ferdinand Zecca, al que conocía porque había grabado cintas en Chatou. Pathé le dio la dirección de sus filmes. Zecca fue en sus inicios, como muchos realizadores contemporáneos, un plagiador de Meliés, por entonces el máximo productor de cine. Al principio hacía solo casi todas las tareas que implican realizar un film, pero pronto se dio cuenta de que lo más efectivo era dividir las: escenografía, realización, guión, vedette, etc. También fundó su propia escuela de producción cinematográfica. La mayor cualidad de Zecca, que llevó a la “Pathé Frères” a ser el mayor productor de la época, fue conocer el gusto popular de los espectadores de las ferias donde se proyectaban los filmes. Pathé, a través de la colaboración de Zecca, pudo entonces comenzar una producción en masa para el público feriante, lo que acrecentó sus ingresos.

Para “Pathé Frères” la venta de 20 copias de un filme amortizaba su producción, pero cada uno vendía cientos y a veces hasta miles de copias. Se vendían kilómetros y

kilómetros de película por día; por cada mil francos invertidos la industria Pathé facturaba 10 mil en un solo año. (Sadoul, 1983, 46) El cine de Pathé estaba hecho para las ferias, lo que era un gran negocio también para los feriantes puesto que cambiaban animales, actores y fenómenos por cintas de imágenes.

“El cine rendía, pues, a Pathé -y más aún al grupo Neyret- por lo menos diez veces el capital social de entonces. La marcha iniciada en la ruta de las ferias de Seine-et-Marne continuaba triunfalmente en cinco continentes. El infatigable agente comercial Poppert había recorrido el mundo desde 1902 y abierto agencias en Londres, Nueva York, Berlín, Moscú, Bruselas, San Petersburgo, Amsterdam, Barcelona, Milán, Rostovgobre el Don, Calcuta, Varsovia, Singapur, etc. Esas agencias se transformaron rápidamente en sucursales.” (Sadoul, 1983, 47)

El gallo, marca de la firma “Pathé frères”, se veía en todos lados y llenaba salas. En 1907 Pathé hace un giro fundamental en su empresa: decide expandirse hasta cubrir todas las etapas de desarrollo de un film, desde la producción de película virgen hasta la proyección en las salas. De esta manera Pathé, curiosamente en Europa, creó el primer monopolio cinematográfico.

Una vez que logró realizar su expansión hasta generar su propia película virgen, “Pathé Frères” comenzó a incursionar en la temática de los filmes complicando las tramas, alargando el metraje de película y utilizando el repertorio clásico del teatro y la literatura a partir de un tratado con la “Société des Gens de Lettres”. “Del cerebro del escritor a la sala de barrio, de la fábrica de película virgen a la barraca de feria, Pathé se proponía controlarlo todo, unirlo todo” (Sadoul, 1983, 49) En seis años había nacido un trust gigantesco que controlaba la mayor parte de la industria naciente.

“Con excepción de las industrias de guerra -había de escribir un día con orgullo Charles Pathé- no creo que haya una en Francia cuyo desarrollo haya sido tan rápido como la nuestra y que haya dado dividendos tan elevados a sus accionistas. (...) Durante el período de su predominio, Pathé Frères acusó, en efecto, beneficios colosales: 345

000 francos en 1900, 910 000 en 1902, 1 370 000 en 1904, 6 millones y medio en 1906, 24 millones en 1907 (comprendida la amortización) para un capital inicial de 2 millones." (Sadoul, 1983, 46)

Para 1907-1908 el cine una vez más, como en el comienzo, parecía quedarse estancado, y el público mostraba su desinterés ante la falta de nuevos estímulos. La repetición temática y la imitación entre autores generaban la sensación de que el cine podía morir en un corto plazo y dejar, a lo sumo, una marca fugaz en la historia. Para esta época el cine contaba con muy poca experiencia en la narración de historias; las maneras de contar eran pobres y los contenidos atentaban contra la inteligencia de un público agotado de la novedad del invento que necesitaba la maduración diegética. Hacía falta imaginación, nuevos guiones que no llegaran de la mano de periodistas frustrados a los que se pagaba algunas monedas por su colaboración. La principal salida de escape que se utilizaba, como hizo Pathé al asociarse con la "Société des Gens de Lettres", era tomar prestadas obras consagradas de la literatura y del teatro, obras antiguas por las que no debían pagarse derechos de uso.

En ese momento, cuando el sistema parecía agotarse, aparece lo que fue denominado "Film d'art", una fórmula que a pesar de fracasar rápidamente dejó su impronta. Una pequeña sociedad de producción fundada por los hermanos Lafitte, que estaba asociada con una gran cadena de salas de proyección, Cinema Halls, utilizó una nueva forma de realización y producción de filmes. Incluso Pathé, aquel que entendía que la forma más práctica de hacer dinero eran las películas para feriantes, fue parte de aquel experimento.

La idea de los hermanos Lafitte fue encargar guiones a los escritores franceses en boga por aquellos años: Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan Richepin, Sardou, Rostand, etc. Además, consiguieron a los más reconocidos actores de la Comédie Française: Maumet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sarah Bernhardt, etc. A estas personalidades les sumaron los escenógrafos y músicos más importantes del circuito artístico francés. Hasta esa etapa tanto los productores de cine como los guionistas, intérpretes, músicos y demás colaboradores provenían del anonimato de sus respectivas disciplinas; con el "Film d'art" empieza el reinado de las vedettes, que consiguieron conquistar al público más volcado a los teatros elegantes. La primera sesión del "Film d'art" fue "L'assassinat du duc de Guise", proyectada en la sala

Charras en diciembre de 1908, que además de conquistar la atención de todo el París de las letras y de las artes obtuvo el reconocimiento internacional. Una vez demostrado su éxito Italia, Dinamarca y Gran Bretaña repitieron su fórmula.

El “Film d’art” no sólo es importante como intento de recuperar al público perdido a causa de la falta de imaginación y madurez, sino también porque demuestra la concepción cultural y artística con que se pensaba el cine en Europa. Si bien en sus inicios fracasó, la fórmula del “Film d’art” se mantiene viva en la concepción cinematográfica de muchos autores desde la década del 30 en adelante. Esta forma de pensar el cine como un espacio puramente artístico donde deben confluir los maestros de cada disciplina demuestra la diferencia sustancial que existe respecto del cine norteamericano. Hollywood, al poco tiempo de haber nacido, existía como potencia industrial, al punto de ser, en la década del 20, la tercera economía de exportación del país. Europa, en cambio, concibió el cine desde la familia Lumière como una curiosidad científica, luego como un elemento mágico, con Georges Méliés, y finalmente como una forma de contar historias con el mismo prestigio que la literatura o el teatro.

Sobre el Imaginario Social

“¿Qué es la mujer? La mujer es una ilusión. Una invención social compartida y recreada por hombres y mujeres. Una imagen-producto del entrecruzamiento de diversos mitos del imaginario social, desde el cual los hombres y mujeres, en cada período histórico, intentan dar sentido a sus prácticas y discursos. Ilusión, pero de tal potencia que consolida efectos, no sólo sobre prácticas y discursos, sino también sobre los procesos materiales de la sociedad. Ilusión, pero de tal fuerza, que produce realidad: Es más real que las mujeres.” (Fernández en Mallimaci y Marrone, 1997, 31)

Es necesario, para precisar el concepto de imaginario social, recurrir a uno de los pensadores que más se ocupó del tema: Cornelius Castoriadis. En *Los dominios del hombre*, Castoriadis afirma:

“El hombre sólo existe en sociedad, y la sociedad es siempre histórica. La sociedad como tal es una forma, y cada sociedad dada es una forma particular y singular. La forma implica la organización, en otras palabras, el orden (o, si se prefiere, el orden/desorden).” (Castoriadis, 1998, 66)

En base a estas afirmaciones acerca de lo social, el autor plantea que se desprenden dos cuestiones fundamentales: *¿Qué mantiene unida a una sociedad?*, y, frente a la diversidad y multiplicidad de sociedades que existen y existieron, *¿qué es lo que hace nacer formas de sociedad diferentes y nuevas?* Castoriadis responde que lo que hace que una sociedad se mantenga unida es “evidentemente su institución, el complejo total de instituciones particulares, o que yo llamo la *institución de la sociedad como un todo*.” (Castoriadis, 1998, 67) La palabra *institución*, sigue el autor, está empleada en su sentido más amplio y radical, significa: normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, el individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma

particulares que le da la sociedad considerada (y en sus diferenciaciones: hombre/mujer, por ejemplo). (ver Castoriadis, 1998, 67)

Ahora bien, ¿cómo se imponen las instituciones y cómo aseguran su validez efectiva?, lo hacen mediante la cohesión y las sanciones, y menos superficialmente y de manera más amplia mediante la adhesión, el consenso, la legitimidad, la creencia. Pero, en última instancia las instituciones se imponen y mantienen su validez a través de la formación (elaboración) de la materia prima humana en individuo social, en el cual “incorporan tanto las instituciones mismas como los *mecanismos* de la perpetuación de tales instituciones” (Castoriadis, 1998, 66) La institución produce individuos, quienes por construcción, son no solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducirla. La institución de la sociedad consta, a su vez, de múltiples instituciones particulares que conforman (y funcionan como) un todo coherente. De esta manera, existe una “unidad” en la institución total de la sociedad que:

“Considerándola más atentamente, comprobamos que esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma de significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan.” (Castoriadis, 1998, 68)

Espíritus, dioses, Dios, partidos, nación, estado, mercancía, dinero, hombre, mujer, hijo, son significaciones imaginarias sociales, específicas en cada sociedad particular, en cada contexto histórico. En ese sentido, más allá de definiciones puramente anatómicas o biológicas, hombre, mujer e hijo son lo que son en virtud de las significaciones imaginarias sociales que los hacen ser eso.

Castoriadis llama imaginarias a estas significaciones porque, aclara, no corresponden a elementos “racionales” o “reales” y no se agotan en referencia a dichos elementos, sino que se dan por creación; y las llama sociales porque sólo existen

estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.

“Toda sociedad instaure, crea su propio mundo en el que evidentemente ella está incluida (...) Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo (...) Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese *sistema de interpretación*, ese mundo que ella crea. Y esa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma.”
(Castoriadis, 1998, 69)

Ahora bien, siguiendo los estudios de Castoriadis, se puede decir que el cine, como producción cultural, histórica, y popular, de lo social, a menudo ayuda en la construcción y sostenimiento de imaginarios sociales, a los que Bronislaw Baczko define como “referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella *se percibe, se divide y elabora sus finalidades*” (Baczko, 1999, 28) A través de estos imaginarios sociales una grupo designa su identidad elaborando una representación de sí mismo. Marca los roles de cada quien y las posiciones sociales que le corresponden a cada miembro. Además, expresa e impone ciertas creencias comunes. De esta manera, se produce una representación totalizante de la sociedad, como un *orden*, según el cual cada elemento dentro del sistema tiene un lugar específico, una identidad y su razón de ser.

El imaginario social es una fuerza reguladora esencial de la vida en sociedad. Del mismo modo que otras referencias simbólicas, los imaginarios sociales no indican solamente a los individuos su pertenencia, sino que a la vez definen los medios, modos y maneras de relacionarse con su sociedad, y con sus divisiones internas. El imaginario social es una forma de control de la vida colectiva. Por consiguiente, es el lugar de los conflictos sociales y una de las cuestiones que están en juego de esos conflictos.

Baczko explica cómo los sistemas simbólicos sobre los cuales se apoyan los imaginarios sociales, y sobre los cuales trabaja la imaginación social, son construidos en

base a las experiencias de los agentes sociales, sus deseos, aspiraciones e intereses. “Todo campo de experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas.” (Baczko, 1999, 30)

Por su parte, Fortunato Mallimaci e Irene Marrone retoman a Baczko para mostrar cómo, a partir de los imaginarios sociales, los imaginarios femeninos adquieren una identidad propia. Los autores explican cómo, a través de los imaginarios sociales, una comunidad designa una identidad, una pertenencia, al mismo tiempo que elabora una representación de sí misma. En otras palabras, los imaginarios designan una identidad colectiva, marcan fronteras y relaciones con los otros, a la vez que modelan una memoria del pasado. (ver Fernández en Mallimaci y Marrone, 1997, 31) Cada sociedad en particular propone y genera su mundo propio, para sí. La manera en que cada sociedad, en cada momento histórico particular y con un pasado común, reproduce los imaginarios, está directamente relacionada con su especificidad como sociedad y con la coyuntura en la que se encuentra.

“El imaginario social interviene en varios aspectos de la vida colectiva, es una de las fuerzas reguladoras y su trabajo se efectúa por medio de una red de significaciones. Esta designa tanto el objeto como las reacciones del sujeto hacia ese mismo objeto, instituye distinciones, introduce valores, modela, tanto conductas individuales como colectivas. Los medios masivos de comunicación, y en este caso particular, el cine, son un buen reflejo de la sociedad, pero también inciden en los imaginarios sociales: los construyen, reconstruyen, los modelan.” (Mallimaci y Marrone, 1997, 54)

Pensar lo imaginario, significa pensar la producción social de significaciones, lo simbólico, en tanto elemento constitutivo de las sociedades. A la vez, los autores plantean otro eje de la vida social, y más específicamente de las relaciones sociales: el poder, y plantean que el imaginario “no se puede separar del poder, como imposición de redes de sentido que instituyan un orden y como creación de significaciones que subviertan al mismo.” (Mallimaci y Marrone, 1997, 94) Los autores, retomando a Castoriadis, explican que su concepción de lo imaginario radical se opone a la

concepción de lo imaginario como representación. Es decir, subordinado a un ente que le da sentido, como podrían ser las relaciones de producción, ciertas estructuras mentales determinadas. La significación imaginaria social hace que las cosas sean tales, las establece como lo que ellas son, y eso, lo que está establecido por la significación es indisociablemente principio de existencia, principio de valor, principio de acción. Así, “lo imaginario le da una unidad a la sociedad mediante la consolidación y producción de sentido.” (Mallimaci y Marrone, 1997, 94)

Los imaginarios sociales, una vez contruidos, aceptados, e instaurados en una comunidad determinada, se entienden como si siempre hubiesen sido así, y no se percibe su dimensión de construcción histórico-social. Por ejemplo, los autores explican que desde las corrientes liberales se otorgaba, al igual que en el catolicismo, a las propiedades sociales de lo femenino el carácter de *naturales*, haciendo invisible su carácter histórico, interesado y revocable. Se establecían como misiones fundamentales de la mujer la procreación y el cuidado del hogar. Asimismo, la subordinación de la mujer con respecto al hombre, aparecía como de vital importancia a los efectos de la vida civil y para servir a los intereses comunes. (ver Mallimaci y Marrone, 1997, 116)

Es a partir de los imaginarios sociales que las sociedades son capaces de definirse a sí mismas, de llegar a una identidad propia. Pero para que esto suceda, tienen que darse una multiplicidad de procesos interrelacionados entre sí que no son fáciles de discriminar, sobre todo porque estos imaginarios sociales dejan de percibirse como producidos, para pasar a entenderse y ser vividos como naturales.

Es a partir de los imaginarios sociales que cada sociedad en particular, en cada momento histórico, designa roles, funciones, y posiciones específicas para los distintos actores sociales. Además, sostienen creencias y valores; respaldan categorías o etiquetas para todo fenómeno o actor individual; fijan aquello que está permitido y lo que está prohibido; lo que es normal y aceptado y la línea que delimita el oscuro campo de la locura; decretan quién es un amigo y quién un enemigo; a través de los imaginarios se reconoce a “los otros” y esto es esencial en este análisis: sin una alteridad diferenciada no se podría erigir una especificidad propia. (ver Mallimaci y Marrone, 1997, 116)

Mallimaci y Marrone explican cómo uno de los modos de funcionamiento de los imaginarios son los estereotipos, a partir de los cuales un determinado grupo social se forma una imagen o adopta una idea o concepción muy simplificada de algo o alguien; esto es, fijando algo, haciéndolo inmutable (estereotipos formados en la mente de los sujetos y desarrollados en cada una de las acciones cotidianas) “significa que aquello

que es variable, diverso, complejo y cambiante, se vuelve, merced al estereotipo, en algo invariable, único, simple e inmodificable.” (Burin en Mallimaci y Marrone, 1997, 117)

Es entonces la estereotipación uno de los mecanismos fundamentales que determinan lugares y roles que deben ocupar los actores sociales dentro de una sociedad y cultura específicas, prescribiendo ciertas conductas y censurando otras como inadecuadas.

Por otro lado, Nora Mazziotti, tomando en cuenta una época específica, sostiene que el cine de los 30-50 expresa un determinado imaginario social. El imaginario marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores. En el cine de esa época “la apelación a la emoción lo convierte en vehículo privilegiado para la construcción imaginaria de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, y a la vez de regulación y control de los mismos” (Mazziotti, 2002, 126) Las producciones de los 30-50 funcionan como una escuela de identificación de sentimientos, modales, valores, de lo que “se debe/se puede decir o sentir. Es un cine que se impone por sobre las instituciones formales a las que les corresponde brindar educación, ejercer la justicia, formular las leyes (...) No se accedió al cine a soñar, se fue a aprender” (Mazziotti, 2002, 126-127)

Con respecto a los roles mujer/hombre Mazziotti explica que el cine revela y juega con la interpretación de la diferencia sexual socialmente establecida. La fascinación que producen las imágenes cinematográficas en la audiencia “retoman matrices preexistentes de fascinación, lo que conforma un imaginario, un inconsciente que se inscribe en el patriarcado.” (Mazziotti, 2002, 126-127)

En el imaginario de las décadas 30-50, del que el cine es fuente y exponente, las mujeres “precisan una figura masculina que ponga orden, que encarne la ley, que les indique qué hacer y cuándo hacerlo.” (Mazziotti, 2002, 136)

Feminismo y cine

Género

“La identidad sexual se conforma mediante la reacción individual ante la diferencia sexual mientras que la identidad de género está condicionada tanto históricamente como por la ubicación que la familia y el entorno le dan a una persona a partir de la simbolización cultural de la diferencia sexual: el género.” (Lamas, 1996, 350)

Para comprender mejor la noción de género primero es necesaria una distinción entre género (gender) y género (genre). La teoría del género (gender) considera los roles, costumbres, expectativas y comportamientos vinculados con la división de sexos como construcción cultural. Por lo que se entiende que las nociones de lo “masculino” y lo “femenino” no son dadas naturalmente. El único aspecto natural del género es la diferencia biofísica (que, como se verá más adelante, no se simplifica en “macho” y “hembra”), sobre la cual se apoya el conjunto de convenciones culturales que marcan las diferencias entre sexos. El género se distingue del sexo. De modo que no es posible hablar de roles o características sociales “esencialmente” masculinas o femeninas, sino que éstas responden a construcciones ideológicas, a las que diferentes etapas y culturas establecen, permiten o sancionan.

La teoría del género (gender), como explica Marta Lamas, fue impulsada por el feminismo académico anglosajón en la década del 70 para intentar diferenciar las construcciones sociales y culturales de la biología. Por otro lado, además del objetivo científico de entender mejor la realidad social, estas académicas tenían un objetivo político: “Distinguir que las categorías humanas consideradas *femeninas* eran adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse *naturalmente* de su sexo.” (Lamas, 1996, 327) En ese sentido, el imaginario social juega en estos procesos un rol determinante al ubicar en cada contexto histórico-social a la mujer en un lugar determinado.

Por otra parte, la teoría cultural de los géneros (genre), que no se tratará en Divas más allá de una descripción superficial estrictamente en relación con el análisis, trabaja

tanto los dispositivos de construcción textual como las formas en que los medios convocan o generan interés en los receptores. La categoría de género, considerado como clase, agrupa textos con características semejantes.

Según la autora Joan W. Scott, la primera en describir el género (gender) como construcción cultural fue Margaret Mead, quien había planteado la idea de que los conceptos de género eran culturales, no biológicos, y que podían variar considerablemente dependiendo del entorno. Sin embargo, el dominio de las ciencias biológicas a principios de los 40 y 50 hacía que las “observaciones como las que figuran en *Sex and Temperament in three Primitive Societies* fueran rechazadas como parte de una vieja corriente de las ciencias sociales que había sido superada.” (Scott, 1998, 168)

Asimismo, Scott asegura que la producción de formas apropiadas de conducta masculina y femenina es una función central de la autoridad social y esta mediada por un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas. A su vez, los límites de las convenciones establecidas para los géneros están para servir a una variedad de funciones económicas, políticas y sociales.

“Estas fronteras a menudo son móviles y negociables. No operan sólo en la base (se refiere a la metáfora de la base/superestructura de Carlos Marx) material de una cultura, sino también en el mundo imaginado del arte. Las normas de género no siempre están explícitamente expresadas; a menudo son transmitidas de manera implícita a través de los usos del lenguaje y de otros símbolos” (Scott, 1998, 170)

En ese sentido, el cine es un caso paradigmático. A la vez, Scott se pregunta: *¿Podemos explicar el género en cualquier sociedad determinada sin también escribir su historia?* Lo que se desprende de esta pregunta es que el género es una construcción, y como tal es una construcción contextual y contingente, que está directamente relacionada con su pasado. Depende del momento particular de cada sociedad en relación con su historia propia.

La autora explica que los sistemas de géneros, no importa de qué período histórico, utilizan mecanismos binarios que sirven para generar pares de oposición: hembra-macho; masculino-femenino, y rara vez lo hacen sobre la base de la igualdad, sino, por lo general, en términos jerárquicos. Lo interesante de estas antinomias es que

escamotean procesos sociales y culturales mucho más complejos. Las diferencias entre mujeres y hombres no son ni aparentes ni tajantes. “Al estudiar sistemas de género aprendemos que ellos no representan la asignación funcional de roles sociales biológicamente prescritos sino medios de conceptualización cultural y de organización social.” (Scott, 1998, 177)

Al estudiar los mecanismos a través de los cuales funciona el género, es posible entender mejor qué es lo “femenino” y qué es lo “masculino”.

Las ciencias biológicas muestran que, en apariencia, los seres humanos pueden ser machos o hembras, es decir, sólo tienen dos sexos. Sin embargo, las combinaciones que resultan de las cinco áreas fisiológicas, de las cuales depende lo que, en términos generales, se ha dado en llamar *sexo biológico* de una persona: genes, hormonas, gónadas, órganos reproductivos internos y órganos reproductivos externos (genitales), son mucho más variables. Ahora bien, “estas áreas controlan cinco tipos de procesos biológicos en un continuum, y no en una dicotomía de unidades discretas, cuyos extremos son lo masculino y lo femenino.” (Lamas, 1996, 340)

Es por esto que las últimas investigaciones sobre el tema señalan que, para comprender la realidad de la sexualidad en los seres humanos, habría que introducir la noción de intersexos. Los intersexos serían aquellos conjuntos de características fisiológicas en que se combina lo femenino con lo masculino:

- varones (persona con dos testículos)
- mujeres (persona con dos ovarios)
- hermafroditas (persona con un testículo y un ovario)
- hermafroditas masculino (persona con testículos pero que presenta otras características sexuales femeninas)
- hermafroditas femeninas (persona con ovarios pero que presenta otras características sexuales masculinas) (ver Lamas, 1996, 340)

Lo que se desprende de esta clasificación, que sólo tiene en cuenta los órganos sexuales internos y los caracteres sexuales secundarios y no la combinación total de las cinco áreas fisiológicas, que no viene al caso en este trabajo, es que la dicotomía hombre/mujer es, más que una realidad biológica, una realidad simbólica o cultural.

Lo social está basado en representaciones simbólicas construidas que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas. Lo social es un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la

autoimagen de cada persona. La conciencia individual, está inundada por el discurso social. De las representaciones culturales de los hechos biológicos la diferencia sexual tiene cierta persistencia fundante: “Trata de la fuente de nuestra imagen del mundo, en contraposición con otro. El cuerpo es la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana.” (Lamas, 1996, 340)

La esencia del género, aquello que lo define como tal, es la acción simbólica colectiva. Es a partir del proceso de construcción del orden simbólico que cada sociedad en particular fabrica sus propias ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres. Cada organización social contempla a los sexos y les impone un orden que está en correlato con los supuestos roles “naturales” que deben cumplir. Aceptar la diferenciación de papeles para cada elemento social, implica una necesaria jerarquización de cada uno de ellos. Las mujeres, occidentales, orientales, etc., no son un reflejo de una realidad *natural*, sino el resultado de una producción histórica y cultural.

Desde que nacen los seres humanos son marcados con el género por la cultura, y el género condiciona la percepción de todo lo demás. Lo social, lo político, lo religioso y lo cotidiano son vistos y entendidos desde un paradigma particular de cada sociedad en cada momento histórico.

“La lógica del género es una lógica de poder, de dominación. Esta lógica es, según (Pierre) Bourdieu, la forma paradigmática de violencia simbólica, definida por este sociólogo francés como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento.” (Lamas, 1996, 345)

La autora explica que el orden social masculino se encuentra tan arraigado que ya no requiere justificación, sino que se impone a sí mismo como autoevidente y es entendido como “natural” gracias a instituciones como la organización social del tiempo y el espacio, la división sexual del trabajo, y por otro lado, gracias a estructuras cognitivas inscritas en los cuerpos y en las mentes.

Las personas dominadas, en este caso las mujeres, aplican a cada percepción que tienen del mundo, natural y social, y especialmente a la relación de dominación bajo la cual se encuentran inscritas, esquemas no pensados de pensamiento que son producto

de la encarnación de esta relación de poder en la forma de pares: alto/bajo, grande/pequeño, afuera/adentro, recto/torcido; y que por lo tanto las llevan a erigir estas relaciones desde el punto de vista del dominante como *natural*. “La eficacia de la dominación masculina radica en el hecho que legitima una relación de dominación al inscribirla en lo biológico, que en sí mismo es una construcción social biologizada.” (Lamas, 1996, 346)

Marta Lamas rescata el concepto de *habitus* de Bourdieu, según el cual el teórico francés se refiere al conjunto de relaciones históricas “depositadas” en los cuerpos individuales en la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción. Estas relaciones históricas que *viven* en los cuerpos individuales y sociales, mediante procesos simbólicos, son las que en una cultura determinada van conformando la identidad de género. Esta identidad es históricamente construida. Lo “femenino” y lo “masculino” son criterios que van sufriendo mutaciones de acuerdo con una cultura dada y un contexto histórico particular. “Las identidades de género son inventos culturales, ficciones necesarias, que sirven para construir un sentimiento compartido de pertenencia y de identificación.” (Lamas, 1996, 361)

“De lo que hemos visto hasta ahora podemos deducir que nuestra cultura está profundamente comprometida con los mitos de unas marcadas diferencias sexuales, llamadas lo *masculino* y lo *femenino*.” (Kaplan, 1998, 61)

Patriarcado

A partir del concepto de género desarrollado hasta el momento se desprende una nueva noción, que está directamente relacionada a los condicionamientos del género: *patriarcado*. Este concepto remite a la relación desigual de poder entre hombres y mujeres y sirve como factor determinante de la manera en que los hombres y las mujeres serán representados en la cultura popular, y de la manera en que se responderá a esas representaciones (ver Strinati, 1995, 179). Nora Mazziotti plantea que, por ejemplo:

“La ideología predominante del cine de Hollywood es patriarcal, construye modelos estereotipados de las relaciones entre hombres y mujeres, refuerza el

patriarcalismo de los lugares simbólicos que ocupan los sujetos femeninos o masculinos.” (Mazziotti, 2002, 126-127)

Por su parte, Liesbet van Zoonen, quien realiza estudios más profundos respecto del *patriarcado* en relación con el cine, sostiene que uno de los elementos esenciales de la cultura patriarcal occidental es la exhibición de la mujer como un espectáculo para ser mirado, sometido a la mirada de la audiencia. La autora describe este rasgo del patriarcado como una característica común entre la cultura popular y la alta, y considera que en la escultura, por ejemplo, los cuerpos femeninos fueron explotados de manera similar al cinematógrafo. Según ella, “en la sociedad occidental el acto de ser mirado es destino de las mujeres, mientras que el acto de mirar es reservado a los hombres” (Van Zoonen, 1994, 1), lo que da cuenta de las relaciones desiguales de poder y el lugar que le “corresponde” tanto a hombres como a mujeres.

Por otra parte, Van Zoonen utiliza a John Berger para apoyar su tesis, quien dice que los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los varones miran a las mujeres. A su vez, el público femenino se mira a sí mismo siendo observado. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino la relación de las mujeres con ellas mismas. “El inspector, surveyor, de la mujer en ella misma es masculino: la inspeccionada femenina. Así se transforma a ella misma en un objeto, y más particularmente en un objeto visual.” (Berger John en Van Zoonen, 1994, 1) La mujer es construida fílmicamente para ser un objeto a disposición tanto de la mirada del espectador masculino como del protagonista de la historia del filme.

A partir de Bourdieu, Marta Lamas explica, como uno de los ejemplos del patriarcado, la situación en la que se ven inmersas las mujeres en casi todas las sociedades, occidentales y orientales, dentro de la institución del matrimonio:

“Investidas de una función simbólica, las mujeres son forzadas continuamente a trabajar para preservar su valor simbólico, ajustándose, amoldándose al ideal masculino de virtud femenina, definida como castidad y candor, y dotándose de todos los atributos corporales y cosméticos capaces de aumentar su valor físico. Las mujeres son tratadas

como objetos en los intercambios simbólicos entre ambos sexos, como el matrimonio.”
(Bourdieu en Lamas, 1996, 347)

Psicoanálisis

“Aunque el film esté siendo realmente exhibido, está ahí para ser visto, las convenciones de la pantalla y las convenciones narrativas dan al espectador una ilusión de mirar un mundo privado.” (Mulvey en Van Zoonen, 1994, 2)

La teoría cinematográfica feminista sobre el cine clásico de Hollywood y la mirada masculina, se inicia en la década del 70 a partir de un artículo hito en la materia: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey.

Por su parte, Liesbet van Zoonen, quien realiza un análisis exhaustivo del artículo, explica que en el psicoanálisis *escopofilia* es definida como un impulso humano sexual básico de mirar a otros seres humanos, un modo consciente y concentrado de mirar que causa sentimientos particulares de codicia y satisfacción que no están directamente relacionados a zonas erógenas. Además, agrega que en algunos casos la escopofilia puede extenderse a formas extremas de “voyeurismo obsesivo”. En ese sentido, el cine, como espacio físico, propone una manera muy particular de visión: cada uno de los espectadores se encuentran solos en un auditorio oscuro que, a través de la pantalla, exhibe un universo de fantasías que se presenta independientemente de la audiencia, como si nadie estuviese allí. El cine “satisface los comunes deseos humanos voyeurísticos y produce placer escopofílico.” (Van Zoonen, 1994, 2-3)

Además de satisfacer la necesidad escopofílica, “el cine satisface una segunda, aunque aparentemente contradictoria, necesidad humana narcisista de identificarse con otros, en ese caso con quienes o qué es mostrado en la pantalla.” (Van Zoonen, 1994, 2-3) Mulvey sostiene que la identificación que el cine hace posible es alimentada por la “fase del espejo”, desarrollada en la infancia de los seres humanos, tal como la describe el psicoanalista francés Jacques Lacan. En un cierto punto de su desarrollo el niño comienza a reconocerse a sí mismo en el espejo, pero imagina que el niño en el espejo es más completo, perfecto y poderoso. Además de la similitud entre mirar un filme y mirarse en el espejo, ambas son imágenes encuadradas, la experiencia cinematográfica

hace que el espectador se identifique con los personajes que aparecen en la pantalla, “mientras que al mismo tiempo es un recordatorio de la fase pre-espejo de la conexión maternal por su capacidad de hacer olvidar a la gente el tiempo, el lugar y a ellos mismos.” (Van Zoonen, 1994, 3)

Mulvey explica que los parámetros patriarcales del mirar como una actividad masculina y el ser mirado como una pasividad femenina permiten una reconciliación de la contradicción aparente entre los dos placeres que propone la narrativa cinematográfica. De esta manera, las protagonistas femeninas cumplen las funciones simultáneas de ser objetos eróticos para la audiencia masculina, quienes satisfacen así su placer escopofílico y como objetos eróticos para los protagonistas varones con quienes la audiencia masculina se puede identificar. En este sentido, es fundamental la forma de producción del cine, los ángulos que utilizan las cámaras, los movimientos, los protagonistas, y la manera en que está posicionada la audiencia, para la realización del doble placer de la escopofilia y la identificación. Estas características de producción y exhibición cinematográficas permiten a la audiencia masculina mirar a través de los ojos del protagonista varón simultáneamente para identificar y objetivar o, es decir, “ser él y mirarla a ella.” (Van Zoonen, 1994, 4) De esta manera, el conflicto entre lo que Sigmund Freud llama líbido (escopofilia) y ego (identificación) es resuelto por la exhibición cinematográfica de “mujeres como objetos de la mirada masculina.” (Van Zoonen, 1994, 4)

Ahora bien, lo que Van Zoonen se cuestiona es por qué este proceso que sirve para satisfacer los placeres de la audiencia masculina, no puede utilizarse para hacer lo propio con las espectadoras femeninas: ¿no requeriría esto simplemente una protagonista femenina para que la audiencia femenina se pueda identificar y un actor masculino exhibido como objeto tanto para la audiencia como para la actriz femenina? Tanto Mulvey como Van Zoonen se dieron cuenta de que ejemplos de esta reversión, ya sea en el cine de la primera mitad del siglo XX como en otras formas de cultura popular, eran casi imposibles de encontrar.

“Las convenciones narrativas del cine de Hollywood construyen al protagonista masculino como el agente activo propulsor de la historia. Sus acciones llevan adelante la narración y desde que la cámara toma su punto de vista le es dado el poder de mirar también.” (Van Zoonen, 1994, 4)

Van Zoonen explica que el análisis pionero de Mulvey, si bien no está dirigido directamente a la cuestión femenina del placer, implica que dentro de la cultura patriarcal una inversión de la estructura del mirar, facilitando la concurrente escopofilia e identificación femenina, está fuera de cuestionamiento. La práctica cinematográfica está directamente relacionada con la patriarcalidad: “Los films reflejan, revelan y hasta juegan en la correcta, socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las maneras eróticas de mirar y el espectáculo.” (Mulvey en Van Zoonen, 1994, 4)

Ahora bien, Van Zoonen plantea una serie de inconvenientes en el trabajo analítico de Mulvey. En principio sostiene que el placer femenino es inconcebible en ese marco psicoanalítico, y, además, el placer masculino tampoco queda libre de problemas. Para el inconsciente patriarcal, sigue la autora, *mujer* significa la diferencia sexual y connota la falta de un pene que evoca al miedo de castración y displacer. Y cita: “Así la mujer como ícono, exhibida para la mirada y la diversión de los hombres, los controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originalmente significó.” (Mulvey en Van Zoonen, 1994, 4) El placer masculino de la mirada sólo puede ser satisfecho sin problemas si la amenaza inconsciente pero primaria de la castración que la mujer significa es eliminada. El orden escopofílico de la producción y narrativa del cine de Hollywood permite dos medios de llegar a esto:

“Primero, el trauma original de descubrir la falta de pene de la madre puede ser reconstituido *examinando* a la mujer y tomando el control visual y narrativo de su cuerpo. El voyeurismo limita aquí con el sadismo y puede ser reconocido en narrativas de problemas, culpables de disturbar la paz de la mente del héroe masculino. Segundo, la castración de la mujer puede ser negada sustituyendo su falta con un objeto fetiche, tacos altos, pelo largo o aros por ejemplo, o transformando a ella misma en objeto fetiche, exagerando, estilizando y fragmentando la belleza femenina en un objeto tranquilizador de la mirada. Mulvey menciona las películas de Hitchcock y Stenberg quienes dirigieron varios de los primeros films de Marlene Dietrich como típicos de voyeurismo sádico y fetichismo respectivamente.” (Van Zoonen, 1994, 4)

De esta manera, el encuadre psicoanalítico utilizado otorga posibilidades muy restringidas a la audiencia femenina. Desde esta perspectiva, donde *mujer* significa diferencia sexual y castración del espectador varón, el género femenino necesita ser puesto bajo control ya sea a través del voyeurismo, sádico, o a través del excesivo fetichismo. La audiencia femenina acarreará una identificación masoquista con el objeto femenino o una posición *travestida*, como Mulvey llamó de masculinización. “Ambas posiciones están derivadas de la dicotomía activo/varón/masculino – pasivo/mujer/femenino sostenida en la perspectiva psicoanalítica.” (Van Zoonen, 1994, 6) El resultado de esto es que la espectación femenina que no está calculada en las definiciones de género patriarcal es inconcebible. Es solo la audiencia masculina la que obtiene un lugar positivo y placentero. La posición de espectación femenina construida por los filmes es problemática e inplacentera. Una vez más, es su invisibilidad la que hace que el *orden fálico*, cultura patriarcal, se entienda, se muestre, se viva, y aparezca, como *natural*, sufriendo la menor cantidad de resistencia o enfrentamiento posibles. “(...) La masculinidad ha quedado muy bien encubierta. Esto ha siempre sido su astucia para sostener su poder.” (Van Zoonen, 1994, 11)

Ahora bien, el dominio patriarcal existe, tanto en los sistemas de producción, distribución y exhibición del cine clásico de Hollywood, como en otros ámbitos de la cultura popular, pero este no está alejado de contradicciones que a menudo ofrecen oportunidades para que peleen su dominio otros modos alternativos de mirar. Haciendo un repaso de la teoría crítica feminista del cine clásico de Hollywood, Liesbet van Zoonen sostiene que la “espectación femenina”, como fue tratada, es esencialmente un concepto imaginario sin un referente directo en la realidad. Lo que se toma en cuenta en estos análisis son las construcciones textuales de “posiciones subjetivas” para ser tomadas por las reales audiencias.

“Los códigos visuales narrativos son usualmente empleados para realizar un *cierre* ideológico del texto, reforzando una posición subjetiva tradicionalmente engendrada (engendered). Esto no significa, sin embargo, que el público femenino pueda sólo ser moldeado en el encuadre tradicional patriarcal, tampoco el público masculino.” (Van Zoonen, 1994, 16)

Los filmes en sí mismos ofrecen amplias oportunidades para una identificación cruzada de género y placer voyeurístico. Los conceptos de posición del espectador masculino y femenino devienen problemáticos y demasiado esenciales en carácter. No existe en realidad un espacio específico para cada espectador, sino aproximaciones que dependen de cada contexto histórico, cultural y social. “La sociedad está impregnada de exitosos discursos de identidad que construyen los seres humanos y de los que el género no es el menos importante.” (Van Zoonen, 1994, 16)

Películas para mujeres: Los años 30 y 40

El tipo de cine analizado en este trabajo estaba pensado, producido y dirigido a un público específico: la mujer. En ese sentido, Molly Haskell califica: “El término despectivo *cine de la mujer* presupone que las mujeres, y consecuentemente sus problemas emocionales, tienen muy poca importancia.” (Haskell, 1999, 1)

“Las mujeres eran las principales espectadoras, tanto debido a que en las décadas iniciales del siglo XX ir al cine, solas o acompañadas era una de las pocas opciones que tenían fuera de la esfera privada, como porque las temáticas y los modos de narración tienen que ver con lo que la construcción de género (gender) atribuye al mundo femenino.” (Mazziotti, 2002, 126)

Haskell segmenta las décadas del treinta y del cuarenta como aquellas que presenciaron el apogeo de los filmes de mujeres. Conocida como la era clásica, en aquellos años este tipo de filmes eran un ítem común en la producción de los estudios, al igual que los melodramas o el western. Como cualquier otro género hecho rutinariamente, estuvo sujeto a alzas y bajas, y abarcaba desde películas que adherían a una fantasía escapista o producciones que eran críticas sólo entre líneas.

Haciendo una descripción del momento histórico que está tratando, Haskell sostiene que hay grandes diferencias entre una década y otra. Sin embargo los esquemas básicos persisten y son similares. De esta manera, la autora plantea que los temas tratados en este tipo de películas pueden reducirse a cuatro categorías, que a veces se encuentran sobrepuestas o combinadas: *sacrificio, aflicción, decisión, competición*. (ver

Haskell, 1999, 4) La autora hace una categorización de cada una de estas clasificaciones, empezando por el *sacrificio/ca*:

- por sus hijos
- a sus hijos por el bien de ellos
- el matrimonio por su amante
- a su amante por el matrimonio
- su carrera por amor
- el amor por su carrera

Además, asegura que los filmes en que la temática es el sacrificio, a su vez, pueden tener finales felices cuando la esposa/madre recupera a su marido/hijo, cuando su rival muere, o terminar trágicamente cuando la madre observa la felicidad de su hijo desde lejos o se vuelve a encontrar con su hijo o su amante sólo para perderlo de nuevo.

Cuando el tema del filme es la *aflicción*, la autora dice que la heroína se encuentra atrapada por alguna aflicción que mantiene en secreto y eventualmente muere inmaculada a pesar de los esfuerzos del doctor, quien a su vez se convierte en amante; o se cura por los esfuerzos del amante devenido en doctor.

En la tercera categoría, la *decisión*, la protagonista se encuentra perseguida por, al menos, dos pretendientes que esperan ansiosos su decisión; su felicidad depende de esa elección.

En la última de las categorías que propone Haskell, la *competencia*, la heroína lucha contra la mujer del marido, amante o prometido, que ella ama. Mientras decide el destino del hombre, la mujer se dará cuenta, sin aceptarlo explícitamente, que prefiere la compañía de su enemigo antes que la de él. (ver Haskell, 1999, 4)

El cine dedicado a la mujer sufrió drásticos cambios entre las décadas del treinta y el cuarenta, debido, sobre todo, a que se vio afectado por las transformaciones en la imagen que las mujeres tenían de sí mismas. Esta autora afirma que los años cuarenta fueron, cinematográficamente, más emocionales y neuróticos, alternando la espera, el renunciamento y el sacrificio pasivo de la esposa en época de guerra y la fría agresividad de heroínas como Bette Davis y Joan Crawford, mientras que en los treinta las heroínas eran más valientes y estoicas que sus pares de la década posterior. Los filmes de la década del treinta se desarrollaron en el marco de una sociedad normal, que la heroína aceptaba. Sin embargo, en los cuarenta, la estructura social cambió sobremanera cuando las mujeres entraron al mercado de trabajo y descendieron del

pedestal. Como resultado, hay una constante ambivalencia en los films del cuarenta, una sensibilidad que es alternativamente dura y blanda, severa y sentimental.

Con la segunda guerra mundial y la consiguiente disminución de mano de obra masculina, las mujeres comenzaron a cobrar mayor protagonismo en los ámbitos laborales. Esta situación era una amenaza para los hombres, que harían pagar caro a las mujeres, no tanto en la vida real como en las películas. Durante aquella época los hombres estaban intranquilos, no porque las mujeres les sacaran sus empleos, el despido de mujeres después de la segunda guerra mundial y la reinstalación de la legislación proteccionista que fueron temporariamente suspendidos se harían cargo de ello, pero sí porque las mujeres dejaran sus hogares desatendidos. Además, la autosuficiencia e independencia femenina generó que las mujeres no quisieran volver a ser sólo *esposas*. En las películas, “las mujeres trabajadoras, que tenían estadísticamente más edad que su homólogo en el período de preguerra, tenían una pseudo-fortaleza, una fachada de acero que la caricia de un hombre convertiría en algodón de azúcar.” (Haskell, 1999, 7)

A su vez, Haskell sostiene que las películas realizadas para mujeres llenan una necesidad masturbatoria y las califica de “pornografía emocional de poco contenido erótico para la ama de casa frustrada”. Los weepies, por ejemplo, denominación que se les dio porque eran filmes que hacían llorar (weep: en inglés significa llanto), se basaban en una estética sustentada en “una sátira del modelo aristotélico y políticamente conservadora por medio de la cual las espectadoras mujeres se conmovían, no por la piedad y el miedo, pero por compasión de sí mismas, para aceptar más que rechazar su suerte”. (Haskell, 1999, 1-2)

En las películas para mujeres, *cine de la mujer*, siempre una mujer es el centro de la diégesis; sus amigos, pretendientes y demás personajes de la trama giran en torno a ella y existen con la única condición de su relación pasiva/activa, buena/mala, bondadosa/perversa, con la protagonista. Alrededor de la estrella se trama toda una cadena de deseos. La estrella vive para sí misma. La adoran sus amantes en los filmes, la ama el ojo de la cámara, y los espectadores en la sala. Ellas están para ser deseadas en todos los papeles que les toca desempeñar, en todos los filmes. Sus amantes son capaces de dejarlo todo, de abandonar a su familia, de traicionar, de arruinarse económicamente, hasta de matar, con tal de conseguir o mantener su amor. Y ellas lo saben.

“Si la mujer (espectadora) se toma para sí inexorablemente este universo, es quizá como compensación por todos los universos dominados por hombres en la que fue excluida: los films de gangsters, el western, las películas de guerra, las películas de aventuras.” (Haskell, 1999, 2)

Marie Ellen Brown (si bien realiza sus estudios sobre la televisión los conceptos que utiliza son aplicables a este trabajo y al cine en general) abre una pequeña grieta de libertad para las mujeres en el muro de la dominación masculina. Esta autora plantea que el clásico film narrativo de Hollywood con frecuencia utiliza a la mujer en función del placer del espectador masculino. Sin embargo, plantea que cuando las mujeres obtienen placer de las formas narrativas populares, el proceso se considera un problema.

Brown sostiene que existe, a pesar de la situación de dominación en que se encuentran, un discurso femenino, y lo describe como:

“Un modo de hablar y actuar entre sujetos femeninos en el que admiten su posición subordinada dentro de la sociedad patriarcal. En el caso de los roles femeninos, a menudo el discurso dominante representa la posición de ama de casa o madre en nuestra cultura como no problemática, mientras que las amas de casa o madres que conversan entre sí tal vez no lo representen así.” (Brown, 1990, 3)

El discurso femenino suele ser paródico, es decir, se burla de las prácticas y nociones discursivas dominantes, pero no las enfrenta, es una suerte de resistencia. “Al jugar de esta manera con las convenciones del discurso dominante, el discurso femenino se constituye como *otro* y exhibe una resistencia *potencial*.” (Brown, 1990, 3)

Lo que sostiene esta autora es que se puede encontrar un reducto de independencia y hasta confrontación en el consumo de determinados productos culturales dedicados y producidos para el público femenino. Las telenovelas, las conversaciones entre mujeres, los chismes, las baladas y, se puede agregar, el cine forman parte de una cultura femenina que sería paralela a la cultura dominante. “En tanto las mujeres que usen estas formas culturales sean conscientes de su otredad, están poniendo en práctica el discurso femenino.” (Brown, 1990, 3)

Los sujetos femeninos que hablan el discurso femenino no suponen que el status quo, en términos de roles de género, sea una condición natural y predeterminada. Por lo tanto, a veces buscan espacios dentro del sistema donde puedan hablar desde sus propias posiciones de sujeto. Lo que plantea Brown es una pseudo resistencia femenina, que no implica la intención de reposicionamiento ni la lucha por otro status, que está basada únicamente en la aplicación de usos y costumbres, entendidas desde lo *masculino* como naturalmente femeninas.

De este modo, la relación de la televisión (podría sumarse el cine) con la cultura femenina podría, desde esta visión, considerarse *potencialmente* política en el sentido de la lucha por un lugar para que las mujeres hablen y en la *posibilidad* de resistencia al condicionamiento de roles genéricos. Lo que nos dice Brown es que el discurso femenino *podría* hacer uso de una serie de lugares que habitualmente le *corresponden*, entendido desde lo masculino, y transformarlos en un punto de partida para ganar terreno en la lucha por la designación, interpretación, y definición de los roles genéricos.

“Lo que constituye a éstos géneros discursivos (las telenovelas, las películas para mujeres) en políticos es el acto de apropiación en el consumo y el consiguiente uso del placer para revestir con afecto los límites dentro de que cuáles se pueden reestructurar normas ideológicas. Estas situaciones son políticas porque en ese proceso las mujeres toman al placer en sus propias manos. Lo que estoy sugiriendo es que los consumidores pueden usar los productos de una sociedad de consumo, en este caso la TV, para constituir actos de resistencia aún manteniéndose dentro del orden económico dominante.” (Brown, 1990, 6)

Una vez más el acto de consumo, en las sociedades consumistas, se utiliza como resquicio de resistencia o lucha contra la dominación. Brown entiende que el hecho de consumir ciertos productos, aunque éstos de por sí representen la dominación, podría utilizarse como un lugar de, sino de resistencia, por lo menos de tensión política.

Por otro lado, según la autora Luisa Paserini, una de las funciones sociales del cine, en aquellos años, era reforzar “la cultura de la belleza”. En los años treinta y

cuarenta los estudios de Hollywood generan íconos femeninos enormemente carismáticos. En aquella época aparecen personajes interpretados por actrices a las que se ha definido como precursoras de las reivindicaciones de independencia de las mujeres. Aquí es interesante señalar que la mayoría de los personajes femeninos más completos y reconocidos surgieron como producto de una convergencia, típica de la producción masiva: “La tecnología de Hollywood, las características promocionales de los estudios de producción y una visión del mundo sexista, pero capaz de incluir el deseo de afirmación de muchas mujeres.” (Passerini, 2000, 396)

La autora toma al Star System como un elemento determinante en la imposición de modelos estadounidenses para la exportación mundial, y explica que el divismo fue un eslabón fundamental en la cadena de transmisión de los modelos norteamericanos a Europa durante el período de entre guerras. Las películas ofrecían lecciones prácticas de moda, maquillaje y comportamiento, en una época en que todo lo innovador y moderno se identificaba con Estados Unidos. Passerini afirma que una nueva mujer, ligada al mundo del consumo, surgía, y que, además, sirvió al público femenino como punto de apoyo para comportamientos y relaciones sociales más libres que en el pasado. Aunque, siguiendo a Edgar Morin, la autora relativiza la cuestión y explica que, en una visión más general, la influencia de las stars puede estimular ya sea un repliegue narcisista, ya una afirmación de sí mismo.

Por su parte, Nora Mazziotti, citando a Violette Morin, afirma que “a partir del cine las divas y estrellas se convierten en una necesidad de la industria y son objeto de adoración tanto de los públicos, como de los publicistas.” (Edgar y Violette Morin en Mazziotti, 2001) Mazziotti plantea como uno de los elementos esenciales en la construcción de la estrella al vestuario, que refuerza y simultáneamente forma parte de su glamour. “La estrecha relación que se establece entre la estrella y las audiencias se plasma también en la manera en que estas eran imitadas, o eran modelos no sólo de vestuario, sino de educación y de sociabilidad.” (Mazziotti, 2001)

Es el sistema industrial de producción cinematográfico instaurado por Hollywood, y sus modelos de distribución, el que necesita y realiza la construcción de la estrella:

“La construcción de la estrella es fruto de la organización industrial del sistema de estudios, que instaura el star system. En las etapas iniciales del cine, las películas

eran realizadas muy rápidamente y con bajo costo. No participaban actores ni actrices con trayectoria en el teatro o en el music-hall. Son los públicos los que, con su concurrencia, van a definir quiénes son, entre esas figuras noveles, sus preferidas. De allí surgen estrellas, como una necesidad de la industria. Gustan y eso se transforma en ventas. Para fabricar una estrella además de las películas, interviene la publicidad, el periodismo de espectáculos, la relación con los espectadores y sobre todo con los fans, la parte más visible de la audiencia.” (Mazziotti, 2001)

Análisis cinematográfico

Marruecos (1931)¹

Este filme cuenta la historia de la actriz de vodevil Amy Jolly (Marlene Dietrich) y del legionario Tom Brown (Gary Cooper), ambos llegados a Marruecos para dejar atrás un pasado misterioso y trágico que nunca es revelado a la audiencia. El carácter frío, independiente y autosuficiente de la protagonista se muestra desde la escena en que aparece por primera vez: llega a bordo de un barco en el que conoce a un francés acaudalado, el Sr. Le Bessiere (Adolphe Menjou), quien ofrece su ayuda y hospitalidad a la recién llegada y que ésta rechaza casi sin dirigirle la palabra.

Durante la trama, Amy Jolly consigue el éxito como actriz y cantante en un café concert donde conoce a Tom Brown, un “Don Juan” con las mujeres (como lo presentan sus colegas) al punto que entre sus tantas conquistas se encuentra la esposa de su Coronel. Tras una breve charla durante el espectáculo, Amy Jolly queda encantada con Tom Brown, rechazando otros galanteos que representan opciones mucho más sustanciosas económicamente, y le entrega la llave de su cuarto. Es en esa misma noche, la primera de la actriz de vodevil en Marruecos, que entre ambos se produce una gran atracción que guiará sus decisiones durante todo el filme. Sin embargo, la relación amorosa no tiene lugar para Tom Brown, seguro de sí mismo e independiente, quien le confiesa a Amy: “No soy el hombre indicado para que vuelvas a creer en los hombres”. Por algún motivo misterioso y oculto Tom rechaza su amor a pesar de la atracción que siente por ella.

Tras una serie de sucesos, entre los cuales se cuenta la vuelta de Tom al campo de batalla y el pedido de matrimonio de Le Bessiere a Amy, quien acepta (aunque con el recuerdo del legionario siempre presente), la historia va llegando a su fin la noche del compromiso entre el francés y la actriz de vodevil. En ese momento, durante una cena organizada por Le Bessiere en su mansión con algunos ilustres ciudadanos invitados, se escuchan desde la calle los sonidos de los clarines y tambores que anuncian la llegada de las tropas a la ciudad. Disculpándose ante su prometido, Amy decide salir corriendo a buscar a Tom, pero en vez de encontrarlo a él se cruza con uno de sus amigos que le

¹ El año del filme citado en este parte del trabajo es el año de estreno en Argentina. En el apartado “Ficha técnica” se encuentra el año en que fue realizado y proyectado en Estados Unidos.

explica que el legionario quedó herido en una ciudad cercana a Marruecos. Desesperada, Amy vuelve a la mansión y le dice a Le bressiere que se irá en busca de Tom a pesar de los peligros que conlleva el viaje. El francés, enamorado, les explica a sus invitados que irá con ella porque la ama y lo único que le importa es su felicidad. Sin embargo, cuando llegan al hospital donde debería estar Tom, uno de los heridos les informa que en realidad él se hizo pasar por enfermo para no volver a la batalla y que de hecho está en un bar cercano divirtiéndose. Con el ánimo recuperado y esperanzada, Amy corre hacia la esquina donde está el café y allí encuentra a Tom, que en ese momento, completamente ebrio, está algo taciturno y tallando en la mesa un corazón con las iniciales de la actriz en compañía de otra mujer. Ante esta situación Amy se acerca a la mesa, fría e inmutable, y tiene una pequeña charla con Tom, en la que deciden que uno no es para el otro y cada cual continuará su camino.

Al día siguiente, cuando el batallón debe regresar al frente, Tom y Amy (en compañía de Le Bressiere) se despiden. Sin embargo, ella decide caminar por el desierto atrás del batallón al igual que un grupo de mujeres que, según explica Le Bressiere, siguen a “sus hombres porque los aman” y no les importa morir en el camino.

Ahora bien, en este film la protagonista se caracteriza inicialmente por su frialdad, independencia y seguridad en sí misma frente a los hombres. A su vez, Tom es un mujeriego, independiente y confiado, que carga con un sórdido pasado oculto. A pesar de que tiene la oportunidad con la bella actriz nunca se decide, e incluso por momentos la desprecia *por su bien*. Este filme tiene la particularidad de tener, si se quiere, un final feliz, donde la mujer termina en la *senda indicada*, correcta, según los parámetros sociales: detrás del hombre que ama, sin importar los perjuicios que le haya causado ni las consecuencias que pueda traerle este camino. Amy, mientras está sola, es fuerte, independiente y dura; cuando conoce a Tom pierde sus rasgos característicos y vive para él. *Marruecos* desestima, en el rol protagónico femenino, todos los rasgos de audacia, independencia y autosuficiencia, para exaltar la figura de la mujer que sigue el camino *correcto*, es decir, que va detrás de *su* hombre. Este filme plantea un imaginario social en el que la mujer finalmente hace lo que *debe hacer*.

Marruecos, estrenada en Buenos Aires en 1931 y criticada como una de las “mejores películas del año” por *La Nación*,² fue producto de una estrategia de venta de los estudios Paramount, que llevaron a Marlene Dietrich a Estados Unidos tras el éxito

² La Nación 1932, viernes 1ro de enero, “Las mejores películas del año”, pág. 7

de *El ángel azul* en Alemania. En *El ángel azul*, como se verá más adelante, Dietrich protagoniza a una mujer fatal y despiadada que, para la visión de los productores, no podía ser presentada a la audiencia si primero no se la mostraba en un papel más acorde a los estándares sociales del país y de la época. Así nació *Marruecos*, como una carta previsor de los estudios para brindar una *mejor* versión de Dietrich antes de que se conociera *El ángel azul* en Estados Unidos.

Como dice el citado artículo del matutino: “Marlene Dietrich ha creado en cierto modo un tipo de mujer fascinante, misteriosa, llena de secretos desengaños y de contenida pasión”³.

El ángel azul (1931)

El ángel azul es el filme que lanzó a la fama a Marlene Dietrich, en el cual “las palabras y los gestos de los personajes son significativos, es decir manifiestan una realidad interior y por lo tanto tienen un sentido”⁴. En esta película el protagonista es un profesor de bachillerato culto, dedicado y serio, Imanuel Rath (Emil Jannings), quien conoce a una artista del cabaret *El ángel azul*, Lola Lola (Marlene Dietrich), cuando va a buscar a sus alumnos al antro para amonestarlos por “conductas impropias”. De inmediato Rath es cautivado por la belleza y la personalidad de Lola, y entre ellos nace una relación que le causa muchos problemas al profesor, quien se ve acosado por sus superiores en el instituto y a la vez pierde toda su autoridad frente a sus alumnos. La clase le falta el respeto, desobedece y se vuelve irónica porque los estudiantes saben que el profesor estuvo con una cantante de cabaret. Rath es expulsado de su trabajo y decide dejarlo todo por ella, sin importar las consecuencias.

Lola es atrevida, graciosa, bella y dominante, al punto que accede a la propuesta de matrimonio de Imanuel con una gran carcajada que él no entiende muy bien. Los vínculos que se establecen en el matrimonio son absolutamente unilaterales: Lola dice, Rath hace. La compañía a la que pertenece Lola, y ahora también Rath, viaja por todo el país realizando sus actos, durante los cuales el profesor vende imágenes de su esposa semidesnuda. Poco a poco, durante cuatro años, le van designando un lugar en la actuación que lo somete a humillaciones indignas de un profesor de su clase, hasta que finalmente se convierte en payaso. Rath se ve envuelto en una crisis moral que sólo es

³ La Nación 1932, viernes 1ro de enero, “Las mejores películas del año”, pág. 7

aplacada por su devoción por Lola. Tiempo después la compañía vuelve a El ángel azul, a la ciudad del profesor, quien a pesar de sus rechazos es obligado a humillarse frente a sus conciudadanos, que lo reconocen bajo su disfraz. En ese momento, Lola coquetea con otro y le canta la misma canción que le había cantado a Imanuel el día que se conocieron. El filme llega a su fin cuando Rath, humillado, solo y desesperado, sale corriendo de El ángel azul hasta su antigua aula del instituto y muere sobre su escritorio.

Dentro del corpus analizado *El ángel azul* es una rara excepción. A diferencia de otros filmes donde la conducta impropia de la mujer, alejada del *deber ser*, es castigada inclusive hasta con la muerte, en esta historia es sólo el hombre quien recibe la sanción. Por seguir a una mujer de “mala vida” Rath es despojado de su trabajo, pierde el respeto de sus colegas, es objeto de la burla de sus alumnos y además es constantemente humillado por Lola y sus compañeros de troupe. El profesor muere solo y desconsolado en su aula de clase, tal vez añorando los momentos previos a que esa mujer entrara en su vida.

En este caso el rol femenino está encauzado absolutamente por la dominación de la mujer sobre el hombre; una dominación presentada, en algún sentido, como demoníaca. El personaje de Marlene Dietrich representa el mal, la perdición total, el desvío del *buen camino* del profesor, que resulta castigado en distintos escalafones: primero por la burla y la falta de respeto de sus alumnos; luego con el rechazo moral de sus colegas y posterior despido de su trabajo; y finalmente con la humillación de toda la ciudad. La muerte del protagonista masculino representa aquí el *castigo* por desafiar los estándares sociales y seguir a una mujer de *mala vida*; representa el único final posible para una conducta impropia a los ojos de sus pares y de la sociedad en su conjunto.

Fatalidad (1931)

En este filme Marlene Dietrich interpreta a la viuda del Coronel Colobrat, una joven mujer que en medio de la guerra austríaca se ve impulsada a ejercer la prostitución. La señora Colobrat es reclutada en la calle por el jefe del Servicio Secreto de Austria. “Necesito una mujer que sepa tratar a los hombres”, le dice él, y la viuda pasa a convertirse en X-27: “El espía que pudo haber sido el mejor de la historia... si no hubiese sido mujer” (explica la película antes de comenzar).

⁴ La Nación 1932, viernes 1ro de enero, “Las mejores películas del año”, pág. 7

En su primera misión X-27 es enviada a desenmascarar a von Hindall, un militar austríaco que hace contraespionaje junto con un soldado ruso (Victor McLaglen). Una vez eliminado el primer objetivo, la espía decide acabar también al agente ruso, pero este es bastante hábil y descubre cuáles son los planes de la viuda. Como segundo objetivo X-27 es enviada a la frontera ruso-polaca para descubrir la estrategia de ataque de la armada rusa. En ese lugar, la viuda se hace pasar por una sirvienta polaca que viene del campo en el hotel donde se alojan los altos mandos militares. En poco tiempo consigue que un Coronel la lleve a su habitación, donde encuentra planos de tácticas militares que rápidamente transforma en una partitura musical codificada. Sin embargo, el soldado ruso, quien en realidad era el Coronel Kranau y sabía los planes de X-27, encuentra a la viuda, la detiene y ordena su muerte.

La espía utiliza sus encantos para escaparse. Seduce a Kranau, le pone unas gotas de “sueño” a su bebida y consigue volver a la frontera donde comunica a sus superiores toda la estrategia rusa, con lo que las tropas austríacas consiguen vencer al enemigo. Kranau es detenido y reconocido por los mandos austríacos como un gran objetivo y lo condenan a muerte. En ese momento X-27 interviene. Solicita interrogar al ruso, y una vez en el calabozo lo deja escapar, porque como dirá unas escenas más adelante (cuando ella misma sea juzgada y sentenciada al paredón) “lo ama”. Lo más interesante es que durante la escena en que ella torpemente deja caer su arma al alcance de Kranau él nunca se da cuenta de que lo hace a propósito; el ruso escapa, pero en ningún momento es consciente de que X-27 lo libera por “amor”.

En este filme, la mujer fatal encuentra un camino de sacrificio similar al que toma Amy Jolly en *Marruecos*: es capaz de dejar todo por amor, y por salvar al hombre que ama acepta traicionar a su país, ser juzgada y enfrentar un batallón de fusilamiento. Como dice *La Nación*: “Se advierte la pasión del verdadero artista: esa fiebre que parece recorrerlos; ese amor que en Marruecos llega hasta el despojo completo, y en fatalidad hasta la misma muerte.”⁵

Fatalidad nos deja un imaginario similar al de *Marruecos*: la mujer fuerte, independiente y autosuficiente decide su final para hacer lo *correcto*, seguir el camino del hombre. En este caso la muerte de la protagonista no significa un castigo por desviarse de la buena senda, sino que representa lo que *debe* hacer. Incluso se legitima esta postura, en la trama del filme, cuando el oficial a cargo del pelotón de fusilamiento

⁵ La Nación 1932, viernes 1ro de enero, “Las mejores películas del año”, pág. 7

rechaza su responsabilidad dando a entender que, a pesar de que traicionó a su propio país, X-27 actuó de la forma que correspondía: salvó al hombre que amaba y murió por él.

El expreso de Shanghai (1932)

El expreso de Shanghai es la historia de nueve distinguidos pasajeros que suben a un vagón de primera clase en el Expreso de Shanghai, tren legendario que atraviesa una China inmersa en plena guerra civil en el año 1931. “La inimitable Marlene Dietrich: ‘El expreso de Shanghai’ Intriga, aventura, odio, amor... Todo por una mujer. Y esa mujer es... Marlene Dietrich.”⁶

En el lujoso compartimento se reúnen distintos personajes: un traficante alemán, Eric Baun, el reverendo inglés Carmichel (Lawrence Grant), un francés llamado Leonard, una sensual y misteriosa mujer oriental que se presenta a sí misma como Hue Fei, y el Doctor Harvey (Clive Brook), que para su sorpresa ve cómo también sube al tren la hermosa Shanghai Lilí (Marlene Dietrich). En esta película “la interpretación es de todo punto de vista perfecta. Marlene Dietrich está en su clima. El misterio. Como siempre, la mujer con un pasado cargado y doloroso, del que nada se sabrá. Como siempre, con los ojos cubiertos por un tul, y debajo una mirada grave impenetrable y opaca. La voz sorda y los gestos medidos al exceso. Casi una estatua.”⁷

Harvey y Shanghai tuvieron hace algún tiempo un apasionado romance, pero ella, incapaz de renunciar a su existencia llena de lujo y caprichos, no dudaba en otorgar sus favores a hombres adinerados que le ayudaran a mantener su forma de vida. “Hizo falta más de un hombre para que cambiara mi nombre por el de... Shanghai Lily” le dice la protagonista al personaje de Clive brook. Sin embargo, el amor del doctor permanece intacto: todavía lleva consigo un reloj con una imagen de ella. En el pasado Harvey había querido casarse con Madeleine, Shanghai Lilí, pero a ella la esperaba otro hombre en Shanghai. La casualidad hace que coincidan como pasajeros en el Expreso de Shanghai. Cinco años atrás, por un malentendido y un exceso de orgullo de ambos, vieron como su relación se rompía; el reencuentro reavivará el antiguo fuego, no sin tener que pasar antes por todo tipo de vicisitudes hechas de rencores, reproches mutuos,

⁶ La Nación 1932, miércoles 11 de mayo, cartel publicitario del estreno del filme, pág. 9

⁷ La Nación 1932, jueves 12 de mayo, “El expreso de Shanghai es un triunfo cinematográfico, pág. 10

desconfianza, pero siempre con la fuerza del amor palpitando debajo de cada palabra, cada mirada, cada silencio, cada gesto.

El expreso inicia su trayecto, pero al caer la noche un grupo de bandidos capitaneado por el sangriento Henry Chang bloquea la vía obligando al maquinista a detener el convoy. La intención de Chang y sus secuaces es la de capturar algunos rehenes. Uno de los elegidos resulta ser el Doctor Harvey hasta que “(...) en un momento dado ella le salvará a él la vida partiendo con el chino, jefe de la revolución. Y él no ha de percatarse de nada, no ha medir, pese a la evidencia, que se trata de un sacrificio, y ha de insultarla nuevamente. Finalmente la película va hacia el happy ending”⁸

Este filme muestra a la mujer, Shanghai Lili, en un claro rol de sacrificio por amor: Madeleine se entrega a Chang sólo para que liberen a Harvey, sin importar qué consecuencias pueda traerle esto. Toda su soberbia y orgullo desaparecen cuando la vida de su amado está en peligro. Shanghai Lili hace lo que *debe* para proteger al doctor. Como en *Marruecos* y en *Fatalidad* el rol femenino es el caso paradigmático del sacrificio por amor. Ella arriesga su vida aunque no sabe fehacientemente si él sigue enamorado hasta el final de la historia. El camino de la protagonista femenina es salvar al doctor aunque le cueste la muerte.

Toda la fortaleza, autosuficiencia, independencia y frialdad que caracterizan a Shanghai Lili desde el inicio de la trama se desvanecen cuando se sacrifica por el Doctor Harvey. Vestida, maquillada y presentada, en todos sus rasgos, inalcanzablemente, Marlene Dietrich personifica el *deber ser* del sacrificio por amor.

Bailando nace el amor (1943)

Bailando nace el amor es una comedia de enredos, bailes y canciones típica del mejor estilo hollywoodense. El tono de esta película, en la que se destacan los protagonistas (Fred Astaire, Rita Hayworth y Adolphe Menjou), es particularmente distinto del resto de las producciones analizadas en este trabajo. Sin embargo, la historia contada, más allá de la forma, concede al género femenino un lugar específico característico de la cultura occidental: la mujer tiene que casarse, saber llevar la casa, criar hijos y, sobre todo, conseguir todo esto siendo aún joven. Esta es su obligación, su

⁸ La Nación 1932, jueves 12 de mayo, “El expreso de Shanghai es un triunfo cinematográfico, pág. 10

deber. Este filme propone a la mujer en un rol pasivo frente al hombre; aquí se presenta el prototipo de la sumisión femenina.

La historia transcurre en Buenos Aires y cuenta la vida de una familia muy acaudalada. El jefe de familia, Eduardo Acuña (Adolphe Menjou), es dueño de un hotel con un magnífico salón para bailes y orquestas. Delfina Acuña es su esposa, una mujer de mundo y buenas costumbres. María (Rita Hayworth) es la segunda de cuatro hermanas, quien, tras la boda de su hermana mayor, se ve en el apuro de *tener* que conseguir un marido porque si no sus dos hermanas menores, ya comprometidas, no podrán casarse debido al mandato familiar (que implica las uniones en orden etario). María, una mujer hermosa, inteligente y culta, es conocida como “corazón de hielo” por su capacidad de espantar candidatos con una facilidad asombrosa. Sin embargo, su carácter frío, distante y seguro comienza a desmoronarse cuando su padre, ante las advertencias de sus otras hijas y de su mujer, decide hacerse pasar por un enamorado anónimo de María. De esta manera, Acuña comienza a enviarle cartas de amor y orquídeas todos los días a las cinco hasta que María se ablanda y quiere conocer a su admirador. En ese momento aparece en escena Robert “Bob” Davis (Fred Astaire), un simpático bailarín de Estados Unidos que dejó su Nueva York natal para alejarse de la danza y dedicarse a los caballos (la primera toma del filme transcurre en el hipódromo de Palermo, donde Bob pierde todo por un potrillo).

El nexa entre Davis y los Acuña se da a través de Xavier Cugat (Xavier Cugat hace de sí mismo), amigo de Bob de Nueva York, quien dirige la orquesta de todos los números musicales que se presentan en el Hotel Acuña. Es él quien le insiste a Bob para que se presente ante el dueño del hotel y le pida trabajo para recuperar el dinero perdido en las carreras. Así, Davis logra colarse un día en la oficina de Acuña en un momento en que éste está en el baño. Al entrar, el patriarca cree que es el bell boy y lo manda a entregar las orquídeas a su casa. Cuando llega, a las cinco en punto (vestido de traje, no como un empleado del hotel), Bob es confundido por María con el admirador secreto.

Luego de fastuosos bailes, canciones, idas y venidas y diversas confusiones, Davis y María se enamoran perdidamente. Pero María pierde, un poco por voluntad propia y otro poco por los consejos de su madre y hermanas, toda la gracia, seguridad y carácter que tenía inicialmente. María, que al comienzo del filme había expresado su voluntad de no casarse nunca (por lo cual era comparada con un refrigerador), de repente, influida por las cartas y flores de su padre, se enamora perdidamente y no quiere otra cosa que enlazarse con Bob. La última escena de la película muestra a María

y a Robert después de un baile besándose a la luz de la luna en el jardín de la mansión Acuña, a la vez que sus dos hermanas menores hacen lo propio con sus candidatos, mientras toda esa demostración de amor es contemplada con felicidad desde una terraza por los padres, contentos de “ubicar” a toda su prole.

Bailando nace el amor es un filme que si bien está “inspirado en el tema de *Los martes orquídeas*, el afortunado libreto de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari”⁹, aprovecha tan sólo una idea de esa obra “para desenvolverse luego en el campo de una comedia musical”¹⁰. Relata las “buenas costumbres”, los roles y el lugar que le *corresponde* a la mujer dentro de la cultura occidental: *debe* casarse y llevar una familia adelante dejando de lado cualquier tipo de pensamiento liberal e independiente. El imaginario social que reproduce esta película se identifica claramente en los personajes principales, pero sobre todo en los secundarios: el único fin que tienen durante toda la historia Cecy y Lita (hermanas menores de María) es encontrar un candidato para su hermana, y una vez que aparece Bob apurarlo para que se declare y se case; sólo así ellas podrán hacer lo mismo con sus novios. También Delfina, la madre Acuña, presiona para que María consiga novio y cumpla con su rol, al punto que cuando aparece Davis lo aturde con las buenas cualidades de su hija para el matrimonio. Todo el filme habla de la preparación de la mujer para el matrimonio, no hay otra posible ocupación femenina: su camino está inexorablemente unido, siempre, al del hombre.

Gilda (1946)

Gilda es la historia de una tormentosa relación de amor-odio entre Johnny Farrell (Glenn Ford) y Gilda (Rita Hayworth), adornada de profundos complementos psicológicos. Johnny es un jugador perdido en el puerto de Buenos Aires, que “hace su propia suerte” cuando conoce a Ballin Mundson (Gerald Mohr), gerenciador de un casino ilegal en la ciudad, que le salva la vida y lo invita a jugar en su local. Poco a poco, Johnny, rudo, fuerte y audaz, comienza a ganar terreno trabajando para Mundson hasta llegar a ser el segundo al mando. La relación entre ambos es muy buena y de mucha confianza hasta que Ballin realiza un viaje al interior del cual regresa con una esposa: Gilda. Ella y Johnny son presentados en una de las escenas más recordadas del

⁹ La Nación 1943, sábado 10 de abril, “Bailando nace el amor, con Fred Astaire y Rita Hayworth, se verá el 30, pág. 8

¹⁰ La Nación 1943, viernes 14 de mayo, “Ayer en el Gran Rex Bailando nace el amor”, pág. 6

filme, cuando Gilda aparece por primera vez sacudiendo su melena pelirroja por detrás de sus hombros.

Desde el comienzo su relación es de mucha enemistad, y deja entrever que los malos tratos mutuos provienen de un pasado común en Estados Unidos en el que ella le había sido infiel. Los tres personajes principales llegaron a Argentina para empezar una nueva vida lejos de un misterioso y problemático pasado. Así, la historia transcurre con las peleas constantes entre Johnny y Gilda y la desconfianza por parte de Ballin, quien descubre rápidamente que ellos se conocían desde tiempo antes. Desde el principio está claro que los dos se aman profundamente y que todas las acciones de Gilda son para darle celos a Farrel. Sin embargo, Johnny siente una especial amistad por Mundson y un creciente odio por ella que lo llevan a controlarla todo el tiempo. La trama llega a su punto más álgido cuando Mundson finge su muerte para escapar de un asesinato que cometió. Con su muerte ellos se casan, pero él lo hace para controlar todo y para que Gilda, aunque sea después de muerto Ballin, sea “fiel por una vez en su vida”. Él la desprecia constantemente y no hace caso a las súplicas de amor de Gilda, por lo que ella empieza a salir con muchos hombres (a los que los secuaces de Farrel hacen desaparecer). Cansada del desprecio y del encierro psicológico en el cual se encuentra inmersa se escapa a Uruguay, donde conoce a un abogado que la convence de volver a Buenos Aires para divorciarse de Johnny. Pero resulta que el abogado también trabaja para Farrel y la conduce directamente hasta él. En ese momento se produce otra de las escenas memorables del filme, en la que Gilda, un poco ebria, canta en el casino *Put the blame on Mame* y realiza el mini strep tease que consiguió que la crítica de *La Nación* sentenciara: “Canta y baila en varios pasajes del club nocturno Rita Hayworth, y en más de un instante resulta indulgente la calificación municipal de ‘inconveniente para menores de 14 años’ (...) Aquí es obvia la reiterada concesión del mito del sex appeal”¹¹. Después de la performance de Gilda en el casino, Johnny, lleno de ira, la lleva de un brazo hasta un rincón apartado y la abofetea.

La película llega a su fin cuando el policía argentino que perseguía a Mundson, Obregón, le confiesa a Johnny que Gilda, en realidad, nunca había sido infiel, sino que siempre actuaba para él. Con el casino clausurado Farrel busca a Gilda y ambos se perdonan mutuamente y deciden volver “a casa”, aunque en ese instante reaparece

¹¹ La Nación 1946, viernes 16 de agosto, “Gilda”: un folletín con técnica brillante, pág. 9

Ballin, quien es asesinado por Tío Pío, un anciano empleado de limpieza que siempre parece tener todas las respuestas.

En *Gilda* todo resulta bien al final. Los protagonistas terminan juntos y no hay un castigo para ninguno de los dos ya que ambos se confiesan el amor mutuo y se perdonan las faltas uno al otro. En el filme se ve como Gilda, en principio atrevida, independiente y fuerte (o como la presentaba una publicidad en *La Nación*: “Ahora hago lo que me place cuando me place!”¹²) termina, a pesar de todos los maltratos y el desprecio, junto a Johnny en un “happy ending”; toda su personalidad arrolladora se derrumba ante la primera demostración de afecto del protagonista. El rol femenino del filme es el *deber ser* de la mujer, es estar, sin importar los agravios, junto al hombre que ama.

La dama de Shanghai (1948)

La dama de Shanghai cuenta la historia de un marino irlandés sin rumbo que vaga por el mundo sin un centavo, Micheal O’Hara (Orson Welles), y de Elsa (Rita Hayworth), una joven e inocente mujer que está casada con un prestigioso abogado penalista de dudosa moralidad, Arthur Bannister. En esta película “Rita Hayworth ofrece la versión más moderna de la mujer fatal y ensaya en su cabellera un vivísimo platinado mientras escoge en su vestuario conjuntos tan llamativos como someros.”¹³

O’Hara y Elsa abren el filme cuando ella es asaltada mientras pasea en un carruaje por el Central Park de Nueva York y él la salva de los delincuentes. Por ese motivo, Elsa le pide que vaya a trabajar para su marido en un yate de lujo en el que partirán en unos días, pero él se niega. Al día siguiente, Bannister acude a un bar para marineros donde se realizan las contrataciones e intenta convencer a O’Hara de que trabaje para él. Algo escéptico e irónico, Micheal rechaza la oferta pero acepta beber unos tragos. Al final de la velada el abogado está tan borracho que no puede pararse, por lo que O’Hara decide llevarlo hasta el yate. En ese momento Elsa le ruega que la acompañe, que no la deje sola, y le da a entender que necesita a alguien que la proteja de su marido, pedido al cual también se suma la mucama. O’Hara, a pesar de que sabe que es un “error” perseguir a una mujer casada, finalmente acepta el trabajo por Elsa, y comienzan así un viaje por los más hermosos paisajes del Caribe y los mares de México.

¹² La Nación 1946, jueves 22 de agosto, pág. 12

Durante el viaje la relación entre los protagonistas se va haciendo más estrecha, Micheal está loco por Elsa. Entre los personajes también se encuentran George Grisby, un abogado que aparenta estar loco, socio de Bannister, y Broome, empleado como detective para los casos de divorcio por el marido de Elsa.

La historia transcurre durante el crucero hasta que Grisby le propone a O'Hara que se declare culpable de asesinarlo, en un simulacro planeado, por cinco mil dólares, trato que acepta para contar con el dinero suficiente para fugarse con Elsa. Sin embargo, sobre el final se descubre que en realidad, a pesar de su apariencia inocente y desprotegida, Elsa había planeado con Grisby matar a Bannister para liberarse de él. Pero el plan se complica cuando Boone lo descubre y por ese motivo Grisby lo mata; y a su vez Elsa asesina a Grisby, "para que no queden cabos sueltos". De este modo, a través de la confesión firmada por O'Hara para el plan inicial de Grisby de hacerse pasar por muerto, es él quien queda implicado por ambos asesinatos. El marinero cae, según la crítica del matutino, en "(...) una emboscada diabólica preparada con la táctica del ajedrez. El héroe cae en la encerrona y presencia el desarrollo de la acusación por doble asesinato en el tribunal"¹⁴. Sin embargo, cuando Micheal está a punto de ser condenado por el tribunal logra escapar, y descubre que fue Elsa quien planeó todo. El filme termina con una gran escena en un salón de espejos donde Elsa y Bannister se disparan mutuamente y Micheal es testigo de todo.

Durante toda la película la voz en off de Micheal cuenta sus estados de ánimo y su locura por Elsa. O'Hara es un marinero rudo y fuerte, que al final del filme se da cuenta de que ha sido "un tonto" por enamorarse de esa mujer.

Elsa se presenta en un principio como una mujer desprotegida y presa de las maldades de Bannister, pero sin embargo al final se descubre que es tan inteligente y despierta como para utilizar a O'Hara y a Grisby y conseguir lo que quiere; por ese motivo termina siendo asesinada, castigada por buscar su independencia. La muerte es el único resultado posible para una mujer cuya inteligencia, determinación y *poca moralidad* la llevan en busca del alejamiento de la protección masculina y de la autosuficiencia.

¹³ La Nación 1948, viernes 30 de enero, "Trucos ingeniosos en *La dama de Shanghai*", pág. 9

Los amores de Carmen (1952)

Esta película cuenta la historia de un joven oficial español, José Lizarabengoa (Glenn Ford), de buena familia y fortuna, con un futuro más que prometedor para su carrera militar. *La Nación* resume el filme: “En el centro del marco destaca su figura la vehemente gitana por quien sacrifica su honor y su carrera el apuesto militar”¹⁵.

José llega a Sevilla, donde conoce a Carmen (Rita Hayworth), una gitana pícara, altanera y muy hermosa, buscando ascender en su vida profesional. Desde el momento en que la ve el soldado queda enamorado de ella, hechizado por ella. Carmen, que se sabe hermosa, no tiene escrúpulos en utilizar sus dones para conquistar hombres que la beneficien económicamente y a los que les pueda robar. La gitana delinque en sociedad con tres hombres para juntar el dinero suficiente para pagar una coima que libere de la cárcel a García, su esposo.

Todos los hombres de la ciudad conocen a Carmen y saben que ella no pertenece ninguno, que es independiente y que “hace lo que le place”; sin embargo José, desatendiendo los consejos de un camarada, insiste en su amor por la gitana hasta que ella se enamora de él. Lizarabengoa está obsesionado con ella, al punto que una noche se bate a duelo de espadas con su propio comandante de unidad, quien también quiere a Carmen. El enfrentamiento termina con la muerte del Coronel gracias a que la gitana lo hace tropezar y caer sobre el sable de José. Desde ese instante, el soldado decide su suerte y su destino. Se escapa con Carmen y su pandilla a las montañas y se convierte en un prófugo de la justicia. Es ahí cuando aparece García, el líder de la pandilla; este sabe de las andanzas de su mujer y las acepta como parte de su relación, e incluso las necesita para que engañe a hombres acaudalados para robarles.

Una vez adaptado a la vida de fugitivo, aunque siempre con conflictos de conciencia, José se dedica a ayudar a la pandilla, pero más que nada se queda por su obsesión con Carmen. La trama continúa hasta que se produce un nuevo duelo, esta vez entre Lizarabengoa y García, quien se siente traicionado por Carmen. Una vez más el joven soldado sale victorioso, y consigue casarse con su amada en una ceremonia al estilo gitano. Después de la boda su vida continúa de la misma forma: junto con la pandilla, fugitivos y robando. Poco a poco José se convierte en el líder, aunque siempre

¹⁴ La Nación 1948, viernes 30 de enero, “Trucos ingeniosos en *La dama de Shanghai*”, pág. 9

¹⁵ La Nación 1952, martes 4 de marzo, “El 14 irá en el Ocean *Los amantes de Carmen*”, pág. 4

con ciertos conflictos morales provocados por su educación en sociedad; no comprende el estilo gitano.

El trágico final del filme, inevitable, llega cuando Carmen (cansada de ser tratada como una mujer ordinaria y no como lo que ella es, “una gitana que hace lo que le place”) engaña a José con un torero. Al enterarse de la situación, Lizarabengoa le da dos opciones: se queda junto a él o muere. Pero ella, independiente y acostumbrada a su forma de vida, lo rechaza. En el mismo momento en que José le clava un cuchillo a Carmen, las fuerzas de seguridad, alertadas por uno de los gitanos de la pandilla (cansado del liderazgo de Lizarabengoa), le disparan a él. Los dos terminan muertos.

Los amores de Carmen es, como la define un cartel publicitario de *La Nación*, “Una historia tempestuosa de amor odio...”¹⁶. En esta película el hombre y la mujer son castigados con la muerte: José por dejar atrás la vida civilizada, el honor y la carrera militar, por seguir a una gitana; Carmen por ser una mujer independiente, fuerte, autosuficiente y con códigos morales propios, que siempre decide sobre su propio destino. “Rita Hayworth exhibe su flexibilidad, canta, baila, domina de tal modo en el transcurso de la acción, que Glenn Ford, llamado a desempeñar el vigoroso papel de soldado prófugo, oculto en el bandolerismo, actúa, en medio de tanta luz, de tanto movimiento, bien dirigido por Charles Vidor, como en eclipse, parcialmente ocultado por la mucho más fuerte luminosidad de la estrella”¹⁷.

El filme representa uno de los mejores ejemplos del imaginario social que proponía Hollywood sobre la mujer. El género femenino no puede ser autosuficiente, atrevido, ni mucho menos poseer su propia moral al margen de los usos societarios (en este caso los españoles, a la manera estadounidense claro está). Es necesario que Carmen, portadora de estas características, muera al final de la película, pero no de cualquier modo sino asesinada por José, quien paralelamente también termina muerto por desafiar (aunque siempre con conflictos de conciencia) la moral de su época.

¹⁶ La Nación 1952, miércoles 23 de abril, pág. 4

¹⁷ La Nación 1952, jueves 24 de abril, “Rita Hayworth gitana andaluza”, pág. 4

Conclusiones

A través del recorrido propuesto en *Divas* es posible ver cómo el cine puede plantearse como un documento que muestra ciertos rasgos característicos de un momento particular de la historia y de una sociedad concreta. Además, un repaso por las formas de producción propias de la cinematografía hollywoodense y una breve comparación con los modelos europeos demuestran que existe un enorme complejo productivo que sostiene los filmes analizados. En este sentido, el financiamiento de los grandes centros económicos del mundo, productores, publicidad y sobre todo el star system, funcionan como una gran estructura desde la cual emergen las películas; nada está librado al azar.

Entendido de esta manera, el cine es un gran exponente de los imaginarios sociales de una época específica de una sociedad particular. El cine clásico de Hollywood, de alguna manera, muestra cuáles eran los roles que una mujer podía interpretar, qué expectativas podía tener y cuál era la visión que tenía el conjunto de la sociedad ante determinadas actitudes femeninas. Asimismo, el cine clásico de Estados Unidos brinda un panorama de la interacción que podía existir entre hombres y mujeres, de la mujer en el seno de una familia o de mujeres entre mujeres, por ejemplo.

Por otra parte, la reconstrucción del camino recorrido por algunas pensadoras feministas explicita que las definiciones de lo “femenino” y lo “masculino” no son naturales ni estáticas, sino que dependen de cada contexto socio-histórico y que siempre son una arena de lucha por el poder de lo simbólico. Los imaginarios sociales representan maneras de pensar y de actuar en un determinado contexto, por lo que siempre habrá tensión y enfrentamiento por su control, aunque no sea más que un intento. Este trabajo plantea que dentro del conjunto de los imaginarios sociales femeninos que propone la cinematografía se encuentra a la mujer-objeto de deseo; este paradigma, a su vez, se escinde en dos partes o está estructurado de dos modos: la mujer sumisa y la mujer dominante.

Durante el análisis del corpus se ve cómo Marlene Dietrich y Rita Hayworth, dos actrices que en todos sus personajes representan mujeres “extraordinarias”, interpretan, sin embargo, imaginarios sociales específicos en los que la mujer *tiene* que hacer lo que *debe* o es castigada.

“Hay mujeres que son extraordinarias, que son excepcionales a la regla, son las aristócratas de su sexo. Su punto de vista es singular, y tienen la posibilidad de tomar sus propias decisiones, trascendiendo las limitaciones de sus identidades sexuales. Pero su situación de mujeres independientes, basada en su cualidad de ser excepcional, debilita el valor político como víctimas modelos y las convierte gracias a su independencia en poco populares para la mayoría de los hombres.” (Haskell, 1999, 3)

Ambas actrices interpretan en todos sus filmes a mujeres fuertes, autosuficientes y, en general, frías. Sin embargo, estos rasgos característicos de las divas no impiden que representen imaginarios específicos en los cuáles la mujer tiene que caminar por la vereda indicada socialmente. *Marruecos*, *Fatalidad* y *El expreso de Shaghai* son películas en las que la mujer juega, en principio, un rol excepcional. Pero, inevitablemente, el rol femenino deriva en sacrificio por amor y, un caso paradigmático, caminata por el desierto. En estos tres filmes Dietrich interpreta a dos prostitutas (Shanghai Lili y X-27) y a una cantante de cabaret de dudosa moralidad (Amy), que al final de cada historia necesitan ser redimidas por una actitud de sumisión y un gran sacrificio en beneficio de la figura masculina, ya sea entregándose como rehén de un guerrillero, traicionando a su país o caminando por el desierto detrás de un batallón de legionarios.

Por otra parte, en *Bailando nace el amor* y *Gilda* ocurre algo similar, aunque en este caso no está el sacrificio presente. Los dos personajes femeninos, Gilda y María Acuña, representan mujeres inteligentes y fuertes que pueden abrirse camino solas en la vida. Pero toda su audacia se desvanece cuando el hombre aparece en escena. Ambas terminan al lado de la figura masculina dejando atrás todo lo que en principio las caracterizaba: María sus creencias respecto del matrimonio y Gilda todo su coraje y odio hacia el personaje de Glenn Ford, que la maltrató inescrupulosamente.

En *El ángel azul* y *Los amores de Carmen* las protagonistas son la encarnación del mal, son las mujeres dominantes y desviadas del *buen camino*. Aquí Lola Lola y Carmen merecen el castigo por alejarse, cada una en un determinado contexto social, de la buena moralidad. La gitana recibe su merecido de manos del hombre que la asesina, y él, a su vez, también resulta muerto por las fuerzas de seguridad. Aquí la muerte es el

castigo y resultado del desvío social. En *El ángel azul* es el hombre quien recibe la pena por seguir los pasos de una mujer inmoral, atrevida y contestataria; es sólo el profesor quien carga con la *culpa* de la mujer.

En *La dama de Shanghai* la mujer caracteriza un papel que Edgar Morin denominó como la *good-bad girl* (la buena chica mala). Aquí Rita Hayworth, en el papel de Elsa Bannister, se muestra, al principio de la película, como una mujer débil que necesita del cuidado de un hombre, para dejarse ver como en realidad es sobre el final de la trama: una mujer fría y calculadora, que es capaz de hacer cualquier cosa con tal de conseguir lo que quiere, su independencia. Sin embargo, como advierte Ann Kaplan, al estar basada en artimañas y engaños que no se descubren hasta el final esta independencia se basa en la degradación moral del personaje. Elsa finalmente es asesinada por su esposo. La muerte es la pena por urdir una serie de mentiras y tácticas que representan el desvío del *buen camino*, de lo socialmente permitido y establecido.

A partir del recorrido teórico-analítico de *Divas*, se advierte que en los filmes de la época clásica de Hollywood las mujeres son sometidas a la dominación y a la razón masculina. En esta lógica las mujeres son tratadas y estereotipadas por los imaginarios sociales como objetos de deseo, no como sujetos. A su vez, estos imaginarios ratifican el orden social dominante, es decir, masculino.

Bibliografía

- Baczko, Bronislaw (1999): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*; Buenos Aires; Nueva Visión.
- Brown, M.E. (1990): *Conclusion; Consumption and Resistance-The problem of Pleasure*; Londres; Sage.
- Castoriadis, Cornelius (1998): *Los dominios del hombre*; Buenos Aires; Gedisa.
- Feinmann, José Pablo (2000): *Pasiones de celuloide*; Buenos Aires; Grupo Editorial Norma.
- Gubern, Roman (1989) [1969]: *Historia del cine*; Barcelona; Baber S.A.
- Gubern, Román (1987) [1970]: *La caza de brujas en Hollywood*; Barcelona; Anagrama.
- Haskell, Molly (1999): *The woman's film*; Nueva York; Sue.
- Kaplan, Ann (1998) [1983]: *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*; Madrid; Ediciones Cátedra S.A.
- Lamas, Marta (1996): *Usos dificultades y posibilidades de la categoría género*, en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*; México; UNAM.
- Mallimaci, Fortunato; y Marrone, Irene (1997): *Cine e imaginario social*; Buenos Aires; Oficina de Publicaciones del CBC (UBA).
- Mazziotti, Nora (2001): *Adornadas de la cabeza a los pies: El vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950*; Buenos Aires; De Signis Nro 1.
- Mazziotti, Nora (2002): *Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción*, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad*; Santiago; Hermann.
- Morin, Edgar; (1966) [1964]: *Las estrellas de cine*; Buenos Aires.; Universitaria de Buenos Aires.
- Passerini, Luisa (2000): *Sociedad de consumo y cultura de masas*, en *Historia de las mujeres en Occidente*; Madrid; Taurus; Tomo V.
- Sadoul, George (1983) [1972]: *Historia del cine mundial*; México D.F.; Siglo XXI editores.
- Scott, Joan W.: *El concepto del género*, en Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson (1998): *¿Qué son los estudios de mujeres?*; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica.

- Strinati, Dominic (1995): *Feminismo y Cultura popular. Una introducción a las teorías de la Cultura Popular*; Londres; Routledge.
- Van Zoonen, Liesbet (1994): *Spectatorship and the Gaze*, en *Feminist Media Studies*; Londres; Sage Publications.

Ficha técnica

Marruecos (Morocco)

Año: 1931

Productor: Paramount

Director: Josef von Sternberg

Reparto: Gary Cooper; Marlene Dietrich; Adolphe Menjou; Ullrich Haupt; Eve Southern; Francis McDonald; Paul Porcasi.

El ángel azul (The blue angel)

Año: 1931

Productor: Erich Pommer

Director: Josef von Sternberg

Reparto: Emil Jannings; Marlene Dietrich; Kurt Gerron; Rosa Valetti; Hans Albers; Charles Puffy.

Fatalidad (Dishonored)

Año: 1931

Productor: Paramount

Director: Josef von Sternberg

Reparto: Marlene Dietrich; Victor McLaglen; Gustav von Seyffertitz; Warner Oland; Lew Cody; Barry Norton.

El expreso de Shanghai (Shanghai Express)

Año: 1932

Productor: Paramount

Director: Josef von Sternberg

Reparto: Marlene Dietrich; Clive Brook; Anna May Wong; Warner Oland; Eugene Palette; Lawrence Grant; Louise Closser Hale; Gustav von Seyffertitz; Emile Chautard

Bailando nace el amor (You were never be lovelier)

Año: 1942

Productor: Columbia

Director: William A. Seiter

Reparto: Fred Astaire; Rita Hayworth; Adolphe Menjou; Isobel Elsom; Leslie Brooks; Adele Mara; Gus Schilling; Barbara Brown; Douglas Leavitt; Xavier Cugat.

Gilda (Gilda)

Año: 1946

Productor: Columbia

Director: Charles Vidor

Reparto: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready; Joseph Calleia; Steven Geray; Joe Sawyer; Gerald Mohr; Mark Roberts; Ludwig Donath; Donald Douglas; Lionel Royce.

La dama de Shanghai (Lady from Shanghai)

Año: 1947

Productor: Columbia

Director: Orson Welles

Reparto: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane; Glenn Anders; Ted de Corsia; Erskine Sanford.

Los amores de Carmen (The loves of Carmen)

Año: 1948

Productor: Columbia

Director: Charles Vidor

Reparto: Rita Hayworth; Glenn Ford; Ron Randell; Victor Jory; Luther Adler; Arnold Moss; Joseph Buloff; Margaret Wycherly; Bernard Nedell; John Baragrey.