



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

**LAS MUJERES EN EL CINE DE HOWARD
HAWKS: UN VISIONADO DEL *STAR SYSTEM* A
TRAVÉS DE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO.**

Pablo Fernández Rodríguez

TUTORA: Renata Ribeiro dos Santos

**MÁSTER EN ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA
DEL ARTE: INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN**

2021-2022

DICIEMBRE 2021

Resumen

Howard Hawks se ha convertido con el tiempo en referente de la historia del cine. Lejos de convencionalismos que lo hubiesen acusado de reaccionario, inspiró a jóvenes cineastas, los cuales a su muerte, comenzaron a superpoblar el panorama fílmico. Su manera de dirigir a la mujer como protagonista de sus películas, ha sido objeto de análisis en las teorías de género aplicadas al cine. Abriendo de esta manera, posibles puertas de cara a considerar dicho autor, precedente en la historia del feminismo dentro de la ficción cinematográfica en gestos, diálogos y acciones. Este trabajo enfocará su mira en algunos de sus largometrajes más conocidos, acercándose a todas y cada una de las heroínas *hawksianas* presentes en ellos, para demostrar, qué ha aportado el paso de sus personajes, tras la desaparición de tan reputado director.

Palabras clave

Howard Hawks, historia del cine, mujer, teorías de género, feminismo.

Abstract

Howard Hawks has become over time a reference in the history of cinema. Far from conventionalisms that would have accused him of being a reactionary, he inspired young filmmakers who, after his death, began to overpopulate the film scene. His way of directing women as the protagonists of his films has been the subject of analysis in the theories of gender applied to cinema. Thus, opening possible doors to consider this author as a precedent in the history of feminism within cinematographic fiction in gestures, dialogues and actions. This work will focus on some of his best known feature films, approaching each and every one of the *hawksian heroines* present in them, to demonstrate what has contributed the passage of his characters, after the disappearance of such a renowned director.

Keywords

Howard Hawks, film history, women, gender theories, feminism.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Estado de la cuestión.....	5
1.2. Metodología.....	7
2. Un antes y un después.....	11
3. Entre géneros.....	20
4. De Poppy a Cesca. <i>Mobster World</i>	32
5. ¡Susan! ¡Susan! <i>La llamada de la selva</i>	48
6. La transformación de Vivian. <i>Queridísimo detective</i>	60
7. Los ojos de Tess. <i>Destino Manifiesto Femenino</i>	70
8. Los deseos de Dorothy y Lorelei. <i>Danzad, chicas, danzad</i>	82
9. Conclusiones.....	97
10. Bibliografía.....	102

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto nació como idea embrionaria antes siquiera de que este máster tuviera existencia. Ocurrió mientras cursaba estudios del Grado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo. Particularmente, gracias a la asignatura *La Historia de las Mujeres y la Construcción de la Sociedad Patriarcal*. Así fue como pude dar rienda suelta a mis dos principales intereses como estudiante del grado: el cine estadounidense y la historia del feminismo.

Las bases de mi trabajo eran las siguientes: haciendo un brevísimo recorrido a lo largo de dos de las cinco eras del cine norteamericano, el mudo y el clásico, analicé un amplio número de películas entre las décadas de 1920 y 1960. Mi objetivo era el comportamiento de las mujeres en la gran pantalla, interesándome la naturaleza de cada una de ellas en sus respectivas películas. De la misma manera, las claves en cada uno de los directores de estos largos y en su cine, fueron cruciales para poder entender cómo el machismo, el patriarcado y los sesgos de género imperaba más dependiendo del subgénero —western, comedia, melodrama, terror— y la película en sí, y cómo afectaba por ello a cada una de esas mujeres.

Dadas las exigencias de los grados en la actualidad, era imposible sacar el máximo partido a todo lo que un trabajo como ese podía llegar a albergar, más siendo una asignatura optativa y con la escasa duración que ello conlleva. Por lo que muchísimas reflexiones y teorías personales se quedaron en el tintero, sin opción a ser revisitadas en la presentación final de aquel trabajo. Cada director representaba algo especial en sus seres humanos creados para su específica película. La misoginia melodramática en Griffith, la pantomima amorosa en Chaplin, la pasión mundana en Vidor, el factor monumental en DeMille, la ensoñación lírica en Ford, la idealización de la victoria en Wellman, la nostalgia aterradora en Whale, el enfoque masturbador en Hitchcock, el paso del tiempo más envenenado en Stahl, la crítica satírica en Wilder o la independencia femenina en Hawks. Después de haber hablado con profesoras de diferentes departamentos y grados acerca de lo que podía hacerse con un trabajo como ese en mente, todas ellas llegaron a una misma conclusión: se podía convertir en un ensayo u objeto de tesis, pero era demasiado difícil darle vida durante la carrera universitaria.

Llegamos al presente. Al ahora. Mi primera opción de cara a este documento fue el tener un pequeño compendio de directores cuidadosamente escogido dentro de los mentados, de los cuales analizase un par de sus obras más recordadas en lo tratante a sus heroínas. No obstante, para el diseño de tal investigación me he percatado de que se trataba de un plan abrumador en el que no existía un circuito cerrado para poder conectarlos a todos. Otra idea, que terminé por descartar fue tratar la figura femenina en una serie de películas ambientadas en un único subgénero cinematográfico, principalmente para ser tratada en otro trabajo de mayores miras académicas. Finalmente, teniendo en mente las exigencias para investigaciones de este tipo dentro de los límites que delimitan las exigencias y posibilidades temporales para la realización de un trabajo de máster, me decante por seleccionar 1 de los directores mencionados anteriormente y estudiar las bases formadoras de su cine aplicando la perspectiva para analizar cómo se construyen los roles de las mujeres en sus películas por motivos que mencionaré a lo largo del trabajo el director elegido fue: Howard Hawks.

Mientras escribo estas líneas estoy seguro de que cualquier aficionado al cine clásico es capaz de enumerar al menos dos, tres o quizá cuatro de las películas de Howard Hawks, siendo un maestro acostumbrado a contar historias acerca de mundos de hombres profesionales, en los que los arquetipos femeninos llegan a poseer una vida distinta a los cánones establecidos en su momento.

A través del análisis de cinco de sus largos —*Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932); *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938); *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946); *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948); *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953)— se comparará el arquetipo de la mujer ficticia que busca pasar por real, para demostrar si ha existido un cambio positivo o negativo que haya llegado a alterar de una manera importante el avance de la mujer en el mundo del cine estadounidense con el tiempo.

1.1. Estado de la cuestión

Es difícil abordar la bibliografía en un director como Hawks. No existen manuales acerca de sus obras, al contrario de lo que ocurre con otros como Orson Welles o John

Ford. Tal vez sea porque hasta que los críticos franceses no vieron en él a un auténtico autor, nadie quisiera decantarse por estudiar y escribir acerca de su filmografía.

El primero en publicar un estudio que tocase el cine de Hawks fue el guionista e historietista Robin Wood en 1968 con *Howard Hawks*, donde destaca una serie de películas adheridas a ciertos valores en sus personajes; pero, si hay una persona pionera entonces a la hora de trabajar la figura de la mujer en su cine, esa es la periodista Naomi Wise con su descatalogado artículo “The Woman Hawksian”, publicado en la desaparecida revista canadiense *Take One* en 1971, el cual dio pie a una serie de teorías acerca de la capacidad de autodefensa de esa mujer de aquel Hollywood ya olvidado en las películas de Hawks.

En esa misma época Molly Haskell publica en 1974 su incendiario ensayo llamado *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, crítica vista desde los nacientes estudios de género donde al igual que a Hawks, se disecciona la naturaleza de algunos de los directores más importantes del Hollywood clásico y del tratamiento dado a las mujeres en sus películas más recordadas, acercándose a los primeros postulados del feminismo más militante. No menos importante es el tratado llevado a cabo por Gerald Mast en 1982 titulado *Howard Hawks: Storyteller*, donde se analiza minuciosamente algunos de los largos más emblemáticos del director. Si nos acercamos al terreno biográfico, la obra más íntima sería *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, cuya primera publicación fue 1997 por el periodista y crítico Todd McCarthy, siendo su mejor réplica española el libro *Howard Hawks* de Francisco Perales, publicado en 2004.

En cuanto a corrientes centradas en las particularidades de su cine que han tenido mayor preponderancia debemos mencionar trabajos como *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* de Thomas Schatz, publicado en 1981; *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges* de James Harvey, publicado en 1987; o *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times* de Laura Mulvey, publicado en 2019. Dentro del subgénero de las entrevistas, la obra más conocida es *Hawks on Hawks*, de Joseph McBride, publicado en 1982. Del mismo modo, existen dos libros que explican algunos de los puntos candentes más filosóficos de sus comedias románticas, por un lado *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* de Stanley Cavell, publicado en 1981; por el otro, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40* de Pablo Echart, publicado en 2004.

Tampoco debemos olvidar un interesante catálogo en español titulado *El universo de Howard Hawks*, en cual explora su filmografía de la mano de críticos de cine, guionistas y periodistas como Quim Casas, Eduardo Torres-Dulce u Oti Rodríguez Marchante entre otros muchos, publicado en 2019.

Desde la Segunda Guerra Mundial en adelante los estudios de género comenzaron a cobrar relevancia al calor de las teorías de autores como Sigmund Freud. Con *El segundo sexo* (*Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir, 1949) y *La mística de la feminidad* (*The Feminine Mystique*, Betty Friedan, 1963) vemos asentarse piedras angulares con respecto a los campos de estudio que engloben lo que terminarán por ser teorías del feminismo. A partir de las décadas de 1970 y 1980, a nivel ya académico comienzan a destacar autoras como Joan W. Scott, Angela Davis y Kate Millett. La importancia de los estudios de género en relación con el cine y en particular con las películas de directos como Alfred Hitchcock, Raoul Walsh y por supuesto Howard Hawks, comienza su andadura de la mano de autoras como Laura Mulvey, la cual analiza la importancia del placer visual de mirar a la mujer a través de la cámara mediante la técnica conocida como la escopofilia.

1.2. Metodología

La técnica que decidí utilizar para abordar este trabajo ha tenido como lanza de ataque el vaciado y análisis de textos, exprimiendo y filtrando lo más interesante en parámetros tanto fílmicos como teóricos, sin olvidar como es natural la revisión filmográfica de la obra del director, tanto de las películas que se usarían como de las que no, pudiendo hacer minúsculos comentarios entre diferentes largos del cineasta. Como podrá ver el lector a medida que pase las páginas, verá cómo se utilizan una serie de fuentes bibliográficas teniéndose en cuenta la opinión de diversas autoridades en cuestiones que afectan primordialmente a las teorías cinematográficas y de género. Siempre buscándose el interés transversal. La clave es obtener un conocimiento puro, dejando a un lado los juicios de valor meramente críticos acerca de este o ese otro largometraje, como si se tratase de una simple crítica de cine. Lo que aquí se buscará son los intereses y personalidades de esas mujeres en el cine de Hawks, y si verdaderamente son un reflejo de las mujeres de la sociedad en la que les ha tocado vivir.

Antes de sentarme a escribir, lo primero fue escoger las películas de Hawks que trabajaría. Un mandamiento crucial que quise marcarme fue el de no repetir la misma actriz más de una vez. Dentro de los subgéneros escogidos, quise volcarme en algunas de las películas más representativas del director, descartando filmes menos recordados para el gran público contemporáneo. ¿Mis razones? Por tratarse de películas que habían sido hechas con otros directores lo cual siempre deja en el aire una confusión con respecto a un plano o comportamiento en pantalla de un personaje, porque se convirtiesen en rotundos fracasos comerciales en su momento o porque estuvieran fuera de mi aguja temporal de trabajo, siendo así el caso filmes como *Rivales* (*Come and Get It*, Howard Hawks y William Wyler, 1936), *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955) o *Su juego favorito* (*Man's Favourite Sport?*, Howard Hawks, 1964).

También quise dejar a un lado uno de sus proyectos más personales aunque contase con una heroína hawksiana de pleno derecho —la olvidada Margaret Sheridan interpretando a Nikki—, quien merecería un capítulo aparte en un trabajo académico sobre las divas del cine de terror clásico. Hablo de *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951), película que aunque figuró en los créditos que dirigía su protegido y montador habitual, Christian Nyby, el propio Hawks aparte de productor, desempeñó las principales labores de dirección durante todo el tiempo de rodaje.

En cuanto a las historias mudas, fueron desechada puesto que de sus ocho filmes silentes oficiales llevados a cabo entre 1926 y 1929 solamente existen un par de precedentes en lo tocante a lo que sería la heroína hawksiana, encontrándose presente en las cintas *Hojas de parra* (*Fig Leaves*, Howard Hawks, 1926) y *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, Howard Hawks, 1928), siendo todavía un embrión de lo que llegaría tiempo después los filmes protagonizados por Olive Borden y Louise Brooks.

La época trabajada iba a tener lugar al mismo tiempo que el auge del código de producción de películas estadounidenses, el código Hays: entre las décadas de 1930 y 1950, momento en que abrí y cerré mi análisis cinematográfico.

En *Scarface, el terror del hampa* tenía que jugar con la dualidad de dos mujeres pertenecientes a mundos totalmente opuestos en una época cargada de violencia. Moviéndome entre la moderna chica de compañía del gánster y la hermana adherida a la

familia tradicional a causa de unos cánones caducos, estando presente la idea del incesto a lo largo de la obra.

En *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938) mi interés principal era observar la inversión de los roles de género, llegando a hacer que la rica heredera acostumbrada a hacer vida en la *jet-set* estadounidense, fuera la causante de las continuas desgracias del varón pero desde un punto de vista altamente corrosivo y cómico.

En *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) el tema central vuelve a tocar la vida de la mujer en la alta sociedad, pero esta vez llevándola a un mundo de asesinatos, corrupción y chantajes. Con ello sobrevolando el concepto de la *femme fatale*.

En *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) se construye la imagen de la mujer en los tiempos del salvaje oeste, explicando cómo podía ser una superviviente en un ambiente rural tan duro como el del transporte de ganado, claramente masculino.

Para cerrar el análisis, me decanté por *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Estableciendo un acercamiento al mundo musical, desde la perspectiva de dos mujeres que comprenden el amor de manera diferente.

Dentro del listado inicial, mi principal descarte fue el de la figura de la archiconocida Hildy Johnson, cuya versión femenina interpretase la actriz Rosalind Russell en la comedia romántica ambientada en el mundo del periodismo de entreguerras *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940). El personaje de Hildy creado por Ben Hecht y Charles MacArthur ya había formado parte de mi Trabajo Final de Grado en el plantel de periodistas de ficción cinematográfica vistos a través de la gran pantalla, al lado del Charles Foster Kane de Orson Welles o el Chuck Tatum de Kirk Douglas.

Después de la selección fílmica, llegó la redacción. Lo primero era establecer hasta donde habían llegado las mujeres en el cine estadounidense. Para ello quise hacer un puente entre el cine primitivo y el clásico con el final de la década de 1960, momento en el que el código Hays terminó por desaparecer gracias al Nuevo Cine, hasta nuestra actual época de cine contemporáneo, en la que hay realizadoras que ya han sido nominadas y ganadoras de premios como el Óscar.

El siguiente capítulo buscaba entender cómo ha llegado a calar en el mundo estadounidense el concepto de androcentrismo fílmico. De qué manera ha afectado a los productos de cine norteamericano la diáspora del patriarcado, abordando qué escudo ha tenido históricamente hablando. Es importante en dicho capítulo que hagamos un breve acercamiento a un minúsculo número de ejemplos en la gran pantalla que lo expliquen con determinadas acciones de los hombres sobre las mujeres.

Mi principal cimiento teórico ha estado apoyado en los trabajos de autores de calado nacional e internacional en distintos ámbitos: analistas fílmicos, sociólogos, filósofos, historiadores, periodistas o críticos de arte de diferentes épocas y momentos. Ediciones traducidas de autores como Laura Mulvey, Robert Stam, Simone de Beauvoir o Betty Friedan han sido objeto de uso reiterado para mi investigación. De la misma manera, algunos de los libros nombrados durante el estado de la cuestión, tanto traducidos como en su versión original, han sido usados para indicar hechos puntuales acerca del cineasta y de su propia vida, o para analizar un detalle concreto de una determinada película. Para completar el estudio, el apoyo en imágenes visuales de cada una de las películas comentadas ha sido necesario para explicar algunos pormenores minuciosos que pudieran pasarse por alto al lector.

Las conclusiones comprenden cuál es en mayor o menor medida el poder de las protagonistas femeninas en las películas ya habladas de Hawks, llegando a entender si hay un machismo o un feminismo velado, absoluto o indiscreto en las obras de este director, y de qué manera eso ha logrado pasar a ser un modelo de imitación de la visión venidera de la mujer en la gran pantalla, e incluso inspirando con ello o llegando a inspirar a futuras expertas en la historia de las mujeres y en la construcción del patriarcado que centren sus trabajos en la panorámica cinematográfica, habiendo así un cierre de círculo en todo lo relacionado con el cine clásico en los Estados Unidos.

2. Un antes y un después

El origen de una teoría fílica feminista tiene sus raíces en los primeros textos “proto feministas”, siendo autoras como Virginia Woolf y Simone de Beauvoir (Stam 2001, 202), las precursoras de lo que estaría por venir, debiendo aproximarnos a los tiempos más remotos para poder entender en qué posición se encontraba entonces la mujer en el mundo del séptimo arte. Ya a finales del siglo XIX, Sarah Bernhardt como una de las matriarcas del mundo del teatro, fue capaz de marcar un precedente como mujer independiente llegando a producir obras como *La Samaritaine*, o interpretando papeles que generalmente iban destinados a hombres como en *Hamlet* (Gottlieb 2010, 138-141), lo que no dejó indiferente a espectadores ni a críticos. Si el teatro era capaz de seguir unos moldes tan rompedores, ¿hasta dónde podía llegar el cine?

Es arriesgado afirmar al cien por cien quién fue la primera persona en dirigir una película de ficción, pero bien es cierto que Georges Méliès y Alice Guy sí fueron los pioneros franceses en torno a los que giró la idea de rodar ficción en movimiento acorde al montaje plano a plano. Designio que había surgido después de que ambos cineastas hubiesen visto *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Louis Lumière, 1895), trabajo que tanto a él como a ella les valió de inspiración. Si bien es verdad que de atenderse a los aportes llevados a cabo por Anthony Slide, Victor Bachy, René Jeanne y Charles Ford, la película *El hada de los repollos* (*La Fée aux Choux*, Alice Guy, 1896) es la primera obra escrita, producida y dirigida íntegramente por Guy (McMahan 2003, 13). Siendo interesante que dicha acción tuviese lugar antes de que apareciesen en escena Cecil B. DeMille y Jesse Lasky con la intención de rodar en los montes de Hollywood su western *El prófugo* (*The Squaw Man*, Cecil B. DeMille & Oscar Apfel, 1914), película fundacional en el cine norteamericano (Easton y Rollyson 2014, 21-22).

Volviendo a tierras galas, mientras que Méliès se sumergía profundamente en las adaptaciones de autores del intelecto de Julio Verne o Adolphe d'Ennery, una moderna Guy trató tras la cámara por primera vez temas tan candentes como la violencia de género, el travestismo, el abuso de poder en las relaciones maritales, el reparto económico de tareas en el propio hogar o la duda y la creencia por parte de quienes adoran a un dios superior. Podemos verlo en sus filmes *Las Consecuencias del Feminismo* (*Les Résultats du féminisme*, Alice Guy, 1906) y *La vida de Jesucristo* (*La Vie du Christ*, Alice Guy,

1906)¹. Imaginar con la mente de hoy una brecha de apertura sólida que colocara a la mujer en el panorama cinematográfico norteamericano por encima del hombre en aquellos primeros días es una tarea espinosa, especialmente si se parte de los principios heteronormativos de índole patriarcal, caracterizados por ser pilares del *Star system*².

Poniendo sus miras en el modelo europeo, estas mujeres fueron el relevo artísticamente hablando de las que las habían representado en el microcosmos de la política de los despachos y empresas destinadas al mundo del espectáculo, gracias en parte a elementos como la cruzada sufragista estadounidense posterior a la Declaración de Seneca Falls, en 1848. “Unas pocas universidades habían comenzado a admitir mujeres en las aulas, si bien solamente en ciertas licenciaturas y sin derecho a obtener los títulos” (Valcárcel 2012, 38), lo que se mantuvo hasta entrado el nuevo siglo XX, aun así su capacidad de decisión —que no la de acción— aumentó exponencialmente esos años, dándoles mayores oportunidades de trabajo a la hora de decidir en el transcurso de una película cómo debiera de obrarse.

Pero ¿y la mujer que actuaba delante de la cámara? La actriz y no la productora. El cine mudo norteamericano quiso seguir la estela de cineastas europeos ofreciendo un tono épico a los consumidores de películas. Al ser un país tan sumamente joven, los Estados Unidos no tenían una historia con un simbolismo de leyenda como sí ocurría con Alemania o Inglaterra, de ahí que usaran hechos como su independencia y su guerra civil para narrar su ideario de triunfo. Con el estreno de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915) llegó esa mitificación³. La misma que ofrecería al público la idea de la mujer como objeto de pugna entre el protagonista y el antagonista, como bien ocurre con Mae Marsh y Lillian Gish, heroínas del melodrama silente más taquillero y típico en esos momentos en el cine. Hay una angustia naciente en el aire, es

¹ Estos productos no solían exceder más allá de los quince minutos, llegando en extremo a durar media hora, pues las primeras cintas consideradas largometrajes no aparecieron hasta mediados de la década 1910, siendo la gran pionera en ello Italia.

² Realmente el famoso “sistema de estrellas” no deja de ser una creación por parte de los productores ejecutivos y publicistas para mantener la imagen idílica de las estrellas hollywoodienses durante el predominio de la “Era Dorada de Hollywood”. Se vende una imagen aparentemente radiante de la estrella de turno, la cual tiene un contrato con cláusulas abusivas, en la que incluso se cambian o borran detalles de su origen, para convertirla en mito viviente de cara a los espectadores, como hicieron con Marilyn Monroe en su momento para fomentar la cultura del consumismo.

³ Algo similar ocurre con *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), nadie quiere ver dichas cintas como un ensalzamiento del racismo, pero sus protagonistas, claramente representan el poderío de los señores blancos del sur frente a sus esclavos afroamericanos.

un sentimiento de protesta. Conforme avanza el tiempo en el largometraje por excelencia, nace una confrontación, en esa confrontación los dos hombres se enzarzan en una lucha no para conquistar, sino para dominar a la mujer.

La mujer entra en el cine estadounidense como ser pasivo, observado en situación de indefensión a ojos del hombre que la mira. Pero la pasividad pasa a la acción en el momento en que se marcan los primeros ideales de libertad en la imagen de la feminidad. ¿Dónde está la causa de esos ideales? En que haya mujeres guionistas y productoras, muchas de ellas antiguas actrices de teatro y maestras de ceremonias del vodevil, como las propias Bernhardt o Guy, quienes son capaces de contar historias en las que la mujer marca su propio destino. Mujeres como Frances Marion, Helen Hunt Jackson o June Mathis, llegan con el auge del cine mudo a ser tenidas en cuenta para escribir diálogos y adaptar historias, siendo esta última descubridora de estrellas silentes como Rodolfo Valentino o Norma Talmadge.

En el cine mudo, como explica Manolo Dos: “Los primeros estereotipos femeninos fijados por las películas rodadas durante este período trazan un amplio arco que va desde el arquetipo de la rubia angelical de apariencia añorada hasta la aparición de las primeras *vamps*” (2009, 136), puesto que los publicistas de los estudios pensaron que al crear distintos tipos de mujeres frente al mundo, influirían en las debilidades sexuales de los hombres⁴. Esa es la razón de que se multiplicaran los abusivos contratos de las actrices que encasilladas en un tipo de papel hasta que cumpliesen determinadas edades, para que al traspasar esa frontera, ya no tuvieran oportunidad alguna de interpretar papeles serios que hubiesen encarrillado sus carreras como mujeres con un potencial artístico alto.

Dicha ideología se mantuvo en alza hasta el último año de vigencia del conocido Código de Producción de Películas⁵, pues a partir de 1968, el protagonismo de las mujeres delante y detrás de la cámara impulsadas también por la irrupción de las olas del movimiento feminista, comenzó a mostrar una cara sumamente atrevida. Ese año se

⁴ Ejemplo de ello es la actriz Theda Bara. Intérprete protagonista en películas del tino de *Érase una vez un loco* (*A Fool There Was*, Frank Powell, 1915), o *Cleopatra* (*Cleopatra*, J. Gordon Edwards, 1917), quemándose cientos de copias de ésta última cinta durante los años veinte por detectives privados a las órdenes de Joseph Breen y William Hays, perdiéndose con ello todo el material original de la obra.

⁵ Conocido como *Motion Picture Production Code* o código Hays. Su entrada en vigor comienza en 1934 y acaba en 1968. Escrito por el editor ultracatólico Martin Quigley y el jesuita Daniel E. Lord, siendo admitido un primer borrador para someter a examen las películas producidas desde 1927, lo que dio lugar a la época llamada *Pre-Code*. El código se convirtió en la normativa absoluta para cualquier película estadounidense, vetando aquellas que fueran contra los principios éticos y morales establecidos.

estrenaba en cines *Funny Girl* (*Funny Girl*, William Wyler, 1968). Con Barbra Streisand en el papel principal y teniendo su rol mayor protagonismo que el de su comparsa masculina, Omar Sharif. *Funny Girl* narra en clave de comedia dramática el éxito en vida de una de las mayores artistas de variedades del primer tercio de la historia del siglo XX dentro del mundo de las revistas musicales, Fanny Brice⁶.

Buceando en la arqueología fílmica actual, la cinta no es especial porque se trate del primer largometraje que empata en el número de votaciones con otro film que fuera a premiar el trabajo de una estrella femenina⁷, sino porque quiso demostrar artísticamente el poder de sugestión de una mujer contemporánea en la gran pantalla que había llegado a crear escuela en el mundo del arte, y logró hacerlo de la misma manera, que Mary Pickford lo había hecho cuarenta y nueve años atrás en la vida real. Tras la posterior creación de los emblemáticos estudios United Artists, la rutilante estrella de *El violinista de Cremona* (*The Violin Maker of Cremona*, D. W. Griffith, 1909) demostró que ella era quien verdaderamente “dirigía el espectáculo. Todo tenía que pasar su inspección personal”⁸ (Menjou 1948, 82), siendo la joven veinteañera Pickford la auténtica cabeza pensante de la empresa, mientras que los líderes de cara a la galería, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y David Wark Griffith, estaban más interesados en seguir rodando sus películas que en negociar contratos de estrellas nacientes, o establecer políticas mercantiles para proteger sus proyectos cinematográficos frente a la competencia de los grandes estudios.

En relación con el triunfo de Mary Pickford, aun habiendo una mujer que seguía la estela de Alice Guy, en un primer momento y tras aparecer en escena los grandes estudios, estos estuvieron vinculados a las empresas teatrales familiares y a las primeras cadenas televisivas y de radio, propiedad de magnates judíos residentes en Nueva York. Pero tras haberse ordenado judicialmente la fragmentación de todos esos negocios empresariales a partir del año 1948 (Kael 1984, 10), comenzó el cisma en el mundo de las comunicaciones

⁶ Recordada como un símbolo para su generación, Brice fue una de las primeras empresarias independientes de principios del siglo XX.

⁷ En la ceremonia de los Premios de la Academia nominados en 1968 y entregados 1969, la película de Wyler obtuvo un empate en cuanto al premio a la mejor actriz protagonista, siendo el galardón compartido por su rival en las votaciones. La otra actriz afortunada fue Katharine Hepburn por su interpretación de Leonor de Aquitania en la dramática adaptación teatral de James Goldman *El león en invierno* (*The Lion in Winter*, Anthony Harvey, 1968).

⁸ Traducción del autor. “She ran the show. Everything had to pass his personal inspection”.

volcadas en el ocio, lo que a su vez desembocó en que multitud de directores de renombre abandonasen la permanente tiranía de los contratos laborales a los que estaban sometidos.

Algo similar fue lo acaecido con el servilismo al que durante tres décadas se vieron sometidas las estrellas al ser parte del sistema de estudios. En los días de la Segunda Guerra Mundial, una actriz o un actor podía perfectamente pertenecer a una de las grandes productoras, y si en su contrato venía una cláusula que le permitía ser cedido a un estudio menor para hacer determinada película con un productor que lo había solicitado a ella o a él, independientemente de que se viera afectada su carrera, la estrella tenía que ceder o arriesgarse a perder su empleo, pagar una multa o incluso ir a la cárcel⁹.

Las cláusulas más abusivas podían ir de los tres hasta los ocho años de contratación, alargándose en ocasiones hasta los once años. La primera persona en quejarse por medio de los tribunales fue una mujer: Olivia de Havilland, acostumbrada a trabajar de doncella en apuros en subgéneros como el western o las aventuras de capa y espada. La primera película que De Havilland rodó con Warner Brothers fue *Alibi Ike* (*Alibi Ike*, Ray Enright, 1935), superficial comedia romántica ambientada en el mundo del béisbol.

El 3 de febrero de 1945 tres jueces de la Corte Suprema del Tribunal de Apelación de la ciudad de Los Ángeles le dieron la razón a la actriz fallando jurídicamente a su favor, por lo que a partir de entonces los contratos terminarían por volverse mucho más equitativos (Amador 2019, 394). El inesperado resultado fue toda una sorpresa para la sociedad californiana, dando una nueva imagen a lo que estaba ocurriendo en el mundo de la interpretación cinematográfica. A partir de ese momento la elección sería única y exclusivamente de la actriz que había dado vida a la inocente Melanie Hamilton Wilkes¹⁰, gestionando sus propios proyectos¹¹, y teniendo la oportunidad de elegir los roles que quería interpretar y cuáles no, llevándola incluso a obtener en dos ocasiones el Óscar a la

⁹ El escritor angelino James Ellroy desarrolla esto en la trama de su novela policíaca *Jazz Blanco* (*White Jazz*, James Ellroy, 1992), en la que el personaje real del magnate Howard Hughes chantajea a una joven actriz debutante gracias a las cláusulas de su contrato para abusar de ella.

¹⁰ Personaje ficticio al que dio vida la actriz en la película *Lo que el viento se llevó*. Para el gran público estadounidense el personaje de Melanie era el foco de todas las miradas dado el casticismo sureño que siempre la acompaña a lo largo de la historia narrada, siendo némesis natural de su cuñada, rival e íntima amiga en el largo, la amoral Scarlett O'Hara (Vivien Leigh).

¹¹ Al ganar el caso a la Warner, Olivia de Havilland sentó bases dentro del mundo de la interpretación, esto dio lugar a la llamada "*De Havilland Law*", ley estadounidense que protege a las estrellas de cine y televisión ante contratos redactados con mala fe. El libro de Phillip Drake titulado *Hollywood and the Law* (2017), trata la importancia del caso en las leyes del código civil de California.

mejor actriz protagonista por las películas *La vida íntima de Julia Norris* (*To Each His Own*, Mitchell Leisen, 1946) y *La heredera* (*The Heiress*, William Wyler, 1949).

En venganza por el triunfo de Olivia de Havilland, a finales de la década de 1940 los contratos que inmunizaban a las estrellas de la Warner mantuvieron un efímero hilo de seguridad. Llegando a perder su intocabilidad en la empresa astros taquilleros como Bette Davis, Errol Flynn o Humphrey Bogart, dándoles malas historias con directores baratos, para terminar por sacarlos de escena por la puerta trasera y finalmente despedirlos (Flynn 2009, 331). Siendo el todavía en alza nonagenario Clint Eastwood la principal excepción, pues pudo mantener su contrato intacto durante más de treinta y tres años desde que estrenase su película *El fuera de la ley* (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976) con distribución de Warner Brothers (Schickel y Perry 2009, 13).

Con los ejemplos expuestos de cine primitivo y clásico se rompió el patrón del buenismo cinematográfico que buscaba mantener el rol de la damisela servil. La aparición de películas totalmente diferentes a lo visto hasta entonces ensalzaban la figura de la mujer. La prueba está en la británica *Lejos del mundanal ruido* (*Far from the Madding Crowd*, John Schlesinger, 1967), la francoitaliana *Barbarella, la Venus del espacio* (*Barbarella*, Roger Vadim, 1968) o la norteamericana *Justine* (*Justine*, George Cukor, 1969), sumados a la ya mentada vida de Fanny Brice, algo que hubiera sido altamente improbable rodar diez años antes de su estreno.

Llegada la década de 1970 hay un despertar del lenguaje narrativo más violento. Después de los disturbios raciales que comenzaron a mediados de los sesenta y el descontento estudiantil iniciado gracias a movimientos como el Mayo Francés, la sociedad empieza a conectar con las nuevas formas de estilo fílmico. El conflicto armado de la guerra de Vietnam y a la aparición del Nuevo Cine, apadrinado por realizadores como Dennis Hopper o John Cassavetes¹², justifican las ideas de nuevos autores que saltarían a la palestra cinematográfica, buscándose una sintonía libertaria de las mujeres que protagonizaban dichos filmes.

En ese variante abanico veríamos la independencia más psicológica que física de quien está dispuesta a perseguir su propio sueño apartando de un guantazo las críticas por ser viuda y no dedicarse a cuidar de su hijo pequeño en *Alicia ya no vive aquí* (*Alice*

¹² Uno de los papeles precursores del personaje de la heroína de acción está presente en su aclamada y maternal *Gloria* (*Gloria*, John Cassavetes, 1980), cinta protagonizada por su esposa Gena Rowlands.

Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, 1974); el despiadado fanatismo religioso con el que las ilusiones inocentes fomentadoras de poderes mentales inexplicables buscan terminar en *Carrie* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976); y el sentimiento de libertad dirigido por quien ansía desprenderse de un patriarcado tiranocida que ata todo lo bello que conoció en su infancia en *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (*Star Wars: Episode IV - A New Hope*, George Lucas, 1977). El reborde comercial en esta nueva clase de mujer fue sinónimo de triunfo. Las esperadas Ellen Burstyn, Sissy Spacek y Carrie Fisher marcaron poco a poco un llamativo antes y después en los subgéneros cinematográficos existentes, dándole una visión a la heroína del cine estadounidense a distintas escalas.

El que aparecieran dichas mujeres con un sentido tan valioso del término épico, es lo que alza a la larga en el mercado de consumo a personajes del carisma de la teniente Ripley (Sigourney Weaver), dándose su primera aparición en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Las mujeres disfrutaron al ver en la gran pantalla a una heroína con esas características físicas, siendo más atlética, brutal y capaz en la segunda parte de la saga fílmica de películas del monstruoso ente creado por H.R. Giger: nos referimos a *Aliens: el regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986).

Al igual que en la saga *Star Wars*, en la de *Alien* presenciamos una guerra. El imperio en el que Darth Vader (David Prowse) era comandante en jefe, y el emperador Palpatine (Ian McDiarmid) el tiránico líder, no deja de ser una grotesca versión imaginaria de los Estados Unidos que peleaban en las junglas del Sudeste Asiático contra los rebeldes vietnamitas, semejanza de la Rebelión que la princesa Leia (Fisher), dirigía contra dichos seres, curiosamente hombres¹³. La guerra en la saga *Alien* es contra lo que está más allá, un enemigo desconocido para los seres humanos, pero siendo necesario que de entre los humanos alguien los lidere, la idea de que sea una mujer es sumamente interesante.

Para Dan O'Bannon y Walter Hill, guionista y coproductor de la historia original respectivamente, aquello era un western espacial. Normalmente en el western clásico la mujer es el interés de los hombres, a ellos les mueve el sexo o la muerte, por lo que o la

¹³ El único personaje femenino de ficción en la saga cinematográfica que ocupa un cargo de importancia entre las filas de los ejércitos antagonistas es el de la capitana Phasma (Gwendoline Christie). Presente en *Star Wars: Episodio VII - El despertar de la Fuerza* (*Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, J.J. Abrams, 2015) y en *Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi* (*Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi*, Rian Johnson, 2017).

buscan a ella, o buscan a otro hombre al que matar, algo que Hawks aprovecharía para darle un giro diferente con sus interpretaciones como veremos más adelante. Ripley ocupa un puesto matriarcal al cuidar a su rebaño humano, y a la niña que adopta, la pequeña Newt (Carrie Henn), siendo el suyo en una película de guerra, un rol protector, más maternal que guerrero (Clarke 2014, 59).

A la inversa y pasando de la ficción a la realidad, la situación ha cambiado con los años radicalmente. Volviendo de nuevo a la saga *Star Wars*, no podemos olvidar a una de las mujeres que más ha hecho por la compañía de películas Lucasfilm: Kathleen Kennedy, productora que cambió el *merchandising* en armonía con ese Nuevo Cine. Su labor como actual presidenta de la compañía fue crucial en el desarrollo de políticas proteccionistas de mercado expansivo para adaptarse a los nuevos tiempos, incluyendo temáticas y personajes bisexuales para una mayor inclusión en sus cintas. Caracterizada además por no temblarle el pulso cuando fue vilipendiada al reconocer que no contaría con imágenes de estudio descartadas de la difunta Carrie Fisher para la última película de la tercera trilogía de la saga cósmica. Y por supuesto afirmando que no se arrepentía de haber dado a Rian Johnson el puesto de director tras el fracaso en la taquilla y crítica de *Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi* (Alfonso 2017, 276).

Ya enfocando la óptica de nuevo en el mundo de la dirección, pero haciéndolo con las técnicas cinematográficas del ahora, hemos de observar a Kathryn Bigelow. Esta californiana, además de directora de películas tan interesantes como la lúgubre *Los viajeros de la noche* (*Near Dark*, Kathryn Bigelow, 1987), la adrenalínica *Le llaman Bodhi* (*Point Break*, Kathryn Bigelow, 1991) o la despiadada *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012)¹⁴, llegó a convertirse en la primera mujer en ganar un Óscar a la mejor directora por su bélica *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2009).

Eso nos lleva a preguntarnos cuál es la verdadera razón de que la Academia tardara tanto tiempo en premiar a una mujer con el Óscar a la mejor película. Si es cierto que durante años hubo mujeres nominadas, no obstante han sido escasísimas. La primera en recibir el honor fue Lina Wertmüller por su tragicomedia italiana *Pasqualino: Siete*

¹⁴ En los tres filmes las mujeres cobran una importancia absoluta: En *Los viajeros de la noche* está presente en la líder vampiresa Diamondback (Jennette Goldstein), en *Le llaman Bodhi* se vislumbra en la surfista Tyler (Lori Petty), y en *La noche más oscura* se mantiene en la agente gubernamental Maya (Jessica Chastain).

Bellezas (Pasqualino Settebellezze, Lina Wertmüller, 1975). Entre medias llegaron Jane Champion y Sofia Coppola, y tras el célebre triunfo de Bigelow, sorprendieron gratamente Greta Gerwig y Emerald Fennell. Siguiendo sus pasos llegó la última en ser nominada, Chloé Zhao, quien tras Bigelow recibió el galardón por su trabajo en *Nomadland* (*Nomadland*, Chloé Zhao, 2021) a comienzos de este mismo año. Que únicamente dos mujeres artistas se encuentren entre las ganadoras al Óscar a la mejor dirección aun deja muchas fisuras en el horizonte que deben ser cubiertas, planteando a su vez la duda acerca de si se mantendrá durante otros diez años el pensamiento retrógrado de quienes dirigen la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. A lo largo de toda su historia, el cargo presidencial en la Academia ha estado ocupado únicamente por tres mujeres: Bette Davis (1941, en sustitución de Walter Wanger, quien volvió a ocupar el puesto ese año), Fay Kanin (1979-1983) y Cheryl Boone Isaacs (2013-2017)¹⁵.

Vivimos tiempos extraños. La situación de pandemia nos ha hecho refugiarnos en nuestros hogares y disfrutar del cine de un modo particular y hogareño, alrededor de nuestros televisores y ordenadores. Ahora mismo, con la aparición de las vacunas, parece que comenzamos a perder el miedo a ese virus de pesadilla que tanta gente nos ha robado todos estos oscuros meses atrás. Los rodajes retornan y parece que en las salas de cine se vuelve a disfrutar del candor de las películas. El avance de mujeres cómo las tratadas, sirve para abrir boca a través de esa evolución femenina en el mundo del celuloide, y cómo del mismo modo que todas ellas, también existen cineastas que, de un modo u otro, marcaron la diferencia con su dirección de mujeres excesivamente moderna para los tiempos en que les tocó vivir, como fue el caso a estudiar aquí: Howard Hawks.

¹⁵ “Academy Story”, Oscar.org. 2021. [Academy Story | Oscars.org | Academy of Motion Picture Arts and Sciences](#))

3. Entre géneros

¿Porque la propia distinción entre géneros biológicos alecciona al sujeto humano para que cumpla con un papel en la ficción por encima de otro y a su vez, esto sea sinónimo de la realidad? ¿Sería quizá una manera de replicar los roles que se atribuían al género (como construcción social) y, al mismo tiempo, reforzar sus modelos? En la historia del cine la mujer es lo otro. Lo que está aparte.

Conectando esto al cine, el giro crucial de los acontecimientos llegó con el estreno de *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926). Filme que terminaría por justificar lo que Molly Haskell y sus coetáneas considerarían un principio de violación por parte del amor cortés cinematográfico de la mano de la “nueva moral”¹⁶ (Haskell 1974, 64), siendo el capricho amoroso del galán de turno en la cinta, John Barrymore, una jovencísima Mary Astor, lo que pasando de la literatura al cine, normalizaba la situación del conquistador romántico con dispensa para abusar de las mujeres.

Como vemos, esto está vinculado con la cotidianidad del *woman's film*¹⁷, lo que le pone una etiqueta al género femenino plasmando la idea de la división de sexos en tanto en cuanto hacen alusión al universo cinematográfico. ¿Por qué no hacer un cine para mujeres? Un subgénero cinematográfico que fuese comprendido por ellas, capaz de contar sus problemas a través de la gran pantalla, siendo idóneo de exponer inseguridad y frustración sin que el código Hays estuviese en contra, sino más bien al contrario, apoyando esa mordaza que coartaba la posibilidad de escoger el destino de la mujer en una película, por parte del mal llamado sexo débil. Esa fue la pregunta que los líderes de los estudios cinematográficos se hicieron llegado un momento dado. Naturalmente, con la excepción de Mary Pickford, por quien ya hemos pasado muy brevemente, estas empresas estaban dominadas por hombres como Harry Cohn, Samuel Goldwyn, Louis B.

¹⁶ Traducción del autor. “New morality”.

¹⁷ Melodrama que nace de la mano de autores silentes como D.W. Griffith y Victor Sjöström. Poco a poco se convierte en un modo coloquial estadounidense de llamar a todas aquellas películas dramáticas en las que las mujeres son protagonistas y tienen un objetivo amoroso, aunque tengan que sufrir en mayor o menor medida para conseguirlo, no faltando en ocasiones un ingrediente cómico. Desde la década de 1980, este subgénero comenzó a desaparecer, principalmente por el fallecimiento de la mayor parte de directores que lo pusieron de moda en el período de entreguerras. Algunos de los cineastas que trabajaron mayormente estas estéticas fueron King Vidor, William Wyler o John M. Stahl. Ejemplo de ello es *Jezabel* (*Jezebel*, William Wyler, 1938).

Mayer, Adolph Zukor, Jack Warner o incluso Walt Disney, quien impregnaba un halo de machismo a todas sus películas animadas.

Si Estados Unidos es un país sinónimo de libertad, ¿por qué se fue haciendo tan fuerte con los años el patriarcado allí? Queriendo responder a esto, hagamos recordatorio básico de la creación heteropatriarcal y su normativa, rememorando la vertiente religiosa más olvidada. La institución del patriarcado opera en origen conforme a la religión: se pasa del politeísmo al monoteísmo habiendo un pacto entre Dios y los jefes del pueblo escogido. ¿Por qué tiene lugar ese pacto? A causa de la propia obsesión con la fábula que le daba poder a la mujer a través del gobierno de las madres.

Las madres matriarcas convierten la acumulación de poderes estatales en ginecocracia a raíz de la promiscuidad que generan los tiempos del hieratismo y la influencia de los cultos telúricos, en réplica a ello el patriarcado resulta la respuesta del nuevo orden. Según la teoría de Bachofen:

En los mismos orígenes radica la importancia mitológica de la serpiente, la tortuga, la rana y el cangrejo. Todos estos animales aman los lugares fangosos y pantanosos, en los que se encarna en cierto modo la mezcla de tierra y agua. Precisamente por esto son considerados como el Caos originario, del que surgió toda vida. El mismo significado va unido a todos aquellos animales que son creados para el agua, y que de preferencia viven en ella (1987, 191).

Mucho antes del auge de los estados monoteístas, en las comunidades que rendían tributo a todas esas deidades con forma animal, la suma sexual era importante para mantener la fertilidad en las cosechas, del mismo modo que lo eran las prácticas incestuosas de las líderes comunitarias, fortaleciendo de esa manera su vínculo con la madre tierra. En la mitología griega que hemos heredado se nos enseña que las amazonas fueron fundadoras de ciudades, maestras de la guerra y de las leyes, pero también aniquiladoras de vidas, en este caso estamos hablando de las vidas de los varones, a tenor de lo expuesto por Bachofen, son una antisociedad, derivan en un mundo sin hombres,

como ocurre con el mito de las lamias¹⁸, cristalino precedente de la leyenda de la vampiresa que llega a nuestros días.

De la mano del primer proto-patriarcado, aparece ya por fin una evolución social y civilizada. Surge el derecho, las leyes, el concepto de historia, la ascendencia histórica y sus agentes ejecutores del cambio, la propia literatura contadora de las historias que conecten con el triunfo del hombre, la narración de padre a hijo (siempre en masculino, siendo crucial entender esto) y para poder canalizarlo todo, el lenguaje. Después de firmar ese pacto de protección como guardianes de la paz con un único dios, ellos serán los que controlen cada movimiento de toda aquella persona que pertenezca a su rebaño. Esto puede ser vislumbrado al recordar la figura de un espectacular Moisés (Charlton Heston) en la defensa de su pueblo al liderar a los hebreos esclavos de su hermano adoptivo y némesis natural al descubrir su verdadero origen, el faraón Ramsés II (Yul Brynner) en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956)¹⁹.

Con respecto al paternalismo, dice Gerda Lerner que: “En sus orígenes, el concepto deriva de las relaciones familiares desarrolladas bajo el patriarcado, en las que el padre detentaba un poder absoluto sobre los restantes miembros de la unidad familiar” (1990, 341). Lo que nos obliga a pensar en una protección forzosa, que no es otra que la establecida por el hombre sobre la mujer habiendo una separación entre ambos sexos mediante los rangos, y colocando así a un ser humano por encima de otro. Retrato de lo que puede ser visto en la gran pantalla con esos melodramas nacientes a finales del cine mudo. El aceptar las prerrogativas de control al permitir que exista un pequeño colectivo dentro del sexo masculino que domine una industria en crecimiento ideando sus propios discursos, es algo crucial para que entendamos el patriarcado en los tiempos contemporáneos. Cuando los dominados aplican unos determinados esquemas de

¹⁸ Un acercamiento moderno del mito de la lamia surge de mano del novelista de ciencia-ficción y terror Tim Powers, apoyado en el movimiento literario del Romanticismo, la historia del siglo XIX en Europa y las mitologías griega y egipcia. Dicha novela es *La fuerza de su mirada* (*The Stress of Her Regard*, Tim Powers, 2004).

¹⁹ Haciendo una lectura crítica, la cinta surge como mecanismo de defensa frente al comunismo por parte de uno de los directores más comerciales y polémicos del sistema clásico. La imagen para la retina de unos heteropatriarcales Ramsés II y Moisés, resulta de lo más polifacética para asegurar el control sobre las mujeres de ambos, la egipcia Nefertari (Anne Baxter) y la nabatea Séfora (Yvonne de Carlo). La historia, escrita por el experto en teología Jack Gariss, el novelista Jesse Lasky Jr., el guionista Aeneas MacKenzie, y el pulidor de historias personal de DeMille, Fredric M. Frank, se basa a su vez en una serie de libros de distinta índole entre los que destaca el conocido Éxodo, segundo libro de la Torá.

dominación sobre el resto, y esos esquemas son aceptados, comienza la sumisión, la cual será aprovechada por un pequeño colectivo que controlará al resto (Bourdieu 2000, 26).

Cuando un grupo de personas se deja guiar ciegamente por alguien, en caso de que no exista duda acerca la esencia de gobierno del líder, es porque tendrá una confianza. Al ocurrir eso, son capaces de poner sus vidas en manos de ese guía, que bien puede ser un líder espiritual, un conquistador, un tirano o un demócrata al que se ha votado legalmente. Pensemos en las palabras de Jean Jacques Rousseau:

Un sexo es atraído hacia el otro, he ahí el movimiento de la naturaleza. La elección, las preferencias, el apego personal son obra de las luces, de los prejuicios, del hábito; se necesitan tiempo y conocimientos para volvemos capaces de amor; sólo se ama después de haber juzgado, sólo se prefiere después de haber comparado (1990, 286).

Esta afirmación nos lleva al punto de que los herederos de ese sistema heteropatriarcal consideren la palabra del varón por el mero hecho del factor biológico más importante que la de la mujer. De acuerdo con esto, lo más importante es “hacer compatible la absoluta autosuficiencia del individuo con la presencia, aunque sea lejana, de los otros” (Cobo 1995, 40-41), claveteando la idea natural de que esos otros, serían las mujeres, pero no como colectivo unido, sino como un elemento plural que sabe que su sitio se encuentra a un lado, cual mera comparsa secundaria.

Escojamos un caso práctico en el cine contemporáneo. En la situación conyugal de *El diablo viste de Prada* (*The Devil Wears Prada*, David Frankel, 2006), la mentalidad retrógrada de Nate Cooper (Adrian Grenier), quien trabaja como cocinero, hace que no sea capaz de ver la evolución que experimenta su novia, Andy Sachs (Anna Hathaway). Andy, en base a su carrera periodística escala puestos como asistente personal de una temible redactora-jefa del mundo de la moda, Miranda Priestly²⁰ (Meryl Streep), algo que Nate no es capaz de digerir de modo elegante. En una de sus tensas discusiones, Nate llega a decirle que prefiere que haga *striptease* en una barra americana a que se muestre servil frente a otra mujer, cuando ese servilismo la hace evolucionar dentro de la empresa

²⁰ La escritora de la novela homónima Lauren Weisberger se basó en sus propias vivencias como ayudante personal de la archiconocida redactora de *Vogue*, la británica Anna Wintour.

en la que trabaja, la ficticia revista *Runaway*. Entre tanto, y es aquí se encuentra el foco del conflicto, aleja de su mente la idea de ser una pertenencia para su novio.

En el momento de la absorción de la noción histórica por parte de ese gobierno de los padres, nacido del propio miedo al mito del control de la mujer, aparece la interseccionalidad de poderes no solo económicos sino, general dentro del colectivo. Bienes materiales, bienes personales, esposa, hijos. Al cruzar el linaje con el matrimonio, brota la emergencia entonces desde la historia de género de la familia constituida a la manera de una institución primaria dentro del orden patriarcal. El patriarcado es fenómeno histórico con inicio y mantenibilidad, podemos imaginar que tiene fin, pero no es consustancial a la biología humana. Además de todo ello es elemento metaestable, pues en cada punto focal histórico ha tenido capacidad para reformular o adaptar su norma a través de lo denominado las interseccionalidades de los poderes.

Otro ejemplo práctico del poder metamórfico del patriarcado nos acerca esta vez al cine clásico. En *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), el rudo vaquero Tom Doniphon (John Wayne) tiene completamente asumido que la cocinera del bar en el que suele cenar cada sábado por la noche, Hallie (Vera Miles), será su esposa sin siquiera haberle propuesto salir en ningún momento. Lo único que ha hecho a lo largo de los años Tom es regalarle flores de cactus, planta que parece fascinarla de manera desmedida, cuando el motivo real era que nunca ha visto ninguna otra forma de vegetación. Que Tom piense así, se debe a que su vida siempre ha estado vinculada a ese tipo de hábitat, sin una expresión sentimental abierta. Él cree que al afianzar un casamiento se reforzará su poder como hombre, pues estará formando una familia a la manera tradicional, puesto que su única familia hasta entonces era su criado negro, Pompey (Woody Strode). Según nos explica Eva Figes a tenor de los pilares freudianos:

La idea del superego masculino es autoritaria, punitiva y represiva. Es falaz, aunque sólo sea porque ninguna civilización podría progresar a través de un cuerpo de varones que hubieran aprendido a conformarse con el valor de sus mayores por el miedo a la castración —el progreso depende de la aventura, la

mente original tiene que romper con los valores de la generación anterior²¹ (1987, 46-47).

Ergo, las cartas están sobre la mesa, siendo la idea de un nuevo mundo desarrollado conforme a viejos mandatos que llevan mucho tiempo caducos algo irrisorio, puesto que lo único que eso podría hacer, sería llevar hacia una involución del ser humano. El problema al que aquí hemos de confrontar está en la propia raíz de los primeros tiempos del occidentalismo. Si los patriarcas de la primera iglesia que adoraba a un dios monoteísta aceptaron dicha doctrina, el sentimiento de alienación fue impuesto en los hombres de aquellos remotos tiempos sin que hubiera un miedo a la rebelión o la duda. El pensamiento binario tiene la misión de “situar la dualidad del sexo en un campo prediscursivo” (Butler 2007, 56), así se levanta el muro de protección que asegura todo ideario con arreglo al androcentrismo. Sin opción a la protesta no hay posibilidad de que la mujer piense por sí misma y que puede evolucionar, pues (re)conoce su lugar y dónde está su sitio.

Hagamos un ejercicio mental rápido para comprender esta pugna alrededor de los términos masculino *versus* femenino en relación con el hombre y la mujer. Observaremos que por encima del primero sobrevolarán expresiones talladas en la roca desde esos primeros días de los jefes que firmaron pactos con una deidad irremplazable, palabras tales como poder, prestigio, inventiva, resolución o liderazgo. Mientras que el segundo, habrá de lidiar con otras con un cariz que no concuerda con esa positividad, como se pueden ser reproducción, parto, hogar, fidelidad o silencio.

Es algo que llega hasta nuestros días. Ésta marea terminológica se hace fuerte en la noción de conectar a la mujer con la propia naturaleza: "siempre tiene lugar una redefinición de este concepto en un esquema categorial dicotómico, en el que cada uno de los polos reviste connotaciones contrapuestas determinadas por la propia sociedad y la cultura" (Amorós 1991, 32), en razón de que el polo positivo o masculino, lo que está buscando al crear dicha dicotomía, es el mantenimiento de esas terminologías a la mujer de los nuevos tiempos. Ocurre del mismo modo en la esfera de las relaciones privadas, en

²¹ Traducción del autor. "The idea of the male superego is authoritarian, punitive and repressive. It is fallacious, if only because no civilization could progress through a body of males who had learned to conform to the value of their elders for fear of castration - progress depends on adventure, the original mind has to break away from the values of the previous generation".

gran medida gracias a lo que la epistemología occidental nos ha inculcado a hombres y a mujeres. Tradicionalmente se nos enseña desde que somos niños que dar es sinónimo de actividad y recibir de pasividad. Traducido al lenguaje sexual, la hombría está determinada por quien somete al otro miembro de la pareja. Si llevamos esta imagen al terreno de la sexualidad física y la convivencia íntima de pareja, nos movemos en una sociedad que enaltece al sujeto dominador. Bryan S. Turner nos lo expone de esta manera:

El papel de la cultura es imponer al individuo las representaciones colectivas del grupo y refrenar las pasiones por medio de obligaciones colectivas y compromisos sociales. Sin la restricción cultural, el individuo se encuentra forzado, bajo ciertas circunstancias, al suicidio anómico a causa de las expectativas exageradas (1989, 47).

Expectativas que le llevarán sin remedio a una vida engañosa y marcada por principios a largo plazo, intolerables. El tiempo, paulatinamente, pone en su sitio la visión del protagonista masculino, como podemos ver en determinados casos.

Un tercer ejemplo práctico directamente encadenado a esto sería la visión del protagonista de *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992). Nick (Michael Douglas), policía que está investigando un asesinato mantiene relaciones sexuales con la sospechosa Catherine (Sharon Stone). Durante la escena que dura el coito, la mujer lleva a cabo una práctica que ya parece un ritual asumido por ella: ata las muñecas del agente de policía al cabecero de la cama con un doble nudo y expresión muda y neutra. En cambio, la cara del policía es la de alguien que parece estar pasándolo realmente mal. En su mundo, él es el dominador, y no está acostumbrado a las posiciones de indefensión. Algo totalmente opuesto a su presentación, después de mostrarse la antigua relación que mantiene con la psiquiatra de la comisaría, Beth (Jeanne Tripplehorn). Cuando la acompaña a su apartamento, la penetra analmente con vehemencia en una escena que nos hace sentirnos asqueados como espectadores, pues la imagen está exenta de todo romanticismo, pareciendo por el contrario una violación. Cuando la cámara enfoca a Beth, esta tiene el mismo gesto que más adelante tendrá Nick. ¿El sentimiento? Es de miedo.

Orbitando alrededor de toda la dicotomía expuesta, ¿dónde asentamos el arte en esta pelea? Hay mujeres artistas, y como hemos visto, algunas son importantes cineastas, aunque han tenido que esperar demasiado tiempo para que sus méritos fueran

reconocidos. Esto puede ser perfectamente debido a la marginación que han sufrido a lo largo de los siglos. Patricia Mayayo alude a que:

La mujer creadora es simplemente una anomalía incómoda en la trama narrativa de la exclusión. Así, una mujer artista no tiene más que dos alternativas: renunciar a su sexualidad (convirtiéndose en «hombre») o seguir siendo «mujer» y, por lo tanto, abandonar el sueño de ser considerada un genio (2003, 67).

El cuarto caso práctico desemboca en la explotación del talento ajeno y por tanto del engaño al gran público que paga por disfrutar dichos dones. Así ocurre en *Big Eyes* (*Big Eyes*, Tim Burton, 2014). En la película, aprovechando la capacidad innata que su esposa Margaret (Amy Adams) tiene para la pintura, el publicista Walter (Christoph Waltz) se adjudica el haber pintado los esperpénticos retratos de niños con enormes ojos que terminan siendo la comidilla de las galerías de arte neoyorkino de la década de 1960, todo por el hecho de que él sea una persona de reconocido prestigio, con capacidad para vender casi cualquier producto.

Volviendo a la idea de la marginación y en sintonía con lo que afirma Mayayo, la más grande disidencia fílmica en el cine clásico occidental se da curiosamente en un personaje femenino creado por una mujer, tal es el caso de la escritora Jo March, protagonista de la novela *Mujercitas* (*The Little Women*, Louisa May Alcott, 1868), obra cumbre de su autora. En los años que siguieron a la Guerra de Secesión estadounidense, era algo raro ver a una mujer escribiendo historias sobre otras mujeres coevas que se ganaban la vida de manera independiente²², usando como sustento precisamente mundos tan cerrados para ellas como el de la escritura. Tengamos en cuenta que una mujer podía escribir poemas, misales o columnas de sociedad en los periódicos de su pueblo, pero en una comunidad tan puritana como la del estado de Massachusetts, estado dentro del grupo de territorios que componen la conocida como Nueva Inglaterra, lugar en el que además había nacido la escritora y se ambientaba la obra, no había cabida para ese tipo de historias de superación personal como cántico precedente del feminismo.

El papel de Jo en el cine convirtió a la mujer que lo interpretó en uno de los adalides del futuro feminismo en la gran pantalla, la entonces joven Katharine Hepburn, quien en

²² Habitual era que la mayor porción de beneficios soliese ser para autores con éxitos previos al conflicto civil que había tenido lugar, hombres ya consagrados en el mundo de la narrativa, siendo dos de los casos más famosos los de Nathaniel Hawthorne y Herman Melville.

aquella primera adaptación, rechazando al hombre con el que sus hermanas la ven casada, viaja a Nueva York para convertirse en escritora al tiempo que trabaja como institutriz²³. No menos importante es destacar que la adaptación corriese a cargo de Sarah Yeiser Mason y su marido, Victor Heerman, trabajo que les hizo ser ganadores del Óscar al mejor guion adaptado el año de estreno del largometraje.

La acogida del público masculino con obras de un fondo como el de *Mujercitas* resultó fría. En contrapartida, el triunfo rotundo de *La cabaña del tío Tom* (*Uncle's Tom Cabin*, Harriet Beecher Stowe, 1852) fuera de la Connecticut natal de su autora, se debe a que la temática era un cruel contacto con el mundo del esclavismo, de ahí que los sectores abolicionistas de la sociedad estadounidense, en las vísperas al conflicto entre los estados de la Unión y la Confederación, hiciesen campaña para recaudar fondos a favor de las tropas del norte, apoyando el *casus belli* gracias a libros como el de Stowe²⁴.

Al caer el código Hays “los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a las contradicciones constitutivas de ésta” (Altman 2000, 50), lo que desencadenaría en un nuevo enfoque con respecto al papel dado a la mujer en el cine de manera determinante, haciendo que productores como Alan Ladd Jr. o Robert Evans ofreciesen mayor dinamismo a la hora de rodar una película y confiar en un personaje. Echemos un vistazo a la siguiente década: 1970. En esos días los estudios histórico-patriarcales universitarios no era un tabú, pero sí un horizonte sin aval y sin patrocinio serio, aun a riesgo de las propias doctoras e investigadoras expertas en historia social que quisieran tocar el piano en semejantes fiestas, pues la mayoría de los investigadores de mucha más edad y experiencia —hombres, por lo regular—, consideraban la implicación a fondo en esos temas, una pérdida de tiempo.

Cada subgénero cinematográfico tiene en cuenta con qué tipo de película estamos tratando, qué tipo de imagen nos quiere dar el cineasta a los espectadores. Con esa categoría, hacemos una distinción entre una película y otra, lo que a su vez afectará a los actos de los personajes que nos presentan en pantalla, valiendo para masculinos y femeninos. Un largometraje musical no tendrá el mismo lenguaje narrativo que uno de

²³ Ver: *Las cuatro hermanitas* (*Little Women*, George Cukor, 1933).

²⁴ Obra puesta en tela de juicio en la película *El árbol de la vida* (*Raintree County*, Edward Dmytryk, 1957) por uno de sus personajes femeninos protagonistas, la rica sureña esclavista Sussana Drake (Elizabeth Taylor), férrea racista quien vive obsesionada con lo que ella llama “la inferioridad de la raza negra”.

ciencia-ficción. En el primero, las acciones son ejecutadas en forma de números musicales, se diría que en algunos casos, comulgando con el mundo del teatro, la canción en sí misma es el elemento diegético como expresión del sentimiento, cobra más importancia que el propio diálogo, los personajes muestran sus pasiones, deseos, odios y miedos de esa manera. En el segundo, el futuro más lejano está en presente en pantalla, se vive en una burbuja que ha superado la carrera aeroespacial, los límites que nos impone la tecnología y el primer contacto con seres de otros universos imaginarios, aunando la prosa más enriquecedora de novelistas de la destreza de Arthur C. Clarke, Philip K. Dick o Isaac Asimov²⁵, quienes gracias a sus adaptaciones en cine han llegado a situarse en el más alto escalafón dentro de esos mundos de ocio²⁶.

Cerremos el círculo expandiendo un doble caso práctico que vamos a conectar el uno al otro, serían nuestro quinto y sexto ejemplo. Las películas escogidas son: *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) y *Casino* (*Casino*, Martin Scorsese, 1995). En ambos casos, la utopía general que destruye el mundo del varón ya se deja entrever pese al tiempo transcurrido entre una película y otra.

La primera nos cuenta una trama sobre espionaje al final de la Segunda Guerra Mundial encubierta en un romance. Mientras que la segunda rememora la época del crimen organizado italoamericano en el estado norteamericano de Nevada, a través del control de las grandes casas de juego que allí hubo. Ambas, bajo la retina del espectador al que guían sus directores, demuestran una mirada a la mujer del antes y el después que resultaría de lo más moderno. La clave se encuentra en conocer el impulso que mueve en cada momento y lugar en el determinado género a la persona afectada, o más bien, a la mujer afectada. En ambos casos, bebiendo de una fuerte influencia policíaca, se incluye elementos infames y viles bañados en una profunda degeneración del ser humano.

²⁵ Hemos de recordar que la guionista *hawksiana* Leigh Brackett publicó un gran número de novelas de este subgénero literario, siendo muchas de ellas *best-sellers* para un reducidísimo público de adeptos, pero ninguna de sus obras se vio adaptada en la gran pantalla. Curiosamente una de sus creaciones masculinas más importantes, el guerrero Eric John Stark, sería precursor del personaje de Luke Skywalker (Mark Hamill) en la saga *Star Wars*. Llegando la autora a escribir el guion de *Star Wars: Episodio V - El imperio contraataca* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980).

²⁶ Llama nuestra atención de qué manera las mujeres han ido cobrando cada vez más importancia en esta clase de productos a causa de las analizadas Leia (Carrie Fisher) y Ripley (Sigourney Weaver) en el primer capítulo. Un caso que se abre y cierra de manera esporádica es el de la sexualizada Altaira (Anne Francis) en el clásico *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), película de culto que en el momento de su estreno, pasó sin pena ni gloria, acumulando hoy legiones de seguidores.

El movimiento por impulsos egoístas de esos personajes que son más antihéroes que cualquier otra cosa, se manifiesta conforme a una violencia incontenida, necesaria o gratuita. Por esto, cuando fusionamos las acciones de la propia mujer con este tipo de películas es necesario entender el antes y el después. ¿Cómo aparece la multifuncionalidad femenina en ambas historias?

En *Gilda*, el vinculado a la *femme fatale* del cine negro va de la mano de los tintes melodramáticos que a Gilda (Rita Hayworth) le ha tocado vivir²⁷. En *Casino* tenemos en cuenta la herencia de destrucción de ese cine, pero más cercano al elemento gansteril, que es el mundo humano en el que Ginger (Sharon Stone) respira, vive y se relaciona con ese macrocosmos de violencia, el cual está a su vez inspirado en hechos muy reales.

El análisis surge por sí solo a través de los planos de las dos películas. Charles Vidor filma con obsesión la emblemática bofetada que Johnny (Glenn Ford) le propina a Gilda cuando la heroína sabe que no puede ser otra cosa más que su amante, pues sigue ligada a su marido, Ballin (George Macready). En cambio Martin Scorsese se regocija con la rudeza con que enfoca a Ginger al convertirla en un objeto visionado a través de la cámara como objeto capaz de entender la causa de que ella misma sepa que es un ente cosificado para los hombres que la miran. Aquí están tres tipos de hombres: los que dirigen la acción de su personaje, como son los casos del director de la película, el propio Scorsese, y el escritor de la obra basada en hechos reales, Nicholas Pileggi²⁸; los que ven la película obsesionados con el personaje que Stone interpreta, y entraríamos a introducir en dicha agrupación a todos los espectadores masculinos; y por último los que aparecen en la propia película como actores, siendo elementos obligados del voyeurismo voluntario en la trama los personajes de Ace (Robert de Niro), Nikki (Joe Pesci) y Lester (James Woods).

Los tiempos se vuelven distintos pero ambas mujeres son rostros hermanados de la *femme fatale* por excelencia, aun cuando las edades entre una película y otra son lejanas. Distintas clases de rostros que sin dar una imagen mística de negatividad, nos muestran una relación con los hombres de su pasado y presente que las liga a un halo estricto de

²⁷ No podemos olvidar el auge de esa clase de cine, tan en boga en los años cuarenta, el cual trabajaremos a fondo como subgénero cuando analicemos el capítulo dedicado a *El sueño eterno*.

²⁸ Recordemos la novela basada en hechos reales *Casino (Casino: Love and Honor in Las Vegas)*, Nicholas Pileggi, 1995). La obra trata la relación de dos gánsteres. El judío Frank “Lefty” Rosenthal y el italiano Anthony “Ant” Spiloto, y como la mafia de la ciudad de Chicago les dio el control de los casinos de Las Vegas, en Nevada, en sus manos entre finales de la década de 1960 y principios de la década de 1980.

destrucción pura. La presencia de la esquizofrenia fílmica se encuentra en ambos personajes, el de Gilda y el de Ginger por igual, dándole vida a la expresión literaria *Cherchez le femme*²⁹. Del mismo modo que *Gilda* tiene todo un compendio de lecturas entre líneas prohibidas, con *Casino* tenemos la herencia perfecta del personaje, dado que ambas mujeres son modelos labradas por un patrón realmente similar, pero no igual. De la posguerra en adelante hay toda una gasa gris de pensamientos reprimidos con respecto a la sexualidad, las ideas están sobre el aire, pero rara vez un subgénero cinematográfico se atreve a hacerlo explícito.

Es ese cambio más que de mentalidades, de posibilidad a negociar, lo que provoca que la mujer, en géneros cinematográficos como el exponencial cine negro, se convierta en un ser distinto a la servidumbre del pasado, un animal más político, más afín al mundo negociador de los hombres, buscando un sitio donde ella puede hacerse oír y el hombre, su compañero, sea bueno o malo, la escuche.

²⁹ Expresión que busca impactar, conquistar, ensombrecer o dominar a la mujer. Engloba un mandato obsesivo. Muy manida en el ámbito de novelas de detectives de principios del siglo XX y subsiste hasta nuestros días, en pleno siglo XXI. Aparece por primera vez en una novela titulada *Los mohicanos de París* (*Les mohicans de Paris*, Alejandro Dumas, 1854).

4. De Poppy a Cesca. *Mobster World*

La panorámica presentada a finales de los años veinte y la aparición del sonoro produjeron cambios en la manera de contar las historias. Las nuevas películas dejaban entrever vidas agitadas. Existía un miedo a que esos personajes interactuasen con el público y esto se viera reflejado en todas las jovencitas que quisieran emular a sus ídolos femeninos: Louise Brooks, Clara Bow o Joan Crawford.

El sentimiento de libertad que las actrices ofertaban con sus personajes no era una tontería, pues hasta los más pobres podían costearse una entrada de cine. Hubo críticas contra los nuevos modelos de vida. Razón primordial por la que el *Pre-Code* se convirtiese en la norma a seguir en una época “en la que los gánsteres de gatillo fácil, las damas chistosas y los rebeldes subversivos, hombres y mujeres, corrían salvajemente sin ninguna ley por el territorio del cine americano”³⁰ (Doherty 2007, 52).

Tengamos presente la época en que se filma *Scarface, el terror del hampa*. El paso del cine silente al cine clásico fue un choque de mundos que obligó a muchas estrellas a retirarse. Se volvió difícil que una mujer fuera protagonista íntegra en una película sonora. Solamente lograron convertirse en actrices tenidas en cuenta las que habían sido cineastas de gran poder, como ocurrió con Mary Pickford o Lillian Gish. A la sazón, Norma Shearer había mostrado la libertad sexual de una pareja infiel con el ejercicio romántico de *La divorciada* (*The Divorcee*, Robert Z. Leonard, 1930), lo que le valió el Óscar a la mejor actriz protagonista, pero esto no era lo acostumbrado (Vieira 2010, 127).

En *Scarface, el terror del hampa*, vemos como se produce el endiosamiento del bandido por antonomasia. La obra, con producción del millonario Howard Hughes, estaba basada en un relato escrito por un novelista *pulp*, Armitage Trail, a quien Hughes le compró los derechos con la intención de hacer una película de cine. Lo que provocó

³⁰ Traducción del autor. “In which trigger-happy gangsters, funny ladies and subversive rebels, male and female, ran wildly and lawlessly through American movie territory”.

muchísimos problemas entre la productora United Artists y la oficina censora Hays (McCarthy 1997, 172)³¹.

El relato de *Trail* estaba inspirado vagamente en el ascenso al poder del gánster italoamericano Alphonse *Scarface* Capone, líder del *Chicago Outfit*. El *Outfit* fue una de las primeras bandas criminales organizadas. Creada alrededor de la década de 1900, sus raíces se encontraban en la Nápoles del siglo XVIII. Aunque su origen en el continente americano se debiera a un inglés llamado Roger Plant, quien levantó la primera casa de citas y fumadero de opio en Chicago a mediados del siglo XIX (Russo 2001, 29-30). Bajo su mando, Capone dio paso a un reinado de terror y corrupción que finalmente, terminó por ser arruinado por un célebre agente del Departamento del Tesoro: Eliot Ness³².

Con Ben Hecht en el guion, el proyecto se puso en marcha. Hawks le expresó a su amigo que quería rodar una historia sobre los Borgia pero desde la perspectiva de Al Capone (McBride 1987, 57). Ya existía cine de gánsteres sonoro: *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931) o *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), por ejemplo. Pero, *Scarface, el terror del hampa* exploraba los entresijos internos del monstruo a un nivel que se torna en pesadilla.

Nuestro protagonista es Tony Camonte (Paul Muni), quien hace carrera en el mundo criminal. ¿Su objetivo? Ganarse el afecto de su jefe y ser como este: Johnny Lovo (Osgood Perkins). Para ello va eliminando a todos sus rivales en la lucha por el control del contrabando de bebidas. Son los días de la Ley Seca. Junto a Tony, está el silencioso y letal Guino Rinaldo (George Raft³³), a quien convierte en mano derecha de sus masacres. Al asesinar al último de sus rivales, el irlandés Tom Gaffney (Boris Karloff), se produce el descenso a la locura. Del hombre callejero de tres al cuarto, Tony pasa a ser

³¹ En la película *El aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004), famoso biopic acerca de la vida de Hughes, vemos los problemas que el protagonista interpretado por Leonardo DiCaprio tiene al discutir en varias ocasiones con los censores sobre lo que sus filmes deben y no deben mostrar en pantalla.

³² Retratado por Kevin Costner en la ensoñadora *Los intocables de Elliot Ness* (*The Untouchables*, Brian De Palma, 1987), cinta en la que Al Capone fuera interpretado por un histriónico Robert De Niro.

³³ Por fantástico que suene, Raft era un joven matón judío que dejó su vida de fechorías al iniciarse en la interpretación gracias a sus dotes de bailarín. Dos años después del éxito de *Scarface, el terror del hampa* protagonizó la que para los musicólogos de cine es su película más sobresaliente: *Bolero* (*Bolero*, Wesley Ruggles y Mitchell Leisen, 1934). Su carrera se truncó por dos motivos: no aprovechar la oportunidad de interpretar a Roy Earle en *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) y a Sam Spade en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), papeles que acabarían en manos de su amigo Humphrey Bogart; y a causa de sus polémicos lazos de amistad con los gánsteres judíos Meyer Lansky y Benjamin Bugsy Siegel, a los que conocía desde niño y para los que había delinquido en sus bandas.

un presumido hampón con una casa en el centro de la ciudad. Es aquí donde la construcción de un personaje femenino juega un papel esencial.

¿Qué puede desear Tony de un hombre mayor que él y más débil, como se nos muestra que es su patrón? Orquestar una venganza que reside en la conquista de su novia, Poppy (Karen Morley). Al tiempo, paradójicamente, Tony mantiene una extraña sobreprotección, que roza lo enfermizo, por su hermana Cesca (Ann Dvorak). Son las mujeres precisamente las que le mueven y lo convierten en un objetivo. Al eliminar en un ataque de celos al novio de su querida hermana, descubre estupefacto que no es otro que su amigo Guino, lo que lo hace sentirse culpable. ¿Qué final le depara a alguien como él? La repugna social, el odio de la prensa y la presión policial, que es lo que lo va a abocar a la destrucción. Destrucción materializada en un tiroteo final dentro del búnker que había construido en su hogar, del cual estaba tan orgulloso, lugar que termina por ser su tumba. Todas las personas que lo han rodeado terminan muriendo, incluyendo a su propia hermana herida por una bala perdida destinada a Tony. La madre de los Camonte (Inez Palange) es la única persona que por voluntad propia se aparta de su hijo, quizá a sabiendas de todo el mal que puede desencadenar.

Reflexionemos por un instante sobre lo que provoca la muerte de Tony. ¿Son las balas de la policía? ¿O es otra cosa? Al pensar en las mujeres como agentes conductores vistos en la gran pantalla en el momento en que se estrenó la película, lo típico era verlas como el sexo débil. “La astucia de la serpiente, su sinuoso movimiento, la vocación tentadora, quedan ya, desde ese inicio del Génesis, como rasgos de un carácter femenino, artero, serpentino” (Molina Foix 2008, 53), lectura que acercándose a los escritos de la antigüedad, nos dice que siguen siendo las hijas de Eva, las mismas que inducen al pecado. ¿Quién se va a salvar? Como ya hemos descubierto, la madre del protagonista. Pero vayamos más allá. Su madre conoce bien a Tony, lo ha criado y sabe cómo piensa. Ella sabe lo que está por venir y ya avisa a Cesca en un primer momento de la película, le advierte que él la utilizará como usa a todo el mundo y luego la destruirá. Por su naturaleza como madre, entiende que no puede causar daño a su hijo, pero sí puede avisar a otras mujeres más jóvenes que tengan cuidado con él. Las mujeres que aparecen en la pantalla como protagonistas, sí provocan ese descenso a los infiernos para el que busca y ansía el mundo. Poppy también sobrevive, pero esto se debe a que es excluida del mundo de Tony. ¿Quién la excluye? Tony. Es algo que él hace propósito no contestando sus llamadas, ni tan siquiera en el tiroteo final. Es relegada a un segundo plano en el momento

en que él ya ha hecho su elección. Esa elección tiene lugar al matar a Guino, su amigo. Tony prefiere tener a su lado a Cesca, antes que tener a otra mujer.

Como detalles pasajeros estarían el dinero, la venta ilegal de alcohol y el ascenso del hombre extranjero, llamando la atención que todos los gánsteres que aparecen en la película tengan nombres y apellidos sonoramente italianos e irlandeses. Es curioso también que los hombres retratados como asesinos sin remordimientos, se porten como niños. Un ejemplo de esto sería el ver a Tony al descubrir con alegría que la banda de Gaffney utiliza ametralladoras automáticas Thompson en un tiroteo que a punto está de costarle su propia vida en un restaurante. El otro sería el momento en el que Cesca entra en el despacho de su hermano y descubre a Guino jugando con una fila de muñecas de papel que ha hecho con unas tijeras. Entrando en profundidad en lo tocante a este personaje, siempre lleva consigo una moneda, símbolo material que lanza al aire continuamente y con el que se pasa la mitad del metraje jugueteando³⁴. Las mujeres, como personas físicas en gestos y acciones, no aparecen hasta después de ser presentados los principales protagonistas y antagonistas masculinos de la película, quizá porque no es una historia para todos los públicos ni recomendable para toda la familia.

La presentación de Poppy tiene lugar en el apartamento propiedad de Lovo (Fig. 1). La joven, surge del baño en camisón y batín blanco, haciendo juego con su pelo rubio completamente peinado hacia atrás y muy corto, moda típica de las chicas *flapper* del cine mudo. Mientras los hombres hablan de “negocios”, es decir, de las actividades ilícitas a las que se dedican, teniendo una pequeña discusión acerca de quién será el siguiente rival al que tendrán que eliminar para mantener sus ventas. Poppy se dedica a arreglarse las cejas con una pinza depiladora de manera delicada, reforzando roles de género que hacen alusión a los tipos de actividad y a la capacidad cognitiva que separa hombres y mujeres. Ella está en escena, pero no deja de ser el elemento al fondo, mientras que Lovo y Tony ocupan el centro de los dos sillones uno frente al otro. Hawks sólo nos muestra sus primeros planos en los momentos en que aparece cuidando su imagen.

³⁴ Símbolo que en la cultura popular rescatarían Bob Kane y Bill Finger para explicar un rasgo característico de la personalidad del gánster Dos Caras (*Two-Face*), villano clásico de la galería del superhéroe Batman, perteneciente a la compañía de DC Comics, fuertemente inspirado en Raft y su interpretación.



(Fig. 1) Fotograma de Poppy (Karen Morley). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm1639046145/>

Cuando su jefe se levanta del sillón, Tony se acerca a ella para imitarla, buscando una conexión con el interés sexual, pero por el contrario, pareciendo el comportamiento más típico de un niño que de un adulto. Comportamiento que intensifica la infantilización que frecuentemente se otorga a las mujeres, independiente del momento de la vida en que se encuentran.

Únicamente se da a entender que el espacio interior donde se encuentran es su propio espacio, en el momento en que Poppy recrimina a los dos personajes hombres debido al olor del humo que impregna su habitación. Su arrebato cambia el rumbo de Tony y Lovo, los cuales a primera vista parecían mostrar intención de encender sus respectivos cigarros. Antes de despedirse de ambos, Tony alude a lo “cara” que ha resultado Poppy para su jefe, siendo la respuesta de Lovo que solamente lo quiere a él, mientras mantiene una estúpida sonrisa de oreja a oreja. Según Robert Stam:

El cine dominante asume las convenciones patriarcales al privilegiar al hombre en la narración y el espectáculo. [...]. Al hombre se le convierte en sujeto activo de la narración y la mujer pasa a ser objeto pasivo de una mirada espectral definida como masculina. El hombre es el conductor del vehículo de la narración, la mujer queda como

pasajera. El placer visual en el cine reproduce, por tanto, la estructura de una mirada masculina y una “cualidad de ser mirada” (*to-be-looked-at-ness*) de la mujer, estructura binaria que refleja las asimétricas relaciones de poder que presiden el mundo social real. Las espectadoras no tienen otra elección que identificarse con el activo protagonista o con la victimizada y pasiva antagonista (2016, 206).

Al ser hombres, Lovo y Tony contemplan la belleza de Poppy desde fuera de su mundo. Pero su posición de dominio es la de quienes están por encima. Lovo es el benefactor de Poppy, sus maneras con ella son galantes al principio. Sin embargo en el momento en el que Tony le golpea unos minutos antes de asesinarlo, un aterrado Lovo le dice que puede quedársela, si la quiere, la tendrá. La mujer se transforma en objeto material, se forja la cosificación, base del patriarcado que construye un mundo que gira alrededor de la categoría hombre/varón. Pasa de ser un novio cariñoso a un ser ruin y cobarde, el cual usa a una chica como moneda de cambio con tal de salvar su propio pellejo. Pese a que el destino del protagonista está marcado a causa de sus acciones en relación con las mujeres, su modo de mirarlas dentro de la película las convierte en meros objetos.

No hace falta ser un genio para entender que Poppy es una prostituta. No se trata de una *madame* o de una chica callejera, como pudieran ser Ona Munson en *El embrujo de Shanghai* (*Shanghai Gesture*, Josef von Sternberg, 1941) o Claire Trevor en *Calle sin salida* (*Dead End*, William Wyler, 1937) respectivamente. Poppy es una *escort*. A ella se le ha asignado ser la eterna comparsa de un gánster, algo que en la época en que se rodó la película, era común³⁵. Se ve obligada a soportar la presencia de personajes siniestros como el protagonista, es muy interesante para entender que estamos ante una mujer que hace lo que hace para poder sobrevivir, no olvidemos que son los tiempos de la Gran Depresión.

El momento del cortejo con Tony y la ruptura hacia su protector, llega tras media hora de metraje en la película. Poppy muestra los primeros pasos de la infidelidad hacia Lovo, flirteando con Tony y accediendo a tener una cita con él un poco más tarde. En esta

³⁵ Precisamente, dos damas de compañía (Nancy Presser y Mildred Harris), adictas a la heroína, fueron cruciales testificando en el caso que condenó al hampón Charles *Lucky* Luciano por el delito de narco-prostitución en audiencia pública entre febrero y mayo de 1936 en la ciudad de Nueva York (Greaves, 2015) Joseph, “How prosecutors brought down Lucky Luciano”, *Abajournal*”, ABA. 2015. [How prosecutors brought down Lucky Luciano \(abajournal.com\)](https://www.abajournal.com/news/article/how-prosecutors-brought-down-lucky-luciano/)

escena, tiene lugar un polémico abrazo (Fig. 2) en el que Tony le acaricia un pecho con la excusa enseñarle la habitación de su nuevo apartamento, conseguido tras hacer negocios por su cuenta, emprendiendo una sangrienta ola de asesinatos contra otros gánsteres, sin contar con el permiso de su jefe.



(Fig. 2) Fotograma de Poppy (Karen Morley) y Tony (Paul Muni). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente:

<https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm4144589568/>

Frente a imágenes como estas Molly Haskell dice que:

[...] había una especie de franqueza en estos gánsteres y su ambivalencia hacia las mujeres, [...] seguramente una limpia y menos generalizada expresión de hostilidad que la violación y las más insidiosas modernas formas de misoginia en las que los personajes femeninos son dibujados como zorras que hay que borrar. La línea de demarcación entre las películas de principios de los años treinta y las realizadas después, entre las películas con raso y deslices freudianos y sexualidad explícita y las películas en las que el sexo se oculta bajo velos de metáfora, es

particularmente importante en su efecto sobre el papel de la mujer³⁶ (2016, 99-100).

Según dispone Simone de Beauvoir, en la idea de la prostituta clásica, lo que tenemos es una situación “simétrica de la mujer casada” (2015, 714) pues, en ambos casos hay un enlace obligado a cambio de protección. El sexo no se trata de algo consentido, sino de algo que tiene que darse a cambio de ese abrigo material. De haber tenido intención de narrar con la cámara un enlace matrimonial que uniese a Poppy y Tony y nosotros lo presenciásemos, el director no habría partido de la base de construir su personaje femenino entorno a una prostituta. El interés de Tony no es la de casarse con Poppy, sino el de acostarse con ella. Si por otra parte fuese la esposa de Lovo y no su prostituta, pero sí mostrase interés en Tony, estaríamos ante un caso de adulterio, algo que el código Hays no habría consentido bajo ningún concepto, provocando un final para la joven similar al que le depara al protagonista.

Pensemos en el triunfo de la mujer moderna en el cine clásico. Una representación firme y con convicción del estilo de vida americano era lo más importante para mantener un estatus frente al resto de países. Se quería vender una imagen ensoñadora. El final de la Gran Guerra convirtió a Hollywood en el rey del mercado fílmico en el mundo. Con la exportación de películas, los personajes representados, iban en muchas ocasiones a la búsqueda del sueño americano. Explica Laura Mulvey citando las teorías de Miriam Hansen:

Su cine “desempeñó un papel clave a la hora de mediar entre los discursos culturales que abordaban y la modernización desde perspectivas antagónicas, porque fue capaz de articular, multiplicar y globalizar una experiencia histórica concreta” (2021, 29).

Pensemos que Poppy funciona como imagen más allá de la dama de compañía. Siendo capaz de justificar una evolución de su personaje a medida que la película se está volviendo más violenta para nosotros, los espectadores. Ella misma se convierte en otro de los miembros del círculo íntimo de Tony, como Guino. Un círculo cerrado, prohibido

³⁶ Traducción del autor: “[...] there was a kind of naked directness to these gangsters and their ambivalence toward women, [...] surely a cleaner and less generalized expression of hostility and the more insidious modern forms of misogyny in which characters are drawn as bitches to be blotted out. The demarcation line between films with satin and Freudian slips and explicit sexuality and films which sex took cover under veils of metaphor, is particularly important in its effect on women’s roles.

a las mujeres. Llegando a ser integrante de pleno derecho de la banda del gánster³⁷. La imagen perfecta que mejor ilustra esto es la escena en la que aparece junto a su futuro amante, pero frente a su novio (Fig. 3). Estamos presenciando una rebelión. ¿Quién se rebela? Tony. Pero también Poppy. Incluso llega a aparecer portando un arma. Un revólver. Aparece cargándolo al tiempo que Tony empuña una ametralladora automática con la intención de declararle la guerra a la banda de Gaffney. A la larga, veremos la imagen repetida en el cine una y otra vez, siendo la transformación de Poppy un precedente de lo que nos traerá Annie (Peggy Cummings) en *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950). Por irónico que nos parezca, Poppy será la única persona que sobreviva de la banda de Tony.



(Fig. 3) Fotograma de Tony (Paul Muni), Poppy (Karen Morley), Lovo (Osgood Perkins) y Angelo (Vince Barnett). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente: Scarface - A Century of Film - SaskToday.ca

En contraposición a la imagen presumida que muestra Poppy, la primera aparición de Cesca es al pie de la escalera de la diminuta y ruinoso casa en la que vive con su madre.

³⁷ Algo que el Hollywood moderno rescató. Existen variantes de la Poppy posterior al momento en que Tony se enamora de ella, la perteneciente a la banda del gánster. Ejemplos de ello podrían ser la asesina Loretta Salino (Dimitra Arliss) en *El golpe* (*The Sting*, George Roy Hill, 1973) o la contrabandista Carol (Tuesday Weld) en *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984).

Tony va a visitar a su familia, aprovechando para quedarse a comer. Sentado a la mesa, le pregunta a su madre dónde está su hermana. La mujer le dice que no lo sabe, pues la chica viene y va. La reacción de Tony se vuelve agresiva, preguntándole de nuevo a su progenitora, si su hermana no cena con ella. No hay respuesta. Tony reconoce que eso no le gusta, ordenándole a su madre que le diga a la chica que tiene que cenar con ellos y quedarse en casa. ¿Qué hace la madre al tiempo que sigue cocinando? Darle la razón a su hijo. En ese momento suena un ruido junto al pasillo que da a la escalera. Cesca aparece dándose un beso de despedida con un joven al que no veremos más que tiene aspecto de ser su novio. La escena se rompe al entrar en ella Tony, quien con su presencia muda hace huir al asustado novio. Tony dice triunfalmente a Cesca que por fin la ha atrapado (Fig. 4). A lo que ella le pregunta irritada qué quiere decir. La respuesta de Tony es que no le gusta que besen a su hermana. Cesca, sin dudarlo, le replica que a veces no se porta como un hermano, sino como otra cosa, lo que a su vez nos plantea a nosotros la idea de lo que le puede estar pasando a Tony por la cabeza cada vez que ve a esta joven disfrutar de su vida como mujer adulta.



(Fig. 4) Fotograma de Cesca (Ann Dvorak) y Tony (Paul Muni). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm2075253761/>

Con respecto al incesto explica Malinowski:

El impulso sexual, que en general es una fuerza muy desordenada y socialmente destructiva, no puede penetrar en un sentimiento previamente existente sin dar lugar a un cambio revolucionario. El interés sexual, por tanto, es incompatible con cualquier forma de relación familiar, sea entre padres e hijos o entre hermanos y hermanas, pues estas relaciones se constituyen en el período presexual de la vida humana y se fundan en profundas necesidades fisiológicas de carácter no sexual. Si se permitiera que la pasión erótica invadiera los recintos del hogar no solamente crearía celos y elementos de competencia y desorganizaría la familia, sino que también subvertiría los lazos de parentesco más fundamentales sobre los que se basa el futuro desarrollo de todas las relaciones sociales (1931, 100).

Pensemos un momento en el tema. Consideramos el incesto una práctica degenerada. Filmes como *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945) o *El último atardecer* (*The Last Sunset*, Robert Aldrich, 1961) procuraron tratarlo de una manera cuidada y sin caer en la tentación de mostrar personajes excesivos. Aquí se nos muestra como un mazazo. Tony practica el incesto de un modo verdaderamente celoso. Su comportamiento es ligeramente preocupante en un primer estado. Pero conforme avanza el tiempo, terminará cometiendo un asesinato a raíz de su malsana obsesión con su hermana. Él dice querer a Cesca, y precisamente lo demuestra obsequiándola con dinero, que aun manchado de sangre, cosa que ella sabe, acepta inocentemente. Su madre, sabiendo cómo es el hijo que ha engendrado, y aun presentando esos típicos estereotipos de matriarca italiana que vive en su propio mundo y no acepta las normas del modo de vida americano, no quiere que su hija pequeña se vea envuelta en los tejemanejes criminales de su hijo mayor, pero como ya sabemos la advierte. Tenemos una postura, que es la de Tony, que establece una burbuja de sobreprotección alrededor de su hermana. ¿Qué ocurre con esa burbuja? Que termina por convertirse en una prisión verdaderamente peligrosa para la joven, pues acaba en manos de una persona que el director parece mostrarnos desprovista de sus facultades mentales.

En el momento en el que Cesca acepta el dinero de Tony, surge el deseo de cambiar. ¿Cómo quiere cambiar esta joven? Cambiando de vida. Rompiendo con las tradiciones que la atan a un mundo completamente restrictivo en el que ha vivido desde su más tierna infancia. Y por supuesto no quiere partir hacia ese mundo sola, sino acompañada por el hombre de confianza de su hermano, Guino. Lo que provoca finalmente la perdición de la pareja.

La crítica de Hawks no solamente implica el comportamiento perturbado del hermano de la joven, sino también a las clases pudientes de la sociedad. En caso de que Cesca tuviera más oportunidades, véase un trabajo, sería capaz de tener su propio capital, de tener su dinero, y por tanto de poder salir adelante sin tener que depender de ninguna otra persona que no fuera ella misma. Virginia Woolf nos narra en *Una habitación propia*:

No necesito, creo, describir en detalle la dureza de esta clase de trabajo, pues quizá conozcáis a mujeres que lo han hecho, ni la dificultad de vivir del dinero así ganado, pues quizá lo hayáis intentado. Pero lo que sigo recordando como un yugo peor que estas dos cosas es el veneno del miedo y de la amargura que estos días me trajeron. Para empezar, estar siempre haciendo un trabajo que no se desea hacer y hacerlo como un esclavo, halagando y adulando, aunque quizá no siempre fuera necesario; pero parecía necesario y la apuesta era demasiado grande para correr riesgos; y luego el pensamiento de este don que era un martirio tener que esconder, un don pequeño, quizá, pero caro al poseedor, y que se iba marchitando, y con él mi ser, mi alma (2008, 29).

Las limitaciones económicas entorno a principios del siglo XX, no permitían a las mujeres alcanzar las mismas posibilidades de éxito que los hombres. Por lo que la situación para una persona como Cesca era doblemente difícil: ser mujer y ser extranjera a ojos de los nativos estadounidenses, de ahí la necesidad de ese dinero.

Por otra parte, está el mito del amor cortés, lo cual como ya hemos explicado en el segundo capítulo, entronca con el principio de violación. La imagen que rima con el lirismo de ese sentimiento es el momento en que Cesca le lanza a Guino una moneda desde el balcón de su casa, casi pareciendo una imagen sacada del Renacimiento, con el cortejo del noble engalanado mientras espera la aparición de su amada. ¿La respuesta de Guino? Guardar la moneda que le ha dado Cesca y ofrecer al organillero la que tenía antes de que viéramos a la chica aparecer en escena. El organillero hace sonar la música, mientras Guino, rodeado de niños, mira embelesado a la joven, al tiempo que juega con su nueva moneda lanzándola al aire (Fig. 5).



(Fig. 5) Fotograma de Guino (George Raft). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm1637145601/>

Kate Millett analizando en qué medida la creación del amor romántico sirve como práctica de dominación dentro de lo que ella denomina como política sexual explica que:

El problema más espinoso con que tropezó la primera fase fue el enfrentamiento con la estructura del patriarcado y el impulso de las ingentes transformaciones que una revolución sexual había de llevar a cabo en los ámbitos del temperamento, el papel y la posición. Es preciso dejar claro que el campo de batalla de la revolución sexual abarca en mayor grado la conciencia humana que las instituciones sociales. El patriarcado se halla tan firmemente enraizado, que la estructura característica que ha creado en ambos sexos no constituye solamente un sistema político, sino también, y sobre todo, un hábito mental y una forma de vida (1995, 131).

Al llevar la película una hora de metraje, los personajes femeninos muestran sus cartas con respecto a esa revolución sexual. Poppy ya había establecido su intención frente a Lovo, cuando le dio la espalda al apoyar la sangrienta cruzada criminal de Tony contra la banda de Gaffney, el irlandés. El momento de la rebelión tiene lugar durante la escena de la fiesta, cuando Tony se sienta a la mesa de Poppy y Lovo. Es entonces cuando aparece Cesca en la misma fiesta. Convirtiendo su baile ante Guino, una declaración para ganarse su corazón (Fig. 6).



(Fig. 6) Fotograma de Cesca (Ann Dvorak) y Guino (George Raft). *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rml635965953/>

De acuerdo con los roles de género que traza Simone de Beauvoir, la muchacha joven “quiere ser un tesoro fascinante, no una cosa que se toma. Le gusta aparecer como un fetiche maravilloso cargado de efluvios mágicos” (2015, 458) lo que nos lleva a pensar que en la construcción estereotipada del personaje de Cesca, su único interés reside en buscar un modo de impactar al que va a ser para ella el hombre de su vida, en este caso se trata de Guino. No busca que la miren o comparen con otras mujeres, lo que más bien está haciendo, es ser única a los ojos del mejor amigo de su hermano mayor.

La importancia del aspecto visual y el modo en que visten las mujeres, especialmente las protagonistas, es de lo más representativo en *Scarface, el terror del hampa*. El ejemplo de Cesca con su metamorfosis de niña a mujer a lo largo de la cinta, pues como ella misma reconoce con orgullo ante Guino, acaba de cumplir dieciocho años, es un continuo paso a paso en el camino a una contemporaneidad avanzada, novedosa, moderna. Tengamos en cuenta que en los tiempos en los que se ambienta la película, “la vestimenta sufrió transformaciones asombrosas” (Valcárcel 2012, 303). La provocación del atrevido vestido de Cesca y su imagen en la pista de baile acompañada por otro hombre al haberla rechazado Guino, es lo que hace que Tony termine por volverse loco, golpeando a su acompañante y sacando a su aterrorizada hermana de la fiesta a rastras, ante la mirada del gentío, de Poppy y de sus propios hombres. Una vez en el hogar

familiar, Tony le arranca un trozo de vestido y le da un bofetón, siendo dichos gestos un sinónimo sexual de la violación no llevada a cabo por su hermano.

El cambio de vestimenta marca ciertos roles y estereotipos sociales donde situar a las mujeres y, dependiendo de donde se encuentre el personaje en cuestión, tendrá una consecuencia u otra. Osada y provocante, el vestido le da otra imagen diferente. Parece una niña cuando viste de manera humilde, en cambio se convertirá en una mujer adulta en el momento en que la vemos sumamente arreglada, legado que recogerá la *femme fatale* de la década de 1940. Al final ya no se nos muestra a la Cesca con aspecto paupérrimo o la que viste de modo excesivamente atrevido para llamar la atención del hombre que ama, con el devenir del tiempo la veremos transformarse en una mujer elegante y sofisticada. Se parecerá más a Poppy que a ninguna otra de las mujeres que han desfilado a lo largo del largo de Hawks.

En ese momento se produce la elipsis cinematográfica en la que no se nos dice ni revela cuál ha sido el destino de la pareja, pero terminamos por saber que se han casado. Quizá Tony no sepa de la unión marital de su hermana, pero sabe que se ha convertido en ama de casa y que vive cómodamente con el hombre que la quiere, costándole la vida a Guino, el cual muere tiroteado por Tony en uno de sus arranques de celos. De nuevo, esto es lo que hace que Cesca cambie, pues pasa de odiar a su hermano y planear matarlo, a ayudarlo en su última pelea con la policía, quien tiene una orden de detención contra él por el asesinato de su cuñado y amigo, Guino. El final fílmico ya explicado, es la tragedia en sí misma, ambos hermanos mueren tiroteados. De nuevo Kate Millett, coincidiendo con los argumentos de Stuart Mill, explicaba que el principal problema a la hora de articular las claves del dominio sexual masculino nace en la antigüedad y más concretamente, en “el carácter masculino [...] desde la más tierna infancia” (Millett 1995, 197), lo que conlleva que el varón se comporte de un modo violento y radical. Tomemos a Tony como ejemplo de esa brutalidad, él ha crecido en un ambiente duro y siempre ha tenido por lema el golpear antes y más rápido que el otro, y seguir haciéndolo después, cosa que le vemos hacer a lo largo de toda la película, a veces sin motivo aparente o a causa de sus brotes psicopáticos. Es lo que hoy llamaríamos un villano. Su relación con las mujeres empieza siendo complicada y termina por ser fatal. Poppy y Cesca, están “sembrando las claves para una evolución de dominio de la mujer en esa confrontación sádica con un oponente que ya tiene todas las de perder” (Font y Rotellar 1980, 105).

¿Quién tiene las de perder? Tony. Cerrando el círculo, será la persona que acabe muriendo, aunque por el camino arrastre a todos los que han permanecido a su lado o confiado en él.

5. ¡Susan, Susan! *La llamada de la selva*

No es erróneo el decir que Howard Hawks estableció bases en la comedia romántica alocada, creando desde una imagen ya asentada, una serie de personajes a los que transformó con sus trabajos, muchas veces invirtiendo los roles. Empero la película analizada, no es ni mucho menos pionera en eso que, desde las construcciones del cine de Hollywood, terminaría por llamar *screwball comedy*³⁸.

Este emblemático subgénero tuvo su mayor época de esplendor entre las décadas en las que desarrollamos este trabajo. La *screwball* presenta continuas situaciones absurdas en las que hay frenéticos movimientos de los personajes de un sitio para otro, sufriendo con ello *gags* físicos, heredados del *slapstick* cinematográfico³⁹. Además, hace uso de forma reiterada de diálogos atropellados en los que dos o más personajes se interrumpen continuamente hablando a voces, al tiempo que se comen palabras de lo que las oraciones, dándole un significado a veces inteligible para el público —recurso habitual en todas las comedias que Hawks filmó—, sin olvidar los dobles sentidos de lo que se dice. Para redondear el círculo de características que solía tener el subgénero, estaba la regla del final feliz o *happy end*, continuidad no escrita en este tipo de productos, especialmente gracias a que después del sonoro se incrementase la demanda del “cine de diversión”, incluyendo películas cómicas y de acción a gusto del consumidor (Álvarez 1987, 179).

El período de entreguerras viene acompañado, como bien afirma Pablo Echart “de una nueva imagen de la mujer con el resurgir de la conciencia feminista y con una revisión cultural de la femineidad” (Echart 2005, 28), por lo tanto si en la anterior película ambientada a comienzos de los años treinta las mujeres destacan por moverse en ámbitos

³⁸ Es discutible la defensa de un único título fundacional, pero es posible que tanto Capra como Hawks tengan algo que ver con estos orígenes precursores, cuyos estrenos coinciden el mismo año con el auge norteamericano de la política de acción del *New Deal*. Dichos casos son *Sucedió una noche (It Happened One Night)*, Frank Capra, 1934) y *La comedia de la vida (Twentieth Century)*, Howard Hawks, 1934). Siendo Ben Hecht y Charles MacArthur los guionistas que adaptaron esta última en base a la obra de Charles Bruce Millholland que llevaba por título *Napoleon of Broadway*.

³⁹ Se trata de la comedia física más pura, en la que lo más importante es el golpe sufrido por el humorista. Sus máximos exponentes en el cine mudo fueron autores del tallaje de Mack Sennett, Charles Chaplin o Harold Lloyd. Herederos que recogen el relevo bien pueden ser directores de animación como Tex Avery, uno de los grandes padres de los mundialmente conocidos *Looney Tunes*.

de dudosa moralidad, siendo ellas mismas objetos del interés masculino con peligrosas consecuencias, en esta ocasión, con el final de dicha década, lo más importante es el encarrilar la situación propia y con ello la independencia del arquetipo.

El punto que destacaremos de entrada en la película es que la mujer figura, al menos simbólicamente, por delante del varón en la toma de decisiones. Esto se observa desde los propios títulos de crédito, con el nombre de Katharine Hepburn que aparece antes que el de Cary Grant, jerarquizando los actores que conforman el dúo protagonista. Presentando los mentados títulos, presenciemos una tipografía que incorpora elementos infantiles que parecen dibujados por un niño, estos elementos son una pareja de monigotes de lo que parecen ser una madre y un padre, encargados de los continuos cuidados de una criatura, la cual no es un bebé, sino una cría de leopardo a la que pasean en carrito o dan un baño, lo que deja entrever el argumento central de la cinta, además de traer a tona y jugar —o incluso cuestionar— con el mito de maternidad.

Mientras trabajaba junto con sus colegas Ben Hecht y Charles MacArthur para RKO en marzo de 1937, Hawks tenía asignado como proyecto adaptar una obra corta del novelista Rudyard Kipling. Se trataba de una historia de aventuras ambientada en la India Colonial, copiando el éxito cosechado por Paramount con *Tres lanceros bengalíes* (*The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935). El trío protagónico del filme iba a ser Spencer Tracy, Clark Gable y Franchot Tone. Sin embargo, su repentino interés en un cuento romántico escrito por la autora Hagar Wilde y publicado en la revista *Collier's* el 10 de abril de aquel año, dio un giro a su carrera como director (McCarthy 1997, 245-246).

La revista *Collier's* era una gaceta que había comenzado su andadura en el mundo de las letras a finales del siglo XIX, dedicándose a pleno rendimiento ya desde la década de 1920 a la publicación de novelas que salían al mercado norteamericano por fascículos, como hicieran las célebres *penny dreadfuls* en la Inglaterra de mediados del siglo XIX⁴⁰. *Collier's* llegó a tener tal importancia, que muchos escritores de renombre de distintos estilos quisieron trabajar en ella: F. Scott Fitzgerald, Willa Cather o Zane Grey fueron algunos de los autores más habituales en sus números. Dado el gusto a la lectura en las

⁴⁰ Con la diferencia de que este formato iba destinado principalmente a las clases más pobres que no podían costearse la lectura de un libro.

comunidades norteamericanas de clase media, era todo un adelanto que publicaciones como esa tuvieran secciones como un rincón dedicado a la novela rosa estadounidense.

Ese verano, RKO compró los derechos de la obra de Wilde, apartando a Howard Hawks de la historia ambientada en el Raj Británico, pasando a ordenarle trabajar en ese relato por el que tanto interés había mostrado entre marzo y abril⁴¹. *La fiera de mi niña*, adaptación de dicho cuento, fue una historia escrita a seis manos, dejando en el boceto final del guion sobre la mesa la idea de que las mujeres podían llevar las riendas en una relación de pareja sin ningún tipo de complejo, ni miedo a los juicios externos. El guion fue escrito por la propia Wilde en colaboración con el guionista habitual de John Ford, el conocido escritor de películas del oeste Dudley Nichols, contando también con la ayuda no acreditada del propio Hawks.

Hemos de destacar el trabajo de Wilde, quien pasó a cobrar de dos a cinco dólares por palabra escrita gracias a sus columnas, codeándose con autoras del tallaje de Agatha Christie o Margery Allingham. Después de que se le pagara la astronómica cifra de 52.000 dólares por los derechos de su libro, recibió un sueldo semanal de 1000 dólares más gracias a su trabajo como guionista (Farr, 2016).

La complejidad del proyecto afrontado por Hawks era doble: por un lado, se mostraba una comedia en la que primaban los diálogos por encima de la acción presentada en pantalla, transformándola en una película con un toque “demasiado literario” (Edwards 1985, 149). Hecho al que se añadía la polémica de los dobles sentidos de las palabras, efecto que no todos los espectadores compartían, o lo entendían como un humor callejero, rozando la vulgaridad. Por otro lado, estaba Katharine Hepburn, considerada una actriz cuya manera de actuar no gustaba al público desde hacía cinco años, siendo vista en palabras de la Asociación de Propietarios de Cines Independientes “veneno para la taquilla”⁴² (Milberg 2013, 33).

La película comienza presentándonos al paleontólogo David Huxley (Cary Grant), erudito que vive para su trabajo, pero no tiene ni idea de lo que es la vida fuera de las

⁴¹ El trabajo del que terminó por ser apartado por orden de los directivos de RKO fue *Gunga Din* (*Gunga Din*, George Stevens, 1939), película que sentó bases en el subgénero de aventuras sobre asedios en parajes exóticos. El reparto final masculino fue muy diferente a la inicial en que había pensado el cineasta: Cary Grant, Douglas Fairbanks Jr. y Victor McLaglen.

⁴² En original “Box-Office Poison”. Traducción del autor.

cuatro paredes que lo rodean, en el enorme museo de historia natural en el que trabaja⁴³. Su pasión no es otra que el esqueleto del brontosaurio al que ha dedicado más de cuatro años de su vida como investigador, faltándole tan sólo la clavícula intercostal de dicho dinosaurio para terminar la construcción de su obra. A lo largo del día, David tiene que: ganarse la confianza de una rica benefactora que le gustaría donar un millón de dólares al museo —la señora Elizabeth Random (May Robson)—, y preparar sus planes para casarse al día siguiente con su prometida, la rígida y amoral doctora Alice Shallow (Virginia Walker). El problema oscila en que para llegar a la señora Random debe establecer lazos de amistad con el abogado de tan distinguida dama, el señor Peabody (George Irving), quien invita a una partida de golf al reservado erudito.

Es entonces cuando entra en escena el personaje que será clave de todas las desdichas de David: la joven dama aristócrata Susan Vance (Katharine Hepburn), una persona totalmente opuesta al paleontólogo, mostrándose en todo momento agresiva, inquieta, resuelta, atrevida e inteligente. Cuando Susan se apropia de la pelota de golf equivocada, pelota del serio paleontólogo, el destino se empeña en hacer que la muchacha vaya destruyendo progresiva y literalmente la paz de David. Susan comienza por robarle el coche y abollarle la parte frontal y la zona del guardabarros; le destroza el frac y el sombrero de copa; está a punto de hacer que lo tomen por ladrón y por atacante nocturno del señor Peabody; lo obliga a transportar con ella un leopardo domesticado llamado Baby a la casa de campo de su tía; y por si todo esto fuera poco, le roba la ropa vistiéndole después con un camisón y una bata de mujer —inversión de género que trabajaremos más adelante—. Además de todo esto, propicia que el perro de su tía, un gracioso fox-terrier llamado George, le robe a David de entre sus pertenencias un hueso —su ansiada clavícula intercostal, la cual estaba destinada a terminar su brontosaurio—. El culmen de la alocada historia llega cuando ella le pide que liberen a un leopardo altamente peligroso —no se trata de Baby— al cual los trabajadores de un circo quieren sacrificar, pues Susan lo confunde con el de su tía. Hecho que desemboca en una serie de desastres que hacen que la pareja termine encerrada en la cárcel del comisario Slocum (Walter Catlett), un policía local de lo más estúpido que, acompañado por un atolondrado psiquiatra —el doctor Lehman (Friz Feld)—, creen que la pareja son dos miembros de una peligrosa banda de criminales. Finalmente, Peabody tras enterarse de que por culpa de Susan se

⁴³ Concepto rescatado de nuevo por el director para su particular versión del cuento de *Blancanieves y los siete enanitos*: dicha película es *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941).

encuentran entre rejas con la pareja, su tía, el jardinero borracho de la casa —Gogarty (Barry Fitzgerald)—, así como el invitado y amigo personal de la señora Random, el comandante Applegate (Charles Ruggles)—, hace que todos ellos sean liberados.

El epílogo cierra el círculo con David en el museo, esta vez derrotado: ha perdido el millón de dólares pues la señora Random le considera un payaso; ha perdido la clavícula intercostal de “su bebé” y su prometida Alice le ha abandonado al verlo como un “veleta”. Justo entonces, reaparece una Susan radiante para comunicarle con alegría que ha recuperado la clavícula intercostal del brontosaurio, y que su tía le va a dar el dinero, cantidad que ella donará encantada al museo con tal de que David esté contento. Como era de esperar, la pareja se confiesa su amor y Susan empieza a tambalearse ilusionada en la escalera a la que está subida, teniendo que agarrarse con ello a los huesos del brontosaurio para no caerse desde una gran altura. El esqueleto del dinosaurio termina por ceder siendo completamente destruido ante el peso de la chica, a lo que David la salva sosteniéndola y colocándola a su lado en el andamio en el que se encuentra, mientras la abraza resignado de la vida huracanada que le espera junto a ella.

Como hemos afirmado, una de las cosas más llamativas de *La fiera de mi niña*, es la inversión de roles. Las mujeres son las que dan órdenes y deciden el destino de cómo ocurren las cosas. Aunque es cierto, que el desenlace apunta a un destino que poco tiene que ver con la racionalidad y la seriedad, calidades que, a lo largo de la construcción histórica y social de los géneros, fueron atribuidas a la esencia de las masculinidades. Pensemos por un instante en ese final de la cinta. ¿Qué observamos con ese final? En sentido metafórico, al destruirse el dinosaurio por el peso de Susan, se está destruyendo la construcción que un hombre ha levantado con su esfuerzo. En ese sentido, el final nos indica una continuación de un arquetipo en el que las mujeres son representadas como cargas para las vidas plenas y racionales de los hombres.

¿El esencialismo que naturaliza el poder como privilegio de los hombres, es una afirmación que funciona para el personaje de la señorita Vance? En la familia de Susan no parece haber varones que dicten las normas, ella es una *rara avis* en una alta sociedad ajena a sus extraños comportamientos. Si es cierto que parece existir un hermano ausente llamado Mark el cual se gana la vida cazando animales salvajes en Brasil; precisamente es Mark quien provoca uno de los factores que llevan al caos, siendo culpable de que, a lo largo de la trama, un leopardo se pasee de un escenario a otro cobrando protagonismo, ya sea siguiendo al pobre David por orden de Susan o ya sea dándose atracones de gallinas

y pollos ante el accidente de tráfico que la pareja tiene a causa de la temeraria actitud de la joven a la hora de conducir el coche. Vemos a David quejarse continuamente, pero no le vemos tener el control físico de ninguna situación, ni siquiera en la conducción de vehículos.

La primera vez que vemos a Susan en pantalla está jugando al golf, deporte originalmente masculino, seguida por su *caddy*, el cual es por supuesto un hombre. La segunda vez que la vemos es mostrándonos un particular divertimento que practica sentada frente al barman del club de golf al que acude David, con la intención de cenar con el señor Peabody: Susan quiere aprender un curioso juego que le está enseñando el viejo camarero. El juego consiste en tirar dos aceitunas a diferentes copas de champán vacías, mientras que la tercera se pone sobre la mano y se lanza al vuelo para comerla al palmear el brazo opuesto. Sin duda un jocoso equilibrismo que en una fiesta de la alta sociedad estadounidense no sería muy habitual ver, al menos practicado por una de esas ricas herederas en compañía de un sirviente entrado en años. Naturalmente, el truco repetitivamente termina por fallar, la aceituna termina rodando por el suelo y como no podía ser de otra manera, David la pisa y termina él también cayéndose de un modo estrepitoso. Acordando con la idea de Robert Warshaw de que “no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma” (en Altman 2000, 43), la burla practicada por Susan tiene como objetivo la desgracia de David. Su intención no es la de reírse del paleontólogo ni poner patas arriba su vida, sin embargo, conforme que va inmiscuyéndose cada vez más en el trabajo y la vida de este, acabará por destruir todo lo que él conoce. La ligereza presentada por Lily (Carol Lombard), protagonista de *La comedia de la vida*, es precisamente una primera versión de lo que significaría ver en la gran pantalla a una mujer que humilla físicamente a un hombre, solo que en este caso, Oscar (John Barrymore), el director de teatro enamorado de su musa no es perseguido por ella en un primer momento, sino más bien al revés, él es quien va tras la joven; por el contrario, Susan sigue a todas partes a David.

Por otro lado, podemos percibir la voluntad de desprender independencia, no sólo la en la construcción del papel de la indómita protagonista, sino también en resto del reparto femenino que la rodea. Está Alice, la prometida inicial de David, quien le dice a los dos minutos y medio iniciales de metraje de la historia al que va a ser su marido que “su matrimonio no supone compromisos de ninguna clase”, llegando a señalar con su mano al enorme esqueleto del brontosaurio para admitir con orgullo que ese será el hijo

de ambos, obligándole a regresar al museo en cuanto sean marido y mujer. Y por supuesto también está la tía Elizabeth, quien parece erigirse como matriarca espartana de todas sus tierras, llegando a llevar las riendas en la extraña relación de amistad-cortejo que mantiene con el comandante Applegate desde hace veintidós años, a quien el director de la cinta descubre como un petulante cobarde cuando dicho personaje no deja de darse aires como supuesto gran cazador blanco. Incluso el servicio de la casa de campo es otro interesante ejemplo, pues hasta Gogarty está continuamente quejándose de cómo todo el mundo lo avasalla con quehaceres, empezando por su esposa Hannah (Leona Roberts), la ama de llaves de la finca.

El elemento de la caza está continuamente sobrevolando alrededor. Hay una cacería, sí, pero no es una cacería de leopardos en Connecticut, sino más bien dibuja una simbólica cacería humana, la de la mujer buscando cazar al hombre. Hagamos una reflexión sobre esto. Cuando las mujeres no actúan bajo la dominación masculina, suponen un peligro, por tanto son una amenaza. Pensemos por un momento en el final de la película. Tras el abandono de Alice, un alicaído David piensa en su futuro, entonces aparece Susan. En cuanto oye su voz, deja la silla en la que está sentado, subiendo rápidamente al andamio con la intención básica de escapar de esta, pues se siente acorralado a su lado, este hombre lo que quiere es esconderse de esta mujer. En este tipo de productos, existe como dice Stanley Cavell “una duda permanente con respecto a quién es el héroe” (Cavell 1999, 122), pues no hay una búsqueda sagrada por parte de ningún hombre varonil con una relación secundaria femenina de por medio, al contrario que en otras películas protagonizadas por coetáneos de Grant, siendo así el caso de estrellas que en esos días copaban la taquilla, ídolos de acción como Clark Gable o Gary Cooper.

Si bien en una primera lectura acerca de la construcción de estos personajes femeninos, puede darnos la vaga impresión como apuntan al rompimiento de las rígidas estructuras que rigen las representaciones de los géneros, tras una mirada más atenta, veremos que en realidad el sesgo más ajeno se mantiene y, de una manera disimulada que en fórmulas anteriores, seguirá replicando y reproduciendo estereotipos. Entre tanto, cabe hacer un importante paréntesis sobre innovadores y valientes formas que empieza a dibujar Hawks, donde plantea críticamente el establecimiento del canon binario y su posibilidad de inversión. ¿Dónde está? En la transformación de David. Transformación que llegará a ser física para el personaje. Llegado a un punto, despojado de toda interpretación o canon varonil, será convertido a ojos de la sociedad presente en la

pantalla. Pasará a ser una mujer. Dicho momento tiene lugar cuando lleva la bata y el camisón que le proporcionará Susan, por medio de una puesta en escena de una especie de travestismo performativo (Fig. 7). En ese instante, que es cuando aparece la tía de la joven llamando a la puerta de la finca, la mujer de avanzada edad pone cara de disgusto y cierto asco, preguntándole a David qué demonios hace un hombre vestido así, a lo que él, en la versión original responde tras dar un salto y levantar las manos al cielo “es que de repente me he vuelto gay”. Que el servicio de doblaje franquista tradujera como tal dicha frase era imposible, por lo que finalmente la palabra se omitió dándole un sentido incoherente al salto que pega el personaje de Grant ante el de May Robson.



(Fig. 7) Fotograma de David (Cary Grant). *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0029947/mediaviewer/rm917130752/>

No estamos ante una historia sobre la igualdad de géneros, sino más bien ante una anomalía drástica en la gran pantalla, una verdadera rareza para su tiempo. Sucede que en *Scarface*, *el terror del hampa*, Poppy era un foco fuertemente sexualizado, a veces, las miradas de los personajes como Osgood Perkins o Paul Muni en los roles de Lovo y Tony, mostraban un interés carnal en la dama en cuestión. En cambio, aquí esto se torna del revés, empezando por las propias indirectas sexuales de la protagonista. Para que la tía

Elizabeth no se entere de quien es realmente David, Susan decide presentarlo en la versión en castellano como el “señor Hueso”, es decir “*Mr. Bone*” en su versión original. Uno de los significados más conocido de este slang callejero anglosajón es “follarse a...”, mientras “*boner*” elude a “empalmarse”, con connotaciones sexuales. Susan al hablar estas palabras tan atropelladamente en la versión original delante de su tía y en compañía de David, parece repetir continuamente al dirigirse a él. Otro detalle muy interesante se da cuando Susan está en la cárcel con David (Fig. 8), y también su tía, Gogarty, el comandante Applegate y los empleados del circo. En ese ambiente, la joven decide usar una divertida treta para poder salir de allí, haciéndose pasar por una dama de compañía gansteril, como si fuese una transmutación del personaje que Karen Morley interpretó en el cine seis años antes que Katharine Hepburn hiciera esta película. Prueba de ello es lo que dice al inepto del comisario y cómo se lo dice: “Déjeme salir de aquí y largaré todo lo que haga falta”, expresa bastante matizado en la versión doblada al castellano con un fuerte acento nasal. Cuando en cambio, lo que pronuncia en la versión original no es otra cosa que “déjeme salir de aquí y me abriré de piernas y la liaré”⁴⁴. Nuevamente hay un cambio a la hora de traducir la expresión por parte de los censores españoles, dando a entender que una señorita de la alta sociedad, aunque fuera un personaje de ficción en una película norteamericana, jamás usaría semejante lenguaje. Ante la rotundidad de la chica, todos la miran con enorme estupor, principalmente su tía y David. Así, la mimesis con las situaciones callejeras por las que pasan las mujeres que se ven empujadas a prostituirse, donde son cosificadas y sus cuerpos funcionan como únicas monedas de cambio, se torna completa.

⁴⁴ En original “Lemme outta here and I’ll open my puss and shoot de works”. Traducción del autor.



(Fig. 8) Fotograma de David (Cary Grant) y Susan (Katharine Hepburn). *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0029947/mediaviewer/rm4168523265/>

Otro detalle relacionado al cuestionamiento de los roles de género, de esta vez presentado en acciones que se dan a lo largo de la cinta, tiene lugar con la ruptura de la ropa, que acompaña a un subtexto oculto con significado sexual. La ruptura del frac de David y del vestido de noche de Susan, ambos accidentalmente, es un recurso típico de las comedias mudas de Charles Chaplin en las que el conocido como Pequeño Vagabundo, termina con su traje y su bombín hecho jirones a causa de sus desmanes. Debido a la ruptura de la chaqueta de David y la falda de Susan, la pareja tiene que salir literalmente pegada el uno al otro del restaurante del club, ante el ataque de risa de las personas presentes, entre las que se encuentra Peabody, quien ya a esas alturas considera a David un idiota (Fig. 9). La mujer va delante, el hombre va detrás, aunque ella es quien da las órdenes. Claramente la intencionalidad oculta va con la penetración sexual, pero nosotros no vemos nada, excepto a Susan ordenándole a David que primero mueva un pie y luego el otro. Y todo ello había comenzado con la discusión sobre a quién pertenecía el bolso de la mujer del doctor Lehman, ante lo cual Susan rompe el frac de David, y él para huir de ella, le dice que vaya a esconderse mientras cuenta hasta diez, cosa que ella se toma como una rabieta, y echa a andar sin percatarse de que él está pisando la cola de su

falda, antecedente de la comedia sexual que llegaría décadas más tarde de la mano de autores como Woody Allen o Peter Bodganovich, amantes del cine de Hawks⁴⁵.



(Fig. 9) Fotograma de Susan (Katharine Hepburn) y David (Cary Grant). *La fiera de mi niña* (*Bringing Up, Baby*, Howard Hawks, 1938). Fuente: [The Torn Dress ~ Anthony Balducci's Journal](#)

Para terminar, que exista un vandalismo o un divertimento puro por el mero hecho de hacer sufrir a alguien puede darse en un primer momento por parte de Susan, pero su verdadero motivo, lo cual empieza a maquinarse cuando se entera del futuro casamiento de David, será únicamente amoroso, siendo esos filtros los que motivan a su personaje, pero no perdiendo con ello su personalidad. Finalmente, ella consigue su objetivo, pero “destruye torpemente el trabajo de toda la vida del hombre al que ama” (Burch 2021, 52), logrando sin proponérselo, terminar con el vástago espiritual que David había llegado a compartir con su prometida, con Alice, la cual le dijo que no existían obligaciones maritales de ninguna clase por su parte con su marido una vez se casasen.

Pensemos por un momento. ¿Qué subtexto existe en que Susan gane a Alice la partida que están jugando? Porque en el fondo es una partida entre dos mujeres que son rivales —otra idea dominante que ha forjado a lo largo de la historia la inexistencia de sororidad—, aunque no se conozcan personalmente hasta los últimos minutos de la

⁴⁵ Y es precisamente Bodganovich el autor del remake espiritual de *La fiera de mi niña*. Dicha película es *¿Qué me pasa, doctor?* (*What's Up, Doc?*, Peter Bodganovich, 1972).

película. Nosotros como espectadores no vemos esa partida, pero está ahí desde el primer minuto. Comienza cuando Alice le dice al colega de David, que este no puede ser molestado pues está pensando. Hay una victoria a largo plazo del amor romántico y del lugar de las mujeres lejos del mundo racional. Tengamos en cuenta que Alice ya desecha la idea de tener relaciones maritales con su prometido en un primer momento, ella misma se lo dice a él, pero también nos lo dice a nosotros, ella no quiere vincularse sentimental u emocionalmente a nadie, pues su matrimonio será para el prestigio de su propia carrera y de la de su colega científico. Susan gana al hombre que está en juego en dicha pugna, pero a la vez se convierte en la figura moderna del ángel del hogar. ¿Está verdaderamente siendo afortunada Susan? Después del abrazo llegan los títulos que nos muestran el final de la cinta. Ese abrazo simboliza lo que Susan lleva buscando toda la película, pero eso terminará con su libertad como la mujer independiente que nos ha mostrado Howard Hawks que ella es lo largo de todo el metraje. Mientras que Alice, con sus últimas palabras a David, “veleta”, está despidiéndose de él y de su antigua vida adherida a dicho hombre, para convertirse en una científica de pleno derecho que sepa volar e investigar libremente.

6. La transformación de Vivian. *Queridísimo detective*

El final de la Segunda Guerra Mundial vino acompañado de una imagen que aunque había surgido en 1910, no tuvo una repercusión total hasta entrada la mitad de la década de los cuarenta. Hablo de irrupción de la *femme fatale* en la gran pantalla, y con ello el misticismo que la rodea, perviviendo hasta los días del cine contemporáneo⁴⁶. La *femme fatale* cinematográfica, había nacido gracias a los “mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina del siglo XIX y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas” (Bornay 1995, 390), imponiendo ya desde los tiempos del silente su seña de identidad.

A la hora de pensar en la *femme fatale* dentro del ámbito hollywoodiense no podemos olvidar donde se encuentra su origen. Este está ubicado en mitologías tan antiguas como la de Lillith (Roos, 2021), pero también en la inspiración de talante romántico de autores como Byron (Bade 1979, 10) y por supuesto el propio personaje femenino de la literatura de novela negra americana de principios de siglo XX (Copenhaver, 2019). Dentro de un orden ya entrando en la historia contemporánea, hemos de tener en cuenta ideas como la de E. Ann Kaplan, para quien “hay límites de la capacidad de la mujer fatal para perturbar el orden patriarcal”⁴⁷ (en Neale 2000, 159). Para el recuerdo de nuestra retina como espectadores queda la fría y calculadora Phyllis (Barbara Stanwyck) en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), siendo ejemplo perfecto de ese arquetipo de mujer fatal con enorme desarrollo a lo largo de toda la trama argumental del director vienés.

El filme que analizaremos es cine policíaco. Cine al que su director ya se había acercado de un modo muy discreto dentro del particular universo de los dramas carcelarios con *El código criminal* (*The Criminal Code*, Howard Hawks, 1931), subgénero que en los primeros años de la Gran Depresión fue muy trabajado debido a la crisis financiera que estaba ahogando a Estados Unidos, sumiendo a las familias más pobres en espirales de violencia que, llevados al extremo, empuja a la delincuencia. Lo

⁴⁶ Un ejemplo significativo de la pervivencia de este arquetipo en el cine contemporáneo es el personaje de Lynn Bracken (Kim Basinger) en su papel de prostituta operada para parecerse a la actriz de cine Veronica Lake en *L.A. Confidential* (*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997), basada en la novela homónima de James Ellroy.

⁴⁷ Traducción del autor. “There are limits to the femme fatale’s capacity to disturb the patriarchal order”.

importante de este film para esta reflexión, es la exploración del cine negro y del papel de la mujer en dicho subgénero. Por ejemplo, *Scarface, el terror del hampa*, que hemos analizado en páginas anteriores, al entrar dentro del subgénero gansteril, no se considera una película policíaca, pues no hay héroes, sino más bien antihéroes con tendencias psicópatas.

El *noir* fílmico norteamericano alcanzó para el público sus mayores cuotas de visionado entre mediados y finales de los años cuarenta, gracias principalmente a la química presentada por parejas como las de Lana Turner y John Garfield en *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), Jane Greer y Robert Mitchum en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) o Nina Foch y William Holden en *Cerco de odio* (*The Dark Past*, Rudolph Maté, 1948), por mencionar únicamente tres de entre más de un centenar de películas a recordar dentro de este particular universo. Es cierto que el mayor éxito en público y crítica se dio gracias al papel de Barbara Stanwyck en la ya mentada *Perdición*. Pero tras la interpretación de la actriz, el consumo de este tipo de productos se disparó gracias al descubrimiento de un nuevo cine con personajes que podían dar mucho más de sí. En dicha época, además, el marco del arquetipo de mujer en las entrañas de cine negro norteamericano se amplió, dada la aparición de curiosos embriones cinematográficos en el subgénero, siendo ejemplos de esto el melodrama criminal, el policíaco dramático o las *crook stories*⁴⁸. Se ha de rescatar también cómo cambió tanto con el paso de una década a otra el protagonismo exhibido en la gran pantalla en lo tocante a los papeles de las mujeres. ¿Qué pudo propiciar que se les diera mayor carga dramática a las protagonistas con respecto a las oportunidades que tenían antes de 1939? Con excepciones como las de Bette Davis o Joan Crawford, era muy extraño ver un abanico de posibilidades mayores para las estrellas femeninas en ese momento previo a la nueva década. Como nos explica Molly Haskell esto puede deberse a que:

La imagen de la mujer como la (más variopinta) imagen del hombre, coge matices generales del *Zeitgeist*: en este caso, la alternancia optimismo/pesimismo, e incluso el aburrimiento, por encima de la guerra, la paranoia del furor

⁴⁸ En ese último tipo de películas, un protagonista planea y desarrolla a lo largo de la historia un acto ilícito, un robo generalmente, el cual por un motivo u otro, siempre termina saliendo mal. Véase *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston 1950).

anticomunista de posguerra, y desde el punto de vista de la política sexual, la entrada de las mujeres al mercado la laboral (y su éxito obvio).⁴⁹ (2016, 201).

Siendo estos factores caldo de cultivo con el que los guionistas contratados para películas solían trabajar, no tratándose únicamente de historias ambientadas en mundos de cine negro, los cuales eran herencia del expresionismo alemán y del cine de la República de Weimar, con sus lúgubres tonalidades. En este nuevo cine clásico de posguerra las mujeres ya no eran objeto de pugna del protagonista y el antagonista masculino, sino personajes capaces de decidir sus destinos y deseos.

Después de finalizar el rodaje de la patriótica *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944), el afamado cineasta se centró en otra adaptación, pero en este caso, de un novelista mucho más complejo. Ya no era la aventura y el espíritu de protesta de las historias de Ernest Hemingway, se trataba de una oscura historia ambientada en los submundos del hampa de la ciudad de Los Ángeles y los grandes salones de los magnates de Hollywood, una historia de Raymond Chandler, padre del detective de ficción Philip Marlowe. La novela no era otra que *El sueño eterno*, presentación del famoso investigador privado en una historia repleta de asesinatos, giros argumentales y misterios que aun hoy están sin resolver ya que todavía existen dudas sobre qué ocurre con determinados personajes secundarios. Humphrey Bogart y Lauren Bacall fueron desde el primer momento los protagonistas escogidos por Hawks para protagonizar la película, dada su reciente relación, naciente gracias a las chispas que habían saltado entre ambos mientras rodaban con el director *Tener y no tener*. Dicha obra fue la primera película en la que aparecía Lauren Bacall.

La idea de Hawks era hacer una película en clave romántica y con toques cómicos pero en base a la obra que había llevado a lo más alto a Chandler, a quien no le gustaba nada tener tratos con Hollywood. Entre tanto, irónicamente había sido nominado al Óscar de mejor guion original junto a Billy Wilder y al mejor argumento en solitario⁵⁰. Sin embargo, como bien diría Gerald Mast, “en su forma original, al igual que *Tener y no*

⁴⁹ Traducción del autor. “The image of woman, like the (more multifarious) image of man, takes its shadings from the general Zeitgeist: in this case, the alternating optimism/pessimism, and even boredom, over the war, the paranoia of the postwar anti-Communist furor, and, from the standpoint of sexual politics, the influx of women into the job market (and their obvious success)”.

⁵⁰ Las nominaciones fueron por la ya mencionada con anterioridad *Perdición*, y, por *La dalia azul* (*The Blue Dahlia*, George Marshall, 1946), ambas películas, de cine negro.

tener, era una base muy inadecuada e improbable para una historia de amor”⁵¹ (1982, 269). A la hora de escribirla, el director quiso hacer que colaborasen dos de los guionistas más prolíficos del momento, por un lado, el reputado novelista William Faulkner, y por el otro, el veterano escritor en revistas Jules Furthman, quien llevaba trabajando para los estudios como redactor de diálogos y guiones desde los años veinte. Más adelante, se unió a ambos una mujer: Leigh Brackett, escritora de novelas de ciencia-ficción desarrolladas en mundos galácticos, como la hoy conocida obra de culto *La espada de Rhiannon* (*The Sword of Rhiannon*, Leigh Brackett, 1949). A causa de la novela firmarse con su apellido, Brackett fue una sorpresa para todos darse cuenta de que se trataba de una escritora, pues un género literario como la ciencia ficción se asociaba con gustos e interés propios de hombres, al huir de las construcciones hipotéticas de lo “eterno femenino”. Es interesante decir que hubo un cuarto guionista, se trataba de Jules Epstein, quien junto a su hermano había llegado a obtener reconocido prestigio al haber escrito el guion de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942). El problema que tenía el equipo de guionistas de Hawks con *El sueño eterno* era que la historia incluía instantáneas pornográficas, insinuaciones homosexuales, personas bajo los efectos de la marihuana, asesinatos sin resolver y por supuesto mucha lascivia de por medio, existiendo en una primera finalización de rodaje tomas de un orgasmo fingido por la joven Martha Vickers, escena finalmente eliminada de la producción por miedo al código Hays.

La historia nos arrastra hasta Hollywood. El millonario, anciano y viudo general Sternwood (Charles Waldron) contrata los servicios de Philip Marlowe (Humphrey Bogart) para que le libere de un chantajista, el librero Arthur Geiger (Theodore von Eltz), quien tiene fotos comprometedoras de Carmen (Martha Vickers), la hija menor del viejo militar. La trama se vuelve compleja cuando entra en escena la hija mayor del general, Vivian (Lauren Bacall), quien aglutina una serie de deudas de juego con un antiguo gánster, Eddie Mars (John Ridgely) quien regenta un casino fuera de los límites de la ciudad. Cuando empieza a seguir los pasos de Geiger, Marlowe termina descubriendo el cadáver del chantajista en la casa de este último. Encontrándose además en dicha casa a una Carmen completamente drogada. Por otro lado, Bernie Ohls (Regis Toomey), inspector del Departamento de Policía de Los Ángeles y amigo del protagonista, se pone en contacto con el detective para hacerle saber que el chófer de la familia Sternwood,

⁵¹ Traducción del autor. “In its original form, like *To Have and have not*, was a very unsuitable and unlikely basis for a love story”.

Owen Taylor, ha sido encontrado muerto en una limusina que flotaba en el muelle Lido, después de haber sido golpeado en la parte posterior de la cabeza. Tras este hecho mueren otras cuatro personas: el socio del chantajista, Joe Brody (Louis Jean Heydt); un buscavidas enamorado de la dependienta que trabajaba para Geiger, el joven Harry Jones (Elisha Cook Jr.); un asesino profesional contratado por Eddie Mars para acabar con el detective privado, Canino (Bob Steele); e, incluso, el no visible en pantalla Sean Regan, antiguo pistolero del IRA amigo y confidente personal del general, el cual además se nos da a entender por las conversaciones mantenidas entre Marlowe con Vivian, que esta última parecía tener alguna clase de interés amoroso hacia él pese a estar casada.

Finalmente, Marlowe descubre la verdad: Eddie Mars, ha estado chantajeando a Vivian, ya que su hermana Carmen había matado a Sean Regan cuando este no quiso mantener relaciones sexuales con ella. Antes de que Mars consiga tenderle una trampa, Marlowe lo cita en la casa donde murió Geiger obligándole a salir a punta de pistola, pues sabe que en el jardín están los hombres del otrora gánster dispuestos a matar al detective. Mars es ametrallado por su propia gente, siendo el último en morir a lo largo de la oscura historia. En la escena final, Marlowe llama a la oficina de Bernie, diciéndole que Mars fue quien mató a Regan y, por tanto, le brinda una resolución oficial al caso. Exculpando a Carmen de asesinato y a Vivian de encubrimiento. Al colgar el teléfono, convence a la hija mayor del general de que su hermana necesitará atención psiquiátrica en el futuro, donde la podrán curar de sus problemas mentales.

Durante el transcurso de la historia, aunque Marlowe y Vivian terminen enamorándose, curiosamente el detective no dejará de cruzarse con otras mujeres atractivas, algunas de las cuales le harán divertidas insinuaciones, lo que recalca en cierta medida el toque *screwball* con el que Hawks quiso comprimir la cinta: la dependienta que trabaja para Geiger, la morena Agnes (Sonia Darrin); la librera que regenta otro negocio de libros frente al de Geiger, una joven sin nombre (Dorothy Malone), personaje de lo más llamativo por otro lado; una jovial taxista que le da a Marlowe su número de teléfono personal (Joy Barlow); la mujer del antagonista, la rubia Mona (Peggy Knudsen); o una camarera que ofrece una cerilla al detective (Tanis Chandler). Lo que nos da que pensar acerca del interés de Howard Hawks al mostrar al hombre fiel de principios pero que no deja de ser tentado por mujeres jóvenes y hermosas de inicio a fin, pese a terminar interesado en Vivian, llegando a saltarse la ley por ella y por su hermana, como vemos en la escena final.

La incertidumbre presentada en *El sueño eterno* no radica en su dificultad a la hora de seguir su enrevesada trama policíaca, sino en la mutación de su protagonista femenina. Vivian Sternwood nace como un ser desapegado, al menos a primera vista. En cambio, tras conocer a Philip Marlowe, cambia a otro rol diferente. La Vivian de la novela, se descubre como una mujer cruel, a la que no le importa esconder los asesinatos que su hermana, una enferma mental, ha llevado a cabo (Chandler 2010, 166); en cambio, la que los guionistas recrean, funciona de manera distinta.

A tenor de lo que Griselda Pollock (2001, 61) comenta, la posición de Vivian estaría en un lugar determinado que ella ya conoce: esposa, hija o hermana, entendiendo su subordinación frente al hombre, que, en este caso, podría estar representado por su padre, el general Sternwood. Contra todo pronóstico, el lugar de opresor lo ocupa el fantasma de un hombre muerto no presente en la cinta, Sean Regan, lo que deja entrever el amor que ella sentía hacia él. No lo olvidemos, Vivian está casada, y todo el mundo se refiere a ella en la primera mitad de la película como la señora Rutledge. En cambio no sabemos nada de su marido, personaje al que en la novela solamente se hace una mención estrictamente pasajera.

Marlowe, en un primer momento, cargado de pasotismo, termina ocupando el puesto de Regan. Será él quien decida cuáles son las relaciones socio-sexuales permitidas y cuáles no. Aun así, ella es continuamente quien lo busca a él, como ocurre en la escena del bar en la que Vivian invita al detective a comer (Fig. 10). “A mí también me gustan los caballos, pero prefiero verlos correr primero, ver si arrancan de salida o desde atrás, descubrir sus particularidades, lo que les estimula para correr”, dice Vivian. Cuando Marlowe dice, “¿qué tipo de caballo sería usted?”, ella le responde, “no me gusta que me califiquen, si bien acepto dependiendo de quién sea el jinete que me monte”⁵².

⁵² La escena (la cual por cierto no aparecía en la novela) tuvo que ser reescrita más de una vez por Brackett y Epstein, dadas las fuertes connotaciones sexuales a las que estaban aludiendo. Lo que provocó varias discusiones entre Hawks con Jack Warner y Hal B. Wallis, por miedo a la censura del código Hays, como ya le pasara al lado de Howard Hughes en la época en que rodaron *Scarface, el terror del hampa*.



(Fig. 10). Fotograma de Marlowe (Humphrey Bogart) y Vivian (Lauren Bacall). *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0038355/mediaviewer/rm3724004352/>

Igual de poderoso y aplicable a Vivian es el tratamiento voyerista de la obra. No solamente está en que el trasfondo del argumento sea un chantaje debido a unas fotografías que muestran desnuda a Carmen, la hermana pequeña de la protagonista, sino que además está en el placer visual de mirar fijamente lo deseado.

En la teoría de Laura Mulvey apegada a la concepción más freudiana, la escopofilia o placer visual, busca observar de una manera controladora y obsesiva un determinado objetivo, que en los filmes de estas características siempre tiende a ser una mujer. Mulvey argumentaba que el modo de mirar había de ser masculino, un ente “metafóricamente activo” (Mulvey 2021, 31). Un ejemplo de esta mirada masculina es el momento de sorpresa de Marlowe, cuando descubre a otra mujer oculta tras la dependienta de libros sin nombre, a la que interpreta Dorothy Malone (Fig. 11). El detective necesita un lugar desde el cual vigilar la librería del chantajista pornógrafo Geiger, por lo que decide quedarse en la agradable librería de la joven, quien cierra la puerta y echa al cristal el cartel de cerrado, aludiendo a que “estarán incomunicados un tiempo”. Vemos como Marlowe le dice que tiene una botella de whisky, a lo que la chica saca dos pequeños vasitos de plástico del cajón de su escritorio.



(Fig. 11) Fotograma de la librera (Dorothy Malone) y Marlowe (Humphrey Bogart). *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0038355/mediaviewer/rm32390400/>

Él le pregunta un tanto avergonzado si es necesario que lleve esas gafas de pasta todo el rato, a lo que la joven se las quita dándole al detective la espalda y después se suelta el pelo. ¿El resultado? El placer oculto en los ojos de Marlowe al saludar vivamente a la joven sin sus gafas y con la melena suelta, performando la imagen de una mujer más atractiva y deseable.

Otro ejemplo del placer visual masculino forjado en el cine que conceptualiza Mulvey (2021, 31) es la repugnancia que Vivian siente al darle a Marlowe una copia de las fotografías cuando le visita en su despacho en la mañana posterior a su contratación. La cara de Vivian es la de una persona que siente repulsión ante lo que está presenciando. En cambio, Marlowe aun viendo la fotografía con dureza, reconoce, no sin cierta ironía de talante machista: “su hermana posa bien”. Nosotros no vemos la fotografía, pero como espectadores sabemos lo que está pasando dado el modo en que la pareja estudia los negativos que a lo largo de la cinta costarán tantas vidas. Sabemos que ellos están viendo unas fotografías que no son para gusto de todo el mundo, menos todavía en la época en la que se ambienta la cinta, a finales de la década de 1930.

Por otro lado, una de las argumentaciones más enérgicas de Mulvey, que, refuerza la postura de Jacques Lacan, se encuentra en ubicar cierto brillo alrededor de un manto

de oscuridad (Mulvey 2001, 84). En la escena en la que Marlowe accede al casino de Eddie Mars, en una de las habitaciones se encuentra Vivian cantando y contoneándose al son de la música. Tengamos en cuenta varios detalles importantes con respecto al aspecto externo de quienes componen la imagen. Vivian es rubia y lleva un vestido blanco. A su alrededor, casi todas las personas que la miran son hombres. Estos tienen el pelo oscuro y van vestidos de gris y negro. Incluyendo las dos chicas que cantan los coros de la canción que la protagonista interpreta. A lo lejos, Marlowe también la observa, entretanto, espera a que una camarera le permita el acceso al despacho de Mars. Curiosamente, mientras Vivian canta, aparece la susodicha camarera, la cual, en contraste con la protagonista femenina, tiene el pelo completamente negro y lleva un vestido del mismo color que deja sus hombros al aire. Marlowe mira de arriba abajo a la camarera como si estuviera pasando revista militar y le lanza un gesto interrogante a Vivian en la lejanía. Ante el gesto, la hija del general responde cómplice con una sonrisa, lo que podría interpretarse, en esta ocasión, como el elemento femenino alzando al protagonismo *voyeur*.

Hilvanando estas interacciones que juegan con la mirada, el objeto de deseo de Marlowe es Vivian, aunque la sala estuviera en completas tinieblas y no hubiera coros, camareras ni jugadores que los rodearan. Hawks aplica esta clase de fetichismos más en la línea de Raoul Walsh o incluso de Alfred Hitchcock, pues Lauren Bacall no deja de ser una predecesora del testigo que más adelante cogerían otras actrices del subgénero (Coppel y Hortiguera 2015, 60), como Marilyn Monroe o Jane Russell, actrices que por otro lado trabajaron con el director en su comedia musical más conocida, la adaptación de la novela de Anita Loos conocida como *Los caballeros las prefieren rubias*, la cual será la última de las películas que analizaremos.

En el desenlace del personaje de Vivian se descubre una identidad que se deja dominar por el varón. Poco importa que Marlowe no resuelva el crimen del chófer asesinado, pues lo realmente destacable es que ha conseguido conquistar a Vivian, lo que no pasa en el libro, donde su relación termina abruptamente. Como explica Jimena Escudero Pérez: “[...] la identidad femenina comparte cordón con la maternidad haciéndola variar en pensamiento de deseos, mientras que, en el caso del hombre, es más bien una identidad asociada a la cultura y a la subjetividad” (2010, 32). En este sentido, Vivian cambia drásticamente como identidad femenina al final del metraje, con tal de seguir al varón que previamente la ha conocido sin planearlo, dado que Marlowe sabía

que el general Sternwood tenía dos hijas, pero lo que no sabía era que una sería la desencadenante de tantas muertes y la otra se convertiría en su debilidad.

7. Los ojos de Tess. *Destino Manifiesto Femenino*

Las primeras películas del oeste de finales de la etapa muda y principios de la etapa sonora mostraban una estructura y contenidos puramente machista, en consonancia con el sentir y con las imbricaciones normativas del patriarcado en esos momentos; sin ofrecer una panorámica desde el punto de vista la acción femenina. La idea de los directores fue en aquel entonces la de considerar a la mujer o bien agente portador de pesares heredados del melodrama mudo de la escuela de Griffith, o bien la vampiresa silente y cargada de exotismo que lleva a la perdición al hombre. El primer de estos dos ejemplos se vio perfectamente reflejado por la actriz Lillian Gish gracias a su papel en *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928), película en la que el elemento de la violación de una mujer asediada cobraba un protagonismo titánico, pero no la dejaba defenderse de su enemigo. Mientras la vampiresa exótica, saltó a la palestra del éxito personificado en Dorothy Burgess con *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*, Raoul Walsh & Irving Cummings, 1928), en la que la joven mestiza con sangre mejicana parece representar intereses sexuales para buenos y malos, llegando a conseguir que los protagonistas quieran matarse el uno al otro por ella, disfrutando con dicho acto de violencia. Pero ¿dónde está la veracidad? Nos explica María Dolores Clemente Fernández que:

La presencia de la mujer como factor de equilibrio es una constante a lo largo del género. [...], es la que garantiza el futuro de las tierras salvajes del Oeste, que sin ella acabarían muriendo estériles, sin dejar rastro. El western retrata a la mujer y a la familia como factores decisivos para el progreso del país: empuje para la colonización y para el posterior asentamiento y desarrollo (2007, 2).

Con el tercer capítulo expuse las razones del cambio de mentalidad de los guionistas a la hora de establecer películas de cine negro en las que se les diera más oportunidades a las mujeres, inclusive en caso de mujeres abocadas a una funesta caída, que hubiera una posibilidad de redención. Por ejemplo, como ocurre en *El sueño eterno*, Vivian aun siendo cómplice de asesinato termina llevando adelante su relación con Marlowe, y decide hacerle caso al detective internando a su hermana en un manicomio por los crímenes que ha cometido. De nuevo amparándonos nuevamente en Clemente Fernández, si bien la mujer en los westerns de Howard Hawks es un “elemento desestabilizador” (2007, 2), bajo su dirección da paso a una nueva construcción que se

observa en sus modos de obrar al mostrar identidades más masculinizadas que lo haría en una película de otro director. ¿Cómo las construye? Mediante la fuerza de sus acciones en la gran pantalla. Entre tanto, habría que plantearse que la manera que encuentra Hawks para liberar o empoderar a las mujeres, fue justamente atribuyéndoles una serie de características que se entienden innatas de las identidades masculinas. Por lo tanto, no se trata de una revisión crítica del determinismo biológico, como propondrá la teoría feminista. Al contrario de esto, la operación que realiza será una atribución de valores considerados masculinos a ciertas mujeres, concediéndoles la posibilidad de ser “tan fuertes como los hombres”.

En el western norteamericano de posguerra, al igual que en el cine negro, la mujer como foco de poder se dispara. Hasta el momento en el que King Vidor y Anthony Mann no llegan a la gran pantalla con *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) y *Las Furias* (*The Furies*, Anthony Mann, 1950), aun estando muy presente ese arcaico machismo de los primeros tiempos del cine clásico, no hay presentación de una crítica hacia el elemento masculino. Hilando con ambos casos de la mujer en el mundo del oeste, como explica Pam Cook:

Cuando se trata de películas [...]: la pobre gama de estereotipos femeninos que se ofrecen (madre, maestra de escuela, prostituta, chica de salón, ranchera, india, bandida) nunca se ajusta a la realidad. En la épica batalla entre héroes para domar la naturaleza, las heroínas que lucharon por cambiar el curso de la historia (las sufragistas, campesinas, mujeres profesionales) [...] se ha permitido el escéptico lujo del replanteamiento liberal⁵³ (2005, 34).

Con esto quiero decir que, aunque personajes como Perla Chávez (Jennifer Jones) en *Duelo al sol* o Vance Jeffords (Barbara Stanwyck) en *Las Furias*, fueran ejemplos pioneros de poder femenino —aunque masculinizado— en un subgénero que cada vez buscaba mayor realismo, la misoginia seguía presente en la gran pantalla. Ellas son capaces de enfrentarse a sus perseguidores y rivales, empuñando un arma e intercambiando disparos con estos, pero sigue existiendo limitaciones morales y

⁵³ Traducción del autor. “When it comes the movies [...] the impoverished range of female stereotypes on offer (mother, schoolteacher, prostitute, saloon girl, rancher, Indian squaw, bandit) never matches up to reality. In the epic battle between heroes to tame the wilderness, the heroines who fought the course of history (the suffragettes, farmers, professional women) [...] has been afforded the dubious luxury of liberal reassessment”.

socioculturales estructuradas bajo el paraguas de los roles de género de lo que pueden y no pueden hacer.

Hoy suele decirse que en la filmografía de Hawks tan solo hay cinco películas del oeste, pero verdaderamente rodó otros trabajos dentro del subgénero aquí tratado, filmes precursores en los llamados western crepuscular y western psicológico. En *Viva Villa* (*Viva Villa!*, Jack Conway, Howard Hawks y William Wellman, 1934), la incorporación de elementos de la Guerra de México serviría de inspiración directa para contar la historia de *Grupo Salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), película que, ironías del destino, Hawks odiaba, aunque fuera mentor cinematográfico de su director. Por otra parte, su interés en el mito de Billy el Niño y la relación de este con el histórico comisario Pat Garrett fue lo que sirvió para iniciar el rodaje de la polémica *El forajido* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), cinta con cierta insinuación homosexual entre sus protagonistas masculinos de la que fue despedido por diferencias creativas con su productor en jefe y amigo personal, el magnate Howard Hughes, con quien ya colaborase en *Scarface, el terror del hampa* (McCarthy 1997, 453).

Con la finalización del rodaje de *El sueño eterno*, el cineasta se interesó por un relato escrito por Borden Chase sobre los pioneros que habían llevado manadas de ganado de una punta a otra de los Estados Unidos, al término de la Guerra Civil Americana. El relato se publicó en la revista *Saturday Evening Post* entre diciembre de 1946 y enero de 1947. La historia trataba sobre Tom Dunson y sobre su hijo adoptivo, Matthew Garth, quienes habían guiado en torno a 1865 una enorme manada de miles de reses del país atravesando la peligrosa ruta de Chisholm, la cual albergaba indios en pie de guerra, desertores de ambos bandos y cuatreros (McCarthy 1997, 454).

Distribuida por United Artists y producida por su flamante productora personal, Monterey Productions, Hawks sacó adelante el proyecto, contando con John Wayne y Montgomery Clift actuando como padre e hijo. El rol de la joven protagonista femenina caería en manos de una debutante en cine Joanne Dru que, gracias a su papel se convertiría en una de las musas del padre del cine del oeste: John Ford. Algunas estrellas veteranas del cine del western de finales del cine silente y principios del sonoro formaron parte de la cinta —Walter Brennan, Tom Tyler, Harry Carey Sr. o Harry Cording— proporcionándole un tono épico al producto. El guion, no siendo de otra manera, fue obra del autor del relato original, el propio Chase, en colaboración con Charles Schnee, quien

precisamente trabajó año y medio después en la escritura de la mentada *Las Furias* para Anthony Mann.

La película comienza en 1851. Un joven Thomas Dunson, deseoso de establecerse en Texas, se despide de su novia, Fen (Coleen Gray), prometiéndole que más adelante irá a buscarla a California para llevarla con él a su rancho. Después de su marcha al lado de su compañero Groot (Walter Breenan), ven a muchas millas de distancia la caravana siendo atacada por los indios. Tras matar a una partida de dicho contingente que los estaba siguiendo, acampan. Apesadumbrado a la mañana siguiente por la situación y habiendo perdido a su futura prometida Dunson, encuentran a un niño superviviente de la masacre. El chico, Matthew Garth (Mickey Kuhn), es adoptado por Dunson. Después de establecerse junto a las orillas del Río Grande, pasan catorce años, convirtiéndose en ese tiempo Dunson en un ranchero frío y que dirige sus tierras con mano de hierro. Matt, ya hecho un hombre (Montgomery Clift), retorna de la guerra para ayudar a su padre a guiar la enorme manada de reses que incluye a muchas de las vacas de sus vecinos. La estrategia de Dunson es venderlas en el mercado de Misuri, sacando por cada cabeza de ganado dos o tres dólares la pieza, pues la guerra civil ha paralizado el comercio en el sur. Antes de partir, un joven pistolero llamado Cherry (John Ireland) se une al grupo. Después de una estampida que provoca la triste muerte de Dan Latimer (Harry Carey Jr.) aplastado por las vacas, comienza a haber tensión entre los hombres. Más aun, en el momento en que Teeler (Paul Fix), capataz de Dunson, se vuelve contra su patrón, a lo que este le echa en cara que firmó un contrato para llegar hasta el final. El conflicto estalla cuando Matt se niega a ayudar a Dunson, quien planea ahorcar a los que quieren abandonar el grupo.

Entre Matt, Cherry y Buster (Noah Beery Jr.) desarman a Dunson, decidiendo establecer una nueva travesía y seguir con el ganado hasta Kansas, vendiendo las vacas en el mercado de Abilene. Dunson es abandonado por sus hombres, no sin antes prometerle a Matt que lo matará cuando vuelva a verlo. En su camino a Abilene, se enfrentan a un centenar de comanches que asedia una caravana de prostitutas y jugadores. El grupo está dirigido por una mujer, la enigmática Tess, quien durante el ataque de los indios es herida por una flecha y socorrida por Matt. Una vez finalizada la pelea, la agradecida comunidad da la bienvenida a los vaqueros. A su vez, Cherry y Groot le cuentan a Tess la historia de Matt, quien parece fascinada por el joven. Días más tarde, Dunson con un pequeño grupo de pistoleros a sueldo, llega hasta la caravana y es recibido por Tess, quien se ofrece a darles cobijo, atendiendo a Dunson personalmente. Cuando se

descubre ante él como la amante de su hijo adoptivo, el viejo ranchero llega a un trato con ella, la llevará a Abilene con su grupo si a cambio ella “le da un hijo”, detalle importantísimo que más adelante desarrollaremos en profundidad.

Una vez en Abilene, Matt vende todo el lote de cabezas de ganado a un abogado, el señor Melville (Harry Carey Sr.), representante de la Compañía Greenwood, consiguiendo muchísimo más dinero del que su padre adoptivo había soñado. Tess sorprende a Matt al anochecer, colándose en su habitación de hotel y pidiéndole que no se enfrente a Dunson. El joven no le hace caso y decide pasar la noche con ella. A la mañana siguiente frente a todos sus hombres, padre e hijo se enfrentan en una sangrienta disputa en la que Cherry resulta herido de una bala disparada por Dunson. La pelea es detenida por Tess, quien, haciendo varios disparos sobre sus cabezas, consigue que padre e hijo se detengan y perdonen el uno al otro todo el daño causado, permitiendo Dunson a Matt que tenga su propia marca como ganadero una vez regresen todos al rancho.

¿Cómo podemos catalogar *Río Rojo*? ¿Es un western fundacional? ¿Un relato familiar sobre padres e hijos? ¿Es sencillamente una película de carretera? ¿Un clásico precursor en la veta del llamado western de terror? ¿Una película de aventuras? O ¿es algo más? Sin duda alguna y teniendo en cuenta todo lo anterior, la historia, entre otras cosas, representa el despertar femenino o, al menos uno de ellos, en el cine del oeste. Para respaldar esta afirmación hay varias razones que hemos de tener en cuenta.

La primera de ellas es que la cinta se inicia con una mujer suplicando a un hombre que la lleve con él. Dicha mujer es Fen, personaje de lo más secundario interpretado por Coleen Gray, cuya desaparición será la razón del mayor de los males acaecidos al personaje de Dunson, quien va a vivir amargado el resto de sus días.



(Fig. 12) Fotograma de Dunson (John Wayne) y Fen (Coleen Gray). *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm212384512/>

La película la abre la súplica de Fen (Fig. 12), una mujer. Y la cierra la orden de Tess (Fig. 13), otra mujer, quien presa de ira, utiliza el violento lenguaje de las armas — lo único que parecen entender los hombres— para pedirles, prácticamente a uno como marido y otro como suegro, que por favor dejen de pelear antes de que cualquiera de ellos resulte herido de verdad.



(Fig. 13) Fotograma de Tess (Joanne Dru). *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm78166784/>

Como diría Suzanne Liandrat-Guigues, para explicar el vínculo de ambas parejas en la película, existe una “superimposición de una a otra”⁵⁴ (2000, 26). Como le dice la propia Tess a Dunson cuando le recibe en el interior de su carreta y le da de cenar días después de la marcha de Matt: “¿Usted también se vio obligado a abandonarla a ella, verdad?”, explicándonos de este modo el director, que en el fondo Matt está siguiendo el mismo trayecto que siguió su padre antes de perder a la mujer que amaba, es decir a Fen. Con la única diferencia de que, al cruzar el río, símbolo de vida y de muerte, el personaje de Wayne selló un pacto que lo vincularía al caos, cosa que el de Montgomery Clift no haría a causa de su juventud y cordura.

Hilvanado a esto, existe un elemento material que se convierte en fetiche de los protagonistas. No es el revólver, otro elemento que más adelante mencionaré, en este caso se trata de una pulsera.

⁵⁴ Traducción del autor. “Superimposing one the other”.



(Fig. 14) Fotograma de Tess (Joanne Dru) y Dunson (John Wayne). *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm967359232/>

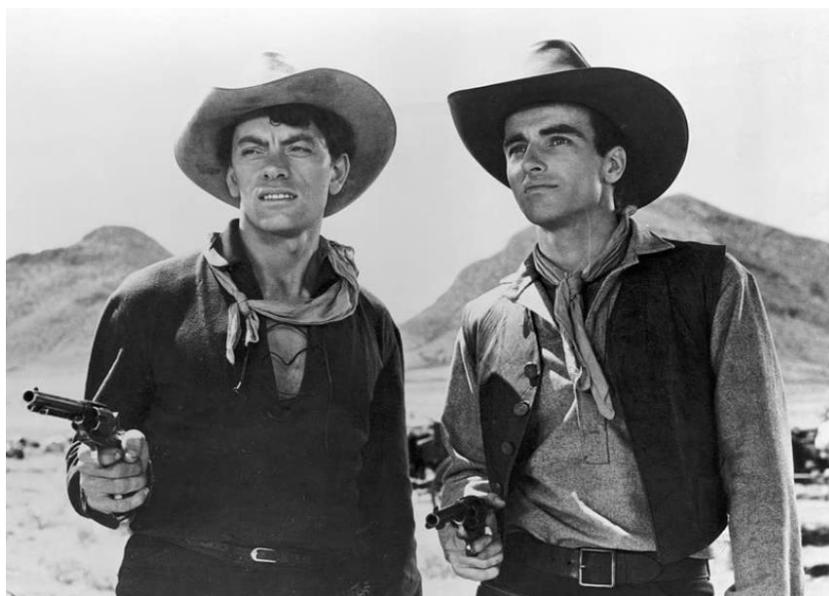
Pulsera de oro que llevan varias personas durante el largometraje. Dicha pulsera empieza teniéndola Dunson. Este se la regala a Fen, quien la perderá durante el ataque inicial a la caravana. Ataque que nosotros que no presenciamos directamente como espectadores, pero sí vemos por el humo de guerra y los tambores indios que a lo lejos escuchan Groot y Dunson. La pulsera, es el botín de guerra que lleva uno de los indios. Cuando Groot la ve en la muñeca del indio muerto al que ha acuchillado Dunson, le dice “lo siento, Tom”, dándonos a entender que la novia y futura mujer del personaje de John Wayne ha sido presa de un destino horrible.

Al pasar los años, dicha pulsera aparece de nuevo, pero esta vez la lleva Matt, y parece lucirla con orgullo frente a su padre, al menos hasta después de conocer a Tess. Cuando recibe a Dunson, esta es quien lleva la pulsera (Fig. 14), y aquí Howard Hawks juega de nuevo con nuestra imaginación, pues nos plantea la idea del abandono fetichista por parte de Matt, y, por ende, de romper con las tradiciones paternas, dado lo que Tess le dice a Dunson: “esa pulsera la encontré en el barro, él la tiró al representar lo que usted es”. Hay una desvinculación de ese elemento paterno. Dentro de la mitología cinematográfica y conforme a la idea marxista del objeto de culto, explica Paula Rabinowitz que:

El fetichismo de los artículos de consumo tiene su origen [...] en el peculiar carácter social del trabajo que los produce [...] Es esta “forma fantástica” [...] lo que fetichiza el artículo de consumo, separándolo de su valor de uso como producto del trabajo del hombre y transformándolo en un valor abstracto de intercambio equivalente a todos los demás, enmascarando el carácter social del trabajo que los produce (2021, 83-84).

Que el objeto pase durante años de unas personas a otras con un modo de pensar tan diferente, es lo enriquece por encima de su valor material⁵⁵. Ahora estamos hablando del valor espiritual. En un nuevo juego cíclico, es una mujer la que lo lleva en un principio y, finalmente, es una mujer la que lo vuelve a llevar; nuevamente la pulsera de oro se pasa de la muñeca de Fen al comienzo de la película, a la de Tess al final de esta.

El otro objeto de culto es el revólver, típico en Howard Hawks, y aquí sí tenemos una imagen del componente fálico. En la presentación de Cherry como personaje secundario, sabemos que saldrá más adelante y tendrá vinculación con Dunson y con Matt, y a su vez, será una de las personas que haga de puente entre Matt y Tess.



(Fig. 15) Fotograma de Cherry (John Ireland) y Matt (Montgomery Clift). *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm262716160/>

⁵⁵ Ocurre algo similar en *Winchester 73* (*Winchester 73*, Anthony Mann, 1953) pero desde una perspectiva que nada tiene que ver con el amor, sino con el sentimiento del odio.

En el momento en que Matt conoce a Cherry, este último hace alusión al revólver que el hijo adoptivo de Dunson lleva al cinturón. Tras pedirle que le enseñe su arma, Matt lo hace en silencio, a lo que Cherry le ofrece la suya, herramienta que Matt admira callado. Mientras acaricia el revólver de Matt, Cherry tiene un cortísimo monólogo el cual es esencial para comprender el cine del oeste de entonces, y los códigos internos de la propia película: “Bonita, terriblemente bonita. Solo hay dos cosas más bonitas que un revólver. Una mujer de cualquier lugar y un reloj suizo. ¿Ha tenido usted alguna vez un reloj suizo?”. Dando a entender que alguien como Matt, dado su atractivo físico, es sobradamente capaz de conseguir mujer en cualquier lugar en el que se encuentre. El personaje del hijo adoptivo de Dunson, reservado hasta la recta final del largometraje, no hace otra cosa que señalarle una zona apartada para que ambos prueben su calidad como pistoleros con el revólver del otro (Fig. 15). De nuevo analizando a Rabinowitz a tenor de lo expuesto por Freud: “En efecto, para Freud, un buen número de símbolos oníricos son bisexuales y pueden estar relacionados tanto con los genitales masculinos como con los femeninos dependiendo del contexto” (2021, 78), dejando al descubierto la carga de un interés homosexual que Cherry pudiera llegar a albergar al pensar en Matt, siendo un sustituto fálico el revólver. ¿Quién dispara en primer lugar en el momento en que Dunson llega a Abilene? No es Matt ni tampoco Dunson, es Cherry, a lo que Dunson le deja herido en el suelo, no sabiendo nosotros su destino tras la reconciliación del padre y el hijo.

Un tercer dato que debemos tener en cuenta es el momento en el que Tess conoce a Matt. Se produce durante el asedio indio a la caravana de las prostitutas y los tahúres. Tess es la líder del grupo. No sabemos la razón, pero sabemos que está ahí dando órdenes porque lo vemos. Quizá los guíe porque no tiene familia ni lugar al que ir. ¿Cómo la conocemos? Disparando a los indios, Winchester en mano, es ella la que está defendiendo a su gente frente a los salvajes. Es la idea del Destino Manifiesto:

El Destino Manifiesto propuso la regeneración, reputada como una herencia puritana, que sirvió a los Estados Unidos de pretexto para justificar su expansión territorial sobre América Latina. Esta idea adquirió luego caracteres agresivos: misión regeneradora, libertaria, democrática y republicana no solo sobre el continente, sino que abarcaba todo el mundo. Según esos planes, que pretendían mejorar a los pueblos hispanoamericanos, los Estados Unidos debían ser vistos y considerados como la luz y guía del camino de todos los habitantes mestizos del

continente, ya que, se disputaban a sí mismos como los baluartes de la libertad y el progreso (Marín Guzmán 1982, 125-126).

Es la búsqueda de ese Destino Manifiesto pero a la inversa, pues es una mujer la que empuña las armas. Apunta, dispara y recarga. Lo hace repetidas veces. Ante la acción de Tess, Matt busca su papel como hombre, diciéndole que debe levantar más alto el rifle antes de disparar, ante lo cual, ella atraída por ese joven insolente, se despista, y al bajar la guardia, recibe un flechazo de los indios (Fig. 16).



(Fig. 16). Fotograma de Matt (Montgomery Clift) y Tess (Joanne Dru). *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0040724/mediaviewer/rm841379840/>

Un cuarto ingrediente que hemos de observar sería el trato dado a una mujer. Tanto Matt como su padre buscan poner en un lugar determinado a las mujeres. Matt intentando conseguir un acercamiento físico con Tess casi por la fuerza: al finalizar el asedio y tras sacarle la flecha, le besa el cuello con la excusa de que “a veces las flechas están envenenadas”, provocando que antes de desmayarse, Tess le suelte una sonora bofetada. Por otro lado, al llegar a su particular trato con ella días después de haber mantenido relaciones con su hijo adoptivo, Dunson le ordena a la joven levantando mucho el tono de voz, que se ponga de pie y se gire, para poder observarla bien de arriba abajo y ver si tiene cuerpo para ser una mujer como la que busca él, mujer que quiere para su hijo,

aunque no nos lo diga directamente a los espectadores. Simone de Beauvoir en el capítulo del *Segundo Sexo* donde analiza las experiencias vividas, caracterizando la mujer casada, argumenta algunas características clarificadoras para reflexionar sobre la escena descrita:

Es cierto que el varón la necesita; en algunos pueblos primitivos el soltero, incapaz de hacer frente solo a su subsistencia, puede ser una especie de paria; en las comunidades agrícolas es indispensable una colaboradora para el campesino; para la mayoría de los hombres, es mejor descargarse de algunas tareas sobre una compañera; el individuo desea una vida sexual estable, desea una posteridad y la sociedad que contribuya a perpetuarla (Beauvoir 2015, 542).

Los varones, en primera instancia Dunson y en segunda Matt, comparten la casa grande del rancho en el que viven. Viven solos. No vemos las habitaciones, solo un gran salón en el que se firma el acuerdo antes de que partan con las nueve mil cabezas de ganado desde Texas. Dunson no llegó a ser viudo pues Fen murió antes de que pudieran consumir su matrimonio. En cambio, Matt puede darle un heredero a su padre, es lo que él desea, ya que cuando Tess le pregunta por qué le odia tanto, él le responde: “Porque es un ladrón. Cuando yo muriese todo lo que le tenía iba a ser suyo”. Dunson menciona a una mujer que le diese hijos, pero no hijos biológicos suyos, sino de su hijo, lo que busca son nietos. En una palabra, herederos. La importancia de que la tierra no quede en manos de terceros y por tanto fuera de la familia es una obsesión constante.

Para finalizar el análisis, un último llamativo es que Dunson no ha vuelto a mostrar interés alguno en el elemento femenino ni en ninguna mujer en particular, pues Hawks nos cuenta con la cámara que su única compañía además de los peones del rancho durante todo ese tiempo —dejando a un lado a Matt—, ha sido únicamente su amigo más antiguo, el viejo Groot, cocinero y antiguo tirador del ejército. De haber existido alguna clase de relación no heterosexual entre Dunson y Groot, podría haber sido más visible, pero la censura del código Hays habría crucificado la película, más aún, siendo John Wayne y Walter Brennan, quienes interpretaban dichos roles, reconocidos machistas del viejo Hollywood ideológicamente más a la derecha republicana.

8. Los deseos de Dorothy y Lorelei. *Danzad, chicas, danzad*

Al pensar en las comedias musicales del cine clásico los aficionados tienen en mente a Gene Kelly en la que para el gran público es su obra maestra: *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the Rain*, Gene Kelly & Stanley Donen, 1952), creyendo que en ese momento el subgénero había llegado a tocar techo, pero la demanda de producciones como aquella venía de lejos. Estudios como MGM o 20th Century Fox llevaban mucho tiempo siendo cabezas de serie en dichos estilos cinematográficos.

Cuando hablamos de cine musical es obligado hablar de Busby Berkeley. Dicho cineasta supo crear una escuela de la danza cinematográficamente hablando, en la que las actrices fusionaron el baile con el sentimiento de la mujer en la ficción y el entorno acorde a cada película en la que aparecían. Haciendo un paralelismo con el cine de Orson Welles y el de Fritz Lang, donde estos utilizaban el entorno creado artificialmente buscando provocar sentimientos intimidantes en el espectador, Berkeley y sus pupilos, autores como Lloyd Bacon o Irving Cummings, lo hacían para que los personajes dentro de la propia película se sintieran cómodos en sus papeles, como si todo fuera parte de una enorme “sinfonía urbana”⁵⁶ (Fisher 2010, 114). Gracias precisamente al moderno lenguaje de las coreografías, con el paso de los años actrices tan diferentes como Ginger Rogers, Esther Williams, Carmen Miranda, Alice Faye o Doris Day, se convirtieron en verdaderos referentes universales en la comedia musical, pasando a existir un subgénero en el que fueran protagonistas por encima de los hombres, lejos de los melodramas considerados “películas de mujeres”⁵⁷, ejercicio rutinario en las décadas anteriores.

Después del rodaje de *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952) —comedia *screwball* en la que un profesor interpretado por Cary Grant investiga un prototipo de la fórmula de la eterna juventud con catastróficos resultados para él, su esposa, su jefe y todas las personas de su entorno—, el cineasta se embarcó en una nueva empresa. Se trataba de un musical, género que ya había trabajado años atrás, con una nueva versión de su película *Bola de Fuego*⁵⁸. Por si esto no fuera suficiente, el director

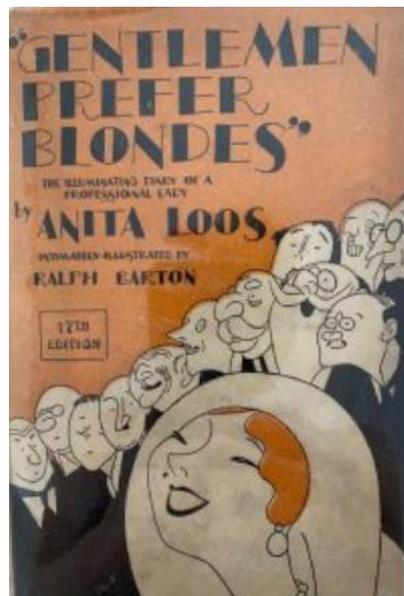
⁵⁶ Traducción del autor. “City simphony”.

⁵⁷ Melodramas de época a los que ya hemos hecho alusión en el segundo capítulo.

⁵⁸ *Nace una canción* (*A Song is Born*, Howard Hawks, 1948). No es ningún secreto decir que Hawks tendía a autoplagiarse en muchas de sus obras, llegando en ocasiones a decirse que siempre contaba la misma historia pero ambientándola en diferentes momentos y lugares en el mundo.

solía incluir escenas musicales en muchos de sus trabajos alejados completamente del subgénero, como podemos ver en *Scarface*, *el terror del hampa*, en *Tener y no tener*, en *El sueño eterno* o en *Me siento rejuvenecer*.

La nueva propuesta de Hawks partía de una novela escrita a mediados de la década de 1920 por la autora y guionista de cine Anita Loos (Fig. 17), habiendo sido estrenada como obra de teatro en 1926, con guion de la propia Loos y su marido, John Emerson. Mucho más tarde, en 1949, de nuevo con Loos como jefa del proyecto pasó a ser un musical en Broadway, con guion de Joseph Fields y canciones de Jules Styne y Leo Robin (McCarthy 1997, 556-557). El título de la obra era *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Anita Loos, 1926).



(Fig. 17). Imagen de portada de una primera edición del libro. *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Anita Loos, 1926). Fuente: <https://www.dametown.com/anita-loos/>

La historia seguía a dos jóvenes bailarinas: una puramente materialista, obsesionada con el dinero, y la otra, mucho más coherente, deseando encontrar un hombre que únicamente la quisiera. Entre tanto, pese los diferentes medios, las unía la búsqueda del marido ideal.

Después de haber visto a Marilyn Monroe en *Niebla en el alma* (*Don't Bother to Knock*, Roy Ward Baker, 1952), descarnado drama con ciertos toques de cine negro, Hawks se hizo a la idea que ese no era el mejor lugar para alguien como ella, estando sus

habilidades como actriz, más orientadas hacia la comedia que hacia las películas oscuras. Como bien le hizo saber al jefe de los estudios de la Fox, el productor Darryl Zanuck, el estilo de alguien como Monroe era más cercano a las películas al de un “personaje de cuento”⁵⁹ (Rollyson 2014, 88). En un primer momento y no siendo la candidata con mayores posibilidades de hacer el papel de Lorelei, pues en la Fox estaban pensando seriamente en escoger a la veterana Betty Grable, el director quiso que fuera Marilyn su protagonista ideal ya que como él mismo le dijo confidencialmente a John Wayne y Cary Grant al pensar en el reparto femenino para *Los caballeros las prefieren rubias*: “Yo creo que la calidad sobredimensionada de esa niña va a ser algo divertido”⁶⁰, aunque Grant alegara más tarde que no veía ninguna clase de característica especial en ella que no tuviesen otras actrices (McCarthy 1997, 551).

Tengamos en cuenta algo importante. Monroe ya había trabajado con Hawks en *Me siento rejuvenecer*, interpretando a una tímida y graciosa secretaria en la empresa científica en la que trabajaba el personaje de Cary Grant. Su papel era el de la rubia tonta de aspecto angelical⁶¹. En cambio, en *Los caballeros las prefieren rubias*, estrenada un año más tarde, su rol era mucho mayor y más complejo. Para empezar, Monroe partía como cabeza de cartel, algo a lo que la joven no estaba acostumbrada terminando por provocarle muchas inseguridades. Para fortuna de Hawks, su compañera protagonista escogida sería ni más ni menos que Jane Russell, a quien el director ya conocía desde hacía diez años, durante su participación al lado de Howard Hughes en el western *El forajido*. De esta forma, la veteranía de Russell escudaba el miedo que Monroe tenía a actuar mal delante de los focos.

Los caballeros las prefieren rubias nos cuenta la historia de dos coristas originarias de Little Rock, Arkansas, que actúan haciendo giras en espectáculos norteamericanos. Ellas son Dorothy Shaw (Jane Russell) y Lorelei Lee (Marilyn Monroe). La primera es sensata, realista y piensa establecerse algún día con un hombre que, aunque tenga poco que ofrecerle a nivel material, lo importante es que la haga feliz. La segunda es alocada, impulsiva y su mayor interés en el mundo es el dinero, obsesionada con llegar a ser algún día la señora de un millonario “con mayordomo”, como ella misma dice. El miedoso

⁵⁹ Traducción del autor. “Character bookstory”.

⁶⁰ Traducción del autor. “I think the overdeveloped quality in that little girl is going to be kind of funny”.

⁶¹ Arquetipo cinematográfico que popularmente está vinculado a George Cukor gracias a su película *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, George Cukor, 1950). Largometraje por el que su protagonista, Judy Holliday, ganó el Óscar a la mejor actriz.

novio de Lorelei, el magnate Gus (Tommy Noonan), con quien la joven planea casarse en París, paga el pasaje y los camarotes de la chica y de su compañera —con la intención de que Dorothy vigile a Lorelei para que no se meta en líos— en un transatlántico de lujo, hasta que él pueda ir hasta tierras galas para casarse con su prometida. Durante el viaje en alta mar, a pesar de los consejos de Dorothy, Lorelei no deja de tontear con un anciano millonario que además está casado, Piggy Beekman (Charles Coburn). Por si eso no fuera suficiente, en la vida de las jóvenes se entromete un misterioso caballero llamado Ernie Malone (Elliot Reid) quien en realidad es un detective privado que ha sido contratado por el señor Esmond (Taylor Holmes), padre de Gus, para vigilar a Lorelei.

Después de que Ernie saque unas fotografías clandestinas, en las que Lorelei aparece abrazada a Beekman en su dormitorio, Dorothy detiene su naciente relación con el detective, y con ayuda de su amiga lo emborracha robándole los negativos de estas. Sin cejar en su empeño, el detective graba las conversaciones de Lorelei, quien, a cambio de las fotografías, engatusa a Beekman para que le regale la diadema de diamantes de su esposa, la ilustre Lady Beekman (Norma Varden). Una vez en Francia, las chicas encuentran por sorpresa a Gus en el hotel acompañado por Ernie. El magnate rompe su relación con Lorelei entristecido a raíz de las conversaciones que Ernie grabó. Sin dinero, el dúo empieza a trabajar en un cabaré francés, logrando tras un tiempo allí un éxito arrollador con sus sugestivos números musicales. Una noche, se presentan los gendarmes acompañados por Lady Beekman, quien desea recuperar su diadema. Dorothy inventa un arriesgado plan para que no se lleven a su amiga, por lo que se hace pasar por ella compareciendo en la corte francesa, incluso haciendo una particular parodia del número musical por el que su compañera es conocida en la ciudad. Ante semejante valentía, Ernie reconoce que no puede seguir trabajando para el señor Esmond por lo cual renuncia al dinero que le han pagado y recupera la diadema de brillantes, sustraída por el propio Beekman, exculpando así a Dorothy. Por su parte, Lorelei engaña sin habérselo propuesto al señor Esmond, quien permite a su hijo casarse con la chica. En cambio, esta descubre su verdadera identidad para asombro del viejo millonario, presentándose como la auténtica Lorelei. La película se cierra con Dorothy y Lorelei habiendo aceptado las propuestas de matrimonio de sus respectivos novios, el atolondrado Gus y el atrevido Ernie, los cuales las esperan en el altar.

El lucimiento de la mujer en esta película es un arma de doble filo. Por una parte, se muestra como objeto de deseo de los hombres que la miran, en este caso que las miran,

pues dos son las protagonistas. En cambio, por la otra, ellas no son el objetivo, sino que ellas son quienes quien eligen el objetivo, es decir al hombre con el que van a mantener relaciones. La doble lectura que podemos hacer representa una especie de resumen del cine de Hawks en lo referente a su construcción de los personajes femeninos. Si bien vemos que hay cierta visibilización y hasta una liberación de las mujeres —determinado sustrato feminista de base— que se va construyendo paulatinamente como se evidencia en este estudio; al profundizar en análisis terminamos por encontrar la misoginia. Misoginia que no es más que el reflejo del ambiente sociocultural de la época que se ve reflejada en la gran pantalla, aunque muchas veces matizada. Como dice el padre de Gus a Lorelei casi al final de la película, “espere un momento... me han informado mal. Tenía entendido que usted era tonta”. Ante lo que la propia Lorelei le responde con la mayor naturalidad del mundo, “bueno... es lo que hago creer algunas veces a la gente”.

La primera imagen de la película, antes siquiera de los títulos de crédito, ya muestra ese doble carácter. El rojo de los atrevidos trajes con lentejuelas y los tocados a juego con plumas que usan Dorothy y Lorelei para cantar el animado tema *Two little girls from Little Rock*, llena la pantalla sobre un fondo lila y negro (Fig. 18). ¿Qué hacen ellas antes de comenzar su actuación? Se miran sonrientes y cómplices al tiempo que lanzan sus abrigos de visón blanco al público interno dentro de la propia película, al que las mira. Jonathan Rosenbaum explica que la intención de Hawks en la escena, especialmente al intercambiar sus posiciones una con respecto a la otra en el escenario al llevar a cabo la coreografía, es para que “[...] el espectador se siente agredido por ellas como equipo y también individualmente: una doble amenaza”⁶² (Rosenbaum 1995, 94).

⁶² Traducción del autor. “The spectator feel assaulted by them as a team as well a individually: a double threat”.



(Fig. 18) Fotograma de Dorothy (Jane Russell) y Lorelei (Marilyn Monroe). *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0045810/mediaviewer/rm2736564737/>

¿Cuál es la clave de la película? No se trata de que sea un musical en el que sus protagonistas muestren lo bien que pueden cantar o bailar, ni de una comedia romántica en la que el hombre sea visto como un payaso que a las primeras de cambio se le manipule. Se trata del deseo y la elección femenina, pero principalmente, estamos hablando de los modos de mirar a la mujer. Toda el largo gira entorno a lo que quiere Lorelei, caprichosa a veces en exceso, y a los buenos consejos que procura darle Dorothy, pero no nos llamemos a engaño, puesto que ni la primera es tan tonta como parece ser, ni la segunda está destinada a ser sencillamente un personaje pasivo y vigilante que controle los deseos sexuales de su amiga, es decir, no va a ser una mujer que mira a otra. Explica Annette Kuhn al hablar del lenguaje cinematográfico clásico:

En el momento de la representación, los significantes cinematográficos se convierten, en un nivel, en objetos de una transacción comercial y, en otro, en elementos de un proceso de construcción de significado. La construcción del significado en el cine, a su vez, implica ciertos tipos de relación espectador-texto que le son peculiares. Para ver el lugar que ocupa “la mujer” en todo esto, ante todo es necesario reflexionar sobre cómo funciona el cine clásico en su manera de

dirigirse a los espectadores: es decir, cómo instala a los espectadores dentro y a través del proceso de significación (Kuhn 1991, 57-58).

Con esto Annette Kuhn nos habla de la importancia a la hora de colocar al espectador cerca o lejos del lenguaje cinematográfico. Sin duda esto dependerá de lo que se quiera contar y de cómo estén desarrollados los personajes que lo cuentan. En el cine clásico, como ya hemos visto, a menudo se utilizan los símbolos. A veces de un modo material, como bien tuvimos ocasión de comprobar en *Río Rojo* con el uso de la pulsera o el revólver. Aquí también hay símbolos, de nuevo acompañados de la fuerza del texto y de la complicidad presente de los personajes al mencionar el objeto en sí, pues ese mismo texto va de la mano del deseo de quienes hablan. Uno de los ejemplos más interesantes va con la presentación de Gus, el novio asustadizo de Lorelei. Cuando Gus aparece por primera vez en el camerino de las chicas, la pareja le muestra encariñada el anillo de compromiso el cual tiene un enorme diamante. Los ojos de Lorelei se salen de sus órbitas con estupefacción. Por el contrario, su amiga Dorothy deja pasar la ocasión de ver la piedra. Vamos más allá, pues llega a decirle a la pareja con sorna “vaya, me recuerda a un cubito de hielo”. Con este gesto, Dorothy quiere buscar la simpatía del espectador, nuestra simpatía. Nos dice que la mira que ella tiene no es materialista como la de su amiga. Veremos que la quiere y se preocupa por ella, como hará más adelante, pero no piensa que un pedrusco valga más que una persona.

Encadenando con lo anterior, dice Metz que “cuando los filmes son ya textos en lugar de películas, se hacen merecedores de esa atención circunspecta que se suele dispensar a la literatura” (en Stam 2016, 218). Para que la historia cinematográfica esté completa acorde a Metz, han de cruzarse imagen, diálogo, ruidos, música y materiales escritos (Stam 2016, 219), dándose esta fusión en los números musicales del largometraje con una sincronía perfecta. De esa manera, el texto-espectador compactarán en una misma esencia.

¿Cómo enfocar a la mujer en dicho binomio texto-espectador? Pensemos por un momento: las protagonistas son coristas. Hacen espectáculos de baile y canto. Están ahí para ser miradas. Lucen su cuerpo cuando trabajan y generalmente, la mayor parte del público que las mira suelen ser varones. ¿Qué hace Lorelei en el momento en el que se tiene que despedir de Gus al partir el barco a Francia? Lo hace cantando y bailando. El número musical es la intimista *Bye Bye, Baby*. Está utilizando sus capacidades, o más bien, sus capacidades son reducidas a su belleza o apariencia y ella, entendiéndolo, saca

provecho de su misma cosificación. La escena, que comienza con la fiesta capitaneada por Dorothy al organizar un improvisado guateque en el camarote de las dos chicas, acompañadas por el equipo olímpico de natación masculina, termina volviéndose una imagen cargada de erotismo romántico. Lorelei coge a Gus de la mano y lo saca de la zona en la que se acumula la gente (Fig. 19).



(Fig. 19). Fotograma de Gus (Tommy Noonan) y Lorelei (Marilyn Monroe). *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Fuente: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/01/gold-diggers-of-1953-howard-hawkss-gentlemen-prefer-blondes/>

La chica lleva a su prometido a un rincón alejado del camarote, sentándole en la esquina de un sofá. Lo llevará de la mano, y esto es importante que lo recordemos puesto que más adelante hará algo muy similar pero con una persona muy distinta a Gus. Más allá del juego de seducción es una búsqueda de privacidad que ya ha sido asumida. El espectador sabe lo que va a venir a continuación, es el beso privado que precede a la práctica del sexo. El hechizo se rompe gracias a Dorothy, quien por primera vez se convierte en mujer *voyeur*, avisando a los invitados, que observen la romántica escena, para finalmente cantar todos juntos a coro, hombres y mujeres, la despedida a Gus.

De nuevo recurriendo al placer visual de mirar, trabajemos una tercera escena bastante significativa. Se trata del momento en el que Dorothy entra en el gimnasio del equipo olímpico de natación.



(Fig. 20) Fotograma de Dorothy (Jane Russell). *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Fuente: <https://www.cornel1801.com/videosong/Gentlemen-Prefer-Blondes-Anyone-Here-for-Love/moviesong.html>

Debemos destacar que a menudo la imagen de cuerpos semidesnudos masculinos en el cine clásico era algo tabú o terminaba por ser eliminado en la sala de montaje. Con excepciones inevitables como ocurría con el personaje de Tarzán que interpretara Johnny Weissmüller, el cual a causa de sus vestimentas era necesario que mostrara su anatomía. Como explica Laura Mulvey al mencionar a las dos chicas al subir al barco:

De la misma forma en que habían aparecido sobre el escenario, como coristas, actuando para el público de un club nocturno, su entrada como espectáculo se repite en diversas ocasiones a lo largo de la película. En el muelle, esperando a subir está el equipo olímpico. Su atención, como grupo, se ve más y más distraída, y no oyen a su entrenador, qué está pasando lista. Se convierten en espectadores del espectáculo de las coristas, representando, en la pantalla, a los espectadores que están sentados en la penumbra de la sala. El entrenador deja de pasar lista; la

cámara registra la respuesta de los atletas, pura mirada, ofreciendo los correspondientes planos invertidos de Lorelei y Dorothy (2021, 31).

En el momento en que ellas mantienen la mirada fija en uno o varios hombres están practicando el mismo ejercicio que ellos al mirarlas. Antes he mencionado que Dorothy no se quedaba inmóvil en su camarote. Al contrario, se la presenta como una mujer tan atractiva como Lorelei, y también busca encontrar novio, aunque sus móviles no sean los mismos que los de su compañera. Ella le dirá a Gus antes de embarcar: “Que sea la carabina de tu prometida, no quiere decir que la carabina no pueda divertirse”. En el momento en que entra en el gimnasio, se produce el efecto inverso perfecto. Los hombres están haciendo actividades físicas de diferentes estilos. Unos boxean, otros hacen flexiones, algunos levantan pesas y los hay que están practicando lucha grecorromana (Fig. 20). El propio título de la canción es ya por sí un reto pues no es otro que *Ain't There Anyone Here For Love*, o lo que es lo mismo, “¿hay alguien aquí para el amor?”, lo que está haciendo una clara alusión a la práctica sexual. En la escena podemos percibir que si hay algo rompedor en el filme —que podríamos aludir más bien a la trasgresión en el libro de Anita Loos—, es que irónicamente destapa y se burla de varios tabúes relacionados a la construcción de la sexualidad en Estados Unidos, como puede ser la prostitución y el estrecho vínculo entre poder económico y relaciones conjugales.

A la continuación en la escena, mientras dura el número musical, Dorothy juega con raquetas de bádmiton, roza a propósito espaldas masculinas y llega aferrar del pelo y a estrechar entre sus brazos a uno de los atletas que actúan como bailarines. Al final de la canción, todo el equipo olímpico se tira a la piscina mientras ella se coloca acuclillada al borde de esta, para finalmente caer también al agua al tropezar con las piernas de un miembro del equipo olímpico. Como bien explica Betty Friedan teniendo en cuenta las revistas masculinas del momento en que se estrena la película en los Estados Unidos:

Entre 1950 y 1960 el interés de los varones por los detalles del acto sexual palideció ante la avidez de las mujeres —tanto por cómo se describe en estos medios como por su público. Ya antes de 1950, los salaces detalles del acto sexual que podían encontrarse en las revistas masculinas eran superados en número por aquellos que contenían las novelas superventas que compraban principalmente las mujeres (2020, 320).

Pensando en la implicación cinematográfica, tenemos los casos de Dorothy y Lorelei por su satisfacción como mujeres que buscan el placer, es algo curiosamente interesante en una película de principios de la década de 1950. No debemos olvidar que Anita Loos escribió el texto original mucho antes, siendo con todo a nivel literario muchísimo más moderno que los códigos prohibitivos del cine. Las escenas en las que las protagonistas disfrutaban de su posición como mujer, son ampliamente recordadas.

Ocurre lo mismo con el momento en el que ellas cantan melancólicas acerca de lo complejo que es mantener relaciones con un hombre.



(Fig. 21). Fotograma de Lorelei (Marilyn Monroe) y Dorothy (Jane Russell). *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Fuente:

<https://www.cornel1801.com/videosong/Gentlemen-Prefer-Blondes-When-Love-Goes-Wrong/moviesong.html>

El momento tiene lugar en la recta final, ya en París, después de que Gus haya roto con Lorelei y antes de que Ernie comprometa su posición para ayudar a Dorothy. La canción, que lleva por título *When Loves Goes Wrong*, como describe Adrian Martin pasa “de la banalidad al éxtasis y vuelta a empezar, de un modo muy hermoso” (2004, 281); todo empieza de manera sosegada y pausada cantando primero Dorothy y luego Lorelei, a ritmo de un acordeonista (Fig. 21). Las jóvenes son rodeadas por un nutrido grupo de hombres, espectadores dentro de la propia pantalla, algo que se mantiene de principio a

fin. Gendarmes, soldados, camareros y niños, llegando estos últimos a interactuar con ellas, aceptando uno de ellos la mano de Lorelei —como hiciera ella con Gus cuando lo guía en su momento de intimidad en el camarote—, mientras las animan a seguir cantando. Finalmente, todo el escenario se convierte en una fiesta en la que la mirada de un objetivo a otro ya no importa tanto como la felicidad exterior que absorbe a todos los presentes, siendo las protagonistas adoradas como si fueran dos diosas de la danza.

Tengamos en cuenta en qué momento rueda y estrena esta película. Principios de la década de 1950. Está terminando la guerra de Corea, lo que desembocará en el nacimiento de la futura Guerra Fría entre los dos grandes bloques que se enfrentan en el conflicto: Occidental-Oriental. El Occidental está capitaneado por los Estados Unidos, quienes propugnan y alaban el modo de vida norteamericano. Frente a ellos tenemos al Oriental, coordinados por la URSS, quien defiende los ideales del comunismo frente a lo que llaman “los imperialistas”. Es importante que destaquemos esto, pues es precisamente en ese momento cuando tiene lugar el mayor auge publicitario a nivel mundial del cine norteamericano, empezando a ser objeto de culto en países como España. Muchas cintas se estrenaban en nuestro país años después del estreno original en América a causa de la censura y de la dificultad para traer productos del extranjero por falta de capitales españoles. Julio Paz y María Antonia Montero dicen que “el 80% de las mujeres acudían a las salas con familiares, amigos o pareja —antes o después de casarse” (en Cánovas Ortega 2015, 159), lo que nos da a entender el poder de sugestión que películas como la aquí explorada habían llegado a tener en la mentalidad de mujeres de otros lugares, países y hasta continentes, convirtiéndose en una imagen querida para las espectadoras de entonces por encima de los ya arcaicos melodramas de finales de la etapa muda y principios de la etapa sonora. En ese momento, se alternan subgéneros extranjeros como musicales y comedias, llegando a ser estilos realmente queridos aquí. Frente a los hombres, quienes disfrutaban con las películas del oeste protagonizadas por John Wayne o Gary Cooper, las mujeres tenían este tipo de filmes para evadirse de la realidad.

Aluden Bordwell y Thompson a que el musical había comenzado como un entretenimiento básico en el que solamente se veían una serie de actuaciones que no tenían ninguna relación entre sí (en Cánovas Ortega 2015, 160). Sin embargo esto fue cambiando con el paso de unas décadas a otras, siendo más pronunciado todavía tras la Segunda Guerra Mundial. ¿A qué podría deberse? Al retorno de las mujeres a sus labores domésticas con el final de la contienda. Durante la guerra, eran ellas las que ocuparon

puestos de trabajo destinados a los hombres, al estar en muchas ocasiones en el frente. En el filme *La mujer del año* (*Woman of the Year*, George Stevens, 1942), existe una perfecta panorámica machista de lo que estará por llegar. El personaje Tess (Katharine Hepburn) se muestra como una mujer independiente y segura, la cual se ríe de los compromisos a causa de su vinculación con el periodismo político, es una mujer de carrera. Sin embargo al final de la cinta, Stevens nos muestra a una mujercita devota y amante de su marido, Sam (Spencer Tracy), capaz de madrugar por la mañana para prepararle su desayuno preferido, lo cual tiene nefastos resultados alargando una situación de comedia forzosa que implica al espectador a troncharse de risa, aunque lo que nos muestre sea el futuro de la mujer una vez termine la guerra. Como bien dice Betty Friedan a tenor de las revistas sobre cuidados maternos en las que escribían columnistas como la aclamada Eleanor Roosevelt:

La imagen de la mujer que emerge de esta estupenda revista es joven y frívola, casi infantil; sedoso y femenino; pasiva; alegremente satisfecha en un mundo de dormitorio y cocina, de sexo, bebés y hogar. La revista desde luego no descarta el sexo: la única pasión, el único anhelo; el único objetivo que se le permite a una mujer es la búsqueda de un hombre. Está llena de productos alimentarios, de ropa, de cosméticos, de muebles y de cuerpos jóvenes, pero ¿dónde queda el mundo del pensamiento y las ideas, la vida de la mente y del espíritu? En la imagen de la revista, las mujeres no trabajan excepto en casa, y también hacen ejercicio físico para mantener el cuerpo hermoso y para conseguir conservar a un hombre (2020, 74).

Hagamos una lectura crítica: ¿Quién tiene el poder en *Los caballeros las prefieren rubias*? ¿Dorothy y Lorelei? No. Al contrario, ellas son dos chicas que aunque se nos muestren independientes, tienen que mostrar su cuerpo para acceder a una cantidad monetaria determinada y poder subsistir. Si se hiciera hoy día una revisión del filme de Hawks, lo más probable es que se tomase como ejemplo la serie de televisión *Dos chicas sin blanca* (*2 Broke Girls*, Michael Patrick King y Whitney Cummings, 2011-2017), en la que dos jóvenes veinteañeras, una chica morena y otra rubia, amigas íntimas que comparten piso, sobreviven como camareras en un barrio de Brooklyn, en la ciudad de Nueva York, con todos los sueños y miedos que puedan mostrar personajes como ellas. Dorothy y Lorelei no tienen ningún poder, del mismo modo que las mujeres españolas o estadounidenses que las veían en el cine como espectadoras tampoco lo tenían. Son los

hombres los que ostentan el dinero y el poder. Gus, pese a su atolondramiento, es el heredero de un rico millonario. Por su parte el viejo Beekman, encaprichado con Lorelei es más de lo mismo pero en una versión mucho más anciana, representando todos los dones negativos del poder del hombre en el momento en que se ambienta y rueda la película. Lady Beekman tiene que acudir a la policía para recuperar su diadema, pues ni tan siquiera es capaz de plantearse la idea de ir ella sola a buscar su preciado tesoro, que su marido ha regalado a una jovencita que acaba de conocer pese a llevar más de treinta años casado con su mujer. En cuanto a Ernie, es el elemento endurecido. Es el profesional frente a la cámara, presente en toda película de Hawks. Hace labores de detective privado y le dice a Dorothy que se dedica a “arreglar asuntos no muy agradables”, siendo una reminiscencia de personas reales como el verídico Fred Otash, policía retirado y héroe de guerra al que los grandes estudios contrataban en los años cincuenta para mantener vigiladas a sus estrellas⁶³.

¿Qué nos está diciendo en resumidas cuentas la película? El hombre es quien tiene la capacidad para llevar a cabo negocios, establecer alianzas, tomar decisiones y golpear duro cuando haga falta, algo que todos los personajes masculinos de la cinta demuestran de un modo u otro. Hawks nos muestra que incluso un niño es más poderoso que Dorothy y Lorelei. En una de las escenas en las que Dorothy y Lorelei están en el barco, descubren por la lista de pasajeros que hay un millonario que es mucho más rico que cualquier otro de los que hacen el viaje a través del trasatlántico. Para la sorpresa de las chicas, cuando lo invitan a cenar con ellas, resulta que es un niño que no tiene más de ocho años: el eminente señor Henry Spofford III (George Winslow) (Fig 22).

⁶³ En *Chinatown* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1973), el personaje de Jake Gittes (Jack Nicholson) está ligeramente basado en Otash.



(Fig. 22) Fotograma de Lorelei (Marilyn Monroe), Henry Spofford III (George Winslow) y un camarero (actor no acreditado). *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953). Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0045810/mediaviewer/rm562272256/>

En esta ocasión, una impactada Lorelei no coge de la mano a este niño con complicidad, como si hacía mientras interpretaba en Francia junto a Dorothy su *When Loves Goes Wrong*. El joven Henry es otro niño. Sin embargo se mueve en un mundo de hombres que como él, ostentan poder. Lorelei y Dorothy le preguntan con quien viaja, a lo que el pequeño responde que con su mayordomo. Nuevamente, tenemos una imagen del heredero masculino de clase alta por antonomasia. En *Río Rojo* teníamos al personaje de Matt, mientras que aquí se nos presenta este pequeño Henry. Este no es un niño como los otros que aparecen en pantalla. Cuando Henry aparece en pantalla, se le trata como a un ilustre millonario de mediana edad, al menos en apariencia. Lorelei no siente ninguna clase de vinculación a él pues está muy alejada no sólo porque es hombre, sino por el componente monetario. Hawks nos dice que la humildad de un niño callejero puede ser mucho más sincera que la del joven heredero de una fortuna. Aquí hay una situación en la que el varón, ya desde pequeño, siendo blanco y teniendo una gran cantidad de dinero, está por encima de la mujer, aunque se trate de una mujer adulta. Hasta la saciedad, vuelve a repetirse la imagen, aunque el director lo exprese con una clara intencionalidad cómica. El machismo del poderío masculino como paraguas, atravesado por los prejuicios formados a través de las jerarquías sociales y étnicas se muestra en todo momento en el filme.

9. Conclusiones

Hemos llegado al final de nuestro análisis cinematográfico y por lo tanto de nuestro trabajo. ¿A qué conclusiones llegamos después de visitar cinco de las películas más importantes en la historia del cine clásico y en la filmografía de su director? No podemos llamarnos a engaño. Estamos ante un director que aun con todas sus aristas y curiosidades a la hora de situar a la mujer en la gran pantalla, quiso darle un punto de vista diferente pero no lo hizo con la intención de provocar malestar o repugna, sino por mera diversión propia. En su mundo interno —espejo de la sociedad de su época—, Howard Hawks consideraba a la mujer inferior; en cambio en el mundo externo, ese que mostraba con sus películas a los espectadores que degustamos su cine, le imponía unas características de lo que para él era su mujer ideal, mujer que no estaba presente más que en sus creaciones.

Si en los presupuestos tradicionales acorde al segundo capítulo de nuestro trabajo hemos pasado revista a la idea de los padres patriarcas de las primeras comunidades religiosas, hemos de recordar que las capacidades del hombre son consideradas innatas, algo típico en las cinco películas del director. Howard Hawks presenta a Tony, Dunson, Marlowe o Ernie como un ideal del macho alfa, aunque en uno u otros haya detalles más marcadamente negativos que positivos, como la psicopatía o la tiranía. No obstante, todos ellos a su manera son profesionales en su trabajo, ya sea labores de sicario a las órdenes de un contrabandista, ranchero con aires de grandeza, detective privado o buscador de basura para los poderosos. Por el contrario, la mujer es presentada como lo secundario, y tiene que adaptarse como hemos visto a cada una de las situaciones que le ha tocado vivir. Cesca, Tess, Vivian o Lorelei son presentadas como buscadoras de algo pero en una estructura social marcada de privilegios no tienen las mismas opciones para poder avanzar a lo largo de la historia, pues ser mujer ya las delimita en gran medida.

El conflicto comienza en el mismo momento en que se ambientan las películas. Tengamos en cuenta los contextos históricos por un momento. La primera se ambienta a finales de los años veinte, en los días de la Ley Seca. La segunda viaja hasta la pacífica Connecticut de los años treinta. La tercera recrea, de nuevo en los años treinta, la propia California, hogar del cine de consumo que tanto gustó a los espectadores occidentales

durante la segunda mitad del siglo XX. La cuarta, por el contrario, nos lleva de la mano hasta los últimos días de la Guerra Civil Americana, cuando Texas era una tierra convertida en lugar de miseria y pobreza, donde las vacas se vendían por sacos de harina. Por último, la quinta sitúa la acción en un momento inexacto de la posguerra, no olvidemos esos niños con aspecto norteafricano presentes en territorio francés.

En todos estos momentos, los personajes secundarios son hombres importantes. Se trata de agentes externos dentro de la propia película que propician el avance de la acción.

En *Scarface, el terror del hampa*, tanto el comisario de policía como el redactor que usa su periódico para crucificar en los medios a Tony, son hombres, no hay mujeres ni en la Jefatura ni en la redacción. La madre de Tony y Cesca, la señora Camonte, no alberga ningún poder, ni a ojos de sus hijos, ni a ojos de la sociedad, es más, es parte de la lacra de esa sociedad. Solamente hay que ver el lugar en el que vive. ¿Quién provoca la caída de Tony y de su imperio? Una mujer, su hermana Cesca, la cual se casa con el hombre equivocado: la mano derecha de Tony, Guino. No es algo voluntario por parte de Cesca, sino más bien una fatalidad a causa de su interés romántico puro en Guino, quien también resulta malparado durante el proceso.

En *La fiera de mi niña*, el comisario presentado de manera jocosa es un inútil, estamos de acuerdo, pero es un hombre. Tengamos en cuenta que existe una mujer más poderosa que él, la tía de la protagonista, pero nadie cree su historia y por culpa de su sobrina, termina ella también encerrada en una celda de la cárcel. ¿Quién consigue arreglar la situación para que todos salgan de la cárcel? De nuevo un hombre, el abogado de la familia. La única mujer presente que decide independizarse del yugo masculino es la prometida de David en un principio, Alice. Por irónico que nos parezca, Susan corre de un sitio para otro detrás de David, siendo su interés final.

En *El sueño eterno* todo empieza debido a un problema presentado por una mujer: Carmen. El entuerto tendrá que arreglarlo un hombre, Marlowe. Y son los hombres quien continuamente le ponen trabas a Marlowe con excepción del que le contrata, el general Sternwood. Su amigo Bernie, el gánster Eddie Mars, el asesino profesional Canino o el buscavidas Harry. Incluso, la presencia de un hombre muerto a lo largo de todo el metraje, como es Sean Regan, tiene más poder que las mujeres. Ni Vivian cuando se nos da a entender que vivía enamorada de Sean, ni Mona cuando se fugó con él, ni siquiera Carmen cuando lo asesinó por sorpresa ante la negativa de este al querer meterse ella en su cama.

Precisamente, Carmen es el agente del caos en la película. Ella vincula a Marlowe a la familia Sternwood, pero a lo largo de esa unión, no dejará de morir gente, aunque no todos sean personajes inocentes. Carmen es presentada como una drogadicta y posiblemente una ninfómana, pero lo más chocante de todo es que Marlowe alude de manera cínica ante Vivian, que “hay lugares que se pueden encargar de ella. Médicos y clínicas”. No estaría de más el preguntarnos si con esta frase, no hay una intención de vincular a las mujeres a la debilidad mental. Brotes como histeria o esquizofrenia, son desajustes psiquiátricos que, en un principio, se asociaban específicamente con el ser mujer. Hawks sabía de esta intencionalidad histórica. Pues conoció a una persona que tenía esos problemas —la portentosa actriz Frances Farmer, con quien había trabajado en *Rivales*—, la cual fue injustamente encerrada en varias instituciones psiquiátricas en las que se le practicaron horribles trepanaciones debido a supuestos trastornos maniacodepresivos y brotes de esquizofrenia.

En *Río Rojo* hay un engaño en torno a la figura femenina. Se nos presenta a una mujer capaz de dirigir la defensa de un ataque contra los indios, pero la que ante la oportunidad de establecerse con un hombre, será capaz de irse con una caravana de desconocidos para volver a unirse a él. Y aquí es el caso es más peliagudo, pues ante nuestra mirada, el protagonista llega a mercadear con ella sobre la opción de que se quede embarazada de un hijo de su propio hijo adoptivo, el subtexto de la paridad es arduamente complejo. El personaje Dunson con este gesto, pasa de la melancolía y la tiranía, a la misoginia más compleja. “Niños que hereden la tierra” le dice a ella. Es su única obsesión la que lo vincula a Tess y a Matt. Y aquí entraría el señor Melville, quien parece dirigir todo lo que rodea la civilización en medio de ninguna parte, en esa Abilene de ensueño decimonónico en la que no hay más que un hotel, dos bares, cuatro casas y cinco o seis establos. En cambio, él controla todo eso y es un hombre. Incluso Groot, con toda su energía como secundario y conciencia ajena de Dunson, tiene más poder que cualquier mujer presente, pues es el cocinero, el encargado de los suministros y el que cura las heridas de los miembros de la caravana.

La sorna más absoluta llega con *Los caballeros las prefieren rubias*. El machismo está en cada gesto, mirada e intencionalidad de los hombres que rodean a Dorothy y Lorelei. Hawks nos plantea que hasta un niño que nace en una buena familia puede llegar a ser más poderoso que estas chicas. El dinero, siendo foco de poder, es lo que mueve a

estos hombres y lo que les hace poderosos. Dinero que las jóvenes protagonistas no tienen a no ser que trabajen haciendo lo que mejor se les da: espectáculos de baile.

Todas y cada una de las historias aquí tratadas presentan rasgos misóginos que aunque se desarrollen de manera cómica o irónica, se mantiene durante todo el metraje. Las mujeres de Hawks pueden ser aventureras e independientes a primera vista, pero todas ellas, incluso las más secundarias, ante las palabras amables y sinceras o los presentes materiales, muestran un interés por el hombre que hoy día bien podría ser despreciado por las investigadoras de género.

Es necesario que trabajos como este sean tenidos en cuenta para explorar cuáles son los mejores caminos a la hora de estudiar el mundo del espectáculo de masas en una época determinada a través de los esquemas de género, dentro de diferentes subgéneros cinematográficos, valga la redundancia. Y también para hacernos preguntas tan complejas como, por ejemplo: ¿Había mujeres en el salvaje oeste que dirigieran grandes manadas de reses? ¿Había ricas herederas en ciudades como Nueva York o Los Ángeles durante los días de la Gran Depresión cuyo destino no fuera el ser desposadas sino el de obtener una gran fortuna por parte de sus padres para poder llevar a cabo sus propios negocios? ¿Había empresarias en el mundo de los espectáculos de variedades de danza y baile que llevaran sus propias empresas sin depender de hombres que fueran sus albaceas? Algunas preguntas pueden resultar ofensivas. Sin embargo nuestro deber como historiadores del arte, es del bucear en la historiografía y en los sucesos artísticos para poder ver los miles de tonos grises, y no únicamente el blanco y el negro. Aquí hemos planteado un justo recorrido de la mano de uno de los cineastas más queridos del cine clásico, buscando las diferencias en el entorno presentado. Queriendo saber si sus películas presentaban el mismo tipo de machismo que algunos de sus colegas de mayor reputación, como Hitchcock o Ford. Eso nos ha llevado a entender que dentro de lo posible en el tiempo que le tocó vivir, Hawks también demostró un machismo inevitable en su modo de narrar con la cámara, algo rutinario en aquel entonces.

Sin caer en el anacronismo, sería igual de interesante preguntarse ¿Cómo sería ver hoy a una Susan Vance o a una Tess Millay dentro de la pantalla? En tal caso, puede que colectivos de extremos opuestos en todos los sentidos a la figura del hombre biológicamente hablando, las considerasen imagen caduca de un tiempo ya pasado en el que los hombres eran hombres y las mujeres eran... el otro. O puede simplemente que enarboles una bandera quemando copias de dicha película inexistente. Valores como

orden y tradición, la cultura del cuidado dentro de la familia o la propia paridad son conceptos que hoy día no están bien vistos en determinados esquemas sociales. Su estudio a través del mundo cinematográfico es crucial para poder entender cómo las claves de esas sociedades se fueron construyendo a lo largo del tiempo, y así reconocer sus ecos en el presente.

10. Bibliografía

- Alfonso, Ramón. 2017. *George Lucas: American Odyssey*. Palma de Mallorca: Dolmen
- Altman, Rick. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Amador, Victoria. 2019. *Olivia de Havilland: Lady Triumphant*. Lexington. University Press of Kentucky.
- Amorós, Celia. 1991. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos
- Bachofen, Johann Jakob. 1987. *El matriarcado: una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal
- Bade, Patrick. 1979. *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*. Nueva York y Londres: Mayflower Books.
- Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lillith*. Madrid: Cátedra
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Burch, Noël. 2021. “La intelectualidad y la lagarta: estudio comparado del cine y tipologías de feminidad”. En *Cine, interculturalidad y políticas de género*, ed. Giulia Colaizzi, 45-75. Madrid. Cátedra.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de identidad*. Barcelona: Paidós
- Cánovas Ortega, María del Carmen. 2015. “Representaciones femeninas a través del cine musical hollywoodiense en la España de los años 50”. *Dossiers Feministes*, nº 20 (10 de noviembre), 157-172. <https://es.scribd.com/document/469304976/representaciones-femeninas-a-traves-del-cine-musical>
- Cavell, Stanley. 1999. *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Chandler, Raymond. 2010. El sueño eterno. En *Todo Marlowe*, 9-169. Barcelona: RBA
- Clarke, James. 2014. *The Cinema of James Cameron: Bodies in Heroic Motion*. Londres y Nueva York: Wallflower Press.

Clemente Fernández, María Dolores. 2007. "Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del oeste". *Área Abierta*, nº 17 (julio), 1-15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382206>

Cobo, Rosa. 1995. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra.

Cook, Pam. 2005. *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.

Copenhaver, John. 2019. "The Femme Fatale: Subverting and complicating a noir trope". *Crimereads*, Septiembre de 2019. [The Femme Fatale: Subverting and Complicating a Noir Trope < CrimeReads](#)

Dos, Manolo. 2009. "Brujas del celuloide. Una selección". *Dossiers Feministes*, nº 13, 135-146. <https://mydokument.com/bruja-de-celuloide-una-seleccion.html>

de Beauvoir, Simone. 2015. *El segundo sexo*. Valencia: Cátedra

Easton, Carol y Rollyson, Carl. 2014. *The Search for Sam Goldwyn*. Jackson: University Press of Mississippi.

Echart, Pablo. 2005. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.

Edwards, Anne. 1985. *Katherine Hepburn*. Barcelona: Greca.

Escudero Pérez, Jimena. 2010. *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*. Oviedo: KRK

Farr, Louise. 2016. "The mystery woman behind bringing up baby". *Written by*, Enero de 2016. https://www.mydigitalpublication.com/publication/?m=4973&i=285825&view=articleBrowser&article_id=2355054&ver=html5

Figs, Eva. 1987. *Patriarcal Attitudes: Women in Society*. Nueva York: Persea Books

Fisher, Lucy. 2010. "City of Women: Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space". *Cinema Journal*, nº 14 (vol. 49, summer), 111-130. <https://www.jstor.org/stable/40801484>

Flynn, Errol. 2009. *Errol Flynn. Autobiografía: Aventuras de un vividor*. Madrid: T&B Editores.

Font, Domenec y Rotellar, Manuel. 1980. *El cine policíaco y literario*. Barcelona: Salvat.

Friedan, Betty. 2020. *La mística de la feminidad*. Valencia: Cátedra

- Gottlieb, Robert. 2010. *Sarah: The Life of Sarah Bernhardt*. New Haven y Londres: Yale University Press
- Greaves, Joseph. 2015. "How prosecutors brought down Lucky Luciano", *Abajournal*, Noviembre 2015. [How prosecutors brought down Lucky Luciano \(abajournal.com\)](http://abajournal.com)
- Haskell, Molly. 2016. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press
- Kael, Pauline. 198. *Taking It All In*. New York: Holt, Rinehart y Winston
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra
- Lerner, Gerda. 1990. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica
- Liandrat-Guigues, Suzanne. 2000. *Red River*. Londres: British Film Institute.
- Marín Guzmán, Roberto. 1982. "La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de los Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México". *Revista Estudios*, nº 4 (julio-diciembre), 117-141. [La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México - Dialnet \(unirioja.es\)](http://unirioja.es)
- Martin, Adrian. 2004. "Los caballeros las prefieren rubias". En *1001 Películas que ver antes de morir*, coord. Steven Jay Schneider, 281. Madrid: Grijalbo
- Mast, Gerald. 1982. *Howard Hawks, Storyteller*. Nueva York y Londres: Oxford University Press
- Mayayo, Patricia. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra
- McCarthy, Todd. 1997. *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Nueva York: Grove Press
- McMahan, Alison. 2003. *Alice Guy Blache. Lost Visionary of the Cinema*. Nueva York: Bloomsbury
- Menjou, Adolphe. 1948. *It Took Nine Tailors*. New York: Whittlesey House
- Milberg, Doris. 2013. *The Art of the Screwball Comedy. Madcap Entertainment from the 1930s to Today*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company
- Millett, Kate. 1995. *Política Sexual*. Madrid: Cátedra

Molina Foix, Vicente. 2008. "Mujeres y cine: el espectáculo femenino en la gran pantalla". En *Amazonas y modelos. Universo femenino y cultura en el siglo XX*, 51-97. Madrid: Fundación Mapfre. Instituto de Cultura.

Mulvey, Laura. 2001. "Cine, feminismo y vanguardia". *Youkali*, nº 11, 15-25. [5a.qxd \(youkali.net\)](#)

Mulvey, Laura. 2021. "Diálogo intertextual y la nueva teoría fílmica feminista". En *Cine, interculturalidad y políticas de género*, ed. Giulia Colaizzi, 27-45. Madrid: Cátedra

Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. Londres y Nueva York: Routledge.

Parrondo Coppel, Eva y González-Hortigüela, Tecla. 2015. "Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historia y feminismo". *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 42, 53-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5800489>

Pollock, Griselda. 2001. Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, coord. Karen Cordero Reiman e Inda Sánchez. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana

Rabinowitz, Paula. 2021. De objetos perdidos e iconos del deseo: la tobillera de Barbara Stanwyck. En *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra

Rollyson, Carl. 2014. *Marilyn Monroe. A Life of the Actress*. Jackson: University Press of Mississippi

Rosenbaum, Jonathan. 1995. *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*. Berkley, Los Ángeles, Londres: University of California Press

Rousseau, Jean Jacques. 1990. *Emilio o De la educación*. Madrid: Alianza

Schickel, Richard y Perry, George. 2009. *Grandes Películas de Hollywood. Historia de la Warner Bros*. Barcelona: Blume

Stam, Roger. 2016. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Comunicación

Timoteo Álvarez, Jesús. 1987. *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*. Barcelona: Ariel Comunicación

Turner, Bryan S. 1989. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica

Valcárcel, Amelia. 2012. *Feminismo en el mundo global*. Valencia: Cátedra

Vieira, Mark A. 2010. *Irving Thalberg. Boy Wonder to Producer Prince*. Berkley, Los Ángeles, Londres: University of California Press

Woolf, Virginia. 2008. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral