

¿Cómo es posible cambiar "Gilda" por "Jane Eyre"?

A Miguel.

En esta comunicación voy a trazar la lógica del trayecto que ha recorrido mi trabajo de tesis doctoral en lo que se refiere a la parte dedicada al análisis textual de películas. Empecé con el tema de la mujer fatal en el cine negro hollywoodiense de los años 40. Aunque el análisis de la construcción de la diferencia sexual en el cine negro no ha dejado de ser objeto de mi investigación, esta se centra ahora en mayor medida en un análisis de la construcción de la diferencia sexual en un ciclo de películas hollywoodienses del llamado género 'gótico femenino' también de los años 40.

Primero voy a aclarar qué es esto del género gótico femenino y a definir el ciclo de películas de este género del que me he estado ocupando. El género gótico femenino está constituido por una serie de películas que cuentan con una protagonista, que están narradas desde su punto de vista y que se agrupan por el hecho de que comparten una estética y un conjunto de motivos y convenciones narrativas que provienen de las novelas góticas de finales del siglo XVIII (la mansión o el castillo lúgubre, los sirvientes siniestros, la tormenta, la existencia de Otra mujer relacionada con el pasado o su retrato, el motivo del envenenamiento o el tema de la investigación de una habitación prohibida). Las películas de este género son "Rebeca" (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), "Sospecha" (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941), "Jane Eyre" (*Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1943) "Luz que Agoniza" (*Gaslight*, George Cukor, 1944), "Cuando Dos Extraños se Casan" (*When Strangers Marry*, William Castle, 1944), "Mi Nombre es Julia Ross" (*My Name is Julia Ross*, Joseph H. Lewis, 1945), "La Escalera de Caracol" (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak, 1945), "El Castillo de Dragonwyck" (*Dragonwyck*, Joseph L. Mankiewicz, 1946), "Corrientes Ocultas" (*Undercurrent*, Vicente Minnelli, 1946), "Las Dos Señoras Carroll" (*The Two Mrs. Carroll*, Peter Godfrey, 1947), "Amor de un Extraño" (*Love from a Stranger*, Richard Whorf, 1947), "Pacto Tenebroso" (*Sleep my Love*, Douglas Sirk, 1948), "Secreto tras la Puerta" (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948) y "Atrapados" (*Caught*, Max Ophuls, 1949).

Dentro de este género, que no presenta una coherencia global en términos narrativos, se puede perfilar un ciclo de películas que constituyen un sistema textual relativamente coherente porque parten de un escenario narrativo común: "matrimonio precipitado con el hombre ideal/un extraño". A este ciclo, que es el ciclo en el que he centrado principalmente mi investigación, pertenece "Rebeca", "Sospecha", "Luz que Agoniza", "Cuando Dos Extraños se Casan", "El Castillo de Dragonwyck", "Corrientes Ocultas", "Amor de un Extraño", "Secreto tras la Puerta" y "Atrapados".

Fue el comentario de un amigo lo que se ha convertido en el punto de partida de esta reflexión. Al enterarse del giro que ha dado mi investigación me preguntó, con una mezcla de sorpresa y sarcasmo: "¿Cómo has podido cambiar 'Gilda' por 'Jane Eyre'?". Como esta pregunta resume muy bien un tipo de reacción con el que me he encontrado a menudo, pensé que sería una buena idea escribir algo sobre ello. Lo cierto es que si este comentario no me dejó indiferente es porque yo misma me planteé algo parecido cuando, no sin cierta resistencia, me fui encontrando cada vez más inmersa en el cine gótico femenino, género que ha recibido

hasta la fecha escasa atención teórica. Solamente algunas feministas anglosajonas se han ocupado de este grupo de películas. Ahora bien, lamentablemente lo han hecho de forma negativa. Mary Ann Doane (1986), por ejemplo, ha defendido que la heroína gótica es un prototipo de la representación opresiva de la mujer por parte del aparato cinematográfico Hollywoodiense porque la mirada activa-investigadora de la protagonista acaba por convertirse en una mirada sintomática o paranoica ('¡Creo que mi marido quiere asesinar-me!').

Frente a esta visión negativa, marcada por un a-priori ideológico feminista, mi aproximación al género surgió de una experiencia de identificación inesperadamente positiva. Mi planteamiento inicial, por tanto, más que un planteamiento feminista oficial (denuncia de la ideología o del orden simbólico que estructura este género cinematográfico: construye un sujeto femenino oprimido por el orden narrativo patriarcal) ha sido fundamentalmente un planteamiento psicoanalítico: ¿por qué me apasionan estas películas? Este planteamiento, sin embargo, no excluía mi perspectiva feminista, ya que si este género me acabó por interesar lo suficiente como para convertirse en mi principal *corpus* textual de análisis fue también porque quería saber algo sobre esta identificación mía tan 'políticamente incorrecta'.

Aunque la tradición psicoanalítica en el contexto de la teoría del cine se ha encargado de enfatizar que la experiencia cinematográfica es no sólo una experiencia cognitiva (teoría neoformalista) y significativa (teoría semiótica), sino que es también una experiencia que involucra la subjetividad del espectador/a y que, por tanto, el/la analista debe tener en cuenta su experiencia como espectador/a en el análisis de las películas (esta es básicamente la postura de Christian Metz, 1975), sin embargo, no se ha enfatizado lo suficiente que para tener en cuenta esta experiencia, el/la analista tiene que analizar no sólo las películas en tanto que sistemas textuales sino también su identificación con las mismas. Es a partir del psicoanálisis de la propia experiencia identificatoria que las películas desencadenan (psicoanálisis llevado a cabo en el diván de un psicoanalista), que se puede sacar a la luz los conflictos psíquico/sociales y las fantasías que las películas despliegan en sus escenarios. Este ha sido, pues, mi punto de partida: para ofrecer una interpretación del escenario fantasmático de estas películas he tenido siempre presente una interrogación: ¿qué *sentido* tienen para mí estas películas que logran ¡hacerme cambiar 'Gilda' por 'Jane Eyre'!?

A partir del análisis textual de los filmes pertenecientes a ambos géneros así como de mi curiosidad epistemológica respecto a mi experiencia identificatoria, lo primero que pude constatar fue la existencia de una conexión estructural entre ambos. Ambos ponen en escena la misma fantasía: el conflicto entre la pulsión erótica y lo real de la diferencia del Otro sexo: el Otro, es decir 'la mujer fatal' y 'el amante/marido Gótico', aparece construido como un otro erótico ideal/amenaza mortal frente a un/a protagonista construido como un personaje 'en crisis'.

En la medida en que los dos géneros son estructuralmente parejos, cambiar 'Gilda' por 'Jane Eyre' significa un cambio de posición por mi parte. Simplemente, me interesé más por el ciclo de películas que ponían en escena la fantasía del género negro pero que, en vez de hacerlo desde 'el lado hombre', lo hacían desde 'el lado mujer'.

Referencias

KAPLAN E. Ann, *Women in Film Noir*, BFI, Londres, 1978 y 1998 (segunda edición revisada).

DOANE Mary Ann, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, MacMillan Press, Indiana University Press, 1987.

METZ Christian, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier* (1975), MacMillan, Londres, 1990.

PENLEY Constance, *The Future of an Illusion. Film, Feminism and Psychoanalysis*, Londres y NY, Routledge, 1989.

ROSE Jacqueline, "Paranoia and the Film System" *Screen* vol 17, n°4, winter 1976-77, pp. 85-104.

ROSE Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, Londres, 1986.

SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1988.

WALDMAN Diane, "At Last I Can Tell it to Someone! Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance film of the 1940s" en *Cinema Journal*, vol. 23, n° 2, Fall 1983, pp. 29-40.