

MARGARITA MAGUREGUI

La constitución del espectador femenino.

Durante estos últimos años, gran parte de la crítica feminista ha centrado su atención en un área precisa del cine: el cine de mujeres. Este grupo de films es considerado una subcategoría del melodrama y una de las características que lo distingue del resto es que el personaje central es una mujer cuyos deseos estructuran y ordenan la narrativa: es decir, construye un «punto de vista femenino» que la motiva y domina. Otra de las características es que este cine va dirigido a una audiencia específica: las mujeres.

Algunas estudiosas como Mary Ann Doane ¹ han sugerido que, de hecho, ciertos géneros se crean explícitamente para una audiencia femenina y a través de sus trabajos han desplazado el foco de atención hacia la forma en que el film construye un sujeto femenino en vez de un sujeto masculino característico de la narrativa clásica.

Este trabajo se centrará en analizar el film *Amarga victoria* que pertenece a esta categoría y que fue dirigido en 1939 por Edmund Goulding e interpretado por Bette Davis y George Brent. El objetivo de este estudio es ver cómo esta película constituye su sujeto y así desvelar el tipo de lugar que se le asigna a la mujer como espectadora dentro de una sociedad patriarcal y burguesa. Con este fin trataremos de descubrir cómo se estructura la mirada y cómo funciona en términos de identificación y placer.

Desde que el 1975 apareció el artículo de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema»² (Placer visual y Cine narrativo) se ha argumentado que el espectador construido por el texto y definido por mecanismos psicológicos de voyeurismo, fetichismo y de una primaria identificación en el espejo es inevitablemente masculino.

En el film *Amarga Victoria* podemos encontrar en funcionamiento los mismos mecanismos pero estructurados de una forma diferente. En la primera secuencia y a través de un montaje cuidadosamente diseñado y de un movimiento de cámara concreto se nos ofrece una serie de panorámicas, que nos adentran en un universo específico: un hogar y más específicamente en un espacio íntimo y privado: el dormitorio de Judith. Analicemos cómo se realiza esto: la cámara mediante un plano conjunto nos muestra el dormitorio; luego con un «track in» se desplaza hacia la cama donde Judith está tumbada y termina en un primer plano de su rostro. Estamos mirando por «el ojo de la cerradura», invadiendo la intimidad de una mujer sin que ella se dé cuenta de nuestra presencia. Con esta estrategia se nos coloca en la posición de voyeur y, por tanto, en una posición de poder. Este es, según Laura Mulvey, uno de los mayores placeres que da el ver una película.

El análisis de esta primera secuencia nos lleva a decir que la mirada de aquí también está estructurada por mecanismos de escopofilia y voyeurismo; sin embargo, según vamos viendo el film tiene lugar una importante modificación: el elemento voyeurista queda reducido al mínimo. Aunque Judith es el objeto de nuestra mirada, no se la presenta como objeto erótico, no se la convierte en un espectáculo. En lugar de eso quedamos fascinados por esta mujer vital, fuerte y poderosa. Disfrutamos viendo su forma de actuar, su manera de moverse y vestir. Esto cumple una doble función: por un lado, refuerza el proceso de identificación, ya que juega con el narcisismo de la espectadora, utilizando el personaje como un ego ideal y, por otro, activa el mecanismo de escopofilia. Nosotras deseamos saber más sobre ella, más sobre su vida.

La manera en que la narrativa presenta al personaje también intensifica esta mirada curiosa. En la segunda secuencia nos enteramos de sus

dolores de cabeza y tiene un ataque que le hace caerse del caballo. Como espectadoras nos preguntamos: ¿Qué le pasa? ¿Le sucede algo malo? Ahora con mayor intensidad deseamos conocer los motivos y las causas de la enfermedad de Judith. La narrativa así presenta un enigma y el personaje se transforma. Lo que era control, fuerza y poder se convierte en un misterio, en un objeto para ser investigado, para ser analizado. Judith no es un espectáculo, sino un manuscrito para ser leído.

Según lo analizado, en el cine de mujeres, por un lado, el elemento voyeurista juega un rol menor y la espectadora no adopta una posición masculina con respecto a la imagen del cuerpo femenino mientras que, por el otro, se refuerza el mecanismo de escopofilia.

Consideramos que la escopofilia es simplemente un mecanismo humano, una manifestación de simple curiosidad, una forma de explorar el mundo que nos rodea, una forma de conocimiento. Lo que es problemático es la forma en cómo este mecanismo es desplazado por el film. El objeto de nuestra mirada no es el mundo o la sociedad sino un individuo: una mujer. Esta estrategia funciona en dos direcciones.

Primero, y como ya hemos dicho, Judith se convierte en un objeto a ser investigado, a ser analizado, pero ¿quién realiza esta tarea dentro de la narrativa? Un hombre, o más concretamente, un doctor: Frederick. De esta forma, se le pide a la espectadora que mire a través de sus ojos, que se identifique con él. Frederick guía nuestra mirada y, solamente de este modo, se nos informa de la enfermedad que padece la protagonista, de los resultados de la operación, etc., mientras que a ella se la mantiene ignorante de su destino. Esta identificación con Frederick nos sitúa en una posición de conocimiento, en una posición de poder; sin embargo, a través de ella tiene lugar una importante operación ideológica: a la espectadora se le permite tener una mirada activa siempre y cuando asuma la posición masculina. Por otro lado, lo que esta identificación nos revela es que las identidades del género no son fijas.

Segundo, centrándose en un individuo, el film traslada al ámbito de lo

privado, de los sentimientos, un conflicto social y lo presenta como un conjunto de problemas individuales, traicionando y desplazando así nuestro deseo de saber y conocer.

Todavía hay otros elementos en el film que tenemos que analizar para entender plenamente como constituye su sujeto. Hasta ahora hemos visto cómo la espectadora es situada en una posición de poder a través de una relación visual sujeto-objeto y de su identificación con Frederick, pero a otros niveles se le despoja de él.

Uno de los rasgos pertinentes de este tipo de film es que, mientras en los géneros cinematográficos masculinos, hay una figura central, el héroe, que está en control de los acontecimientos, aquí el punto de vista se fragmenta creando diferentes perspectivas. Esta estrategia, como comenta Linda Williams³ en su artículo «Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama», tiene una función específica:

«Mientras que el efecto de identificarse como único protagonista en control es el hacer que el espectador refuerce su sensación de poder, el efecto de una identificación múltiple... es despojar al espectador de autoridad e incrementar su empatía.»

En este film tenemos dos perspectivas, dos representaciones diferentes de la mujer que se complementan, pero que están en oposición: Judith y Ann. La primera es la mujer llena de vida, activa, autosuficiente, dominante, agresiva, mucho más sofisticada, mientras que la otra es una figura silenciosa, de aspecto maternal, pasiva, que cuida de los demás, sin vida propia, totalmente asexualada.

A estas dos mujeres se las presenta como dos buenas amigas que viven en la misma casa y comparten muchas cosas. Usando este dispositivo el efecto de identificación múltiple se enfatiza, ya que el público se enfrenta constantemente con las dos figuras al mismo tiempo, una siendo el espejo de la otra como reflejo de una imagen fragmentada. Además, dentro de la narrativa, Ann tiene una función concreta. Ella

significa orden, estabilidad y equilibrio, expresado en la forma que viste y en la manera como actúa. Ella es completamente lo opuesto de lo que Bette Davis es al comienzo de la película, pero al final ambas son iguales, intercambiables, como dos gotas de agua. Esto queda claramente patente en la última secuencia cuando Judith le pide a Ann que cuide de Frederick. Las dos llevan el mismo estilo de ropa y se comportan de igual manera. Son la imagen perfecta de sacrificio y resignación.

Por tanto, Ann funciona al mismo tiempo como una figura de anticipación y como una expresión literal del objetivo de la narrativa al integrar a Judith dentro de los confines del orden social establecido.

Entonces, en relación a la espectadora, podemos decir que este mecanismo de identificación múltiple le sitúa en una posición bastante esquizofrénica en un lugar desequilibrado, caótico y desordenado, ya que se le pide sentir simpatía y comprensión por dos figuras que representan dos conjuntos de valores y actitudes completamente distintas. Además, el final de la película sirve para restablecer el orden en dos sentidos. Como todo lo que Judith significaba ha sido neutralizado y destruido, ahora nos identificamos con dos mujeres que son la misma, asumiendo así como espectadoras la única identificación posible, el único lugar que se les da a las mujeres en una sociedad patriarcal y burguesa: el de víctima.

El tipo de heroína que muestra el film también intensifica este sentimiento de impotencia. Finalmente Judith no tiene una posición de poder, ni tiene un rol activo, ni puede hacer que las cosas sucedan de la forma que desea. Es un ser totalmente impotente hasta el punto de que ni siquiera controla su propio cuerpo.

Como hemos podido ver en este análisis, al sujeto-espectador se le coloca en una posición muy contradictoria. Cuando se identifica con el personaje central, se le priva de poder, pero cuando se identifica con el hombre sucede todo lo contrario.

Ahora se nos plantea una pregunta: ¿Cómo podemos explicar el hecho

de que las mujeres disfruten viendo este film? Pienso que la respuesta radica en que la película presenta fantasías y esperanzas propias de la mujer. Al comienzo de la narrativa, Judith es una mujer que lucha por su independencia, por su libertad y por su derecho a gozar de la vida. Constantemente lucha por poder expresarse, por encontrar alternativas. Es una rebelde en contra de su sociedad. Por tanto, y como Jameson⁴ dice, este film tiene una dimensión utópica, da voz a nuestros más profundos deseos, a nuestras más profundas esperanzas. Sin embargo, lo más importante es destacar que esto se muestra en el film como un problema. Es más, es este conflicto el que pone en movimiento la narrativa y su función será neutralizarlo, eliminarlo.

Por lo que hemos analizado, podemos decir que dentro de este tipo de películas, el sujeto sólo puede adoptar el rol de víctima. Debe convertirse en una masoquista (es obvio que en este film disfrutamos con una fantasía masoquista) u ocupar la posición masculina; es decir, debe compartir sus valores y actitudes. Estamos atrapadas en un discurso que no deja espacio para otras voces, en este caso particular, la voz de la mujer y, por consiguiente, nos es imposible expresarnos y tener una participación real y activa. Aunque suene extraño, nos atrevemos a decir que la espectadora como tal está completamente ausente de este film.

notas:

1. Doane, Mary Ann, "The Women's Film: Possession and Address", en *Re-Vision: Essays on Feminist Film Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, ed. University Publications of America, Inc., Los Angeles, 1984, pp. 67-80.
2. Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol. 16, Nº 3, Otoño 1975, pp. 6-18.
3. Williams, Linda, "Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama", *Cinema Journal*, Vol. 24, Nº 1, otoño, 1984, pp.17.
4. Jameson, Fredric, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, Vol. 1, Nº 1, Invierno, 1979, pp. 130, 148.