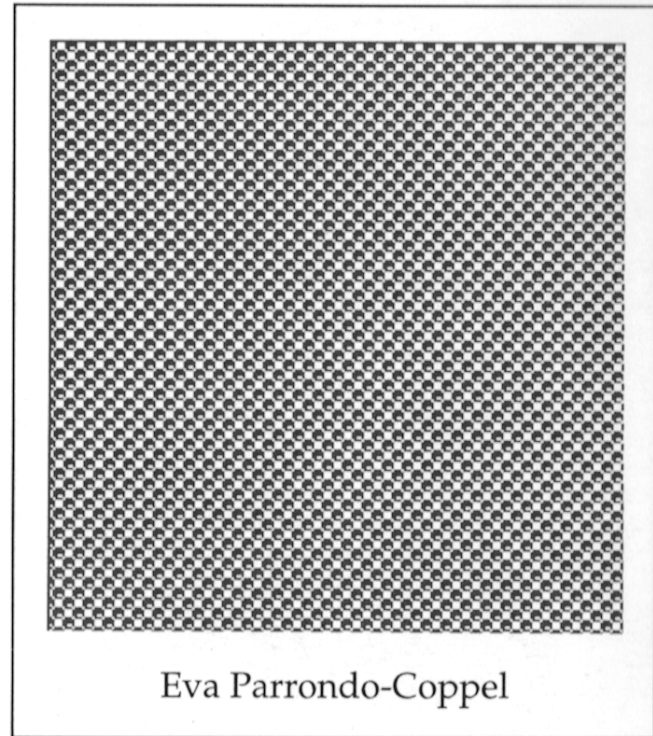


# *Feminidad y mascarada*

en *Lo que el viento se llevó* y *Jezabel*



Ediciones EPISTEME, S. L.

## EUTOPIAS, 2ª Época

Documentos de trabajo

© Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo

Avda. Blasco Ibáñez 28, 46010 Valencia, España. [eutopias.group@uv.es]

© Episteme, Periodista José Ombuena 5-8ª, 46010 Valencia, España

en colaboración con

Depart. de Teoria dels Llenguatges, Depart. de Filosofia & Depart. d'Història Contemporània, Univ. de València/

Depart. de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Univ. de Granada/

Asociación Andaluza de Semiótica / Asociación Vasca de Semiótica

Colección dirigida por

Sergio Sevilla, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Editores

Josep-Vicent Gavaldà, Luis Puig, Manuel Talens

Consejo de redacción

Isabel Burdiel, Neus Campillo, Giulia Colaizzi, Juan M. Company, Manuel Jiménez Redondo, Vicente Ponce, Guillermo Quintás, Mª Cruz Romeo, Justo Serna, Margarita Soriano

Secretaría de redacción

Meme Espinosa

Consejo editorial

ván Almeida (*Aarhus Univ.*); Manuel Asensi (*Univ. de València*); Seyla Benhabib (*Harvard Univ.*); Paul A. Bové (*Univ. of Pittsburgh*); Per Aage Brandt (*Aarhus Univ.*); Antonia Cabanilles (*Univ. de València*); Manuel Cáceres (*Univ. de Granada*); Omar Calabrese (*Univ. di Siena*); Patrizia Calefato (*Univ. di Bari*); Francesco Casetti (*Univ. di Trieste*); Roger Chartier (*EHEP, Paris*); Tom Conley (*Harvard Univ.*); Didier Coste (*Fondation Noesis*); Teresa de Lauretis (*Univ. of California, Santa Cruz*); Ramón Esparza (*Asociación Vasca de Semiótica*); Paolo Fabbri (*Univ. di Bologna*); José Luis Alcázar (*Univ. de València*); Salvador Feliu (*Univ. de València*); Wlad Godzich (*Univ. de Génève*); René Ara (*Univ. of Minnesota*); Jean-Louis Leutrat (*Univ. Paris III*); Thomas E. Lewis (*University of Iowa*); Ángel López-García (*Univ. de València*); Jorge Lozano (*Univ. Complutense, Madrid*); Silvestra Mariniello (*Univ. de Montréal*); José Antonio Mingolarra (*Asociación Vasca de Semiótica*); José María Nadal (*Asociación Vasca de Semiótica*); Desiderio Navarro (*Criterios/LINEAC*); Michäel Nerlich (*Technische Univ., Berlin*); Lennart Olausson (*Göteborgs Univ.*); Pino Paioni (*Univ. di Urbino*); Carlos Pizera (*Univ. Autónoma, Madrid*); Augusto Ponzio (*Univ. di Bari*); José Mª Pozuelo Yvancos (*Univ. de Murcia*); Renato Prada Oropeza (*Univ. Veracruzana, México*); Pedro Ruiz-Torres (*Univ. de València*); Bernarde Saint-Martin (*Univ. de Québec, Montréal*); Andrés Sánchez-Robayna (*Univ. de La Laguna*); Antonio Sánchez-Trigueros (*Univ. de Granada*); Nicholas Spadaccini (*Univ. of Minnesota*); Jorge Urrutia (*Univ. Carlos III*); Patrizia Violi (*Univ. di Bologna*); Wolfgang Wildgen (*Bremen Univ.*).

Secretaría técnica:

Luis Cano/Saturnino Villanueva

Diseño, composición y trabajo informático:

Sergio Talens-Oliag

Distribución y pedidos:

Episteme, S. L., Periodista José Ombuena 5-8ª/46010 Valencia, España  
Telf. 34 (6) 362 4203/Fax 34 (6) 362 4283/ E-mail: 'eutopias.group@uv.es'

Dirección WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

Impreso en E.C.V.S.A., Periodista Badía 10 46010 Valencia, España

ISSN: 0213246X/Depósito legal: V-327-1985

ISBN: 84-89447-40-3

## FEMINIDAD Y MASCARADA EN LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ Y JEZABEL<sup>1</sup>

*Feminismo y teoría filmica.*

La reivindicación feminista en lo que a los discursos culturales se refiere, se ha preocupado de diferentes cuestiones. Por un lado, se ha denunciado la exclusión de las mujeres de los diferentes discursos históricos y culturales. Joan Copjec, por ejemplo, define el patriarcado precisamente como el resultado de un tipo de organización de discursos en el cual los discursos de las mujeres o sobre las mujeres tienden a ser excluidos<sup>2</sup>. El deseo y labor de recuperar discursos sobre la mujer o de escribir una historia acerca de ciertas mujeres o de 'la mujer' como grupo social, es, me parece, fundamental. Sin embargo, no debería por ello olvidarse que esta recuperación o escritura es resultado de un deseo y una labor determinados histórica, cultural y políticamente. Es decir, este nuevo discurso, este nuevo énfasis sobre determinados acontecimientos del pasado (sobre la mujer) sólo tiene sentido si es contextualizado y comprendido a partir del presente y del surgimiento del feminismo como movimiento político y como tendencia intelectual<sup>3</sup>. Esto es, más que hablar de un pasado, de una Historia (de la mujer) por desvelar; habría que hablar de un pasado, de una Historia, por construir. En este sentido, desechar otros discursos, históricos o de otro tipo, como numerosas feministas han hecho, en base a la 'exclusión de la mujer' dentro de los mismos, simplemente obvia la cuestión de la propia historicidad del debate feminista<sup>4</sup>.

Por otro lado, el feminismo se ha interesado por el modo en que las mujeres han sido representadas en los diferentes textos culturales a lo largo de la Historia, desde una perspectiva denunciada como masculina<sup>5</sup>, sin tener en cuenta la mayoría de las veces hasta qué punto las mujeres podrían llegar a sostener con su deseo (que no siempre consigue ser 'políticamente correcto') estas mismas representaciones. Aunque un análisis de los modos de representación (a partir de aquí nos referiremos concretamente al cine) es esencial a la hora de entender cómo se ha construido o se construye la diferencia sexual y, por tanto, para entender cómo se construyen los sujetos-espectadores; a menudo los análisis de corte feminista se han regido por baremos con carácter absoluto (imágenes o historias negativas o positivas, reales o irreales de la mujer)<sup>6</sup> o apriorístico al texto en cuestión (la unidad del sujeto 'mujer', el concepto de la verdadera / auténtica naturaleza / identidad femenina de la mujer o una teoría general de la opresión universal de las mujeres) y/o se ha olvidado que el cine es un sistema signifiante con

cierta independencia —no refleja simplemente— (de) la 'realidad'<sup>7</sup>. Otras veces las teóricas feministas, utilizando las opiniones alegadas por los autores de las obras —como si las verdaderas fuentes no fuesen generalmente inconscientes o incluso deliberadamente disimuladas<sup>8</sup>— o la realidad social o política de un determinado período, se han ocupado de 'désqualificar' determinados textos como reflejo de la misoginia del autor (lo mismo ocurre con discursos teóricos como el psicoanálisis<sup>9</sup>) o de la época<sup>10</sup>.

En mi opinión, un análisis serio de la mujer en el cine es aquel que considera cómo un texto concreto construye el significante 'mujer', tanto a nivel visual como dentro del relato en que este significante aparece (mujer/hombre) —ya que la diferencia sexual sólo surge cuando se produce, cuando se construye, a través de los textos— ; así como considera que dicho texto forma parte de un modo de representación concreto, propio de un momento histórico, social y cultural determinado. El análisis de los diferentes modos de representación es también fundamental porque no entendemos que el espectador/a se relacione con el texto en tanto objeto real absolutamente exterior al sujeto, sino que los sujetos-espectadores/as se construyen a través de estos textos. Por tanto, un análisis de los textos y de su construcción siempre conlleva un análisis de los sujetos-espectadores en tanto que se encuentran *con/en* estos textos, desde el mismo momento en que estos textos tienen sentido para (son sentidos por) ellos<sup>11</sup>.

En este trabajo va a sugerirse una línea de análisis a partir de dos películas, dos melodramas pertenecientes a la categoría que se conoce como "Cine de/para Mujeres". Las películas son *Gone With the Wind* (*Lo Que El Viento Se Llevó*, Victor Fleming, 1939) y *Jezebel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938). La elección de estas dos películas se debe a que ambas tienen una protagonista femenina, ambas pertenecen al modo de representación conocido como Clásico (fueron producidas casi a la vez) y ambas cuentan la historia de dos mujeres en un período concreto de la Historia de los Estados Unidos: la Guerra Civil entre Norte y Sur. Nuestro interés se centra principalmente en las protagonistas y en su posición (femenina) en términos de diferencia sexual, así como se interesa por apuntar la hipótesis de que el Sur, ese espacio-tiempo en el que se desarrolla la historia, es construido también como 'femenino' por los filmes. En este sentido, y teniendo en cuenta que estas películas estaban específicamente dirigidas a un público de mujeres, también nos interesa aproximarnos a la cuestión, fundamental en la teoría fílmica de corte feminista, de la relación entre la mujer / el cine y la espectadora / el texto fílmico.

#### *La mujer como espectadora.*

En este trabajo, cuando hablemos de 'mujer' en su relación con el cine nos referiremos tanto a ese ser social que forma parte de una audiencia,

como a ese sujeto-espectadora que ve la película<sup>12</sup>. Estos dos niveles de interés, contextual y textual (la sujeto-espectadora como parte constituyente del texto), con las respectivas metodologías históricamente utilizadas —sociológica y psicoanalítica—, no deberían ser entendidos como niveles estancos, sino que más bien deberían ser considerados como niveles interrelacionados entre los que se produce una especie de diálogo. La mujer en tanto que ser social (contexto) y la mujer en tanto que espectadora-sujeto (con/en el texto) se definen recíprocamente. De hecho si las teóricas feministas han mostrado interés en el denominado "Cine de/para Mujeres" esto se debe no sólo a que las protagonistas son mujeres y el deseo y punto de vista que hace avanzar la narración están gobernados por una mujer<sup>13</sup>, sino también porque estas películas eran producidas para atraer a un público de mujeres, pues trataban problemas definidos como 'problemas de mujer'<sup>14</sup>.

"Leo Handel (1950) señala que cuando los estudios de Hollywood se dieron cuenta de que la mayor parte del público estaba formado por mujeres se dedicaron a producir películas que atrajesen a este público. El resumen que hace Handel de los estudios de mercado de Hollywood revela que se llevaron a cabo encuestas para descubrir qué es lo que las espectadoras querían ver"<sup>15</sup>.

Se nos plantea, parece, la cuestión acerca de qué significa que este tipo de películas fuesen expresamente producidas para mujeres: ¿se nos está hablando de mujeres en el sentido de grupo social constituido *a priori* (análisis sociológico del público); o de las mujeres como sujetos sexuados que se relacionan con un texto?, o ¿ambos a la vez?<sup>16</sup>. Cuando los estudios producían películas para mujeres ¿estaban simplemente atrayendo a ese sector de la sociedad a partir de ciertas estrellas y temas narrativos, o estaban además produciendo una serie de textos que buscaban construir una relación texto-espectador definible como 'femenina'?, pero ¿cómo podríamos llegar a analizar esta relación 'femenina' con el cine si, en el caso de su existencia, envolvería siempre procesos inconscientes?

Respuestas a este tipo de preguntas, y otras muchas que se le pueden ocurrir al lector, se escapan evidentemente a las posibilidades de este escrito, aunque de algún modo estén dando forma al mismo. Me parece que siempre es importante recordar la complejidad del debate en el que uno se adentra. Podemos, quizás, empezar por fijarnos en qué tipo de reacciones provocan determinados productos culturales y el modo en que son dotados de sentido por los individuos. Análisis de tipo etnográfico pueden aportar valiosos datos acerca de cómo los individuos de una cultura se apropian de los textos que se producen en su cultura —o en otra—, y el sentido que le otorgan a estos textos. Un análisis de estas relaciones 'espectador empírico'-texto, estas apropiaciones sociales de los

textos por personas de diferentes culturas, razas, países y generaciones; unido a un análisis textual que tenga en cuenta que el relato cinematográfico viene a ser una 'puesta en escena del deseo'<sup>17</sup>, podría llevarnos a comprender qué relación se establece entre el texto y el espectador no sólo como ser social, sino también como sujeto (del inconsciente). Lo que debería hacernos reflexionar, entonces, es, no sólo que películas como *Lo que el Viento se Llevó* o *Jezabel* fuesen producidas para atraer a las mujeres de finales de los años 30 y principio de los 40 a las salas, sino también que estas películas, sobre todo la primera —precedida ya por la novela de Margaret Mitchell—, hayan sido vistas y hayan sido tan importantes para millones de mujeres, hasta convertirse casi en todo un fenómeno social<sup>18</sup>. Más allá del hecho de que este cine estuviese dirigido a un público formado por mujeres, está el hecho de que miles de mujeres, entre las que indudablemente me incluyo, disfrutaron y disfrutaron de una forma especial con estas películas.

Aunque, indudablemente, no podemos afirmar que sea lo mismo ser una espectadora americana de los años 40, que ser una espectadora española de los años 90, hay *algo*, en nuestra fascinación, interés y emoción ante una serie de películas, que nos une inexorablemente. Una conexión que va más allá de nuestras opiniones, sin duda influidas por nuestro contexto particular, y que va más allá de las fronteras espaciales y temporales. Precisamente, como señala Helen Taylor, uno de los aspectos que llama más la atención de una película como *Lo Que El Viento Se Llevó* es ese interés, esa fascinación que despertó, y despierta después de casi sesenta años, el personaje de Vivien Leigh:

"Escarlata se convirtió para las mujeres que vivieron durante la guerra y que leyeron y vieron 'Lo Que El Viento Se Llevó' durante esos años, en un símbolo de supervivencia colectiva, de supervivencia de clase y de supervivencia social [...] Para aquellas mujeres que leyeron o vieron 'Lo Que El Viento Se Llevó' en los 50 y 60, mujeres que no recordaban la guerra pero que necesitaban reaccionar en contra de unos padres que la habían sufrido y que mantenían una mentalidad de ahorro, la supervivencia de Scarlett es interpretada en términos más individuales y personales [...] generaciones posteriores [...] tienden a ver a Scarlett como un ejemplo de individualismo valiente o autodeterminación feminista"<sup>19</sup>.

Podemos, entonces, distinguir a nivel teórico diferentes tipos de placer para las mujeres, en función de su contexto social, histórico, cultural, etc. Por un lado, placeres relacionados con el mero hecho de acudir a la sala de cine. Jackey Stacey destaca, por ejemplo, la calefacción o el lujo de las salas cinematográficas como fuente de deleite para las mujeres de la postguerra. Por otro lado, también existen fantasías (sueños diurnos), tipos de placer o identificaciones en relación con los propios textos que tienen un carácter específico en función del contexto histórico, social o cultural de las

espectadoras<sup>20</sup>. Sue Harper ha demostrado, por ejemplo, lo importante que eran las películas históricas para las mujeres británicas de los 40: estas espectadoras encontraban un profundo deleite contemplando el vestuario de las actrices, el diseño interior de las mansiones y, de forma general, accediendo, por un período de tiempo, a estilos de vida diferentes y, sobre todo, lujosos<sup>21</sup>. No obstante, también podríamos defender que a partir de, o a través de, estos tipos de placer, identificaciones o fantasías histórica y culturalmente diferenciadas, vislumbramos mecanismos o deseos, que en cada contexto no han hecho sino encontrar una forma de expresión concreta<sup>22</sup>. Así, por ejemplo, Stacey habla de la importancia que tenía el cine para las mujeres de la postguerra como recurso para 'escapar' de una realidad no muy halagüeña. Pero esta misma idea de 'escapismo' podemos utilizarla en términos más generales como una de las razones por las que muchas personas van al cine. Incluso, podríamos añadir que esta idea de 'escapar' de la realidad parece estar relacionada con un deseo de evitar, o evadir, el enfrentamiento con las exigencias de la realidad. Cuando Stacey también señala que las espectadoras de los 40 y 50 se identificaban con las estrellas de Hollywood porque "encarnaban el tipo de mujer deseable que ellas se daban cuenta jamás podrían alcanzar", podemos vislumbrar de nuevo un proceso de mayor alcance en el espacio y en el tiempo<sup>23</sup>.

Se podría defender, entonces, que las mujeres, en tanto sujetos sociales pertenecientes a un contexto determinado, comparten, incluso intercambian, ciertos placeres, identificaciones y fantasías: "Disfrutar con *Lo Que El Viento Se Llevó* no es simplemente algo individual y privado, confinado al lector o espectador solitario. Para un gran número de mujeres ha sido un placer compartido con otras mujeres"<sup>24</sup>. Ahora bien, también podemos añadir que estos placeres, identificaciones y fantasías mantienen una estrecha relación con el deseo de estas mujeres, no sólo como seres sociales sino también como sujetos-espectadoras, cuyo deseo florece desde el inconsciente. En este sentido, el concepto psicoanalítico de fantasía nos parece de gran utilidad para llevar a cabo un análisis del cine, tanto a nivel textual y metapsicológico, como contextual o social; al ser un concepto que se refiere a procesos psíquicos conscientes e inconscientes, así como yuxtapone estos procesos psíquicos a los procesos de carácter social<sup>25</sup>.

*¿Qué significa 'ser mujer'?*

Existe una pregunta que parece aunar el tema que plantean las películas, a través de sus protagonistas y de las historias que cuentan, con la cuestión que más puede preocupar a las espectadoras, en tanto que mujeres (viviendo en una sociedad concreta) y en tanto que sujetos que tienen que posicionarse en términos de diferencia sexual. Las espectadoras dicen que en una película



como *Lo Que El Viento Se Llevó* reconocen sus propias experiencias, por lo que han podido utilizar la película "para meditar acerca de problemas y dilemas reales"<sup>26</sup>; así como se han identificado (identificación parcial, en términos freudianos<sup>27</sup>) con la protagonista en tanto que tiene que resolver "el problema de coordinar los diferentes aspectos de la vida de una mujer"<sup>28</sup>. Esta pregunta es: ¿Qué Significa Ser Mujer?<sup>29</sup>. La feminidad está presente en ambas películas como una pregunta que se formula toda mujer en tanto ser social: ¿qué significa 'ser mujer' en esta sociedad, en esta cultura, en este momento histórico<sup>30</sup>; así como una pregunta que se formula todo sujeto que se sitúa en una posición pasiva (no confundir con pasividad) en términos de deseo: ¿Qué significa ser amada, ser poseída, entregarse al Otro<sup>31</sup>?

Las protagonistas de *Lo Que El Viento Se Llevó* y de *Jezabel* son dos mujeres que mantienen una relación problemática con la sociedad en la que viven y que se niegan a aceptar su 'papel de mujeres' en dicha sociedad. Esta primera lectura ha suscitado una tendencia entre diversas feministas a considerar que este tipo de personajes, Escarlata y muchos personajes interpretados por Bette Davis, son prototipos de mujeres que se rebelan, en un sentido positivo, contra su sociedad —"Escarlata es un personaje tan atractivo precisamente porque parte de ella trata de rebelarse contra un código de conducta y contra sus restricciones"<sup>32</sup>— o como pioneras feministas porque "trascienden las limitaciones de sus identidades sexuales"<sup>33</sup>. Sin embargo, podríamos decir, tras analizar los filmes, que su conducta 'rebelde' no se explica tanto como el resultado de un deseo revolucionario, como se explica a partir de la posición histérica que ocupan dentro del relato. Posición histérica que, hay que insistir, no definiría como un tipo de 'rebelión silenciosa' como Tania Modleski parece sugerir<sup>34</sup>, sino más bien como una cierta imposibilidad del sujeto, altamente dolorosa por cierto, para negociar su lugar en el mundo como sujeto sexuado<sup>35</sup>. Escarlata, por ejemplo, aunque es una espléndida mujer de negocios, falla emocionalmente pues, como señala Helen Taylor, "es una 'mala' hija, hermana, esposa, madre, amiga y amante"<sup>36</sup> y lo mismo podemos decir de Julie: pues si entra en el banco donde trabaja Prest, su prometido, a pesar de que esté prohibido que entren las mujeres, o si aparece en el baile con un escandaloso vestido rojo, a pesar de que todas las jóvenes deben ir de blanco, esto no se debe a que trate de desmontar una serie de leyes o convenciones 'absurdas' e 'injustas' para las mujeres; sino más bien lo que desea es colocar al hombre al que ama en situaciones límite. Es decir, su comportamiento no busca una defensa de los derechos de las mujeres, sino que busca llamar la atención constante de Prest. Julie actúa *por él y para él*.

Lo que hemos llamado posición histérica de las protagonistas es reconocida por las espectadoras como una posición que indica cómo la feminidad no debe ser negociada, pues, tanto Escarlata como Julie son

incapaces de crecer, de enfrentarse a responsabilidades, de asumir las consecuencias de sus actos, de aceptar que los hombres a los que desean puedan elegir a otra mujer o abandonarlas a su suerte, etc. Los filmes parecen, entonces, construirse como espacios de experiencia donde las protagonistas ponen en escena (las espectadoras *se re-conocen*) las dificultades del 'ser mujer'. Escarlata y Julie son ejemplo de dos mujeres que no encuentran una respuesta al significante de 'ser mujer' y que, por ello, adoptan una posición histérica.

*"La histérica no ama, pues, aquel que la ama, sino que en general ella ama a otro, a uno inaccesible"*<sup>37</sup>.

La histérica, según Jacques Alain Miller, desea a un hombre que desea a Otra Mujer (estructura edípica o triangular) 'con la intención' de vislumbrar el significado de 'ser mujer' para el deseo del hombre. Si el hombre que la histérica desea, desea a Otra Mujer es porque esa Otra Mujer tiene la clave de lo que Es Ser Mujer<sup>38</sup>. Por tanto, parece que la histérica está muy interesada por 'el enigma de la feminidad' (¿qué significa ser mujer?)<sup>39</sup>, pero sólo se ve capaz de resolverlo a través de identificarse con el deseo de un hombre hacia Otra Mujer. Por ello la histérica buscará repetir (podríamos incluso decir que hace esfuerzos inhumanos por repetir) esta estructura triangular, 'a costa de ignorar su propio deseo'<sup>40</sup> y de renunciar a satisfacerlo. Julie y Escarlata pierden a todos los que las amaban y a los hombres a los que ellas, en definitiva, siempre amaron<sup>41</sup>.

En *Lo que el viento se llevó* podemos reconocer fácilmente esta estructura en el triángulo Ashley-Melania-Escarlata. Melania ocupa la posición de la Otra Mujer/figura materna y no sólo porque sea la "dama perfecta" en términos de la película (mujer que posee la clave del 'ser mujer'), sino también porque su incondicional amor hacia Escarlata queda claro desde el principio. Escarlata desea ser como Melania, no tanto porque desee ser el objeto de deseo de Ashley "el perfecto caballero", ella misma se da cuenta al final de la película del espejismo que sustentaba este deseo —precisamente cuando Ashley deviene accesible: "he amado algo que realmente no existe" o como le dice a Rhett: "nunca amé *realmente* a Ashley"—; sino porque desearía ser como Melania, porque desearía ser una "dama perfecta", es decir, encontrar el 'secreto de la feminidad'.

Una situación triangular también encontramos en *Jezabel*. Al principio de la película, Julie está prometida al hombre al que ama, Prest (Henri Fonda). Enseguida se nos hace saber que ha estado prometida muchas veces pero que nunca ha llegado a casarse (es decir, no cumple con su palabra). La primera parte de la película nos muestra la conducta histérica de Julie tanto como su complemento, la conducta obsesiva de Prest, hombre

incapaz de poner límites. Pensemos en la “escena del bastón” y la escena siguiente del baile. Julie se empeña en llevar el vestido rojo y lo lleva a pesar de él pero también *para él*, para provocarle, para dejarle en la más absoluta impotencia delante de toda la alta sociedad del lugar. Prest efectivamente es incapaz de impedirselo, o, al menos, de decirle que no va con ella al baile, como hace Buck (antiguo prometido de Julie). En vez de esto, después del baile la abandona de forma radical. No lo puede soportar más. Julie no capta la seriedad del acto de Prest, tal es la confianza que tiene en su poder sobre él. Sólo cuando Prest no aparece y se da cuenta de que efectivamente la ha abandonado, sólo entonces, descubre ¡cuánto le amaba! Igual que Escarlata reconoce su amor por Rhett en el mismo momento en que éste la está abandonando, Julie se da cuenta de su amor hacia Prest cuando es demasiado tarde, cuando ya la ha abandonado. La histérica parece que nunca llega a tiempo porque nunca se da cuenta de cuándo ha traspasado el límite, de cuándo ha triunfado demasiado en su rechazo<sup>42</sup>. Prest regresa, Julie está arrepentida y quiere volver con él; pero es, otra vez, demasiado tarde para ella. Prest ya tiene Otra Mujer: se ha casado con Amy, una Mujer del Norte. La situación triangular es, al fin, establecida. A un nivel consciente que Prest se haya casado con Otra (del Norte) es lo peor que podía pasar, por el contrario a un nivel inconsciente es lo más deseado —la espectadora palpita ante ese amor imposible. Ahora que Prest es inalcanzable, deviene el absoluto objeto de deseo para Julie, así como la Otra Mujer deviene la más absoluta rival. Julie no cesa de seducir a Prest tanto porque se niega a aceptar que la Otra Mujer sea su (de él) objeto de deseo; como porque desea ocupar su lugar/identificarse con ella: “Déjame volverme pura de nuevo, como tú lo eres” le dice Julie cuando Prest va a morir de fiebre amarilla y le pide que le deje ir a ella con él hacia la Muerte<sup>43</sup>.

#### *La feminidad como máscara.*

Ahora bien, si “la tragedia de Escarlata (y la de Julie, podemos añadir) reside en su incapacidad de ser una dama (pura)”<sup>44</sup>, también es cierto que, cuando les conviene, ‘juegan’, fingen serlo. En la primera parte de *Jezebel* es patente que lo que desea Julie no es ser amada por Prest, sino ser dominada por él<sup>45</sup>. En vista de que él no se impone, ella le domina (deseo masculino/posición activa)<sup>46</sup>, quizás con la intención de provocar que él la domine a ella (pasividad). El método que utiliza Julie para dominarlo es la seducción, la mascarada, la exhibición, de la feminidad. La “escena del bastón” es ejemplar en este sentido. Prest y Julie se han peleado una vez más, tras el incidente del banco. Prest a pesar de todo va a buscarla a su casa como habían quedado, pero Julie no sale de su habitación. La ausencia como

seducción<sup>47</sup>. Prest sube a buscarla no sin antes coger un bastón, pero Julie se ha encerrado en la habitación y se niega a abrir la puerta. Mientras Prest aporrea, desesperado, la puerta con el bastón, Julie prepara tranquilamente su mascarada de la feminidad: se maquilla, se peina, se pone un vestido escotado... Una vez que está lista, abre la puerta y se descubre para seducirle. Julie mira el bastón ¿satisfecha? y comienza a seducir a Prest hasta que éste deja el bastón apoyado en la puerta (un plano contrapicado muestra el bastón en primer término y a Julie detrás que lo mira: ¿deseante?), la abraza y la besa (Julie sigue pendiente del bastón); entonces, una vez que él definitivamente se ha rendido a sus encantos, Julie se retira: “Suéltame”, no sin recordarle a Prest que no se olvide del bastón.

Escarlata, por su parte, también utiliza la feminidad como una forma de actuación, de exhibición, de mascarada cuando se trata de sostener el deseo ‘masculino’ de su padre: defender Tara. Escarlata sacrifica lo que haga falta con tal de “conservar la plantación de su padre”<sup>48</sup>. Podemos pensar, por ejemplo, en la escena en que Escarlata, incapaz de pagar los impuestos sobre Tara, utiliza sus encantos/ recursos/ poderes femeninos para seducir a Rhett, quien le dice ingenuo: “Ahora tienes un verdadero corazón de mujer”. Envuelta en un fantástico traje (de cortina) de terciopelo verde, maquillada, con un sofisticado peinado y con una actitud inocente y pizpireta ‘de lo más femenino’, Escarlata visita a Rhett en la cárcel con el oscuro motivo de sacarle dinero. La feminidad en Escarlata es, pues, también una estrategia *embustera*. Por otro lado, lo que hace de esta escena una de las más emocionantes de la película es, en mi opinión, que no sólo vemos cómo Escarlata prepara su mascarada, sino que además Rhett la descubre en su estrategia al verle las manos: “Estas (manos) no pertenecen a una dama”. Efectivamente es Rhett el único hombre que conoce ‘realmente’ a Escarlata y él el único que podría, por ello, hacerla feliz. Precisamente lo que convierte a Rhett en un personaje masculino tan atractivo es esta combinación de ‘saber’ sobre la mujer —parece saber lo que *realmente* quieren las mujeres— y de vulnerabilidad ante la mujer —a pesar de conocer las artimañas de Escarlata, no deja de caer en ellas.

Esta exhibición de la feminidad de la mujer (quiero seducirte) con una intención ‘oculta’ (no te seduzco para que me ames, sino que mi deseo es Tara, mi deseo es dominarte/que me domines) es el motivo de un artículo de la psicoanalista inglesa Joan Riviere: “La Femenidad como Máscara” (1979)<sup>49</sup>. Lo que más me interesa de este artículo no son tanto los casos clínicos como la definición que hace Riviere de la feminidad como mascarada y, por otro lado, el hecho, como señala Laura Mulvey, de que la mascarada ha sido una “topografía fantasmática (que) ha perseguido a las representaciones de la feminidad a través de los tiempos”<sup>50</sup>. Sin embargo, mientras Mulvey considera que estas representaciones de la feminidad

como máscara, como artificio, no son sino expresión de una fantasía masculina (de los hombres) sobre la mujer —a pesar de que a partir de ahí explore, a través del mito de Pandora, la posibilidad, que no deja de ser interesante, de fantasías femeninas más ‘feministas’, como el deseo de saber en la mujer—; yo diría, más bien, que las propias mujeres sustentan esta fantasía de la feminidad como máscara (véase las pacientes de Joan Riviere), así como la fantasía de la mujer fascinante/peligrosa, esto es, la fantasía de la *mujer fatal*, en relación con Otra Mujer. Pues creo que para una mujer siempre hay esa Otra Mujer que, altamente seductora, rival más temida, es fantaseada como fatal para la satisfacción de los propios deseos.

Joan Riviere nos habla de sus pacientes mujeres que *utilizan* la mascarada de la feminidad para ocultar o disimular, consciente o inconscientemente, su angustia ante sus deseos (‘masculinos’), lo que vendría a situar a estas mujeres como histéricas<sup>51</sup>. Pero Riviere también propone, aunque no desarrolla, que la feminidad ‘normal’ es también una máscara:

“El lector puede preguntarse cómo distingo la femineidad verdadera y el disfraz. De hecho, no sostengo que tal diferencia exista. La femineidad, ya sea fundamental o superficial, es siempre lo mismo”<sup>52</sup>.

La diferencia parece no radicar en la feminidad en sí, pues la máscara de la feminidad no es nada, ni se refiere a nada, ni oculta nada. Ya no se trata de una feminidad auténtica vs. artificial, sino en el modo en que la máscara de la feminidad es vivida (en la fantasía): mientras que en la posición histérica la feminidad es *utilizada* por la mujer como una estrategia de ocultamiento (para evitar la angustia), en una posición femenina ‘normal’ (sin angustia ante deseos o actividades ‘masculinas’), la (misma) feminidad es un “modo primario de goce sexual”<sup>53</sup>. Nos parece, entonces, que lo interesante del concepto de Riviere reside, no tanto en que la feminidad ‘normal’ sea una máscara que la mujer pueda controlar —en el sentido de que se la puede poner o quitar y detrás de la cual se encontraría una feminidad más ‘auténtica’ o detrás de la cual habría una profundidad peligrosa<sup>54</sup>—, sino en el énfasis que hace sobre la idea de que lo femenino, en tanto que máscara, destruye la misma distinción entre la superficie (lo artificial) y la profundidad (lo auténtico)<sup>55</sup>. La feminidad *es* una máscara, *es* apariencia pura, *es* ilusión, *es* “construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro”<sup>56</sup>. La feminidad es una *forma pasiva* (no confundir con pasividad) que, aunque de alguna manera *obre* como esencia<sup>57</sup>, pues produce efectos sobre los sujetos, se define no en sí misma, sino a partir de su relación con la masculinidad —como *forma activa*.

El problema que se plantea entonces, desde una perspectiva feminista, es la cuestión de si la posición femenina está subordinada a la posición masculina, tanto en lo que se refiere a estos (y otros) textos, prácticas o instituciones concretas en los que la construcción de la diferencia sexual es

pertinente, como en lo que se refiere a la posición femenina/masculina que ocupan los sujetos. La respuesta a esta cuestión no puede darse sino después de haber llevado a cabo una serie de análisis textuales en los que se concrete cómo se han producido los significantes ‘mujer’/‘hombre’. Así como después de que se haga explícito lo que se considera una posición subordinada y por qué. Según Silvia Tubert, el proceso de producción significativa de las categorías hombre/mujer “sitúa a la mujer en una posición subordinada, en tanto (este proceso) no es ajeno a los mecanismos de poder”<sup>58</sup>. Sin embargo, se ha llegado a considerar, tal y como defiende Jean Baudrillard, que la apariencia, el artificio, la reversibilidad, la seducción, en tanto que fuerza y estrategia femenina, puede llegar a ser una forma de poder, que las mujeres ostentarían indiscutiblemente, muy superior al poder masculino (basado en el deseo de posesión), pues este último siempre puede ser anulado por la seducción de las apariencias: “El poder del deseo del hombre es un mito en el cual trabaja la seductora para evocarlo y abolirlo”<sup>59</sup>. Por otro lado, según Juliet Mitchell, “bajo el orden patriarcal, las mujeres son oprimidas en su misma psicología de la feminidad”<sup>60</sup>. Lo cual quiere decir que, para esta autora, la posición femenina adoptada por un sujeto implica opresión no tanto a nivel social como a nivel psicológico, y que esta opresión circula de generación en generación a través de los procesos psíquicos a los que se ve sujeta una niña hasta convertirse en mujer. Sin embargo, posturas como la de Jesús González Requena destacan una posición de privilegio para la mujer en lo que se refiere a su relación con el goce y con el Ser. Si la mujer asume la posición femenina, *ser* amada, *ser* poseída (masculina: amar, poseer), asume, de alguna forma, una posición privilegiada, pues ella, en tanto que poseída, puede entregarse por completo al goce y, con ello, *ser*<sup>61</sup>.

La histérica, sin embargo, no se vale de la máscara de la feminidad, de la seducción como estrategia, para satisfacer el fin pasivo de la pulsión (feminidad ‘normal’) y con ello entregarse al goce; sino que busca ocultar los fines activos de la pulsión y sustraerse al Otro. No obstante, lo interesante de las histéricas resulta ser que aunque rechazan la feminidad, no disfrutan de ella (ni de su poder), están, sin embargo, ‘atrapadas’ en ella<sup>62</sup>, pues necesitan valerse de ella, de su puesta en escena, de la mascarada, para esconder ‘su naturaleza masculina’. Esto da como resultado que las histéricas lleven hasta el extremo o exageren (de forma histriónica) esta máscara de la feminidad<sup>63</sup> —como bien interpretan Vivien Leigh y la ‘experta histérica’ Bette Davis. Por otro lado, si la actividad (comportamiento externo) que requiere la posición psicológica femenina/pasiva es la seducción, ‘la puesta en escena artificial del cuerpo’<sup>64</sup>; la histérica se diferencia porque jamás seduce con la intención de ser amada, sino, más bien, con la intención de sustraerse al deseo del otro. Este mecanismo es lo que Freud llamó la crisis

histórica: 'la histérica se levanta el vestido con una mano y lo baja con la otra'. Por eso es por lo que la histérica es doblemente seductora porque "la histérica conjuga la pasión de la seducción y de la simulación"<sup>65</sup>. De hecho, en relación con las películas que nos ocupan, no cabe duda de que la seducción manifiesta está del lado de Escarlata y Julie, más que del lado de Melania o Amy, la Mujer del Norte. Si bien Melania está caracterizada como una mujer dulce y maternal, Amy en *Jezabel* es representada como una mujer nada seductora, con mal gusto en el vestir, que carece de atractivo 'femenino' y no sabe comportarse adecuadamente. En *Jezabel* la feminidad no es, pues, sólo una cualidad en la mujer, sino que es una cualidad de la mujer-del-Sur. De ahí que en la escena de Julie y Prest en el jardín, cuando Julie trata de seducirle a pesar de que Prest tiene otra mujer, o precisamente por eso, Julie se identifica con el Sur como el lugar al que tanto ella como él pertenecen y del que la Otra Mujer está excluida: "Tú eres parte de él (del Sur) Prest. Y es parte de ti como yo lo soy. No puedes escapar de nosotras"<sup>66</sup>, Prest. Estamos en tu sangre". El Sur es construido en el texto como espacio femenino y fatalmente seductor, como la propia Julie (de hecho Prest vuelve al Sur para morir): "(El Sur) es parte de ti, como yo lo soy, y nunca dejaremos que te marches", le anuncia ella. Y como la propia Julie, el Sur es un espacio femenino condenado a la destrucción.

*Lo Que El Viento Se Llevó*, también se desarrolla en ese escenario mítico que es el Sur. Si en *Jezabel* Julie se identifica con el Sur como fuerza femenina que controla al Hombre hasta su muerte, en *Lo Que El Viento Se Llevó*, el Sur es Tara, la roja Tierra de Tara, ese lugar que Escarlata va a tratar de defender (como un hombre, aunque usando armas de mujer) del Norte. El Norte es el agresor, el que arrasa, el que no respeta las reglas del juego y el que va dejando sus huellas de destrucción y muerte. El Sur en esta película también queda identificado a su protagonista y ambos comparten el mismo final. Escarlata sobrevive (la perfecta dama del Sur que es Melania sí va a morir) pero a costa de mantener la mascarada de la feminidad en la fantasía, es decir, de ignorar que Rhett la está abandonando y que, por tanto, no va a estar ahí cuando ella despliegue su estrategia seductora ("No puedo dejarle irse, no puedo. Debe haber alguna forma de hacerle volver. Oh, no puedo pensar en esto ahora. Me volvería loca. Ya lo pensaré mañana")<sup>67</sup>. Así como ignora que Tara, el Sur, ya no es lo que era, pues, como ella, 'ha perdido la guerra'. Ignora esta realidad y se aferra a Tara, que deviene ese lugar 'simbólico'<sup>68</sup> de su infancia en el que el futuro es eterno, imaginario, y en el que todo se resuelve mágicamente: "Después de todo, mañana será otro día"<sup>69</sup>.

El Sur como lugar femenino no sólo aparece como tal en estos dos filmes, sino que esta construcción ya se encuentra en otros textos que han ido constituyendo un imaginario colectivo de las espectadoras<sup>70</sup>. El Sur 'es'

un tipo de sociedad, ya perdida, dominada por el ritual (amor cortés: dama y caballero, duelos), las apariencias (importancia de la opinión pública), el artificio y en la que, por tanto, no sólo impera el principio de lo femenino sino que además la feminidad tradicional podía disfrutarse sin sentimientos de vergüenza<sup>71</sup>. El Sur, sin duda, inspira nostalgia por ese mítico lugar femenino (¿el cuerpo de la madre?), por esa feminidad que, una vez perdida, es añorada para siempre en nuestros recuerdos<sup>72</sup>.

En *Lo que el viento se llevó* y en *Jezabel*, la feminidad, tanto en lo que se refiere a las mujeres (histéricas) como al espacio sureño, es derrotada, convirtiéndose así, al final de las películas, en el objeto absoluto de deseo y de nostalgia que permite que sus espectadoras satisfagan el deseo de mantener el deseo insatisfecho, de tal manera que pueden seguir deseando/fantaseando<sup>73</sup>. ¿Indica esto que las espectadoras comparten el mismo deseo histórico que las protagonistas de estos filmes y que comparten la estructura 'histérica' del género melodramático?

#### *Feminismo y fantasía.*

Los teóricos del cine interesados en qué tipo de relación se establece entre el espectador y el discurso fílmico han encontrado en el psicoanálisis un modelo teórico de gran utilidad para comprender los procesos psíquicos que entran en juego en esta relación<sup>74</sup>. Las teóricas del cine feministas desde los años 70 han estado interesadas en estos procesos en relación con la espectadora<sup>75</sup>. Este tipo de trabajo partió de un *a priori* que pocas feministas se han atrevido a cuestionar: al igual que en los procesos conscientes de la relación individuo/texto (placeres, interés por ciertos géneros, identificaciones parciales) hay variaciones en función del sexo, en los procesos inconscientes ocurre lo mismo. Este planteamiento también defiende que el cine clásico es expresión de las fantasías masculinas y, por ello, se basa en la reivindicación de 'una espectadora genuinamente diferente'. De ahí el hecho de que numerosas feministas se resistan a adoptar el psicoanálisis como paradigma teórico, ya que defender que la identidad (femenina) es inestable e incoherente, como sugiere la teoría psicoanalítica, parece dinamitar la práctica política y la teoría feminista desde su misma base<sup>76</sup>. Sin embargo, como Constance Penley ha señalado, el psicoanálisis es un paradigma fundamental para aquel feminismo que se interese por el tema del sujeto en términos de deseo y que reconozca la necesidad/imposibilidad de asumir una posición sexual —no para el feminismo interesado en la acción política, la identidad femenina (?) o en el moralismo. Que el psicoanálisis no pueda ser asimilado directamente en un programa político no quiere decir que el planteamiento feminista que lo utilice como instrumento teórico sea a-político, pues, de hecho, éste es el



feminismo que ha problematizado el concepto de subjetividad y que ha demostrado la necesidad de que el feminismo se distancie de una supuesta identidad femenina (lo que las mujeres son o deberían ser) que uniría directamente a todas las mujeres en una causa común; para construir, no sin esfuerzo, una identidad política feminista que actúe de forma eficaz para la igualdad en la vida social y política<sup>77</sup>.

Esta corriente teórica feminista que sí “se toma el inconsciente en serio” empezó a usar el concepto freudiano de fantasía<sup>78</sup> para realizar análisis de textos fílmicos, así como para analizar la relación espectador/a-texto, teniendo en cuenta cómo se construye la diferencia sexual en filmes concretos:

“Un análisis de la construcción de la fantasía parece aportarnos una forma de considerar la diferencia sexual que, reconociendo esta diferencia, de ningún modo pretende decidir o determinar la consiguiente distribución de la diferencia (en términos de identidad sexual) en ningún filme concreto ni en ningún espectador, hombre o mujer”<sup>79</sup>

Partir del concepto de fantasía y usarlo para pensar una teoría fílmica textual y una metapsicología del cine de corte feminista, en la que se tenga en cuenta el inconsciente, no implica que esta postura teórica sólo considere los procesos inconscientes y abandone lo consciente-preconsciente/social (la importancia de las identidades de clase social, raza, identidad nacional, generacional, etc.), como critica Teresa de Laurentis<sup>80</sup>, sino que, más bien, trata de estudiar las interrelaciones entre ambos niveles. Decir que toda identidad está dividida y es inestable (de hecho, a veces, la identidad falla: ¿Quién soy yo?) no conlleva negar la evidencia de que hombres y mujeres reales tienen, necesitan, de las identidades para vivir en sociedad, encontrar su lugar en el mundo y relacionarse con los otros.

Por ello, una teoría feminista sería de la espectadora, me parece, debería tratar de considerar las diferentes lecturas de los filmes, las identificaciones parciales, las fantasías (sueños diurnos), placeres, etc., en función de las identidades sociales, culturales, raciales, históricas, etc. de las espectadoras; debería también tener en cuenta la fascinación por las estrellas (femeninas) y por la feminidad tal y como es desplegada en ciertos filmes; así como considerar la identificación (y otros mecanismos psíquicos) como parte de un complejo al que puede estar *sujeta* la espectadora, en tanto que *sujeto*. El sujeto-espectador/a queda atrapado/a en una secuencia de imágenes<sup>81</sup> que, más allá de la fascinación —no hay que olvidar que Escarlata y Julie son unas fabulosas seductoras—, forman parte de una estructura, de una trama simbólica, en la que las espectadoras pueden re-conocer-se en tanto que sujetos (del inconsciente)<sup>82</sup>. Una espectadora, por ejemplo, si nos referimos a la identificación, se identifica (si la película le interesa) con la protagonista que ocupa la posición femenina (en nuestro caso Escarlata y

Julie) pero, igualmente, se identificará con los protagonistas que ocupen la posición masculina en relación con ellas (Rhett y Prest) porque con lo que ‘realmente’ se está identificando es con la escena/s en su conjunto<sup>83</sup>. Podríamos decir que si la espectadora se identifica con el personaje (de mujer) que está exhibiendo la mascarada de la feminidad, si se identifica con ese cuerpo que ‘actúa’, con ese despliegue de apariencias seductoras; a la vez se está, o bien reconociendo como ‘la que mira’, o bien se está identificando con el personaje que mira, sea este hombre o mujer. No podemos olvidar que estas dos posiciones (activa/pasiva) son interdependientes, complementarias, es decir, forman una estructura global. Por eso, cuando hablamos de fantasía, de puesta en escena de deseo, el criterio pertinente en el análisis no es el género/sexo de los personajes de la fantasía ni el del espectador/a, sino que lo pertinente es si el deseo que se pone en escena en la fantasía forma parte de la ‘realidad psíquica’ del sujeto, es decir, si el espectador/a se identifica o no se identifica con/en esa fantasía<sup>84</sup>.

Cuando Teresa De Laurentis<sup>85</sup> lleva a cabo una crítica del uso del término de fantasía por parte de algunas de las teóricas feministas, por considerar ‘optimísticamente estúpida’ la idea de movilidad ilimitada de identidades para el espectador/a de un filme, no tiene en cuenta que las teóricas feministas que se valen del concepto de fantasía dejan/mos bien claro que las posiciones accesibles al sujeto, lejos de ser “una multiplicidad indefinida de posiciones”, por usar sus propios términos, son dos posiciones bien claras y fijas: la posición masculina y la femenina. Posiciones estas, que sólo se definen mutuamente y que, evidentemente, no sólo no son independientes de la diferencia sexual, sino que, por el contrario, *definen* la diferencia sexual. Por otro lado, el espectador, tampoco puede “escoger cualquiera” de estas (dos) posiciones. Me parece que cuando hablamos en términos de fantasía, el debate sobre la ‘elección de posiciones’ o la tan criticada ‘movilidad’ y ‘fluidez’ del espectador<sup>86</sup> deviene obsoleto, puesto que los términos de la diferencia sexual no son posiciones excluyentes (no confundir con el género o la identidad sexual), sino que son complementarias y simultáneas, es decir, que sólo tienen sentido en tanto que polos de una unidad, caras de una misma moneda. Cuando decimos que el espectador/a se identifica con la fantasía desplegada en el filme en tanto que puesta en escena, no estamos diciendo que el sujeto pueda “entrar y salir a su antojo” de diferentes y múltiples posiciones, como deduce De Laurentis, sino que el espectador/a se ha identificado con todas las posiciones en tanto que se identifica con la escena. Por otro lado, la identificación, como la mayoría de los procesos psíquicos, no depende de la voluntad del individuo (‘entro y salgo a mi antojo’), sino del deseo y de las emociones, que, a menudo incontrolables, te conducen por caminos insospechados.

En efecto, el cine, a través de la ilusión, de la fantasía, nos procura "acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva"<sup>87</sup>, fuentes de placer y goce que pueden ir incluso en contra de nuestros principios conscientes, feministas o de otro tipo. La espectadora disfruta, sin duda, porque, a través de la fantasía que los filmes le ofrece, libera emociones profundas que no podría liberar en la realidad sin "incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito"<sup>88</sup>. De hecho, dudo mucho que las espectadoras desearan que les ocurriese a ellas lo que les ocurre a Escarlata y Julie, pero a través de la identificación con las protagonistas disfrutaban de la historia e, incluso, del final de estas mujeres. Si las espectadoras se identifican y disfrutan con las películas y con el final no muy halagüeño de las protagonistas, es porque, de alguna forma, reconocen en los filmes cierta 'realidad psíquica' que tiene que ver con su propio deseo<sup>89</sup>. Este placer que el final - escena culminante y, en estos casos, de algún modo 'heroico' - parece proporcionar a las espectadoras tiene, sin duda, una connotación masoquista, pues las espectadoras se han identificado con las heroínas en su derrota; pero también conlleva una carga sádica puesto que tanto Escarlata como Julie se 'merecen', según las espectadoras, 'el castigo' que reciben de Rhett o del destino por no haber sido capaces de asumir sus posiciones como mujeres.

Ahora bien, si la espectadora, para disfrutar de estas películas, debe identificarse con las protagonistas, y a través de ellas con las historias, ¿cómo es posible que millones de mujeres se identifiquen con Escarlata y Julie si, como hemos defendido, son mujeres histéricas? En mi opinión, un artículo de Freud nos ayuda a comprender la relación consciente/inconsciente que pueden llegar a mantener las espectadoras con las películas que estamos analizando. Este artículo es: "Personajes Psicopáticos en el Teatro" (1905-6; 1942)<sup>90</sup>. En él, Freud distingue cinco tipos de dramas: la tragedia que trata la lucha del héroe contra la divinidad, la tragedia social, el drama de caracteres, el drama psicológico y, por último, el drama psicopatológico. En el drama psicopatológico, el protagonista (neurótico) sufre un conflicto entre una motivación consciente y otra inconsciente o reprimida, que aparece de forma soslayada. Según Freud, el espectador sólo es capaz de reconocerse en el protagonista y por tanto disfrutar de la obra, si es víctima de los mismos conflictos, es decir, si es también un neurótico (hay que tener en cuenta que para Freud la distinción entre el individuo 'neurótico' y el 'normal' es sólo una cuestión de grado, todos tenemos nuestra pequeña neurosis): "sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurriría en toda persona no neurótica, que, además de rechazar dicha motivación,

se dispondrá a repetir el acto represivo, ya que en ella la represión ha tenido pleno éxito"<sup>91</sup>. Este reconocimiento del impulso reprimido, entonces, no se produce de forma del todo consciente, lo que sin duda provocaría resistencia por parte del espectador, sino que más bien el espectador reconoce, *vive de nuevo*<sup>92</sup>, el conflicto "mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional"<sup>93</sup>. Esta distracción, que nos permite disfrutar, es decir, liberar tensiones de nuestra mente que proceden "de fuentes psíquicas más hondas"<sup>94</sup>, sin remordimientos ni vergüenza, es lo que Freud llamó 'placer preliminar'<sup>95</sup>, refiriéndose a un placer de carácter estético o formal.

En efecto, las mujeres cuentan con una serie de 'placeres preliminares', como esbozamos al principio de este trabajo, que varían en función del contexto histórico, social, generacional, etc. Por otro lado, las espectadoras, según recoge también Helen Taylor en su libro sobre las fans de *Lo Que El Viento Se Llevó*, se dan cuenta de los errores, del egoísmo y de la 'maldad' de estas mujeres: sabemos antes que Escarlata que está enamorada de Rhett y no de Ashley, comprobamos lo 'mal que se porta' con sus hermanas, lo presumida que es, nos asombramos cuando se casa con hombres a los que no ama, nos indignamos cuando seduce a Ashley a pesar de que está casado con Melania... Lo mismo podemos decir de Julie: vemos cómo domina a Prest de forma tiránica, cómo reacciona de forma infantil y egoísta, cómo se empeña en seducirle tras su matrimonio, etc. Pero, las espectadoras, a pesar de todo esto, se identifican con Escarlata y Julie, se reconocen en ellas, quizás en su 'rebeldía', en su 'fortaleza', pero, sin duda, también en su comportamiento histérico. Se re-conocen en sus errores, en su egoísmo, en sus despechos, en su orgullo, en sus deseos insatisfechos y sufrimientos y, sobre todo, se re-conocen, ¡hasta las lágrimas!, en tanto que mujeres que alguna vez se han dado cuenta de sus deseos cuando ya era "demasiado tarde". La espectadora, por tanto, si disfruta con estas películas, como de hecho millones de mujeres lo han hecho, es no sólo porque 'defiende'/'critica' a las protagonistas, sino también porque se identifica fuertemente con ellas re-conociendo sus conflictos en términos de feminidad: la espectadora es y no es Escarlata O'Hara.

Eva Parrondo-Coppel  
University of Glasgow

## NOTAS

- <sup>1</sup> Este trabajo se basa en la tesina que escribí en la primavera- verano de 1994 en el Departamento de Teatro, Cine y TV de la Universidad de Glasgow, bajo la dirección del Profesor John Caughie. De nuevo, me gustaría dedicar este artículo a Amelia, mi madre.
- <sup>2</sup> En Constance Penley: *The Future of an Illusion. Film, Feminism and Psychoanalysis*, Londres y NY, Routledge, 1989, pág. 71.
- <sup>3</sup> Véase, Annarita Buttafuoco: "Historia y Memoria de Sí. Feminismo e Investigación Histórica en Italia" en Giulia Colaizzi (ed.): *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid, Cátedra (colección Teorema), 1990, págs. 45-66.
- <sup>4</sup> Como ha señalado Elizabeth Cowie, el 'sexismo' no es algo que se encuentra en un texto que estemos analizando, sino, más bien, es éste un concepto que se encuentra en cierto discurso teórico (feminista) que se utiliza desde los 70 para analizar textos o imágenes. En Steven Neale: "The Same Old Story. Stereotypes and Difference" en *Screen Education*, otoño-invierno, 1979-1980, pág. 36.
- <sup>5</sup> Véase, por ejemplo, el influyente libro de John Berger: *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin, 1972; o el de Thomas B. Hess y Linda Nicholin (eds.): *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londres, Allen Lane, 1973.
- <sup>6</sup> En relación con el cine, véanse análisis de tipo sociológico como el de Molly Haskell: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago and Londres, The University of Chicago Press, 1973; Marjorie Rosen: *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, NY, McCann y Geoghegan, 1973; Joan Mellen: *Women and their Sexuality in the New Film*, NY, Dell, 1974.
- <sup>7</sup> Richard Rorty: *La Filosofía y El Espejo de la Naturaleza*, Madrid, Cátedra (colección Teorema), 1983.
- <sup>8</sup> Igualmente se queja Denis de Rougemont en: *El Amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1993, pág. 393. (5ª edición).
- <sup>9</sup> Véase, por ejemplo, Luce Irigaray: *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985. Sarah Kofman en *El Enigma de la Mujer*, Barcelona, Gedisa, 1982, hace una crítica al análisis que hace Irigaray de los textos freudianos acusándola de empeñarse en utilizar la traducción francesa de ésta, cuando es de todos conocido que esta traducción es nefasta. Otra crítica a Irigaray la realiza Silvia Tubert en *La Sexualidad Femenina y Su Construcción Imaginaria*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1988.
- Un excelente, y ameno, libro sobre Freud y su relación con las mujeres (pacientes, familiares, amigas y psicoanalistas) es el libro de Lisa Appignanesi y John Forrester: *Freud's Women*, Londres, Virago Press, 1992.
- <sup>10</sup> El ejemplo típico de director tachado de misógino es Alfred Hitchcock. Véase Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, págs. 6-18, o en *Eutopías*, vol 1. Y, más críticamente, Tania Modleski: *The Women who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, NY y Londres, Methuen, 1988.

- Un análisis del género negro y de las mujeres que aparecen en él que comparte esta postura es el libro editado por Ann Kaplan (ed.): *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1978. Lo mismo nos podemos encontrar en feministas que se ocupan de otras artes. En relación con un análisis de la pintura de finales del siglo pasado, por ejemplo, Virginia Allen: *The Femme Fatale. Erotic Icon*, NY, The Whitston publishing Company Troy, 1983. En nuestro país, Erika Bornay: *Las Hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1995.
- <sup>11</sup> Así entiendo la idea de Jesús González Requena de que una Teoría del Texto es una Teoría del Sujeto: Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate: *El Espot Publicitario*, Madrid, Cátedra, 1995.
- A pesar de que la posición teórica del autor no pretenda aproximarse a la teoría feminista, creo que resulta altamente enriquecedor para la teoría fílmica feminista el excelente análisis que lleva a cabo González Requena en su artículo: "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura ('El Manantial', Vidor)" en Jesús González Requena (Comp.): *El Análisis Cinematográfico*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pág. 11-46. Una teórica feminista que comparte similares postulados al arriba mencionado es Elizabeth Cowie y, en términos generales, todas las feministas que escribían en la ya desaparecida revista *m/f*. Elizabeth Cowie: "Representations" en Elizabeth Cowie y Parveen Adams (eds.): *The Woman in Question*, Londres, Verso, 1990.
- <sup>12</sup> La importancia de esta distinción entre espectadora y la mujer como parte de una audiencia, y sus implicaciones metodológicas dentro de la teoría cinematográfica y televisiva feminista, la analiza Annette Kuhn en "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory" en *Screen*, nº 1, 1984, págs. 18-28. Para una visión global del debate feminista en torno a la práctica y a la teoría cinematográfica, Annette Kuhn: *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*, Madrid, Cátedra (colección Signo e Imagen), 1991.
- <sup>13</sup> Pam Cook: "Melodrama and the Women's Picture" en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.): *Gainsborough Melodrama*, Londres, BFI, 1983.
- <sup>14</sup> Mary Ann Doane: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- <sup>15</sup> En Jackey Stacey: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres y NY, Routledge, 1994, pág. 85.
- <sup>16</sup> Annette Kuhn: op. cit. 1984.
- <sup>17</sup> Elizabeth Cowie: "Fantasia" (1984) en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds.): op. cit., págs. 149-196. Y Laplanche y Pontalis: "Fantasy and the Origins of Sexuality" en Victor Burgin *et alter* (eds.): *Formations of Fantasy*, Londres y NY, Methuen, 1986, págs. 5-27.
- <sup>18</sup> Véase el libro de Helen Taylor: *Scarlett's Women. Gone With the Wind and its Female Fans*, Londres, Virago, 1989, en el que la autora recoge y analiza la pasión por esta película de cientos de mujeres británicas y norteamericanas de diferentes generaciones.
- <sup>19</sup> *Ibidem.*, págs. 100-101.
- <sup>20</sup> Freud ya destacó el carácter cambiante de los productos de la fantasía, véase Sigmund Freud: "El Poeta y los Sueños Diurnos" (1907-8) en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, vol. IV, pág. 1345.
- <sup>21</sup> Sue Harper: "Historical Pleasures. Gainsborough Costume Melodrama" en

- Christine Gledhill (ed.): *Home is Where the Heart Is*, Londres, BFI, 1987, págs. 167-196. Puede verse también, J. Gaines y C. Herzog: *Fabrications: Costume and the Female Body*, NY y Londres, Routledge, 1990.
- <sup>22</sup> Esta relación entre lo histórico y lo transhistórico me recuerda al síntoma histérico. Si bien es cierto que ya no hay histéricas paralíticas como las de Freud —la parálisis ya ‘no está de moda’ como a finales de siglo—, esto no quiere decir que no haya histéricas, como sugiere E. Ann Kaplan, sino que la histérica se ‘ha adaptado a los tiempos modernos’ y ‘ha decidido’ presentarse como anoréxica, pues la delgadez, efectivamente, ‘está de moda’. En este sentido ‘el efecto’ es en realidad ‘la causa’: no hay anoréxicas porque la delgadez esté de moda, sino que las histéricas ‘utilizan’ lo que está de moda para crear su síntoma corporal histérico. Véase, E. Ann Kaplan: “La Historia del Diván: Transferencia, Deseo y Resistencia en la Escena Cinemática Psicoanalítica” en Giulia Colaizzi (ed.): *Feminismo y Teoría Filmica*, Valencia, Ediciones Episteme S.L., 1995, pág. 95.
- <sup>23</sup> Jackey Stacey: op. cit., pág. 110. Para una crítica más detallada de este libro, me remito a mi reseña: “A las Mujeres también nos Gusta Mirar a Kim Novak” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 19, Febrero, 1995, págs. 146-149.
- <sup>24</sup> Helen Taylor: op. cit., pág. 31.
- <sup>25</sup> Elizabeth Cowie: op. cit., pág. 168.
- <sup>26</sup> Helen Taylor: op. cit., pág. 132.
- <sup>27</sup> Sigmund Freud: “Psicología de Las Masas y Análisis del Yo” (1920-1921) en op. cit., vol. VII, págs. 2585-2587.
- <sup>28</sup> Helen Taylor: op. cit., pág. 150.
- <sup>29</sup> Como ha señalado Teresa Brennan, “feminidad para Freud significa dos cosas. Por un lado define un estado psíquico que ocurre en todos los seres humanos, tanto hombres como mujeres. Por el otro, feminidad es para Freud un término para explicar cómo una mujer en el sentido biológico llega a convertirse en mujer en el sentido psicológico” en *The Interpretation of the Flesh. Freud and Femininity*, Londres y NY, Routledge, 1992, pág. 7.
- <sup>30</sup> Como señala Rosa María Calvet y Romaní: “No hay que olvidar que si la madre de familia fue un modelo impuesto por los ideales de una época, también la mujer independiente y autónoma de hoy es el producto de una idealización social” (pág. 109) en “Posiciones femeninas” en Colección Paideia (ed.): *El deseo. La construcción del sujeto femenino*, La Coruña, Fundación Paideia, 1994, págs. 101-117.
- <sup>31</sup> Véase Sigmund Freud: “Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Sexual Anatómica” (1925), op. cit., vol. VIII, págs. 2896-2903; “Sobre la Sexualidad Femenina” (1931), ibidem., págs. 3077-3089; “La Feminidad” (1933), ibidem., págs. 3164-3177. También Moustapha Safouan: *La Sexualidad Femenina según la doctrina freudiana*, Barcelona, Editorial Crítica S.A., 1979.
- <sup>32</sup> K. Lee Seidel: *The Southern Belle in the American Novel*, Tampax, University of South Florida Press, 1985, pág. 54.
- <sup>33</sup> Molly Haskell: op. cit., pág. 160.
- <sup>34</sup> Tania Modleski: “Time and Desire in the Woman’s Film” en Christine Gledhill (ed.): op. cit., pág. 327.
- <sup>35</sup> Según Freud: “tanto la neurosis como la psicosis son expresión de la rebeldía del *Ello* contra el mundo exterior o, si se quiere, de su *incapacidad* de adaptarse a la realidad” (la cursiva es mía). Sigmund Freud: “La Pérdida de Realidad en la Neurosis y en la Psicosis” (1924), op. cit., vol. VII, pág. 2746. Véase también Constance Penley: op. cit.
- <sup>36</sup> Helen Taylor: op. cit., pág. 106.
- <sup>37</sup> Lucien Israel: *El Goce de la Histérica*, Barcelona, Argonauta (Biblioteca de Psicoanálisis), 1979, págs. 41-42.
- <sup>38</sup> Jacques Allain Miller: *Dos Dimensiones Clínicas: Síntoma y Fantasma*, Buenos Aires, Manantial, 1989, pág. 47. Véase también Carmen Gallano: *La Presa de la Identificación Histérica*, Madrid, Cuadernos de Psicólogo, 1990; y Carmen Gallano: “Los Deberes de la Histérica” en Fundación del Campo Freudiano (ed.): *Histeria y Obsesión*, Buenos Aires, Manantial, 1990\*, págs. 113-119.
- Freud ya destacó la importancia de la Otra Mujer para comprender a la histérica en “Análisis Fragmentario de una Histeria (caso Dora)” (1901-1905) en Sigmund Freud: op. cit., vol. III, págs. 933-1002. Véase también, Jacqueline Rose: “Dora: Fragment of an Analysis” en *Sexuality in the Field of Vision*, Londres y NY, Verso, 1986, págs. 27-48.
- <sup>39</sup> “el enigma de la feminidad remite directamente al enigma de la diferencia sexual; se trataría de un hecho *real* que aún no podemos comprender, y del que la feminidad, en tanto enigma, es un *significante*”, es decir, la mujer como “*encarnación del enigma de la diferencia de los sexos*” en Silvia Tubert: op. cit., págs. 40 y 220. (cursiva en el original). Véase también Laura Mulvey en “Pandora: Topografías de la Máscara y de la Curiosidad” en Giulia Colaizzi (ed.): op. cit., págs. 65-83.
- <sup>40</sup> Carmen Gallano: op. cit., 1990, pág. 32.
- <sup>41</sup> De todos modos, el final ‘abierto’ de *Lo Que el Viento Se Llevó*, permite fantasear un futuro más alentador para Escarlata —quizás utilice una de sus estrategias y consiga que Rhett vuelva.
- <sup>42</sup> Véase Moustapha Safouan: op. cit. Steven Neale relaciona este mecanismo del “es demasiado tarde” con el melodrama como género (¿el melodrama como ‘género histérico?’) y como fuente de placer para el espectador, pues es esta característica del género, según Neale, lo que provoca las lágrimas. Véase Steven Neale: “Melodrama and Tears” en *Screen*, vol. 27, n° 6, noviembre-diciembre, 1986, pág. 22.
- <sup>43</sup> Según Freud el neurótico convierte la muerte no en una necesidad, ni en un destino, sino en una elección. Sigmund Freud: “El Tema de La Elección de un Cofrecillo” (1913) en op. cit., vol. V, págs. 1868-1875.
- <sup>44</sup> E. Fox-Genovese: “Scarlet O’Hara: The Southern Lady as a New Woman” en *American Quarterly*, n° 33, parte 4, 1981, pág. 406.
- <sup>45</sup> Esto nos recuerda al masoquismo de la histérica del que habla Freud. La histérica confunde la posición femenina pasiva con la pasividad. Sigmund Freud: (1920-1921), op. cit., vol. VII, págs. 2563-2603. En el caso de *Lo Que El Viento Se Llevó* podemos pensar en la escena (fantasía masoquista) en que Rhett, borracho, coge a Escarlata y la lleva escaleras arriba para una noche de pasión.
- <sup>46</sup> Véase Sigmund Freud: “Los Instintos y sus Destinos” (1915), op. cit., vol. VI, págs. 2039-2052.
- <sup>47</sup> “Ahí reside todo su secreto (de la seductora): en la intermitencia de la presencia. No estar nunca allí donde se la cree, allí donde se la desea. Es, como diría Virilio,



- una 'estética de la desaparición'. Hace funcionar el deseo mismo como cebo". Jean Baudrillard: *De la Seducción*, Madrid, Cátedra (colección Teorema), 1989, pág. 83.
- <sup>48</sup> V. O'Donnell: "The Southern Woman as a Timebinder in Film" en *Southern Quarterly*, vol. 19, n° 3-4, 1981, pág. 158. Con respecto a la identificación de Escarlata con su padre a través de la posesión de Tara, véase también el excelente análisis de Vicente J. Benet: "Narración, tiempo y Cohesión del Relato en *Gone With the Wind*" en *Archivos de la Filmoteca*, n° 14, junio, 1993, págs. 70-87.
- <sup>49</sup> Joan Riviere: "La Femenidad como Máscara" en Alicia Roig (ed.): *La Femenidad como Máscara*, Barcelona, Tusquets Editores, 1979.
- <sup>50</sup> Laura Mulvey: en Giulia Colaizzi (ed.): op. cit., 1995, pág. 69.
- <sup>51</sup> Lucien Israel: op. cit.
- <sup>52</sup> Joan Riviere: op. cit., págs. 15-16.
- <sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 16. Véase también, Stephen Heath: "Joan Riviere and the Masquerade" en Victor Burgin *et alter* (eds.): op. cit., págs. 45-61.
- <sup>54</sup> Mary Ann Doane: "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" en *Screen*, vol. 23, n° 3-4, 1982, págs. 74-87. Véase también el artículo en que Laura Mulvey usa el concepto de mascarada en relación con Pandora, esa figura mítica femenina y seductora: en Giulia Colaizzi (ed.): op. cit., 1995. Otras autoras han utilizado el concepto de 'feminidad como máscara' para analizar películas en las que la mujer se disfraza de hombre. Por ejemplo, Claire Johnston: "Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies" en Claire Johnson y Paul Willemen (eds.): *Jacques Tourneur*, Edimburgo, Edinburgh Film Festival, 1975, págs. 36-44; Gaylyn Studlar: "Masochism, Masquerade and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich" en Jane Gaines y Charlotte Herzog (eds.): op. cit., págs. 229-249.
- <sup>55</sup> Véase en el mismo sentido, Jean Baudrillard: op. cit., pág. 18.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, pág. 84.
- <sup>57</sup> F. Nietzsche: *La Gaya Ciencia*, Madrid, Akal, 1988, pág. 102-106. Para otra interpretación de este mismo texto del filósofo alemán, véase Mary Ann Doane: "Veiling Over Desire: Close-Ups of the Woman" en su libro: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres y NY, Routledge, 1991, págs. 44-75. En mi opinión, Doane destruye la fuerza y el potencial subversivo que la puesta en cuestión de la oposición entre apariencia y profundidad supone.
- <sup>58</sup> Silvia Tubert: op. cit., págs. 222-3.
- <sup>59</sup> Jean Baudrillard: op. cit., págs. 848-5. Si lo masculino se define por la producción, podemos empezar a considerar que lo femenino no se define por la re-producción, sino por la seducción. Sin duda reivindicado, con Baudrillard, la estrategia y el poder de la seducción.
- <sup>60</sup> Juliet Mitchell: *Psicoanálisis y Feminismo* (1974), Barcelona, Anagrama, 1982, pág. 418.
- <sup>61</sup> Jesús González Requena: "La Posición Femenina en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz" (25 de Abril de 1995) ponencia en el curso *La Mujer en la Ficción*, organizado por La Fundación Universidad Carlos III de Madrid.
- <sup>62</sup> Juliet Mitchell: *Women: The Longest Revolution. Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*, Londres, Virago Press, 1984, pág. 29.
- <sup>63</sup> Así lo resume Lucien Israel: "La histérica no es ya una mujer, sino que representa a La Mujer", op. cit., pág. 25.
- <sup>64</sup> Jean Baudrillard: op. cit., pág. 15.
- <sup>65</sup> *Ibidem*., pág. 113. O como bien dice Juan Miguel Company: "En esta *duplicidad gestual* de la protagonista (Escarlata), en sus fingimientos [...] reside su carácter seductor" (cursiva en el original) en *El Aprendizaje del Tiempo*, Valencia, Ediciones Episteme S.L., 1995, pág. 52.
- <sup>66</sup> Aunque 'us' (nosotros/as) en inglés no tiene género lo he traducido por nosotras para sostener mi hipótesis del Sur como lugar femenino.
- <sup>67</sup> Aunque antes mencioné un final 'imaginario' en el que Escarlata recupera a Rhett, el final 'abierto' de esta película permite, me parece, diferentes interpretaciones que, aunque contradictorias, no son excluyentes.
- <sup>68</sup> Véase Sigmund Freud: "La Pérdida de la Realidad en la Neurosis y en la Psicosis" (1924): op. cit., vol. VII, págs. 2745-2747.
- <sup>69</sup> Vicente J. Benet relaciona la histeria de Escarlata con su no-experiencia del tiempo, pues Escarlata "se cree eternamente joven". Vicente J. Benet: op. cit., pág. 85. Podemos añadir una frase que dice Rhett a Escarlata antes de abandonarla, cuando ésta le pide perdón y que parece definir este aspecto de la 'psicología' de Escarlata: "Querida, eres como una niña, ¿crees que por decir 'lo siento' todo el pasado se puede borrar?"
- <sup>70</sup> Me hago cargo de que esta idea del Sur como lugar femenino debería apoyarse y extenderse con un análisis exhaustivo de la puesta en escena en ambas películas.
- <sup>71</sup> Cora Kaplan: "The Thorn Birds: fiction, fantasy, femininity" en Victor Burgin *et alter* (eds.): op. cit., págs. 142-166. Esta mitología del Sur parece tener sus raíces en ciertos elementos que caracterizaban la sociedad del Sur del período de la guerra civil. Véase B. Wyatt-Brown: *Honor and Violence in the Old South*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- <sup>72</sup> Linda Williams: "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" en *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, verano 1991, págs. 10-11.
- <sup>73</sup> Steven Neale: op. cit., 1986, pág. 21.
- <sup>74</sup> Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Londres, McMillan, 1982.
- <sup>75</sup> Debate iniciado por Laura Mulvey: op. cit., 1975.
- <sup>76</sup> Mary Ann Doane: "The 'Woman's Film'. Possession and Address" en Christine Gledhill (ed.): op. cit., págs. 283-298. Y Jackey Stacey: op. cit., pág. 31. Aunque Mary Ann Doane es considerada por otras feministas (que rechazan radicalmente el psicoanálisis) como una 'feminista lacaniana', ella misma afirma que su relación con el psicoanálisis se basa en un sentimiento de atracción-repulsión. Véase Mary Ann Doane: op. cit., 1991, pág. 8.
- <sup>77</sup> Constance Penley: op. cit. Y Jacqueline Rose: "Femininity and its Discontents" op. cit., págs. 83-103. Antecedente fundamental es el libro de Juliet Mitchell: op. cit., 1982.
- <sup>78</sup> Principalmente, Sigmund Freud: "Pegan a un Niño" (1914): op. cit., vol. VII, págs. 2465-2480.
- <sup>79</sup> Constance Penley: op. cit., pág. 79.
- <sup>80</sup> Teresa De Lauretis: "El Sujeto de la Fantasía" en Giulia Colaizzi (ed.): op. cit., 1995, págs. 37-64.

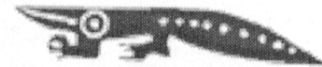
- <sup>81</sup> Laplanche y Pontalis: op. cit.
- <sup>82</sup> Jesús González Requena: "Casablanca. El Filme Clásico" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio, 1993, págs. 89-105. Y Elizabeth Cowie: op. cit. (1984), pág. 71.
- <sup>83</sup> Cora Kaplan afirma acerca de las mujeres que leen novelas rosas: "la lectora se identifica con ambos polos (de la diferencia sexual) en el escenario de seducción, pero sobre todo se identifica con el proceso de seducción" en Victor Burgin *et alter*: op. cit, pág. 162. Véase también, Luis Martín Arias: "Efectos de verdad: texto y discurso en el cine clásico" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio, 1993, pág. 37.
- <sup>84</sup> Claro que yo parto de la base de que no hay un 'deseo de mujer'. Estoy de acuerdo con Freud en que sólo hay un deseo (por ej: deseo escopofílico) que se expresa de forma activa (mirar) o de forma pasiva (ser mirado). Véase, Sigmund Freud: (1915), op. cit.
- <sup>85</sup> Me voy a referir al artículo arriba mencionado, especialmente, págs. 51-52.
- <sup>86</sup> La crítica de Stacey al uso del concepto de fantasía en la teoría fílmica feminista es muy similar a la De Laurentis. Véase Jackie Stacey: op. cit., pág. 32.
- <sup>87</sup> Sigmund Freud: (1905-6, 1942) op. cit., vol. IV, pág. 1272.
- <sup>88</sup> *Ibidem*.
- <sup>89</sup> Según Sigmund Freud: "Mucho de lo que siendo real, no procuraría placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta", op. cit. (1907-8), vol. IV, pág. 1343.
- <sup>90</sup> Sigmund Freud: (1905-6, 1942), op. cit., vol. IV, págs. 1272-1276.
- <sup>91</sup> *Ibidem*, pág. 1275.
- <sup>92</sup> Véase Sigmund Freud: "Recuerdo, Repetición y Elaboración" (1914), op. cit., vol. V, págs. 1683-1688. Quizás podamos relacionar la asistencia al cine con 'la compulsión a repetir' una escena o fantasía.
- <sup>93</sup> Sigmund Freud: (1905-6, 1942), op. cit., vol. IV, pág. 1275. La cursiva es mía.
- <sup>94</sup> *Ibidem*.
- <sup>95</sup> Sigmund Freud: (1907-8): op. cit., vol IV, pág. 1348.

- Vol. 100.— Jenaro Talens & Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History*.
- Vol. 101.— Didier Coste: *Not Just a Matter of Style: An Essay on the Social Responsibility of Theory*.
- Vol. 102.— Enrichetta Susi: *Autorità scientifica, autorità femminile*.
- Vol. 103.— Giulia Colaizzi: *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age*.
- Vol. 104.— Francisco M. Gimeno Blay: *Quemar libros... ¡qué extraño placer!*
- Vol. 105.— Vicente Gómez: *Paul Valéry: poiesis y modernidad artística*.
- Vol. 106.— Juri M. Lotman: *Acerca de la semiosfera*.
- Vol. 107.— Domingo Sánchez-Mesa: *La comprensión dialógica*.
- Vol. 108.— José M<sup>o</sup> Pozuelo Yvancos: *El canon en la teoría literaria contemporánea*.
- Vol. 109.— Felix Vodicka: *La historia literaria: sus problemas y tareas*.
- Vol. 110.— Javier Echeverría: *Semiótica y ciencia*.
- Vol. 111.— Gilles Deleuze: *Negociaciones sobre historia del cine*.
- Vol. 112.— Boris Uspenski: *Semiótica de la composición*.
- Vol. 113.— Cesare Segre: *El testamento de Lotman*.
- Vol. 114.— Seyla Benhabib: *El reluctant modernismo de Hanna Arendt*.
- Vol. 115.— Andrés Sánchez Robayna: *La victoria de la representación. Lectura de Severo Sarduy*.
- Vol. 116.— Amparo Cabrera: *La tartamudez del arte*.
- Vol. 117.— Kant/Fichte: *Sobre la ilegitimidad de la reproducción de los libros*.
- Vol. 118.— Roger Chartier: *Foucault lector de Foucault*.
- Vol. 119.— Maurizio Grande: *Ocupaciones de la mirada*.
- Vol. 120.— Teresa Brennan: *Esencia contra identidad*.
- Vol. 121.— Patrizia Calefato: *Automatismo y memoria en los signos de la fotografía*.
- Vol. 122.— José Javier Marzal: *Melodrama y géneros cinematográficos*.
- Vol. 123.— Pere Salabert: *El espacio intermitente de la acción en el teatro*.
- Vol. 124.— Manuel Asensi: *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*.
- Vol. 125.— Santiago Vila: *Jekyll/Hyde. Psicoanálisis, cine y literatura*.
- Vol. 126.— Slavov Zizek: *La política de la diferencia sexual*.
- Vol. 127.— Josep-Vicent Galaldà: *Medioptrías y sondeoscopios*.
- Vol. 128.— Sergio Sevilla: *El 'compromiso ontológico' de la teoría crítica*.
- Vol. 129.— Marta Pérez-Yarza: *Videoclips e imágenes del descrédito*.
- Vol. 130.— Isabel Burdiel & Justo Serna: *Literatura e historia cultural*.
- Vol. 131.— Terry Cochran: *Las condiciones históricas del amor*.
- Vol. 132.— Pilar Pedraza: *Máquinas de presa. La cámara vampira de Carl Th. Dreyer*.
- Vol. 133.— Eva Parrondo: *Feminidad y mascarada*.
- Vol. 134.— Ángel Quintana: *Mediación y transparencia.. Un método didáctico para la utopía televisiva*  
Roberto Rosellini
- Vol. 135.— Ismael Saz: *Dos autores y un destino. Furet, Hobsbawm y el malhadado siglo XX*.
- Vol. 136.— Isabel Martínez Benloch: *Subjetividad y género*.
- Vol. 137.— Michael Nerlich: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- Vol. 138.— Maite Larrauri: *La espiral foucaultiana*.
- Vol. 139.— M<sup>o</sup> Luz Mendigorra: *Leer a Jane Austen desde la historia de la cultura escrita*.
- Vol. 140.— Jorge Urrutia: *La mirada inventora e inventada o Teoría del objeto sujetual*.
- Vol. 141.— Paul de Man: *El concepto de ironía*.
- Vol. 142.— J. Hillis Miller: *Los estudios literarios en la universidad transnacional*.

*En colaboración con*



Centro de Semiótica  
y teoría del espectáculo



EUSKAL SEMIOTIKA ELKARTEA  
ASOCIACION VASCA DE SEMIOTICA

A. A. S.