

De Cortázar al cine. Glenda Jackson y la evolución del imaginario femenino en los 70

Natalia Plaza-Morales¹

Recibido: Diciembre 2018 /Revisado: Mayo 2020 /Aceptado: Junio 2020

Resumen. El presente trabajo se centra en la lectura del cuento de Cortázar, “Queremos tanto a Glenda” (1980), con el objetivo de analizar la trama de esta historia ficcional, que gira en torno al fanatismo que aprueban un grupo de personajes por la actriz inglesa, Glenda Jackson. Mas allá de la ficción cortazariana, esta temática nos llevará a cuestionarnos acerca de la evolución del arquetipo femenino en el cine de los años 70, apoyándonos en las interpretaciones de la artista en dos de sus películas más destacadas, *Mujeres enamoradas* (1969) y *Un Toque de distinción* (1973). Para ello, tomaremos, como pautas metodológicas para apoyar nuestro análisis, algunas de las voces más significativas que sustentan las teorías feministas y el campo historiográfico del cine y de la mujer. De tal manera que, autoras como Annette Kuhn, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis y Giulia Colaizzi, entre otras críticas, vienen a consolidar nuestro recorrido acerca del personaje literario y de la transformación del imaginario femenino. Al llevar a cabo la lectura del cuento de Cortázar así como el estudio del personaje de Glenda Jackson en dos de sus películas, podemos cuestionar los cambios de ideología cultural del arquetipo femenino. A estas variaciones han contribuido dispositivos como el celuloide, capaz de influir en la desobjetivización de las relaciones de poder entre los géneros.

Palabras clave: arquetipo; mujer; evolución; dicotomías; identidad.

[en] From Cortázar to the cinema. Glenda Jackson and the evolution of feminine imaginary in the 70s

Abstract. The present work focuses on the reading of Cortázar’s story, “Queremos tanto a Glenda” (1980), with the aim of bringing up the theme of this story, which revolves around the fanaticism of a group of characters by the actress English Glenda Jackson. Beyond Cortázar’s fiction, this story will lead us to question the evolution of the female archetype in the cinema of the 70s, based on the interpretations of this artist in two of her most outstanding films, *Women in love* (1969) and *A Touch of class* (1973). We will take as methodological guidelines to support our analysis, some of the most significant voices that support feminist theories and the historiographic field of cinema and women. In this way, critics such as Annette Kuhn, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis and Giulia Colaizzi, among other authors, come to consolidate our ideas about the literary character and the transformation of the female imaginary. By carrying out the reading of the story of Cortázar and the study of the female character of Glenda Jackson in two of her films, we can question the changes in cultural ideology of the female archetype to which devices such as celluloid, capable of influencing the de-subjectivization of power relations between genders.

Keywords: archetype; woman; evolution; dichotomies; identity.

Sumario. 1. Queremos tanto a Glenda. 2. Glenda Jackson y el espejo del cambio. 3. Conclusiones. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Plaza-Morales, N. (2020). De Cortázar al cine. Glenda Jackson y la evolución del imaginario femenino en los 70, en *Revista de Investigaciones Feministas* 11(2), 367-375.

1. Queremos tanto a Glenda

En 1980, Julio Cortázar publica “Queremos tanto a Glenda”, un relato breve escrito en torno a un personaje real de la metaficción, la actriz Glenda Jackson, quien será descifrada en esta historia ficcional bajo el nombre de Glenda Garson. En este cuento, el estilo cortazariano de corte fantástico se sustenta con un marco idóneo: la historia de unos cinéfilos que adoran a Glenda Jackson hasta el punto de embarcarse en una operación para desmontar las películas interpretadas por la actriz inglesa. La intención de este grupo será la de perfeccionar aquellas representaciones que han sido impuestas a la actriz por orden del guion. Y es que, tal y como lo indica el narrador al comienzo del relato, si bien cualquier *amateur* era capaz de reconocer admiración por el trabajo

¹ nplazamorales@hotmail.com
IESEG School of Management, París (Francia)

de Glenda, el club, formado en torno a la actriz como epicentro de sus tertulias, compartía una motivación más allá del gusto de otros espectadores por la intérprete. Este círculo, además de admirarla, la quería: “Pero solamente nosotros queríamos tanto a Glenda, y el núcleo se definió por eso y desde eso, era algo que sólo nosotros sabíamos y confiábamos a aquellos que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda” (Cortázar, 2009, p. 18).

Para poder entender la trama elegida por el escritor argentino en este cuento, sería preciso contextualizar la época durante la cual fue escrito. La década de los años 70-80 es bastante significativa en lo que respecta al auge del cine protagonizado por mujeres, ya que hasta entonces la mujer tenía un rol bastante invisible en la sociedad. Recordemos que esta etapa coincide con la segunda corriente del pensamiento feminista surgida a partir de 1960 en Estados Unidos, la cual va a extenderse hasta Europa, principalmente por Inglaterra y Francia. Esta ola feminista, conocida como feminismo radical o feminismo de la diferencia, se propaga en un corto período de unos diez años (1960-70). El movimiento se basa en la idea de una diferencia natural que reconoce la distinción biológica entre los sexos, pero que busca eliminar la opresión sufrida por la mujer en su condición genérica, es decir, en sus relaciones con el otro sexo.

Sus partidarios valoran las relaciones sociales establecidas entre los mundos femenino y masculino, reconociendo un espacio femenino mucho más optimista. Los defensores de esta teoría imaginan la diferenciación como una fuerza que ayudaría a que se forme una conciencia femenina, sin negar un pasado de opresión, pero reconociendo la existencia de un sistema masculino dominante. Este momento en la historia del feminismo luchará por la construcción de una identidad singular, por un pensamiento que pretende ser auténtico, en lugar de ser imaginado como lo contrario y lo negativo de un binarismo sexual. De inspiración marxista-socialista, sus representantes afirman una politización de la esfera privada, y desaprueban que la visión de las mujeres esté representada exclusivamente desde un espacio íntimo con el que a menudo identificamos valores negativos ilustrados por la violencia doméstica y la dominación patriarcal en general. Básicamente, en dicho contexto, la mujer sería reconocida globalmente como el agente de la reproducción (en la esfera privada), mientras que el hombre sería el agente de la producción (en la esfera social). Este movimiento del feminismo fue fuertemente inspirado por la filósofa francesa Hélène Cixous, la belga Luce Irigaray y la búlgara Julia Kristeva, figuras intelectuales que ciertos críticos reúnen bajo el nombre de «feminismo francés». Tales autoras habían sido formadas por el pensamiento lacaniano y por el enfoque psicoanalítico, al mismo tiempo que por el erotismo de Bataille, la deconstrucción de Derrida, así como por el disfrute textual de Barthes y su aproximación al cuerpo. Durante esta época, y como lo subraya Guarinos (2007, p. 92), surgen revistas y festivales en torno al cine y a la mujer en Inglaterra, cuya labor es fundamental para consolidar la presencia femenina en la industria cinematográfica.

Bajo estas circunstancias socio-culturales, no es de extrañar que el escritor argentino se sintiera animado a destacar el trabajo de algunas intérpretes que actuaron como sujetos de socialización de un cambio de mentalidades que empezó a fraguarse desde los años 1930. En este sentido, el narrador del cuento de Cortázar evoca además a otras actrices a quienes admiraban los miembros del club, convertidas hoy en referentes internacionales, las francesas Anouk Aimée o Annie Girardot, o la actriz y cantante argentina Marilina Ross: “Al igual que ellos también nosotros admirábamos a Glenda y además a Anouk, a Marilina, a Annie...” (Cortázar, 2009, pp. 17-18).

El entusiasmo por modelos femeninos del celuloide se explicaría debido a que, a partir de los años 50, la mujer empieza a tener una mayor visibilidad en los medios de comunicación y se le conceden roles más complejos en el cine, los cuales acompañan ya los inicios del cambio de una identidad femenina. Y, si bien es cierto que a través del cine la mujer ha seguido perpetuando un imaginario social potenciado por su imagen y belleza, de la mano de muchas actrices se han ido desestabilizando algunos estereotipos enraizados en la tradición dicotómica occidental que, recordemos, contribuían a limitar el ámbito de lo femenino como una condición perteneciente a uno de los dos estereotipos polarizados: la santa (la Virgen) y la pecadora (la Puta). Tales estereotipos y sus diversificaciones han representado a la mujer desde el dominio de lo sexual (la mujer fatal, la mujer angelical...) y de lo doméstico (el ama de casa, la esposa fiel, la madre incondicional...). Mientras tanto, al hombre se le ha proyectado desde un espejo opuesto, al resaltar su identidad diferenciada por su labor en el dominio de lo profesional y de lo económico (el hombre triunfador, el tipo fuerte y valentoso...).

Tal y como lo explica Castro Ricalde, es a partir de los años 70 cuando surge el deseo de estudiar y de cuestionar el rol atribuido a la mujer en el celuloide, momento en el que se recalca la imagen negativa proyectada de ella en el cine hollywoodense, la cual había contribuido a reforzar una cultura patriarcal: “Molly Haskell señala cómo los roles tradicionales del cine de Hollywood (la madre, la vecina, la virgen, la amiga fiel, la esposa, la vampiresa, poco tienen que ver con las identidades reales de las mujeres y sus experiencias” (Castro Ricalde, 2002, p. 26). Para comprender la teoría feminista y el cine anglosajón durante este periodo de los años 70, Annette Kuhn es considerada como una de las autoras más influyentes, quien ha sabido desglosar los cambios en las figuraciones femeninas llevados a cabo a lo largo de esta década. Para Kuhn, hablar de cine y feminismo le lleva a tener en cuenta una serie de transformaciones políticas y sociales con respecto al rol de las mujeres en tanto que elementos dominados de sistemas políticos como el capitalismo, o sociales (la dominación masculina). Según la experiencia de esta autora, durante años, la identificación que la propia investigadora tenía

con el cine de Hollywood le empujaba a ponerse en la piel del héroe masculino, puesto que no encontraba personajes femeninos que reuniesen características admirables o deseadas como para proyectarse en ellas. Así pues, al afirmar una relación entre el cine y el feminismo, Kuhn asume-siguiendo las teorizaciones de Gayle Rubin- la existencia de configuraciones socio-culturales que alimentan inconscientemente o conscientemente una subordinación entre los sistemas de sexo y de género: “Proponer una teoría para una política cultural feminista es, por tanto, atenerse a la idea de que la ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular” (Kuhn, 1991, p. 18). Para Teresa de Lauretis, la desubjetivación del género pasa también por la proyección cinematográfica, una de las modalidades que contribuyen a remodelar las categorías del sujeto. El celuloide se presenta como un espacio discursivo y social que ha contribuido a la hegemonía masculina y que nos permitiría elaborar nuevas formas para reconceptualizar las categorías oprimidas. Las relaciones entre el cine y la mujer le llevan a formular una “biopolítica” (Cervulle, 2009, p. 139). Lauretis retoma las teorizaciones de Foucault, al proponer el cine como una posible mirada crítica que ayude a la desubjetivación de las relaciones de poder. En esta línea de pensamiento, Colaizzi no duda en resaltar que el entretenimiento cinematográfico produce grandes efectos, los cuales influyen en nuestras creencias e ideologías culturales: “La imagen filmica para provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos -de manera clara y ymarcadamente física en este caso- en el mundo representado; finalmente, es una prueba del efecto de verdad que tiene toda representación en tanto que parte de los mecanismos discursivos que llamamos cultura” (Colaizzi, 2001, p. 6).

Colaizzi señala que hablar de “cine femenino” conlleva, en sí mismo, el poner de relevancia el carácter restrictivo, limitado y excluyente que, desde el punto de vista de la industria, significaría hablar de la representación y de la relevancia que la mujer asume como producto. Hoy por hoy, el imaginario femenino ocupa un papel central en los medios, en los cuales encontramos muchos ejemplos de subversión de las relaciones de poder entre los géneros. Pero también los medios de comunicación constituyen un eje central que contribuye a reforzar tales desigualdades por medio de prácticas y de comportamientos “normalizados” en nuestra sociedad: “Los medios se constituyen como un inmenso ágora donde se tejen relaciones de poder del que se desprende una violencia simbólica que contribuye a perpetuar e interiorizar las desigualdades” (Martínez García *et al.*, 2017, p. 402)

Una lectura desde la perspectiva de género no dudaría en señalar cómo el cuento de Cortázar recogería ya este interés del espectador dominante (es decir, la mirada de tipo masculino) hacia el imaginario femenino, y destacaría que tal motivación se hace desde una visión de admiración y no a través de un prisma erótico, como estamos acostumbrados a reconocer la imagen de la mujer desde el imaginario masculino en el cine. En el cuento, la tarea de los personajes sería precisamente aquella de sublimar el trabajo de la actriz a la que se le ha impuesto un rol que no le ha dejado explotar todo su potencial.

Si volvemos al cuento de Cortázar, una frase nos llama la atención. Ésta es capaz de resumir en pocas palabras lo que despierta la interpretación de Glenda Jackson en sus películas según los géneros: “Ese aire como perdido de las mujeres y el dolido silencio de los hombres nos mostraban mejor que una insignia o un santo” (Cortázar, 2009, p. 18).

De tal forma que, el escritor argentino ha recurrido a la terminología de la ‘pérdida’ y del ‘dolor’ para definir el estado en el que se encuentran ambos géneros al asistir a la visualización de sus películas. Un léxico que es de gran valor para el psicoanálisis freudiano, el cual pone en relación la pérdida con el órgano genital femenino carente de falo, así como la angustia que sufre el niño en silencio por temor a ser castrado por el padre. Es como si para el narrador de este cuento, la actriz tuviera esta facultad de desatar las frustraciones inconscientes que tanto los hombres como las mujeres tenemos. Como lo subraya María Castejón (2004, p. 309), la espectadora femenina ha sido asociada con un carácter o bien masoquista o bien narcisista, de manera que la mirada perdida de la mujer se explicaba en otra época por su falta de interés e inteligencia.

Desde el punto de vista clínico, la metáfora freudiana, simbolizaba mediante el complejo de Edipo y la diferenciación de sexos, exige en el siglo XXI una explicación más acertada de este mito. En este sentido, nuestra interpretación cuestiona que el sentimiento de pérdida implicaría una carencia simbólica. Es decir que, tanto el niño como la niña comparten una escena visual que marca una diferencia anatómica. Pero tal distinción no explicaría la forma desmesurada en que reaccionarían ante tales diferencias, puesto que ambos ya han descubierto otras particularidades, como que se visten y se peinan de forma distinta. Entonces, esta actuación demuestra cómo socialmente se nos enseña que tal diferencia genital necesita ser dramatizada y enfatizada; Ya sea la creencia en la necesidad de la niña por poseer algo que nunca ha tenido como el temor del niño ante la pérdida de lo que jamás ha perdido, ambos gestos marcan un drama simbólico que nunca se resolverá, puesto que conforma la historia imaginada de un mito infundado.

En la narración de Cortázar, la alegoría del cuento resumiría que, con ganas y empeño, todo es tan sencillo de cambiar y de mejorar como el afán de recortar y ajustar, desde una escala inferior, aquello que necesitaría haberse llevado a cabo a un nivel superior: “Lo más difícil estaba desde luego en decidir los cambios, los cortes, las modificaciones de montaje y de ritmo; nuestras distintas maneras de sentir a Glenda provocaban duros enfrentamientos que sólo se aplacaban después de largos análisis” (Cortázar, 2009, p. 8).

En este sentido, la historia puede leerse como una crítica hacia los productores cinematográficos, incapaces de sacar la verdadera fuerza dramática de la actriz inglesa:

“Conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones; con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico y que sólo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás.” (Cortázar, 2009, p. 7)

En alguno de los pasajes se deja también constancia de la forma en que la mujer sigue siendo admirada en el cine por el espectador masculino. Cortázar, en su cuento, ha rebautizado una de sus películas bajo el título de *El uso de la elegancia*, y podemos pensar que tal delicadeza y sexualidad han sido reducidas a unos cajones de goce para unos pocos. Así, en la narración, algunas de las razones que llevaban a muchos hombres a mirar las películas de Glenda Garson la exponían siempre a una mirada de deseo y de placer hacia su cuerpo:

“Tuvimos problemas con El uso de la elegancia, porque gente de los emiratos petroleros guardaba copias para su goce personal y fueron necesarias maniobras y concursos excepcionales para robarlas (no tenemos por qué usar otra palabra) y sustituirlas sin que los usuarios lo advirtieran.” (Cortázar, 2009, p. 22)

A propósito, es interesante recurrir a un texto clave sobre la teoría cinematográfica, *Visual Pleasure and narrative cinema* (1975) de Laura Mulvey. Esta autora americana cuestiona el carácter político de la empresa cinematográfica en cuanto a los roles ejercidos por el hombre y por la mujer en la gran pantalla. Por medio del recurso erótico visual, se refuerza el discurso falocéntrico al reafirmar el poder simbólico mediante el cual la mujer se descubre como objeto fetiche que genera un placer escópico en el espectador. La mirada masculina corrobora la identidad femenina. Al retomar las teorizaciones freudianas en sus *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905), Mulvey asume la mirada como un órgano de placer en el hombre, al formular cómo el órgano de la vista satisface este deseo voyerista hasta la perversión. Pero además, el cine, a través de la puesta en marcha de la mirada escópica, alimenta el ego y el narcisismo del espectador mediante la teoría del espejo lacaniana, la cual permitiría al espectador identificar y reconocer la imagen como suya (Mulvey, 1999, p. 836). Así es como el cine ha permitido el doble juego entre la pérdida de la identidad y la retroalimentación del ego: “The cinema has structures of fascination strong enough to allow temporary loss of ego while simultaneously reinforcing the ego” (Mulvey, 1999, p. 836). La fantasía visual, reforzada por la posición cultural dominante masculina, esclarece la dicotomía pasiva/ activa que ha sustentado los roles masculino y femenino. Para Mulvey, esta estructuración simbólica de los géneros reside, desde el punto de vista del psicoanálisis, en una diferencia fundamental: la carencia del falo en la mujer y el miedo a la castración simbólica masculina, algo que marcará esta tendencia de exhibicionismo femenino y de voyerismo en el hombre. Así, podríamos decir que, desde un punto de vista psicoanalítico, la mujer se muestra dispuesta a mostrar su cuerpo, al que considera incompleto y no demasiado perfecto desde una estructura inconsciente, siguiendo un patrón cultural patriarcal. En su afán por mostrarse y ser vista, refuerza esta idea de imperfección. Mientras que el hombre, en su rol de supremacía, permanece siempre asustado ante la castración de su atributo fundamental, de ahí que se atenúe la tensión frente el placer de exhibir y el voyeur, y que la mirada se encuentre siempre al acecho, en una posición activa. Al comparar su cuerpo con el del ser ya castrado, la mujer no sólo marca esta diferencia y poder, sino que, sobre todo, evita pensar en la castración simbólica. A propósito de esta tendencia, algunos autores como Aubrey & Frisby (2010), han llevado a cabo un estudio en el que analizan la objetivización del cuerpo en el ámbito artístico, demostrando que el género es determinante para su representación como objeto sexual, y que las mujeres son producto de tal cosificación en una proporción mucho mayor que el hombre. La condición voyerista del cine, que nos hace fascinarnos por la imagen, es una conducta que, en relación con el imaginario de la mujer, se ha ido modificando, sin que podamos decir que esta diferenciación haya dejado de sentirse en la consciencia cultural. Pero se trataría de admitir que, tal sentimiento de ser castrado o de tener miedo a serlo forma parte de una actitud conjunta entre los géneros que genera una angustia infundada, y que reposa en unas actitudes sociales que son patrones de conducta occidentales compartidos por nuestro deseo de observar y de sentirnos observados.

Así, si leemos algunos pasajes del relato de Cortázar desde la perspectiva de los estudios culturales, podríamos pensar que las palabras de los personajes se comblan de esta desigualdad que llevaría a la actriz a interpretar roles carentes del poder y de la fuerza de interpretación que Glenda Jackson es capaz de ofrecernos:

“Queríamos tanto a Glenda que nuestro desánimo no la alcanzaba; qué culpa tenía ella de ser actriz y de ser Glenda; el horror estaba en la máquina rota, en la realidad de cifras y prestigios y Oscars entrando como una fisura solapada en la esfera de nuestro cielo tan duramente ganado.” (Cortázar, 2009, p. 25)

Hoy en día, este pasaje narrativo se esclarecería desde la crítica de género como un alegato a la diferencia y a las desigualdades que existirían en el ámbito cinematográfico entre los hombres y las mujeres, tanto con respecto a la profesión como en los discursos que ambos géneros sostienen.

La continuación de tal admiración de Cortázar por la actriz se revela en “Botella al mar” (1980), un cuento escrito bajo la forma de un intercambio epistolar del escritor argentino, quien se dirige a la actriz sin ningún tipo de artificio, y donde releva la verdadera identidad de Glenda Garson en “*Queremos tanto a Glenda*”. Pero sobre todo, esta carta le sirve al escritor para evidenciar que la fantasía de este cuento reposaba en un aspecto fundamental: los cambios de las películas se hicieron desde el cariño y desde el deseo de mejorar aquellos roles que “ofendían” el arte de esta actriz sublime:

“No ya la Glenda Garson que también era usted pero que el pudor y el cariño cambiaron sin cambiarla, exactamente como usted cambia sin cambiar de una película a otra. Le escribo a esa mujer que respira bajo tantas máscaras, incluso la que yo le inventé para no ofenderla” (Cortázar, 1994, p. 112)

En realidad, dice Cortázar, esta carta no es para ella, ni siquiera para él mismo, sino que está dirigida a un lector inmortal, quien sabrá descifrar el por qué de este personaje, Glenda Garson, y la fantasía de cambiar algunos escenarios:

“Todo ocurre como en planos diferentes, en una duplicación que vuelve absurdo cualquier procedimiento ordinario de contacto; estamos escribiendo o actuando para terceros, no para nosotros, y por eso esta carta toma la forma de un texto que será leído por terceros y acaso jamás por usted, o tal vez por usted, pero sólo en algún lejano día, de la misma manera que su respuesta ya ha sido conocida por terceros mientras que yo acabo de recibirla hace apenas tres días y por un mero azar de viaje” (Cortázar, 1994, p. 112)

Pero, ¿qué relación futura encontraría el lector entre esta admiración cortazariana por la actriz y el deseo de compartir ante los ojos del mundo la calidad artística de Glenda, de recordarla y de presagiar la necesidad de un cambio más allá del momento presente en el que los personajes visualizan estas películas de la actriz inglesa?: “Con mis compañeros del club entendí que sólo en la desaparición de Glenda Garson se fijaría para siempre la perfección de nuestro amor; usted supo también que su amor exigía la desaparición para cumplirse a salvo” (Cortázar, 1994, p. 114).

2. Glenda Jackson y el espejo del cambio

A continuación, hemos decidido analizar la evolución de los estereotipos femeninos en el cine a través de los roles representados por Glenda Jackson en *Mujeres enamoradas* (1969) y en *Un Toque de distinción* (1973). Nuestra intención es de sugerir la importancia que estos imaginarios han tenido para la determinación de una subjetividad femenina mucho más dinámica e independiente, la cual mostraba ya los signos del cambio a través del prisma del cine anglosajón de los años 70. Durante esta época, la mujer empezó a identificarse con patrones sociales que hasta entonces eran exclusivamente masculinos. Nuestra lectura sobre los roles interpretados por Glenda Jackson en ambas películas, propone extraer o contrastar algunas estructuras ideológicas a favor de un cambio de mentalidad que favorece la percepción de la mujer en el cine, quien empieza a adquirir visibilidad y a hacer sombra al rol protagonista del héroe en el cine clásico, al imitar algunos de los valores masculinos, lo cual refuerza la constatación de la marginalidad femenina como identidad genérica. Cuando analizamos las representaciones de Glenda Jackson en estas dos películas, afirmamos que los personajes femeninos destacan por poseer un carácter “fuerte” y una actitud combativa ante la vida, lo que contribuye ya a desestabilizar los binarismos tradicionales fundamentales atribuidos a los sexos y que han determinado el género (pasivo/ activo, fuerte/ débil...). La imagen que llega al espectador tiene quizá mucho que agradecer no solo al guion sino también a la manera en que Glenda Jackson ha sabido apropiarse de sus personajes.

Un toque de distinción (1973), protagonizada por George Segal y Glenda Jackson, es una película romántica que narra una aventura entre dos desconocidos que se encuentran compartiendo un taxi y que, a raíz de este encuentro fortuito, deciden pasar una semana juntos en España. Ella está divorciada y él casado. La fuerza del personaje femenino estaría en su carácter decidido, el cual se perfila ya desde el comienzo de la película. El imaginario femenino representa en esta película una evolución del rol de la mujer, quién, aunque siga siendo la que frecuenta el ámbito doméstico como espacio “propio” (es el personaje femenino quien cocina en alguna de las escenas), el personaje encarnado por Glenda Jackson deja de ser cuerpo erótico para convertirse en un sujeto de carácter que se abre camino en el ámbito profesional y que se deshace de los roles de la mujer tradicional: el papel de madre y de esposa. Estamos ante una mujer que demuestra una gran determinación y personalidad, pero que, aún así, se mantiene dentro de unos ciertos parámetros tradicionales. Lo cierto es que, a pesar de su carácter decidido, el rol masculino parece seguir teniendo el control sobre los deseos y las decisiones importantes. A propósito de tal diferencia, el personaje de Brenda le pregunta a su amante durante su viaje a España: “¿Siempre consigues lo que quieres?” A lo que éste le responde: “Incluso antes de saber que lo quiero”. Esta respuesta hace reír al personaje femenino, quien, en cierto modo, con tal complicidad de risas, hace un guiño a esta suerte de destino masculino con respecto a la facilidad con que las cosas le son dadas.

Asimismo, Brenda es una mujer que acepta ser la otra, pero que sabe ocupar un lugar principal cuando están de vacaciones, como si fuese la única. De esta forma, la infidelidad masculina se presenta aún como algo natural en el discurso tanto de los personajes masculinos como de los femeninos. Así, hemos de notar que, en la película, algunos gestos declaran ya este deseo de la mujer de asimilarse o de imitar al hombre en sus comportamientos y de hacerse con el control económico. Por ejemplo, en el taxi, la protagonista se muestra decidida a pagar su parte del trayecto, aunque finalmente acepte ser invitada. Sin embargo, otros escenarios de la película reflejan todavía el hábito que tiene la mujer de dejar decidir al hombre socialmente en el ámbito público. Así, en el restaurante, cuando al personaje de Glenda Jackson le preguntan qué quiere beber, ella misma responde que tomará lo que pidan ellos.

En lo que respecta al universo propio del personaje femenino, lejos del sentimentalismo que ha acompañado al imaginario de mujer, Brenda parece no entusiasmarse ante la pasión amorosa, algo que molesta al personaje masculino, puesto que denota sentirse herido en su virilidad tras el acto sexual. En una de las peleas de la pareja durante su viaje a Málaga, observamos ya un discurso de rebelión del personaje femenino ante el egocentrismo masculino: “Tú deberías haber sido un gusano que tiene ambos órganos y se basta a sí mismo para cupular contigo mismo. Podrías irte solo de viaje y llevarte a ti mismo”. – le dice una Glenda Jackson para recalcar la costumbre masculina de ser el centro de todo.

Una de las escenas finales de la película confirma cómo la protagonista no se deja llevar por el sentimentalismo y parece dar una importancia primordial al trabajo, de manera que no piensa ir a ver a su amante hasta que no termine todo lo que tiene que hacer en su oficina. Esta escena muestra ya la lucha por la incorporación femenina en el ámbito laboral.

En lo que respecta al personaje masculino, estamos ante un hombre entregado, al que no le importa posponer incluso su trabajo para ir a ver a su amante, mientras que ella presenta unos síntomas muy diferentes del imaginario tradicional femenino, comportándose con una apariencia bastante tranquila y comprensiva (recordemos que a la mujer se le ha tachado de histérica por el imaginario social), lo que le lleva a no dejar de lado su trabajo por cualquier compromiso amoroso y a entender las obligaciones de su amante. Pero al final de la película es como si todo ese ritmo de determinación se frustrase en una Glenda Jackson que, en su rol de amante, reconoce terminar por actuar como una esposa y perder la calma, tras descubrir cómo su amante la engañaría con su propia esposa, le mentiría aun siendo la otra. Finalmente, la película se acaba con la distancia entre ambos personajes, simbolizando la idea de que ninguno de los dos se ha atrevido a priorizar el amor, a pesar de que ambos lo deseaban.

El cierre de la película nos confirma que la mujer acaba recreando las estructuras clásicas, de manera que termina por ‘revelarse’ ante el espectador como una mujer que responde al amor romántico y que culmina por no soportar la idea de ser la otra, de tal forma que su anterior transgresión es pagada con la ruptura amorosa, condenada a la soledad de la mujer divorciada. Esta visión coincide con los análisis de Anne Kuhn (1991, p. 40) en lo que respecta al cine clásico de Hollywood y el modo en que las mujeres que se salen de la norma terminan la trama. Lo hacen de una forma bastante similar: o recuadrándose en su papel normativo o abandonadas a la marginalidad o la muerte como castigo.

“Afortunadamente para las feministas, las cosas no son siempre tan tajantes en el cine clásico. Quizá la única cosa que podemos afirmar con un cierto grado de certidumbre es que, estructural y temáticamente, la narrativa clásica de Hollywood intenta devolver a la mujer a «su sitio». Este intento no siempre ha tenido un éxito completo, particularmente en los casos en que el relato plantea cuestiones que no puede resolver ninguna forma de conclusión.” (Kuhn, 1991, p. 48)

Mujeres enamoradas es la historia de dos hermanas, Ursula y Gudrun Brangwen, y de su relación amorosa con dos amigos, Rupert Birkin y Gerald Crich. Mientras que Gerard se describe como un hombre frío y de gran éxito profesional, Rupert es un ser metafísico y filosófico. La película comienza con un diálogo transgresivo para la época, en el cual Gudrun le comenta a su hermana Úrsula si no cambiaría su posición si se casase, y si no le apetece hacerlo, puesto que este compromiso significaría una experiencia más en su vida, deseada o no. La respuesta de Úrsula es tajante y transgresiva para su época: depende de lo que conlleve este acto, siempre y cuando el matrimonio no traiga con ello el final de su libertad.

Más tarde, durante una boda a la que han sido invitadas, las hermanas retoman el tema del matrimonio y Úrsula le pregunta a Gudrun: “¿Esperas mejorar tu vida cansándote?”. A lo que Gudrun responde con naturalidad: “Parece ser inevitablemente el único paso a seguir”. Así pues, asistimos a un contexto en el que la mujer sigue presa de una condición de vida que le es acordada mediante el matrimonio, pero la conciencia femenina empieza a rebelarse y a cuestionarse sobre dichas imposiciones.

La escena de la metáfora del higo en una comida campestre, protagonizada por Rupert, merece nuestra atención. Rupert explica cómo comer un higo de forma muy sensual, y la forma en que esta fruta se queda seca una vez que sacamos su jugo, mediante el símil con el órgano genital femenino: “Como una prostituta el higo roto revela su secreto” – dice Rupert. Tras esta similitud entre la fruta vacía y la mujer desflorada, la cámara busca un primer plano de Gudrun, quien ríe ante tales declaraciones. Al final, el personaje masculino sentencia: “Así también mueren las mujeres”. En ese instante, hay un silencio, una mirada al vacío entre todas mujeres reunidas, como si les tocase asumir algo que no comparten, que prefieren no debatir, y por eso optan por no levantar la mirada y ni tan siquiera cruzarla con el interlocutor. Así, podríamos interpretar que, entre ellas, la mirada que se evita y el silencio marcan ya un momento de resignación.

Para Rupert, el amor ocupa el lugar más puro de la existencia, mientras que Gerald está obsesionado con el trabajo, convertido en su única razón para vivir. Rupert busca en la mujer la espontaneidad y la pasión más allá del cuerpo, la sensualidad es un gesto pasional e instintivo. Este personaje es una mente soñadora que ataca el odio de la civilización, el cual le parece ser el motivo que rige la existencia humana: “Me gustaría morir de esta clase de vida, volver a nacer a través de un amor que sea como un sueño”- nos revela Rupert en una escena de la película.

Hay escenas en las que la mirada fetichista hacia la mujer cae como “un jarro de agua fría” hacia el propio personaje femenino. Tal es la escena de los mineros que hablan a Gudrun como si de una prostituta se tratase y de lo que estarían dispuestos a pagar por una noche con ella. Al adentrarse cerca de la mina, el panorama es de hombres que se besan con mujeres en los bares, y Gudrun tiene que lidiar con un hombre que la insulta y la acosa por no querer irse con ella. Allí se encuentra a Gerard acompañado de dos mujeres a quienes se les conceden la habitual mirada de pasividad y de objeto de deseo del hombre. Sin embargo, el personaje interpretado por Glenda Jackson, a pesar de no poder cambiar esas circunstancias, se revela con un gesto de denuncia hacia los hombres: “Eres repugnante y ridículo como el resto”. En este sentido, Gudrun es una mujer salvaje y sin miedo, lo que hace que Gerard termine por amarla y odiarla al mismo tiempo.

En los discursos de Rupert observamos ya el deseo del cambio con respecto al amor y al matrimonio para ambos sexos, por lo que la película, adaptada de la novela de D. H. Lawrence, muestra el motor de una transformación reclamada por ambos sexos: “El matrimonio a la antigua parece ser repugnante. Todo el mundo en pareja, cada pareja en su casita...velando por sus propios intereses, preocupándose por su privacidad”- sentencia Rupert.

Así, y como lo subraya Kuhn, una obra de esencia feminista no tiene por qué ser producida por hombres. Lo que nos interesa es la significación que genera en nosotros como espectadores, sin adentrarnos en las intenciones primeras del autor mismo. En esta línea de análisis, podemos reconocer tal naturaleza en la obra de D.H Lawrence:

“Entonces, ¿cuál es la relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas? Planteado así el asunto, es fácil ver que las dos cosas no son necesariamente una y la misma. Los cuadros, las novelas o las películas hechas por las mujeres pueden o no ser feministas, y es posible afirmar, aunque algunas feministas discreparán, que los hombres pueden producir obras de carácter feminista” (Kuhn, 1991, p. 14)

3. Conclusiones

Como lo sostiene Alice Malone, el cine tiene un gran poder, ya que nos cuenta historias y permite la puesta en marcha de una conexión con los personajes que nos hace experimentar, sentir y apreciar distintos puntos de vista. Es necesario tener en mente que tales visualizaciones son importantes para el aprendizaje y el desarrollo del cuerpo y de la mentalidad en los niños, quienes son incapaces de distinguir entre realidad y pantalla. Se trataría pues, para Malone, de lograr cambiar estas experiencias que, aunque seguirían contando las mismas historias, permitirían narrarlas desde un prisma distinto.

Las dos películas que ocupan nuestro análisis muestran ya cambios sociales. En *Un toque de distinción*, tenemos la ruptura del mito del amor irracional y pasional, dos adultos que finalmente deciden seguir caminos distintos, mientras que en *Mujeres enamoradas* asistimos al desvanecimiento del mito del príncipe azul a través de las propias protagonistas, sobre todo por medio de la relación entre Gudrun y Gerard, ya que Gudrun rehuye de las cualidades de protección y de estabilidad económica en el hombre. Pero estos cambios, que se fraguan poco a poco debido a las transformaciones en la mentalidad de una época, chocan con una realidad que se estanca en dos direcciones: tanto desde la producción cinematográfica (las películas producidas por hombres) como desde la representación de roles en la pequeña y la gran pantalla. Todavía, a día de hoy, estamos lejos de romper con los estereotipos de género que, como lo apunta Lauzen, siguen siendo incisivos en nuestra época. Como lo señala esta autora, en el cine, sólo un 12 por ciento de las películas son protagonizadas por mujeres, los personajes femeninos son considerablemente más jóvenes que sus compañeros masculinos, de manera que la visibilidad de una actriz pasados los 50 en la pequeña o la gran pantalla es prácticamente nula (9%), mientras que los hombres se siguen manteniendo en el candelerito en un 50 % pasados los 50. Sin contar con que los roles representados siguen siendo desiguales: el hombre ejecutivo predomina en un 60 por ciento frente a la mujer de negocios (34%), y a ella se le atribuye con más frecuencia el rol de madre y de mujer del hogar. Para Reema Dutt (2014), es evidente que las imágenes de la mujer se encuentran en una posición dominada en la industria cinematográfica, incluso en nuestra época contemporánea. Para la autora, el cine hollywoodense esconde esta imagen negativa de la mujer bajo una máscara que la definiría como independiente, valiente y poderosa: “To what extent are we actually consuming ‘real’ images and to what extent are the images just perpetuations of antiquated thoughts or reconstructions that continue to have the same subtle prejudices from before?” (Dutt, 2014, p. 11). Esto es algo que comparte y denuncia también la actriz americana Naomi McDougall-Jones (2016), quien nos aporta datos escalofriantes de la industria cinematográfica: el 95 % de las películas son producidas por hombres, entre el 80 y el 90 % de los papeles principales son masculinos y en el 55%, en los papeles representados por mujeres ésta aparece semidesnuda. La propia Glenda Jackson, también activista, no duda en afirmar que nada ha cambiado en esta empresa en los últimos 30 años, a pesar de lo deseado: “No, I think I may have hoped. I still hope, but the reality is that there’s seemed to be no change at all, really”. (Jackson, 2018, *s/n*). Sin negar que la manera según la cual las mujeres son examinadas por el

espectador con respecto a sus cualidades físicas pueda resultar mucho más atenuada, debido a las expectativas que se toman en consideración en cuanto a su belleza (Bazzini *et al.*, 1997, p. 532). Además, y como lo explica Malone, las mujeres no tienen acceso al circuito de producción de películas, no por un motivo sexista sino más bien porque no tienen referentes femeninos y las agencias de producción no saben a quién dirigirles en el momento de pedir una financiación, por lo que la mujer se ve forzada a financiar sus propias producciones.

Pero desde un punto de vista esperanzador acerca de la proyección femenina en el cine, no debemos olvidar que la mujer no ha sido tan sólo un producto de objetivización de la mirada masculina sino que ha sabido construir y explorar imaginarios que van desde su propia interpretación hasta el rol del lector mismo y la manera en que puede desbaratar estos estereotipos:

“Since the invention of cinema, these social construction processes took a new dimension. Due to the specific nature of visual medium (see Hamburger, 2014), stereotypes could be transported more immediately and, at the same time, be delivered to new audiences groups” (Hamburger, 2015, p. 8)

En este sentido, el rol llevado a cabo por las actrices y el lector también es esencial. Por ello, actrices y activistas como Glenda Jackson o Geena Davis están contribuyendo a que este prisma de una sola mirada (Male Gaze) vaya descoloriéndose, a pesar de que sea todavía imposible cambiar algunos escenarios como el hecho de que la empresa cinematográfica siga siendo un negocio masculino (Martínez Tejedor, 2008). Actrices y activistas como Geena Davis, por ejemplo, admiten que sólo escogen aquellos papeles que dan valor y poder a la mujer para intentar, a su nivel, hacer bascular las cosas (Spring, 2007, *s/n*).

Poco a poco, la evolución de los arquetipos de mujer ha ido generando nuevos cambios sociales. En lo que respecta al cine, no sólo desde el discurso sino a través de la fuerza gestual que acompaña a la interpretación femenina. Esto es algo que se refleja en nuestros días gracias a la incorporación en el pasado de la mujer al mundo laboral y los avances legislativos que se han llevado a cabo en los últimos siglos. Para Diana Gavilan *et al.* (2019, p. 370) uno de los factores claves, el cual ha permitido el empoderamiento del personaje femenino, ha sido precisamente el poder formar parte de una posición de control que le permita ser protagonista de su propia transformación.

Sin embargo, como lo argumenta J. C. Suárez Villegas, aún queda mucho por hacer, sobre todo desde el rol de lo masculino y de su estereotipo social, puesto que éste continúa siendo invisible en los sectores de lo privado y de lo íntimo. Además, cabe señalar cómo el sector de la comunicación es uno de los más afectados por una mirada tradicional hacia el género femenino, que se perpetúa como objeto de deseo de la percepción masculina. Este aspecto contribuye a dificultar la identificación tanto del hombre como de la mujer hacia nuevos patrones sociales y culturales: “La idea de que la esencia de la feminidad consiste en agrandar el deseo del varón, ha confirmado la obsesión de los arquetipos publicitarios de la mujer por la belleza. Lo que miramos en la publicidad no es sino una mirada masculina sobre la identidad femenina” (Suárez Villegas, 2007, p. 17). Por si fuera poco, la desigualdad de géneros se enfrenta a un inconveniente mayor con el que difícilmente sabe lidiar: hemos sido educados desde la diferencia. Desde el prisma de la sociedad patriarcal de la cual somos parte, esto implicaría la falta de reconocimiento hacia ciertas diferenciaciones, por lo que dicha reconstrucción debería incluirse como parte de una necesidad conjunta de ambos géneros, con el deseo de reconducirnos hacia una identidad interrelacionada y neutral (Suárez Villegas, 2014, p- 172). A partir de aquí, y como lo señala este crítico, se tratará en nuestro presente de reconducir esta idea que acompaña al imaginario tanto masculino como femenino desde una visión neutral de ambos géneros, y de retomarla desde la intención de reconsiderar los valores tradicionales masculinos y femeninos en su sentido más neutral. En esta óptica, el hombre no tiene que imitar de la mujer su aspecto más tradicional sino aprender a retomar aquellos sentimientos y sensaciones que le han sido reprimidos, al mismo tiempo que dejar de exagerar otros valores que le perjudican, como pueden ser la competitividad y la sed de éxito y de prestigio. La mujer, por su parte, no debe abandonarse a imitar aquellos valores masculinos tradicionales como el éxito profesional, hasta el punto de descuidar su lado más humano, más tierno, y de sentirse con ello, una vez más, incompleta.

Referencias bibliográficas

- Bazzini, D. G., McIntosh, W. D., Smith, S. M., Cook, S., & Harris, C. (2007). The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent. *Sex Roles*, 36(7-8), 531-543.
- Castro Ricalde, Maricruz (2002) *Feminismo y teoría cinematográfica*. Universidad Autónoma de Puebla: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 25, enero-junio, pp-23-48.
- Colaizzi, Giulia (1997) “Cine y feminismo: del ‘cine para la mujer’ al ‘cine de mujeres’ como crítica de la representación” en Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales. Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa. pp. 108-120.
- Colaizzi, G. (2001). *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*. Universitat de València.
- Cervulle, M., Duroux, F. et Gaignard, L. (2009). « À plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis. *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*. Dans *Mouvements* 2009/1 (n° 57), pp. 138 à 154.
- Cortázar, Julio (2009) “Queremos tanto a Glenda”. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Cortázar, Julio (1994) *Siete cuentos*. Manchester University Press.

- De Lauretis, Teresa (1985) *Aesthetic and Feminist Theory. Rethinking women's cinema*. Durk University Press: New German Critique No. 34, pp. 154-175.
- Dutt, Reema (2014). "Behind the curtain: women's representations in contemporary Hollywood". London: Media LSE, London School of Economics and Political Science (LSE).
- Freud, Sigmund (1989) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris: Ed. Essais Folio.
- Gavilán, D, Martínez-Navarro, G, Ayestarán, R. Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Revista de investigaciones feministas*. Ed. Complutense, 2019.
- Guarinos, V. (2007). Mujer en proyección. La mujer en el cine. *Teoría Fílmica Feminista*. Loscertales, F. y Núñez, T. (Ed.) (2007). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda Editorial Visionnet.
- Hamburger, Andreas (2015). "Women and images of men in cinema", in *Women and images of men in cinema. Gender Construction in La Belle et la Bête* by Jean Cocteau". London: Karnac Book Ltd, pp.3-8.
- Lauzen, Martha (2015) "It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014". San Diego State University: Center for the Study of Women in television& films.
- Mac Douglas-Jones, Naomi (2016) "What it's like to be a woman in Hollywood". Ted's Talk.
- Malone, Alice (2017). Female directors in Hollywood and impact of Movies made from 1 perspective. Ted Talk.
- Martínez García, P., Aguado-Peláez, D. (2017). *La reapropiación del cuerpo de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de "Orange is the New Black"*. Vol. 8 Núm. 2 (2017): Monográfico: Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo mainstream.
- Martínez Tejedor, María Concepción (2007-8). "Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine? Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 20-21, pp. 315-340
- Moran, Dominic (2000). *Questions of the liminal in the Fiction of Julio Cortázar*. University of Oxford: European Humanities Research Centre.
- Melvin, Frank. *A Touch of Class* (1973). Full movie. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=7arFLaXIdF>
- Mulvey, Laura (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP.
- Myers, Victoria (2018) An interview with Glenda Jackson. San Francisco: The Interval.
- Kuhn, Annette (1991) *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Russell, Ken (1969) *Women in love*. Full movie. Disponible en línea.
- Spring, Alexandra (2007) "How Geena Davis became a champion for women on screen". Londres: The Guardian.
- Suárez Villegas, J.C (2007) *Estereotipos de la mujer en la comunicación*. Madrid: Revista Mujeres en Red. El Periódico Feminista.
- Suárez Villegas. J.C (2014) *Identidades de género y comunicación. El orden simbólico de la maternidad para educar a los hombres en igualdad*. México: Convergencia. *Revista de Ciencias Sociales*, vol 21, núm. 65, mayo-agosto.