

ta (cuando la traición de Spike en el *pub*, impide a William «proteger» a Anna de los fotógrafos), con la madre que cierra el *travelling* temporal en el que suena «*el sol no brilla cuando ella se ha ido*» (f.11). Es tras la declaración de amor de William en la rueda de prensa de la película de Henry James y unas imágenes en el jardín del convite de boda, que *el jardín privado y prohibido* «de los que pasan su vida juntos» (que Anna y «el flojeras» transgreden tras su segunda cita, la del cumpleaños de la hermana de William) reaparece como *el jardín sexual* (Anna embarazada) que ella ha hecho *público*<sup>42</sup>.

La sutil sexualización del estereotipo de «la madre» que lleva a cabo *Notting Hill* se hace manifiesta en *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), película en la que Julia Roberts interpreta un personaje basado en una mujer real (personaje que le supuso el Oscar a la mejor actriz, situando su caché por encima de los 20 millones de dólares) y que, sorteando la censura institucional y psíquica que recae sobre «la sexualidad femenina» y sobre «la expresión intelectual» de las mujeres, parte de la *pretty mother* (f.12) para proponernos «un discurso laico» sobre la maternidad<sup>43</sup>.

42 Sobre la construcción cultural del home como garden, véase Vicente J. Benet, op. cit., p. 91. Durante la promoción de *Notting Hill*, la estrella declaró: "aunque todavía no tengo hijos, creo firmemente que crear y mantener familias sólidas es el gran reto de nuestros días" en *La Revista*, 3 de enero de 1999, p. 32. El 4 de julio del 2002, el Día de la Independencia norteamericana, Julia Roberts celebró "una boda íntima y romántica" bajo "la oscuridad de la noche de Nuevo México" con el cámara Danny Moder. <http://www.hola.com/2002/07/04/juliarobertsboda>. Como invitada en el show televisivo de Diane Sawyer, Julia Roberts declaró que había "nacido para amar y para ser la mujer de este hombre" y que probablemente esté preparada para dejar de actuar y formar una familia "en breve", <http://us.imdeb.com>.

43 Véase Julia Kristeva, en "Credo in unum Deum" (1985), *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 67-69.



11



12

le «la prostitución del hombre (el primer segmento narrativo se inicia con la visión de la estrella en la librería y concluye con la secuencia de fascinación fetichista-mitificadora del espectador Hugh Grant/Spike ante la sonrisa de Julia Roberts cuando *su novio en la ficción* le pide que se case con él en una galería de arte<sup>38</sup>) y, por tanto, como el objeto públicamente antiromántico, como «el objeto porno» que retorna tras las «tres citas» de William con «la trabajadora del departamento de personal-ninfómana», «la frutariana» (Anna Scott es vegetariana) y «la inglesa perfecta».

En segundo lugar, para poner en escena la superación de lo antiromántico, *Notting Hill* lleva a cabo un desplazamiento de la carga sexual de esta estrella desde el estereotipo de «la prostituta» (a pesar de tener novio, la estrella besa al hombre que define su des-encuentro como «surrealista pero bonito») hasta el estereotipo de «la madre». Este desplazamiento se efectúa, por un lado, a través de una simbolización del estereotipo de «la virgen soñadora»: lo que hace avanzar la acción del relato romántico, es decir, lo que conduce a William a superar su miedo a la transgresión (a entrar en «el jardín prohibido») y a ser capaz, como periodista de *Caballo y Sabueso*, de rescatar a Anna tanto de su madre patria (Anna Scott se queda en Londres) como de «la guerra de los medios», es la petición de amor («flotar en un mar azul oscuro» mientras «una cabra toca el violín» [cuadro-regalo de Chagall]) que le hace una *celeste* Anna Scott (f.9).



9

Por otro lado, la relación-diferenciación explícita entre Vivian/Julia Roberts en la cama y Gilda/Rita Hayworth (explorada más extensamente en *Ocean's Eleven*, Steven Soderbergh, 2001) funciona no sólo para traer al presente del texto el escenario estelar de *Pretty Woman* –por la mañana *La novia de América*<sup>39</sup> es todavía más una «pretty woman» (f.10)<sup>40</sup>– sino también para sexualizar, *de forma disfrazada* (Rita Hayworth rodó Gilda embarazada de unos meses: de ahí el lazo en el vestido del *striptease*), el estereotipo porvenir de «la madre»<sup>41</sup>. En efecto, este estereotipo ocupará un lugar privilegiado a lo largo del último segmento narrativo de la película, como ya se anuncia, tras la segunda ruptura de la pareja protagonis-



10



7

entre la «anti-representar «la americana» de *la funeral*, Mike (f.8) no sólo atenderla en ita a «la mujer



8

Eva Parrondo

Julia Roberts

38 La asociación de Julia Roberts a espacios de arte elevado fue iniciada por Woody Allen en *Todos Dicen I Love you* (1996) película en la que el personaje de Julia Roberts también queda definido por su relación con Audrey Hepburn. En *La Sonrisa de Monna Lisa* (Mike Newell, 2003) Julia Roberts interpreta a una profesora de historia del arte indisciplinada.

39 <http://www.hola.com/2002/02/06/rankingactores/>

40 En la secuencia que transcurre en la cama de William, antes de que sean descubiertos por la prensa, el diálogo entre ellos es el siguiente:

- Rita Hayworth solía decir: 'se van a la cama con Gilda y se despiertan conmigo'.
- ¿Quién era Gilda?
- Su gran personaje. Los hombres se iban a la cama con su sueño y se despertaban con la realidad. ¿Te sientes así?
- Esta mañana estás más bonita que nunca.

41 Aparte de su papel de madre sureña en *Algo de que hablar*, Julia Roberts hace de madrastra versus la madre Susan Sarandon en el melodrama *Quédate a mi lado* (Chris Columbus, 1998).

En primer lugar, *Notting Hill* reconfigura el estereotipo de «la prostituta» como el obstáculo para la realización del sueño romántico de la estrella (Anna Scott/Julia Roberts), del mismo modo que Spike, el compañero de piso galés de William Thucker (Hugh Grant), funciona inicialmente como el obstáculo para la realización del sueño romántico de este fan inglés. No sólo al final de la secuencia de la primera cita con «Picapiedra» (rueda de prensa de la película de ciencia-ficción *Helix*), William llama a Anna Scott «¡zorra!» para evitar que se «airee», a través del periodista del *Time Out*, «un asunto» romántico tan «delicado» (disfrazado de periodista de la revista *Caballo y Sabueso*, William le entrega a Anna un ramo de margaritas amarillas y le dice que es «la mujer de sus sueños buenos»), no sólo en la segunda cita (la cena familiar) los honorarios de la actriz (gana 15 millones de dólares por película) son causa de desconcierto *masculino* y de desgracia *femenina* («cada vez que se me rompe el corazón, los periódicos lo airean como si fuera un espectáculo») sino que además, en la tercera cita (cine y cena romántica en un restaurante), la conexión lingüística entre prostituta y actriz y la referencia intertextual al «orgasmo falso» de Meg Ryan, «esa rubia con carita de ángel», en *Cuando Harry encontró a Sally ...* (*When Harry met Sally*, Rob Reiner, 1989), es lo que retorna desde el fondo («Anna es la actriz definitiva. Es una ¡guarra! a la que puedes darle la vuelta y volverte a tirar.») (f. 7) apuntando hacia la imposibilidad romántica: cuando Anna invita a William a subir a su habitación de hotel hace acto de presencia Alec Baldwin (novio machista de Julia Roberts en la ficción).



7

década de 1950, Doris Day representó un modelo de feminidad dinámico y rebelde (connotado por su vestuario extravagante) pero cada vez más asociado al espacio doméstico-maternal; Don Mac Pherson y Louise Brody, *Leading Ladies*, Conran Octopus Limited, Londres, 1986, p. 157.

34 Ya, 21 de mayo de 1995, p. 51.

35 <http://www.hola.com/perfiles/juliaroberts/>

36 En *Pretty Woman* también se establece una asociación entre Richard Gere y Cary Grant vía Charada.

37 Don MacPherson y Louise Brody, op. cit.

Se puede además añadir que el choque inicial entre la «anti-Doris Day» (durante los 60, Doris Day, llegó a representar «la chica que siempre dice no»<sup>37</sup>) y el «pro-mujer americana» de *Cuatro Bodas y un Funeral* (*Four weddings and a funeral*, Mike Newell, 1994) en una esquina-pantalla de cine (f.8) no sólo refuerza el arranque de la acción romántica (tras atenderla en su arruinada librería de guías de viaje, William invita a «la mujer que no siempre dice no» a su casa estilo Canterbury: «en cinco minutos volverá a estar en la esquina [ella le mira seria] no como una prostituta es evidente») sino que también refuerza el arranque de la reconstrucción de Julia Roberts como el objeto de deseo especta-



8

3, con el can-  
poralmente la  
strella explica  
que «vivía en  
ado fácilmente  
ués de estas  
de Lyle Lovett  
parece haberse  
real de *Pretty*

*ty Woman* («si  
cómo sus pro-  
n relanzamien-  
tras una déca-  
rota romántica  
en *La boda de*  
*Jan*, 1997).

para poner en  
*rgumento rosa*  
quedó con el  
para contrade-  
no sólo parte  
e «la virgen-  
cial [f. 2] y en  
ve forzada a:

specto al este-  
a devora-hom-

zona»: mucha-  
a que transgre-  
ntrado al hom-  
s créditos *I still*



4

Eva Parrondo

*haven't found what I'm looking for]* y que parece necesitar "aprender a controlar sus impulsos" y a "concentrarse en el objetivo" matrimonial<sup>32</sup>.



5

2. Re-establecer la asociación entre «la prostituta» (objeto de deseo, mujer sexualmente activa y profesional) y «la madre» –asociación que en *Pretty Woman* está disfrazada en la peluca a lo Doris Day (versión española para Carol Channing)<sup>33</sup> que Vivian lleva durante la primera noche que pasa con Edward (f. 5)– por medio de un desplazamiento desde *Hollywood Boulevard* (la calle de las estrellas-prostitutas) hasta *Maryland* («la tierra de María»), estado sureño previamente relacionado con la maternidad: en *Algo de que hablar* (*Something to talk about*, Lasse Hallstrom, 1995), Julia Roberts interpreta el papel de mujer vengativa/madre sureña de una niña amazona.

III

Si bien *Novia la Fuga* remata el trayecto romántico-ambicioso de Julia Roberts poniendo en escena la pospuesta y, por ello mismo, deseada boda con su «pareja ideal»<sup>34</sup>, el *American Gigoló* (Paul Schraeder, 1980), la película que logra convertir, retrospectivamente, a Julia Roberts en *La reina de la comedia*<sup>35</sup> romántica de la década de 1990 es, no obstante, *Notting Hill*.

Promocionándose como «un moderno cuento de hadas sobre lo que pasa cuando un simple hombre de la calle (Hugh Grant, el "nuevo Cary Grant"<sup>36</sup> que, en contradicción con su papel en *Sentido y Sensibilidad* [*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995], acaparó la prensa del corazón por mantener relaciones sexuales en su coche con Divine Brown, una prostituta de Los Ángeles) se enamora de la estrella de cine más famosa del mundo», la trama de esta comedia romántica reconstruye a Julia Roberts como «la estrella pelirroja» de *Pretty Woman* (f. 6) a la vez que, a partir de un movimiento reflexivo sobre los estereotipos que configuraron originalmente su personaje, promueve un claro desplazamiento de la carga sexual de la estrella desde el estereotipo de «la prostituta» hacia el estereotipo de «la madre».



6

Julia Roberts

32 Este estereotipo encuentra sus raíces cinematográficas en la Escarlata O'Hara (Vivian Leigh) de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1938) o en la Julie (Bette Davies) de *Jezebel* (William Wyler, 1939). *Novia la Fuga* se refiere a la famosa escena de transgresión social en *Jezebel* –la escena en que Bette Davis se presenta en el baile con un vestido rojo cuando debería lucir uno blanco– convirtiéndola en un «falso sueño» que Maggie Carpenter-Julia Roberts le cuenta a Richard Gere (que la ha comparado con una «devora-hombres» en su columna) para distraerle mientras que su amiga le tiñe el pelo de varios colores llamativos.

33 Véase Sigmund Freud, op. cit. (1910), p. 1628. Carol Channing fue una estrella de Broadway, una jazz baby, durante la década de 1950 interpretando, principalmente, a «cazadoras de fortunas». También trabajó en comedias musicales como *Millie*, una chica moderna (George Roy Hill, 1967). Fue objeto de noticia cuando se supo que durante sus cuatro décadas de matrimonio, apenas mantuvo relaciones sexuales con su marido. Véase [www.blairmag.com/blair6/Carol/](http://www.blairmag.com/blair6/Carol/) A principios de la

«un club de *striptease*»<sup>25</sup>. Su boda, el 27 de junio de 1993, con el cantante *country* y actor Lyle Lovett no satisface más que temporalmente la dimensión romántica de Julia Roberts. Pues aunque la estrella explica que antes de casarse «soñaba con un príncipe azul» porque «vivía en un mundo de fantasía» y porque «podía haberme identificado fácilmente con “Blancanieves”»,<sup>26</sup> un año y *nueve meses después* de estas declaraciones «la Cenicienta de Hollywood»<sup>27</sup> «se separa de Lyle Lovett en favor de Richard Gere. El idilio de *Pretty Woman* parece haberse hecho realidad», según la revista *Lecturas*<sup>28</sup>. «*Remake real de Pretty Woman*», dice un titular de *Diario 16*<sup>29</sup>.

*Novia a la Fuga*, que se publicitó como la secuela de *Pretty Woman* («si te gustó *Pretty Woman* no te pierdas la oportunidad de ver cómo sus protagonistas vuelven a enamorarse»), puede ser vista como un relanzamiento cinematográfico de Julia Roberts como virgen soñadora, tras una década de inestable vida amorosa y de una insatisfactoria derrota romántica frente a Cameron Díaz, «una Doris Day de los noventa»<sup>30</sup>, en *La boda de mi mejor amigo* (*My best friend's wedding*, P.J. Hogan, 1997).

25 La Vanguardia, 26 de junio de 1994, p. 9.

26 Tribuna de Actualidad, 19 de julio de 1993, p. 84.

27 Semana, 13 de abril de 1994, p. 44.

28 Lecturas, 15 de abril de 1995, p. 31.

29 Diario 16, 1 de abril de 1995, p. 88.

30 Véase Vicky Gil, «La fiebre indomable: Julia Roberts y la comedia romántica de los 90», en Archivos de la Filmoteca, nº 44, junio, 2003, pp. 141-155, p. 148.

31 Semana, 9 de diciembre de 1998, p. 110.

El interés de *Novia a la Fuga* radica en que, para poner en escena la boda heterosexual (aderezada con *el argumento rosa* de que el público femenino de *Pretty Woman* «se quedó con el deseo de ver a la pareja en el altar»)<sup>31</sup>, es decir, para contradecir a la estrella *que seduce y se fuga*, la película no sólo parte desde los títulos de crédito de la imagen de «la virgen-Cenicienta» («la novia» huye de la ceremonia nupcial [f. 2] y en la huida pierde el velo [f. 3]) sino que además se ve forzada a:

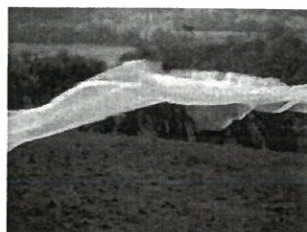
1. Producir una diferenciación (sexual) con respecto al estereotipo de «la prostituta», que se desdobra en:

(a) el estereotipo *masculino-neoyorkino* de «la devora-hombres»: *seduce y destroza*.

(b) el estereotipo *femenino-sureño* de «la amazona»: muchacha con una sexualidad desbocada (f. 4) y agresiva que transgrede el orden social (se fuga porque aún no ha encontrado al hombre que busca [ref. al tema musical de U2 en los créditos *I still*



2



3



4

*Pretty Woman* no con la pre-  
drey Hepburn  
1963]), prota-  
ciones propias  
*man holidays*,  
*ny Face* (*Una*  
entre «la prose  
hace narra-  
(la hora de las  
on, la protago-  
deseable/com-  
imagen) y (2)  
as» (las otras  
rina» (el direc-  
hermanastras

por las relacio-  
3.000 dólares,  
in de Edward  
en que no me  
vian desafian-  
imagen de la  
unos vestidos  
uy sexys»), el  
ción de dar *un*  
nista<sup>12</sup>. El este-  
de retratar a  
salta las nor-  
y «deseante»



1

el que Edward  
lvar a la mujer  
ie, como decía  
colectivos de la

raza, la nacionalidad y la clase social y lleva así a cabo una importan-  
tísima labor de civilización»<sup>15</sup>.

## II

Durante la década de 1990, la construcción mediática de Julia Roberts como estrella romántica condensa los estereotipos femeninos antitéticos (la virgen soñadora/la prostituta) que definen su personaje en *Pretty Woman*.

Fuera de la pantalla cinematográfica, el estereotipo de la prostituta motiva la construcción periodística de la estrella, por un lado, como «objeto de deseo» —Julia Roberts como «una de las primeras diez diosas del celuloide»<sup>16</sup> o un *sex symbol* (como la define el ABC<sup>17</sup>)— y, por otro lado, como metonimia de la mujer de negocios sexualmente liberada: «la protagonista de *Pretty Woman* entra en el club de las superestrellas»<sup>18</sup> para ser definida desde 1994 como «la actriz mejor pagada de Hollywood»<sup>19</sup> o como «la única actriz de su generación capaz de codearse con los hombres a la hora de cobrar honorarios»<sup>20</sup>. Declaraciones de la estrella se dirigen en la misma dirección. Mientras que en 1995 declara: «yo sólo tengo relaciones sexuales por amor, eso es lo único que me motiva, jamás lo haría buscando únicamente el placer por el placer y menos por una compensación económica»<sup>21</sup>; en 1996, año en el que con su papel en *Striptease* (Andrew Bergman, 1996) su «gran rival», Demi Moore, «la prostituta» de Robert Redford en *Una Proposición indecente* (*Indecent Proposal*, Adrian Lyne, 1993) y la mujer de negocios ambiciosa y sexualmente agresiva que acosa a Michael Douglas en *Disclosure* (Barry Lewinson, 1994), superó su caché<sup>22</sup>, matiza: «sólo me voy a la cama con quien me gusta. En eso soy muy exigente. Pero si alguien me ofreciera cien millones de dólares, lo que indeciblemente le propone Robert Redford al «marido» de Demi Moore (Bruce Willis), lo pensaría»<sup>23</sup>.

Simultáneamente, la prensa del corazón escribe la *historia amorosa* de esta estrella: en 1991 deja plantado a Kiefer Sutherland 72 horas antes de su boda para fugarse a Irlanda con Jason Patric<sup>24</sup>, con quien planeaba casarse en enero de 1993. Pero la boda con Patric, «preparada con todo lujo de detalles por los estudios, que querían de esta manera coronar a su reina», fue cancelada unos meses antes de su celebración *porque* Patric tuvo una aventura con una mujer que trabajaba en

15 Idem, op. cit. (1920-1921 [1921]), p. 2608.

16 El Periódico, 11 de agosto de 1990.

17 ABC, 11 de junio de 1991, p. 145.

18 El Periódico, 10 de marzo de 1991. En sólo dos días, *Durmiendo con su enemigo* recauda en EE.UU. 1.360 millones de pesetas. El 81% de los espectadores declararon ir a ver la película para ver a Julia Roberts. Suplemento Semanal, 24 de Marzo de 1991.

19 Blanco y Negro, 18 de septiembre de 1994, p. 37.

20 Sur-Málaga, 8 de mayo de 1994, p. 11.

21 Sur-Málaga, 19 de febrero de 1995, p. 11.

22 «Julia Roberts y Demi Moore, las nuevas grandes rivales de Hollywood», en *Lecturas*, 19 de enero de 1996, p. 71.

23 Cambio 16, 1 de julio de 1996, p. 98.

24 Diez Minutos, 18 de septiembre, 1992.

Eva Parrondo

Julia Roberts

marcada contradicción tanto con el retrato promocional —*Pretty Woman* es «una versión moderna del cuento de Cenicienta»<sup>10</sup>— como con la presencia televisada diegética (en el universo del relato) de Audrey Hepburn (ref. al final feliz matrimonial de *Charada* [Stanley Donen, 1963]), protagonista de comedias románticas basadas en las convenciones propias del cuento de hadas como *Vacaciones en Roma* (*Roman holidays*, William Wyler, 1953), *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) o *Funny Face* (*Una cara con ángel*, Stanley Donen, 1957). Esta contradicción (entre «la prostituta» y «la virgen soñadora» típica del cuento de hadas) se hace narrativamente manifiesta en la secuencia central de la película (la hora de las compras): mientras suena el tema musical de Roy Orbison, la protagonista es desplazada de posición: (1) del lugar de objeto (deseable/comprable) al lugar de fetiche (lo deseable/comprable es una imagen) y (2) del lugar de mujer menospreciada por «sus hermanastras» (las otras mujeres de negocios) y salvada por «el hada madrina» (el director del hotel)<sup>11</sup> al lugar de mujer envidiada por sus hermanastras y apreciada por el *caballero oficial*, Edward.

Vivian como una mujer que «con el dinero no bromea» y que, al igual que Edward, es capaz de negociar «su precio»: 5-10 dólares por la orientación al hotel, 20 dólares por llevarle, 100 dólares por una hora con ella, etc.

10 Por ejemplo, *Diario 16*, 5 de agosto de 1990, p. 19; *ABC*, 24 de febrero de 1997, p. 135.

11 Véase el análisis de este cuento que lleva a cabo Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1973), Editorial crítica, Barcelona, 1990, p. 332. Le agradezco a José Luis Chacón que llamase mi atención sobre este punto del cuento.

12 Véase Ann B. Snitow, «Mass Market Romance: Pornography for Women is Different», en Ann Snitow, B. Stansell, Christine y Thompson, Sharon (eds.), *Desire. The Politics of Sexuality*. Virago Press, Londres, 1984, pp. 258-275.

13 En la versión original *Cinda-fuckin'-rella*, literalmente la «Cenicienta folladora».

14 Véase Sigmund Freud, op. cit. (1910), p. 1627.

En un universo ficcional caracterizado tanto por *las relaciones comerciales-sexuales* entre los sexos (por 3.000 dólares, Vivian acepta el empleo de estar a disposición de Edward durante seis días: «Chato, voy a tratarte tan bien que no me dejarás marchar jamás», le dice a Edward una Vivian desafiante) como por la fetichización consumista de la imagen de la mujer (la primera tarea de Vivian es comprarse unos vestidos de noche «elegantes», «ni muy llamativos ni muy sexys»), el cuento de *La Cenicienta* viene a cumplir la función de dar *un lugar* al «sueño romántico-sexual» de la protagonista<sup>12</sup>. El estereotipo de la virgen soñadora cumple la función de retratar a Vivian como un personaje «transgresor» que se salta las normas profesionales (besa en la boca a su cliente) y «deseante» (lo que ella quiere que haya entre ella y Edward es, como dice Vivian en un contra-plano desplazado de la habitación de hotel, «la espada desenvainada del caballero» [f. 1]) que conduce la acción del relato romántico entre «PutaNieves y el Príncipe»<sup>13</sup> hacia el beso del final feliz en la escalera de incendios de



1

Hollywood Boulevard: un escenario hero(t)ico en el que Edward supera su miedo a las alturas y es capaz de «salvar a la mujer elegida»<sup>14</sup> *para amarla* con esa clase de amor que, como decía Freud, al no exigir «igualdad», «rompe los lazos colectivos de la

recorre y que el montaje recorta siguiendo una economía formal de corte fetichista (primeros planos que detallan partes del cuerpo de la mujer que se va vistiendo, maquillando y calzando), mientras suena su tema musical *rock and rollero I'm the wild one* (*Yo soy la salvaje*).

El colofón de esta obertura cinematográfica se localiza en un gesto autoreflexivo. Un rasta, dirigiéndose a cámara, nos interpela: «¡Bienvenidos a Hollywood! Todo el mundo que viene a Hollywood tiene un sueño, ¿cuál es tu sueño?». Por oposición con la primera secuencia tras los títulos de crédito en la que el cadáver de una prostituta es hallado en un contenedor de basura (secuencia rodada según las convenciones realistas del *thriller* policial), *Pretty Woman* nos propone la *fantasía masculina* de «amor a la prostituta»<sup>7</sup>.

2. Connota al personaje femenino como una mujer sexualmente activa, como una mujer que cuenta con varios amantes fijos, como le dice Vivian a Edward en un momento de la película. Este aspecto de mujer abiertamente sexual de la protagonista también se anuncia intertextualmente<sup>8</sup> en los títulos de crédito con un primer plano sobre la acera de Hollywood Boulevard de Carol Lombard, estrella de las *screwball comedies* o *comedias desmadradas* de la década de 1930, que estuvo casada con William Powell y Clark Gable y que protagonizó, entre otras, *Casada por azar* (*Wesley Ruggles*, 1932), *Candidata a Millonaria* (*Hands across the table*, Mitchell Leisen, 1935), *La reina de Nueva York* (*Nothing Sacred*, William Wellman, 1937) y *Ser o no Ser* (*To be or not to be*, Ernest Lubitsch, 1942).

3. Por último, el estereotipo de la prostituta define a la protagonista como «una profesional», una «mujer de negocios»<sup>9</sup>. Cuando Vivian «va a por él» al principio de la película, el diálogo es el siguiente:

- ¿Qué, guapo, buscas compañía?
- No. Busco Beverly Hills. ¿Puedes orientarme?
- Claro. Por cinco pavos.
- Eso es ridículo.
- El precio ha subido a diez.
- ¡No puedes cobrarme por una indicación!
- Puedo hacer lo que quiera, chato. Yo no me he perdido.
- Está bien. De acuerdo. Tú ganas y yo pierdo.

Ahora bien, este retrato agresivo de la protagonista de *Pretty Woman* como prostituta (objeto del deseo del hombre + mujer sexualmente activa + trabajadora en la esfera pública) entra en

<sup>7</sup> Sigmund Freud, op. cit. (1910), p. 1626.

<sup>8</sup> La intertextualidad, una noción semiótica acuñada por la teórica y psicoanalista Julia Kristeva, se refiere al hecho de que «un rasgo de enunciado remite a otro texto» ya sea explícitamente o por asociación del espectador o de la espectadora. Incluye no sólo los textos del pasado sino también «los textos que vienen después». Roland Barthes, op. cit. (1985), pp. 293-4. Para Barthes lo que el concepto de intertexto pone de manifiesto es «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.» Idem, *El placer del texto* (1973), Siglo XXI, Madrid, 1991, p. 59.

<sup>9</sup> Véase Hilary Radner «Pretty is as Pretty Does. Free Enterprise and the Marriage Plot», en Jim Collins, Hilary Radner y Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, Nueva York y Londres, 1993, pp. 56-76. La película insiste en retratar a

Eva Parrondo

Julia Roberts



La exposición se organiza en tres partes relacionadas entre sí:

– Análisis del personaje originario de la estrella por venir, Julia Roberts en *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990).

– Análisis de la interacción entre la construcción mediática de la persona estelar Julia Roberts durante la década de 1990 y *Novia a la Fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999).

– Análisis de la reconstrucción de Julia Roberts como «la estrella de la comedia romántica de los 90» en *Notting Hill* (Roger Michell, 1999).

Existe una relación estrecha entre el personaje de Julia Roberts en *Pretty Woman* y la estrella por venir «Julia Roberts». Ambas están configuradas a partir de tres estereotipos femeninos primitivos: (1) la prostituta, (2) la virgen soñadora y (3) la madre.

En *Pretty Woman* el estereotipo de 'la prostituta' cumple tres funciones:

1. Define a Vivian como «el objeto de deseo» del hombre en un universo ficcional predefinido como capitalista-machista: en la secuencia-prólogo con la que comienza *Pretty Woman* –antes de los títulos de crédito– una voz masculina sobre una pantalla en negro dice: «Digan lo que digan (las mujeres) siempre es por dinero».

Los títulos de crédito, que prefiguran el escenario de deseo que la película va a desplegar, comienzan durante una fiesta en Los Ángeles. Edward Lewis (Richard Gere), «un gran empresario» neoyorkino «conquistador de bellas mujeres», rompe por teléfono con su novia, se encuentra con su ex-mujer y se va de la fiesta en el Lotus de su abogado/antagonista hacia Beverly Hills (donde viven las estrellas y donde está su hotel), perdiéndose en Hollywood Boulevard (calle de las estrellas y calle donde trabajan las prostitutas) mientras suena su tema musical *El rey de las ilusiones* (*The king of wishful thinking*).

Tras corte de montaje y un momento de silencio en la banda sonora, comienza la otra parte de los créditos, la que se encarga de retratar a Vivian (Julia Roberts) como cuerpo sexual «femenino que despierta», en ropa interior, sobre la cama de su habitación de motel y como objeto de deseo que la cámara

4 Véase, Jesús González Requena, *La metáfora del espejo*, Eutopías/film, Valencia, 1986, p. 20; y Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano» (1960), en *Escritos 2*, Siglo XXI, México D.F., Madrid, Bogotá, 1984, pp. 773-807, pp. 775-6 y p. 787.

5 Sigmund Freud, «Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre» (1910), en *Obras completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1625-1630, p. 1628.

6 Véase Claire Johnston, «Maeve», en *Screen*, vol. 22, n. 4, 1981, pp. 54-63, p. 60.

## De Hollywood Boulevard a *Notting Hill*: un viaje por los espacios multimediáticos de una estrella romántica

Eva Parrondo Coppel

49

A Marina Díaz López

Este escrito realiza un viaje por los espacios multimediáticos que han ido produciendo a la estrella Julia Roberts como un modelo de identidad femenina con el que se han identificado y/o se identifican una multitud internacional de espectadoras en las sociedades capitalistas contemporáneas<sup>1</sup>, fenómeno social que ha convertido a esta estrella en un *icono de la cultura popular*<sup>2</sup>.

La lectura que propongo de Julia Roberts como texto (como una «práctica significativa en trance de desplazamiento»)<sup>3</sup> que da forma histórica a la contradicción que configura la identidad sexual-social de la mujer en la cultura (que es, por definición, patriarcal) —la virgen/la prostituta, la madre/la prostituta— parte de mi propia experiencia como espectadora y su fin es compartir mi interrogación personal y política sobre la ficción (la verdad) de esta identidad<sup>4</sup>. Teniendo en cuenta que un análisis *dinámico* de las comedias románticas protagonizadas por esta estrella nos permite sacar a la luz que «la decidida antítesis (en el pensamiento consciente de los adultos) entre la madre y la prostituta» (o entre la prostituta y la virgen), se confunden o asocian en el Inconsciente (cinematográfico) de mujeres y hombres<sup>5</sup>, este escrito trata de alterar tanto las actitudes sociales como «las ideologías nacionalistas dominantes» que se caracterizan por localizar la vida sexual de las mujeres en los confines de lo virginal o de lo maternal y fuera de la historia<sup>6</sup>.

1 Véase Paul McDonald, *The Star System. Hollywood's production of popular identities*, Wallflower, Londres, 2000; Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet, «La estrellas: un mito en la era de la razón», en *Archivos de la Filmoteca*, nº 18, Octubre 1994, pp. 5-10, p. 9; y Sigmund Freud, «Psicología de las masas y análisis del yo» (1920-1921 [1921]), en *Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, tomo VII, 1974, pp. 2563-2610, p. 2585*.

2 Véase Vicente J. Benet, *Lo que el viento se llevó. Estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 11; y para el concepto de signo icónico: Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968), Editorial Lumen, Barcelona, 1986, pp. 220-5.

3 Roland Barthes, *La aventura semiológica* (1985), Paidós, Barcelona, 1990, p. 13.

69

70

), que la foto  
ie, a su vez,  
cabeza de su  
uida en clave  
de su recons-  
en el cine de

is Martín Arias

Julia Roberts