



Mujeres en apuros: Transformación de los personajes femeninos en la obra de Alfred Hitchcock.

Laura Cristina Córdoba Díaz

Trabajo de grado presentado para optar al título de Comunicador Audiovisual y Multimedial

Asesor

Oswaldo Osorio Mejía, Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Comunicador Audiovisual y Multimedial
Medellín, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Córdoba Díaz, 2022)
Referencia	Córdoba Díaz, L. C. (2018). <i>Mujeres en apuros: Transformación de los personajes femeninos en la obra de Alfred Hitchcock</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Grupo de Investigación Seleccione grupo de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione centro de investigación UdeA (A-Z).

Corrector de estilo y/o normas APA: Alejandra Roldán Toro



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Juan David Rodas.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Quiero dedicar este artículo, mi esfuerzo y toda esta etapa, primero, a mi compañera de vida por encontrar siempre las palabras adecuadas cada vez que pensé en renunciar, por enseñarme qué es el apoyo incondicional. Segundo, a mis papás y a mi hermana, son mi mayor motivación y sin ellos nada de esto habría sido posible. Tercero, a Ale por tanto cariño, por montarse en este barco apoyando cada paso, levantándose incluso cuando ella estaba caída.

Finalmente a la vida misma por haberme dado tantas lecciones durante este proceso.

¡Lo logré!

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia por su oportuno acompañamiento, por estar prestos a ayudar y por su motivación para culminar esta etapa. A mi asesor, Oswaldo Osorio, por haber aportado su conocimiento y su experiencia en este artículo. Y por último, agradecer a todas las personas que de alguna manera intervinieron con ideas o consejos.

¡Muchas gracias a todos!

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
Cine clásico y sociedad, representación de la mujer real	10
Feminismo y teoría fílmica feminista.....	15
<i>Spellbound</i> (Recuerda)	20
<i>Rear Window</i> (La Ventana Indiscreta)	26
<i>Marnie</i> (Marnie la Ladrona).....	33
<i>Family Plot</i> (La Trama Macabra).....	41
Consideraciones finales.....	48
Referencias	51

Resumen

Este artículo analiza la construcción de los personajes femeninos en algunas películas del director Alfred Hitchcock, reconocido por sus obras en la época del cine clásico de Hollywood, así como la transformación de los mismos entre los años cuarenta y los setenta, mientras se brinda un contexto histórico acerca de la representación de la mujer no sólo en las pantallas sino también como sujeto social.

El análisis utiliza algunas de las teorías que se propusieron a raíz del surgimiento de la Segunda Ola del Feminismo y es el resultado de una conversación teórica entre autores (feministas o no), algunos de los cuales estudiaron la obra del director, y otros que repensaron el cine desde estructuras de pensamiento no necesariamente convergentes, y que permiten abrir el debate acerca de la representación femenina considerando aspectos como la mirada, la construcción del personaje desde el deseo, las posiciones de poder y el rol de la mujer frente a las imposiciones del patriarcado, tanto en las películas como a nivel social y económico, características de cada década comprendida.

Palabras clave: feminismo, estudios de género, patriarcado, cine clásico, Hitchcock, Hollywood.

Abstract

This article analyzes the construction of female characters in some films by director Alfred Hitchcock, recognized for his works in the era of classic Hollywood cinema, as well as their transformation between the 1940s and 1970s, while providing a historical context about the representation of women not only on screens but also as a social subject.

The analysis uses some of the theories that were proposed as a result of the emergence of the second wave of feminism and is the result of a theoretical conversation between authors (feminists or not), some of whom studied the work of the director, and others who rethought the cinema from thought structures that are not necessarily convergent, and that allow to open the debate about the female representation considering aspects such as the gaze, the construction of the character from desire, the positions of power and the role of women in the face of the impositions of the patriarchy, both in movies and on a social and economic level, characteristic of each decade covered..

Keywords: feminism, gender studies, patriarchy, classic cinema, Hitchcock, Hollywood

Introducción

Mucho se ha hablado del papel que tienen las mujeres y su representación en la pantalla grande. En el cine clásico de Hollywood el rol femenino se caracteriza por no tener voz y ser un objeto que se forma a partir del deseo masculino. Tal como lo menciona Kaplan en su libro “Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara”, las mujeres tienen solo dos caminos: tener una vida de frustraciones o resistirse a ello y sacrificar su vida por tal atrevimiento (Kaplan, 1983).

Guarinos Galán (2008) sostiene que esta caracterización se mantiene no solo en el cine clásico sino también en el actual¹, aun cuando tiene un nombre no es más que ambiente, parte del escenario, no un personaje partícipe de la trama. La construcción de los roles femeninos en el cine de Hollywood refleja las necesidades y deseos del patriarcado, mientras que el melodrama, género dirigido a las mujeres, hace las veces de vitrina en la que se refuerzan las limitaciones y restricciones impuestas a la mujer con el fin de educarlas para que acepten que el rol que les imponen es natural e inevitable (Kaplan, 1983).

Las teorías feministas comienzan a surgir a partir de estos escenarios con el fin de analizar y reivindicar el rol de la mujer y su representación en el cine. Las primeras de estas teorías la definen en el cine clásico como objeto de la mirada masculina, como servidoras y fieles enamoradas del varón por el cual dejan y olvidan todo, lo que las reduce al cumplimiento de un rol secundario y sin trascendencia, muy poco se conoce de ella y sus facetas, es más un adorno que complementa la imagen del hombre (Guarinos Galán, 2008). A pesar de los argumentos y logros de la Primera Ola Feminista, era aparente que las mujeres aún no lograban integrarse al ámbito público (Vaamonde Gamo, 2018), por lo que entre los años sesenta y setenta surge un nuevo movimiento bajo el slogan “lo personal es político”, para las feministas de esta época fue sumamente importante definir los conceptos de género, sexualidad y patriarcado (Aguilar Barriga, 2020).

Para este trabajo se establecerá como contexto histórico el surgimiento de la Segunda Ola Feminista y se analizarán cuatro películas del director Alfred Hitchcock, comprendiendo los años cuarenta a setenta. Se trabajará con la obra de Hitchcock, primero, porque es uno de los autores

¹ Cabe resaltar que a finales del año 2017, surge el movimiento internacional *MeToo* que busca visibilizar la realidad de acoso, abuso y manipulación sexual a la que se enfrentan las mujeres en la industria cinematográfica (y en consecuencia, la mujer común) y de esta manera, se empiezan a reflejar los resultados de esta lucha en la representación del rol de la mujer y los personajes femeninos en el cine.

más relevantes de la época del cine clásico de Hollywood y segundo, por su constante mención en los estudios realizados a partir de la teoría fílmica feminista. Así entonces, este escrito se propone como objetivo analizar su obra desde los conceptos planteados en la Segunda Ola del Feminismo, a través de la transformación de los personajes femeninos en sus películas. Para realizar este análisis los personajes femeninos de los films elegidos serán descritos bajo las categorías de análisis (más adelante expuestas) y comprendiendo una película por cada década entre los años cuarenta y setenta. Se buscarán además las posibles consistencias y transformaciones del rol femenino en el transcurrir independiente de cada película analizada; finalmente se identificarán transformaciones del rol femenino, en el transcurrir del tiempo propuesto, que respondan a las temáticas propuestas por la Segunda Ola Feminista y que pudieran influenciar de alguna manera la representación fílmica de la mujer.

Teniendo en cuenta tanto el contexto como el director, a continuación se exponen las categorías de análisis que guiarán el desarrollo de la investigación:

- **Mujer (personaje femenino) como objeto o sujeto:** En su ensayo *Placer visual y cine narrativo*, Laura Mulvey expone el control que ejerce el personaje masculino sobre el femenino en la obra de Hitchcock. Este control parte desde la mirada e interviene en la narrativa de forma tal que la mujer pasa a ser un objeto de control y de placer y es relegada a una esencia meramente visual. Para Mulvey, la mujer funciona de dos formas: como objeto erótico para los personajes de la ficción o bien, como objeto igualmente erótico para quienes están presenciando el film; el control puede además cederse al espectador gracias al juego de miradas en el que está involucrada igualmente la cámara (Mulvey, 1975). Este argumento se ampliará más adelante.
- **Mujer como construcción propia o construida desde el deseo masculino:** Simone De Beauvoir, reconocida exponente de la Segunda Ola Feminista, habla del constante papel del hombre en el proceso de definición de la mujer, consiguiendo que ella sea lo que él decide sin dejar opción de que sea quien realmente es sino a través de lo que él determina. En la representación, la mujer está hecha para atraer la mirada masculina, se hace y se sabe objeto, en cambio el cuerpo del hombre no se presenta como un objeto de deseo (De Beauvoir, 1949).
- **En término de poder (jerarquía), cómo se sitúa el rol femenino:** A pesar del alcance de la Primera Ola Feminista, el rol público de la mujer todavía se encontraba restringido, las profesiones a las que podía acceder acentuaban la brecha de género, ocasionando dependencia

económica y subordinación social; su labor doméstica y familiar se seguía reiterando incluso en la posguerra. Con el emerger de la Segunda Ola Feminista surgen análisis de la sexualidad femenina y la “restricción” de su deseo erótico frente al papel de madre y esposa, además, se abarcan temas como la libre elección profesional y personal exenta del paradigma opresor del patriarcado (Vaamonde Gamo, 2018).

Es necesario brindar una descripción de los elementos que influyen en el presente análisis, para lo que, en los siguientes apartados, se presenta un contexto de los mismos. En primer momento, se expondrán las características del rol femenino en el cine clásico y la mujer en el contexto histórico de la misma época, con el fin de hacer visibles aquellas transformaciones que se presentaron antes y durante la Segunda Ola del Feminismo. Segundo, se mostrarán los aspectos más relevantes de este movimiento que dieron pie al inicio de la teoría fílmica feminista y a partir de allí, se abordarán las categorías de análisis desde un punto de vista práctico.

Cine clásico y sociedad, representación de la mujer real

Para los inicios del periodo del cine clásico, años treinta a los cincuenta, se presentó una homogenización clara en torno a la industria cinematográfica en la que el principal objetivo era el de atrapar al público de forma masiva; algunos autores consideran que este hecho desequilibró la balanza entre industria y arte derivando en trabajos de baja calidad pero, sin duda, marcaría la llegada de códigos específicos de la época que permitirían la interacción entre el film y los espectadores, una relación que se estrecha aún más con la forma y los espacios en los que se presentan las películas.

A pesar de ser nombrado casi siempre en el contexto de Hollywood, el cine clásico no le pertenece únicamente a este, de hecho, se formuló como un modelo de producción a nivel mundial con la generalidad de que los espectadores lograban sus derechos sobre la visualización de una película y cuya interpretación de ésta podría ser un acto voluntario o inconsciente (Kuhn, 1991).

El cine tiene por sí mismo una función social que, desde la pragmática, puede presentarse en dos direcciones: desde el contexto influenciando el contenido de los films o bien desde el contenido de estos y su influencia sobre el entorno. Su capacidad de difundir diferentes mitos o mentiras sobre la imagen de la mujer se fue exponiendo a través de prototipos que, tanto mujeres como hombres, idealizaban y proyectaban a la realidad como una especie de aspiración. En la década de los treinta la imagen de mujer ideal estaba establecida por el rol de “vampiresa” o mujer fatal, mujeres frías, seductoras, diosas del sexo que explotan a los hombres de forma económica y sexual, exhibidas en pantalla como símbolos eróticos pero también como sujetos que atentan contra el orden patriarcal por lo que deben ser castigadas usualmente con la muerte (Kaplan como se citó en Cruzado Rodríguez, 2009). Dos géneros del cine clásico surgieron para contribuir al desarrollo de estos papeles, el cine negro, que mantuvo su auge hasta la década de los años cincuenta, y el cine de terror; ambos, con una clara influencia de lo que se manifestaba socialmente, en especial la crisis del 29 (Silver y Ursini, como se citó en Cruzado Rodríguez, 2009).

En los años treinta a los cuarenta la narración en los films se basaba en el conflicto en la relación hombre-mujer y la trama gira en torno a su vínculo; la historia fluye a medida que la mujer encuentra su papel cerca al hombre mientras que su personaje se limita a responder a la norma que determina finalmente qué roles son aceptados para ser cumplidos por ella; en caso tal de que un personaje se exceda hacia la transgresión de la norma es inevitable su castigo. Haskell (1987)

apunta a que las ambiciones del rol masculino, a pesar de ser mínimas, eran sobrevaloradas en tanto que la mujer, teniendo un rol incluso más importante, se reducía a hacerse atractiva para su hombre.

En este periodo histórico (caracterizado por la Segunda Guerra Mundial) las mujeres ocuparon las vacantes de los hombres que se encontraban en servicio, opacando la supremacía económica de estos; hasta la época, la mayor parte de la población de mujeres que hacía parte de la fuerza laboral en América eran jóvenes y solteras, pero con la llegada de la guerra, las vacantes fueron ocupadas por mujeres casadas; una vez terminado el conflicto bélico, se retiró la mano de obra femenina aun cuando en su mayoría querían permanecer en sus puestos, a fin de que retornaran a su habitual labor doméstica.

Este periodo de tensión social se reflejó en el cine: la mujer se convirtió en un estereotipo proveniente de la cultura patriarcal con el objetivo de, no sólo animar a los soldados en el frente en tiempos de guerra, sino de restituirlos a su rol doméstico cuando ésta terminó, a través de imágenes de persuasión e intimidación. Se trataba de una mujer glamorosa, voluptuosa y sumisa caracterizada como objeto de disfrute para el hombre y neutralizada por el mismo; a pesar de estas características, desde los años veinte hasta comienzo de los cuarenta, fue la mujer el centro de la industria cinematográfica, un aspecto que se vio reflejado en el recaudo. Fue además el inicio de la introducción de tramas psicológicas con la consecuente aparición de personajes psicópatas, enfermedades mentales, manías, fobias, etc., (Castro Ricalde, 2002; Cruzado Rodríguez, 2009; Haskell, 1987; Kuhn, 1991).

Tras el periodo de guerras (mitad de los años cuarenta y cincuenta) se forzó a la mujer a regresar a su papel como esposa y madre y se promovió la defensa de la familia tradicional; sin embargo, hay cierta resistencia por búsqueda de independencia que se considera peligrosa para el sistema patriarcal. En los films el carácter sexual del papel femenino es explotado y llega a las pantallas la mujer provocadora, sin inteligencia, mentirosa, asesina o depravada que debe ser eliminada antes de que ocasione la destrucción del personaje masculino; es el auge del cine negro (Santamarina como se citó en Cruzado Rodríguez, 2009).

Haskell (1987) presenta en su libro *From reverence to rape* un recorrido a través de la historia de Hollywood que, en los años cincuenta, abandona su imagen clásica y aborda la representación fílmica desde nuevas visiones y con ellas, a la mujer en su rol. Ahora la audiencia es mucho más exigente y así, tanto tecnología como sociología se funden en la creación de un nuevo realismo en el cine. Las condiciones del aparato cinematográfico evolucionan y permiten

que la identificación del espectador con el film sea aún mayor y se le concede protagonismo en él. Además, el fracaso que sería la liberación sexual presentada en el periodo entreguerras, ahora se manifiesta de forma más fuerte, pero reflejada como un chiste en las pantallas. La forma en la que se hacía cine entonces, era un determinante de la forma en la que se veía; el espectador recibía una película desarrollada desde el punto de vista de los hombres en la que las mujeres tenían una figura representativa solo en cuanto a la búsqueda del personaje masculino por su ambición o madurez. Se obviaba la visión femenina.

La inferioridad de la mujer se convirtió en un modelo reproducido por la industria cinematográfica que no estaba interesada en mostrarla en un papel de heroína que castrara al hombre; los papeles femeninos que lograran contrastar esta premisa con inteligencia y ambición, al final del film se transformaban renunciando a estas cualidades para cumplir con su anhelo romántico, algo que no ocurría con el personaje masculino. La realidad fílmica se basaba en la oposición de los roles entre hombres y mujeres, la ambición y la emoción eran los rasgos principales del uno y la otra; desafiar estas especificidades lleva al rol femenino a convertirse en un monstruo. Ahora bien, la realidad fuera de las pantallas era otra, la mujer, y específicamente las actrices que daban vida a aquellos roles sumisos, eran la otra cara de la moneda, fuera de las convenciones entregadas por la industria cinematográfica, en una sociedad que prefería a las mujeres como los íconos y objetos que les mostraba el cine.

Durante los años sesenta, surge una brecha entre las películas y sus espectadoras, y con esta, la inquietud con respecto al rol femenino en la industria cinematográfica y su similitud con la vida real. Existe pues, una línea temporal del papel de la mujer en las películas de Hollywood: en los años veinte se hicieron películas orientadas a la mujer desde un punto vanguardista; se pasa a los treinta con la mujer confiada en un medio equitativo; los cuarenta con historias de traición y el rol de depredadora; a los cincuenta con mujeres de sexualidad distorsionada o totalmente reprimida; y, finalmente, a los sesenta como símbolo de liberación femenina (Haskell, 1987).

A pesar del impacto de la mujer en la industria cinematográfica fueron muy pocas las intervenciones femeninas como directoras en la época del cine clásico, la razón obedece a un claro prejuicio que relaciona el papel del director con características de manejo de personal e indumentaria, una figura dominante que respondía a una situación sexista. Con esto, la teoría del autor, perteneciente al cine clásico, evoca únicamente a directores de sexo masculino que trabajan con papeles femeninos que son, al mismo tiempo, tanto causa como efecto de su arte; el director

muestra a su público su sentir respecto a las mujeres a través de la manera en la que trabaja con sus protagonistas femeninas (Haskell, 1987).

Según Claire Johnston, escritora de uno de los primeros artículos de crítica cinematográfica feminista, los estereotipos existían en la industria desde los inicios del cine mudo como una necesidad, una forma de manipulación y represión claramente relacionada con la ideología sexista. Marx apunta a que no existe una conexión directa entre el arte y las bases de la sociedad; sin embargo, esto deja de lado el aspecto de la intencionalidad y con la intencionalidad, la manipulación; por tanto, los films son un producto ideológico, y debe entenderse que lo ideológico es real y que no puede ser eliminado de forma sencilla y, que como medio de manipulación, es necesario identificar el sujeto que manipula; todo el desarrollo de un producto fílmico tiene que ver con la expresión de la ideología predominante en la sociedad y, por tanto, la cámara no puede capturar la realidad, ésta debe construirse dentro de la narrativa de la película. La narrativa del cine clásico presenta una historia en torno al hombre mientras que presenta la imagen de la mujer como un adorno (Gürkan y Ozan, 2015; Johnston, 1973).

El cine de Hitchcock asumió las particularidades del periodo clásico desde el punto de vista tecnológico que incluía los montajes, planos, secuencias y formas generales del uso de la cámara, así como también las características de su contenido; para la época de la posguerra se intuía en algunos la relación íntima entre el cine y el mundo real en una especie de función reproductora, mientras que otros críticos destacaban la capacidad de formación y/o creación de espacios nuevos; en el caso de Alfred Hitchcock, Baudry (como se citó en Cruzado Rodríguez, 2009) habla de un tipo de film cerrado en el que se construye una realidad que extrae la relevancia a los personajes y se la cede a la composición visual, es por tanto una ventana de la realidad intervenida por la imaginación con la que aún es posible sentirse identificado gracias, entre otros aspectos, a las características técnicas del montaje (Cruzado Rodríguez, 2009; Del Valle Morilla, 2015). El atractivo de las películas de Hitchcock ha sido relacionado con la técnica, la identificación de los espectadores con los personajes y la reiterativa muestra de violencia contra la mujer; su trabajo como director se ha prestado para formular parte de la teoría cinematográfica feminista (Modleski, 2016).

La conversación entre el film y el espectador está influenciada por condiciones externas, entre ellas las ideológicas, llenas de significantes que afectan las representaciones culturales (Kuhn, 1991). El desarrollo de los films utiliza una serie de códigos de carácter técnico que buscan,

precisamente, esa conexión con el espectador para que sea este quien interprete una vez que se siente identificado con el contenido narrativo (Cruzado Rodríguez, 2009); un ejemplo de esto, es el uso de contraplanos y sus variaciones con los que la mirada del espectador parece provenir del mismo lugar que la de los personajes, logrando un juego con la perspectiva de sus miradas que terminan siendo propias también del espectador (Kuhn, 1991). Los códigos también incluían un acercamiento de la cámara hacia el sujeto u objeto de interés, recortando la distancia entre uno y otro para lograr que el espectador se sienta igualmente cercano; se logran además tomas móviles que siguen el desplazamiento de los personajes y de la acción; la articulación de los planos y las acciones que se desarrollan a través de estos permiten que el montaje haga parte de la narración y que el espectador esté involucrado en la misma (Russo, 2008).

El patriarcado utiliza la mirada, esa perspectiva robada por el espectador gracias al código cinematográfico, para mostrar la imagen de la mujer dominada, controlada y definida por el personaje masculino; todo se reduce a dos “normalidades”: de un lado, la mujer que es madre, entregada a su familia sin ningún rasgo físico que la erotice; y en el extremo, la mujer fatal (*femme fatale*) o mala, una mujer aparentemente inofensiva que conduce al personaje masculino hacia el peligro y en la que recae la obligación de ser buena para conseguir el amor romántico (Haskell como se citó en Molina García, 2021; Molina García, 2021).

Ahora bien, el espectador de las películas no es solo receptivo sino también permeable a la muestra de discursos, ideologías e imaginarios externos; las imágenes que recibe, tal como estableció Marx, son reales, son verdad y, desde esta cualidad, son interpretadas y asumidas desde el contexto con los efectos que tal hecho derive hacia lo social (De Lauretis, 1992).

Feminismo y teoría fílmica feminista

La lucha de las mujeres por la igualdad social y política con respecto al sexo masculino, tiene su punto de partida en el marco de la Revolución Francesa cuando Olimpia de Gouges publica la Declaración de Derechos de la Mujer y la Ciudadana, razón por la cual fue ejecutada; su muerte fue la clara muestra de que era una fuerte adversaria política para el gobierno de la época (Alberdi, 2020). Sin embargo, aunque la ilustración proclamaba la igualdad, en la práctica dicha igualdad no tenía en cuenta a las mujeres, es entonces cuando los grupos que conformaban comprenden que su lucha debe ser autónoma (no arraigada a otros sistemas de pensamiento que le resten enfoque) y como base para alcanzar todas sus demandas luchan por el derecho al sufragio, con la pretensión de reivindicar el papel de la mujer como ciudadana (Gamba, 2008). Estos hechos son reconocidos históricamente bajo la bandera de la Primera Ola del Feminismo.

Finalizando la Segunda Guerra Mundial la mayoría de los países europeos conceden el voto a las mujeres, y esto, lejos de ser el fin, impulsó las nuevas luchas feministas y los movimientos sociales enmarcados bajo el nuevo feminismo (Gamba, 2008).

La Segunda Ola Feminista se alzó entre los años sesenta y setenta, y encontró sus bases en el debate sobre los principios de la igualdad y la justicia para la mujer en medio de una cultura de discriminación en ámbitos económicos, laborales, legislativos, etc. Se buscaba desentrañar los orígenes de la opresión y la desigualdad que nacía de sus vínculos románticos y que les apartaba de las oportunidades de independencia y autorrealización. A pesar de sus propósitos, la Segunda Ola se vio envuelta en una serie de disputas en cuanto a la terminología que no dejaba de ser subjetiva y que derivaron finalmente en la diversificación del movimiento en diferentes corrientes, a saber: feminismo liberal, radical y cultural (Burkett y Brunell, 2021).

En las pantallas, la liberación femenina se vio reflejada de formas muy diferentes; Haskell (1987) habla de la consolidación del machismo y de la pérdida de la influencia de las mujeres en el cine comercial en el que habían dejado de aparecer con roles interesantes para ser únicamente una figura banal. Parte del esfuerzo de la Segunda Ola del Feminismo se concentraba precisamente en una reivindicación de la representación de la mujer en términos de cultura y sociedad, implicando además una crítica fuerte a la ideología patriarcal que se manifestaba a nivel social.

En los años sesenta la teoría feminista empieza a tener herramientas para su propia interpretación del espacio cinematográfico. Habiéndose alzado la denominada Segunda Ola

Feminista; surge también la crítica feminista del cine que buscaba una interpretación real de los personajes femeninos en las películas que protagonizaban y de la mujer dentro de la academia bajo el argumento de que no estaban representando la historia real de las mismas (Molina García, 2021).

En esta época, surge también una comunicación entre el feminismo y el marxismo que ya había destacado en el movimiento gracias a su postura en cuanto al estudio de la sociedad clasista, el capitalismo y la familia como núcleo del orden social, factores que contribuyeron a la reproducción de formas de dominación o sumisión de la mujer (Rius Buitrago, 2016). La crítica Marxista de la ideología fue la base para determinar los beneficios del sistema patriarcal al proclamar una imagen de mujer como objeto y origen del deseo, una visión completamente ahistórica y eterna. El feminismo más tarde abandonaría algunas corrientes marxistas debido a su inclinación a caracterizar el proceso de dominación únicamente a través de los sistemas de producción; la crítica feminista dirige sus esfuerzos hacia cambios a nivel cultural desde adentro y desde afuera, pues no se trata solo de la representación del rol femenino en ciertas narrativas y géneros cinematográficos sino también de la identificación de la mujer real con los estereotipos que reflejan la visión que socialmente se tiene de ella (De Lauretis, 1992; Gürkan y Ozan, 2015; Johnston, 1973).

El análisis primero de la crítica feminista se centró en identificar los roles que cumplía la mujer en la pantalla y fue evolucionando hasta declarar el efecto negativo de la proyección de este tipo de imágenes para la espectadora, pues olvida la complejidad de la mujer real (Soto Arguedas, 2013). Colaizzi (2001) apunta a que la configuración del lenguaje cinematográfico debe ser estudiada para entender su nivel de persuasión sobre los espectadores pues, en definitiva, tiene efectos sobre ellos a través de las representaciones que pueden movilizar el imaginario social e individual y servirse de mecanismos culturales para reproducirse. El cine como un “aparato ideológico del estado” (AIE) tiene la capacidad de naturalizar el funcionamiento de cualquier sistema a través del reconocimiento del espectador, es un mecanismo de producción cultural y debe ser desarticulado desde la narrativa para visibilizar el desequilibrio entre feminidad y masculinidad.

Los estudios de la representación de la mujer en el cine, así como los de perspectiva de género dieron como resultado el surgimiento de la teoría fílmica feminista cuyo objetivo era hacer evidente el sesgo histórico del rol femenino en el desarrollo de la industria cinematográfica, hasta el momento obviado, y analizar la representación de los estereotipos presentes en las películas del periodo clásico de Hollywood que era el de tendencia a nivel mundial (Rivas, 2019).

Se logra en este contexto un reconocimiento general de que el cine clásico estaba hecho por hombres y para hombres, obviando a la mujer como espectadora, un factor que fue importante en el desarrollo del ensayo *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey, quien partió de bases del psicoanálisis Freudiano para exponer la dominancia del hombre y la pasividad de la mujer como muestra del poder del patriarcado en el entramado cinematográfico Hollywoodense.

En apartados anteriores se habló de la importancia de la mirada en el cine clásico como conductora de la influencia y el anclaje para con el espectador; retomando aquí, Mulvey afirma que el análisis psicoanalítico tiene su uso como arma política para demostrar el carácter inconsciente de la cultura patriarcal en el cine y que su influencia se basa en el placer, específicamente en el placer de la mirada. Apunta además a que la mirada es necesariamente masculina y que se expresa de dos formas: el fetichismo y el voyerismo. Según Mulvey, en las películas de Alfred Hitchcock, el voyerismo se instauró como una característica en los personajes masculinos, siendo ellos quienes dirigen la mirada productora de placer sexual a través de la escopofilia (término Freudiano que representa el placer que conduce a la estimulación sexual al fijar a otro sujeto como objeto erótico), mientras que el exhibicionismo cumple el mismo papel para el rol femenino; esta teoría ha tenido partidarios y contradictores (Colaizzi, 2001; Manlove, 2007; Rivas, 2019; Soto Arguedas, 2013).

Wood (1989) por su parte, reafirma que aunque es cierta la influencia sexista y patriarcal en el cine clásico, Mulvey olvida que la identificación de los espectadores puede ser no solo con los personajes masculinos sino también con las heroínas de Hitchcock y que el uso del psicoanálisis al momento de estudiar o interpretar una película podría no mostrar el verdadero significado de la misma, y que es incluso posible lograr una identificación no solo con la figura dominante o agresora, sino también con el personaje víctima o agredido (Walker, 2005a). Ya se ha establecido la importancia de la mirada como mecanismo de identificación con las películas, especialmente gracias a los códigos característicos del cine clásico y es necesario apuntar a que puede actuar de diferentes formas y en diversos niveles dependiendo del espectador; tal como lo indica Kuhn (1991), cuando se habla de autoría surge el problema de identificar si las señales feministas o patriarcales provienen desde el autor y su intencionalidad o si son el resultado de la forma en la que se leen, pues es posible que surja un significado inesperado que supere o contradiga las intenciones reales del autor.

Alfred Hitchcock tiene bajo su nombre gran cantidad de artículos y libros que se han referido a su obra fílmica, a su vida e incluso a la relación entre su personalidad y el desarrollo de

sus películas. En medio de tan amplio contenido bibliográfico, se han incorporado críticas tanto positivas como negativas a la obra del director, interpelando a visiones, a veces polarizadas, del contenido de sus películas y de su influencia personal en ellas (Belton, 2003).

Spoto, uno de los autores más citados en los estudios de la obra de Hitchcock, basa su tesis en un análisis psicológico del director que lo aleja del concepto de creatividad y lo impregna de una enfermedad que *debe* reflejarse en sus películas; las premisas con respecto al análisis fílmico escarban en la psique de Hitchcock para fijarla en un esfuerzo que ha sido definido como sesgado y muchas veces errado (Belton, 2003). Truffaut por otro lado, brinda una visión diferente en su libro *El cine según Hitchcock* en el que el director deja claro que para él la técnica es el elemento más importante en sus películas; considera que al eliminar todo diálogo de las mismas se obtendría el mismo resultado, es decir, el público lograría seguir conectado con el desarrollo del film, pues no es el diálogo por sí solo el que atrapa al espectador, sino la unión cuidadosa de cada uno de los componentes fílmicos (musicalización, locación, decorados, etc.) (Belton, 2003; Del Valle Morilla, 2015; Truffaut, 1974).

La creación, hablando de Hitchcock o no, es un proceso que es mediado tanto de forma consciente como inconsciente; el autor no es completamente libre ni tiene control total sobre el contenido o la forma de mostrar su obra, pero tampoco está por completo coartado por agentes internos (inconscientes) y externos como el imaginario social, autoridad, recursos, etc., Wood (1989) es reiterativo en que el ser humano, a pesar de ser único, es finalmente un constructo social, esto aplica tanto para autor como para receptor y, así, persiste una anulación de su singularidad a favor de la reproducción de lo que es –para nuestro interés –el cine clásico de Hollywood. Es entonces intencional y consciente todo aquello que pertenece a la técnica, a las habilidades del director y confluirá con aquello que no lo es, resultando en el contenido narrativo de la película.

No hablamos entonces de un cúmulo de resultados convenientemente obtenidos desde una patología, aunque Spoto favorezca tal opción; la complejidad de la obra de Hitchcock podría derivarse en parte de su personalidad, claro está, pero declararle como única fuente de producción es menguar su capacidad artística (Peele, 1986).

Hablar de la pertinencia con la que es descrito Hitchcock por cualquiera de los autores no es el interés de este trabajo; sin embargo, ha sido importante anotar que no se puede independizar a un artista del poder creativo y justificar su obra desde una única postura, se base o no en aspectos

personales, patológicos o elementos del contexto en el que se desarrolla el historial de su obra (Belton, 2003; Peele, 1986).

Spellbound (Recuerda)

Película estrenada en el otoño de 1945 y dirigida por Alfred Hitchcock; clasificada como un film de suspenso y thriller psicológico. La historia gira en torno a la vida de la Dra. Constance Petersen, interpretada por Ingrid Bergman, una psiquiatra que trabaja en la institución Green Manors, tratando a sus pacientes con un enfoque al complejo de culpa. A Green Manors llegará John Ballantyne que, bajo la influencia inconsciente de un complejo de culpa, ocupará el lugar de quien sería el nuevo director de la institución, Anthony Edwardes (Campbell, 2010; John, 2020).

La película surge en pleno apogeo del psicoanálisis, que se había abierto camino a la conciencia de las masas debido al tratamiento de los veteranos de guerra, y que se convirtió en corriente cultural tomando la enfermedad como una forma de crear suspenso en una época en la que el conflicto bélico deja de tener el protagonismo en las películas; se centra en una institución mental en la que no se trabaja en favor de causas nacionales sino en los dramas personales que surgen de los demonios internos (Abramson, 2015; John, 2020). En esta película se combina el típico crimen relacionado con la historia fílmica de Hitchcock y la historia de amor, presentando además un aparente cambio del protagonismo masculino al femenino (Wood como se cita en Boyd, 2000). Haskell (1987) invita a hacer una comunión con el contexto histórico del desarrollo cinematográfico en el que se combinan dos características propias del periodo post-guerra: la camaradería bélica y el sentimentalismo; es una época en la que la mujer se viste de fortaleza como una forma para manejar la ausencia de hombres por su participación en la guerra. Surge el personaje femenino con autoridad tanto en las películas como por fuera de ellas, se esperan mujeres de gran inteligencia dirigida a obtener beneficios en cuanto a estatus, amor o dinero compitiendo inescrupulosamente por sus deseos. Sin embargo, en *Spellbound*, encontramos un modelo bastante diferente.

El hilo principal de la película se centra en la relación entre Petersen y Ballantyne, su confianza mutua y la desintegración de las barreras psicológicas que no tenía solo el personaje de Peck, sino también el de Bergman (Wood, 1989) quien toma el protagonismo de la película no solo a través de la investigación de un crimen sino también al cruzar las barreras que le impiden explorarse a sí misma y en segunda instancia, aquellos obstáculos igualmente ocultos en la mente de su paciente (John, 2020).

Al inicio del film, se espera que el nombre de Dr. Petersen pertenezca a un hombre, pero no lo es, pertenece a una mujer que no será menos que la protagonista. Constance Petersen es una mujer formada como profesional, inteligente, intelectual, podríamos incluso decir que en cierto sentido hermética, dedicada únicamente a su profesión; se regresa al estereotipo de rubia pero hay claramente una diferenciación respecto a otras películas de Hitchcock o caracterizaciones de este modelo femenino: Constance está lejos de ser la típica rubia fría “mala” y es, como la llama Walker (2005a) una rubia cálida, un concepto en el que podremos ahondar más adelante. Siendo profesional, la Dra. Petersen se encuentra en un mundo de hombres en el que se desenvuelve y actúa como una igual; es ajena a cualquier interés romántico, económico o social, de hecho, demuestra ser autosuficiente; es descrita tanto por su mentor como por algunos de sus colegas como destacada en el cumplimiento de su profesión. En relación con sus compañeros de trabajo, hay una dualidad bastante clara: por un lado, expresa gran racionalidad y ética en cuanto al manejo de su profesión, lo que reafirma su rol, no autoritario, sino de igual a igual para con ellos; de otro lado, como apunta Ellmann (2019), Constance maneja un humor irónico y burlesco que hace parte de su armadura para mantenerse firme en su posición profesional y emocionalmente distante con el mismo propósito. Valdría la pena pensar que parte del respeto y/o admiración proveniente de parte de los demás médicos de Green Maners hacia la Dra. Petersen obedece al hecho de tener frente a ellos a una mujer hermosa, un hecho que les reconcilia y que, como vemos en el desarrollo de la película, les brinda un tema de cotilleo.

En una escena de flirteo por parte del Dr. Fleurot, que pareciera ser el único interesado en Petersen, se expone una crítica a la personalidad renuente de esta: “Intento convencerla de que carecer de experiencia emocional es malo para la doctora...y funesto para la mujer” luego, continúa: “Es como abrazar un manual”. Fleurot sugiere que Constance tiene carencia de las características que “normalmente” obedecen a una mujer, asociándolo además a que tiene implicaciones sobre su desarrollo profesional, no siendo cierta esta premisa ya que por un lado, y como ya se mencionó, Constance realiza un trabajo destacado; y por otro lado, la crítica hecha por el Dr. Fleurot corresponde directamente a su mirada y por ende al concepto de mujer dado por el patriarcado que nada tiene que ver con la esencia de la Dr Petersen. Ahora bien, a pesar de que este personaje tiene una creencia clara y casi estricta de lo que son las emociones y lo que las provoca (consciencia científica de los detonantes psíquicos que detonan el amor), es necesario remitirse a

la escena en la que bajo el sonido de los violines (y antes de la crisis nerviosa del personaje de Peck) y el beso entre Constance y John, una serie de puertas se abren.

Entramos aquí a la exploración de la que podría ser la verdadera personalidad de la Dra. Petersen. John (2020) sugiere que este personaje femenino tiene una segunda personalidad que le permite subsistir en un medio de hombres y que, además, para su descubrimiento, necesita de un compañero y del sentimiento que los une. Se toma entonces esta perspectiva para sugerir un escenario diferente: no se trata de una segunda personalidad sino de una realidad quizás más compleja. John (2020) trabaja con la premisa de que la segunda personalidad de la Dra. Constance Petersen es Mary Carmichael; otra dualidad: Mary Carmichael como es mostrada en la misma película, la paciente con la que el espectador ingresa por primera vez al consultorio de la doctora Petersen, una mujer que se muestra sumisa ante los hombres y que busca su afecto, pero que confiesa sentir aversión por ellos; o, Mary Carmichael, un personaje de la obra de Virginia Woolf, *Una habitación propia*. Se centrará la discusión en este último personaje.

En el libro de Woolf (2008), Mary Carmichael es una novelista que se arriesga a tener una visión diferente de la relación entre los sexos y, por medio de su perspectiva, lleva a la protagonista de Woolf hacia una serie de predicamentos, algunos de los cuales podrían fácilmente dar una explicación, quizás poco convencional, de la personalidad de la Dra. Petersen. Woolf sostiene que los campos en los que se han cerrado las puertas a las mujeres, tienden a empobrecerse, y es precisamente desde esa falta de oportunidades y encasillamiento que la mujer se acostumbra a ser invisible y ante el interés que puedan despertar, regresan a su escondite. Carmichael explora la posibilidad de que una mujer deje de medirse con la misma vara con la que se miden los hombres, que deje de intentar parecerse a ellos, que simplemente se moldee a sí misma de acuerdo a lo que es y a lo que piensa.

La primera lección importante: escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que solo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo. (Woolf, 2008, pp. 67)

Se abre la posibilidad de que a pesar del tono irónico que Petersen adopta para su trato con los hombres que le acompañan profesionalmente, su personalidad evoca a Mary Carmichael en el sentido en que para ella no es poco natural estar en el lugar en el que se encuentra, sino que por el contrario, hace parte de su naturaleza. No busca ser hombre u ocupar el lugar del mismo, sino que dirige su deseo al cumplimiento de su vocación de una forma racional, que bien podría ser

relacionada únicamente con el sexo masculino, pero que -quizás- en este momento corresponde solo a un ser humano, no a un sexo.

Se recuerda a Woolf (2008) y con respecto a su encuentro con Mary Carmichael, aludiendo a que “No es posible que en ninguna época haya existido tan estridente preocupación por la sexualidad como en la nuestra” (p. 71), y es correcto evocarla para hablar del deseo, no con referencia a lo sexual sino a lo personal. Petersen es en sí misma un sujeto, y no se hablará de ella como objeto erótico pues no se le percibe como tal en el film. Entre sus compañeros de trabajo es respetada profesionalmente; sin embargo, tienen bastante qué decir de ella en términos de género, al igual que otros personajes masculinos. Aquí es necesario mencionar el tema de la mirada, no únicamente desde los puntos descritos por Laura Mulvey, sino desde una visión general por aquello que menciona Modleski (2016), una escena y el significado de la misma es diferente para cada espectador y este significante depende de sus experiencias y valores; Constance es objeto de mirada, pero no es una mirada acosadora, sino quizás acusativa; por un lado, sus compañeros de trabajo hablan de lo que le sobra como profesional y le falta como mujer, ella misma se refiere a diversos intentos de colegas suyos por transformarla en una mejor psiquiatra; por otro lado, y como menciona Ellmann (2019), se encuentra en constante escrutinio por parte de los hombres a los lugares a los que va, e incluso bajo la mente perturbada de John Ballantyne encuentra signos de misoginia. Sin embargo, Petersen se conserva con mucha calma en cualquiera de los escenarios que le representan algún tipo de riesgo, capacidad que, como ella misma expresa, le ha brindado el hecho de ejercer en el medio de la psiquiatría; esto se traduce en algunas ventajas, como se ve en la escena del lobby del hotel en la que logra convertir una situación de control patriarcal a su favor para lograr la información que necesita; ella no es una maestra, no es una bibliotecaria, no tiene ese típico rol que los hombres esperan que una mujer ocupe, no está buscando a su esposo para disculparse, pero es perspicaz y utiliza esos estereotipos a su favor, no condenando su verdadera profesión ni su hacer momentáneo en aquel lugar, es decir, ella sigue ejerciendo su deseo, ella se construye a sí misma.

Las anteriores consideraciones respecto a la estructura del personaje de Constance Petersen son una cara de la moneda. Haskell (1987) despliega una descripción de las características de la mujer en la época de los cuarenta, a la que pertenece *Spellbound*, que también permiten retratar al personaje femenino. Existía una tendencia a tomar un papel secundario en temas de acción o de profesión, para Petersen, esta connotación no le define, pues ella es quien guía la acción a lo largo

de la trama, de ella dependen las decisiones que acercan a ambos protagonistas al desenlace de la situación tanto mental como “criminal” que atañen a Ballantyne; sin embargo, también es cierto que por la persistencia de su emocionalidad, se puso en peligro a sí misma y a su amante, quien, de forma predecible para el cine clásico, es quien lleva el raciocinio a través de las vicisitudes que presenta el film. Adicional a lo anterior, vemos un personaje femenino que, difiriendo de la caracterización típica, no arrastra a su compañero a pagar sus deudas con la sociedad, sino que le ayuda a escapar de éstas usando, entre otros atributos, su belleza como medio de manipulación (Elliot, 2012).

Finalmente, y retomando la escena de las puertas que se abren en el momento del beso de Jhon y Constance, es necesario admitir que a partir de tal momento, la caracterización del personaje de Petersen, cambia; se descubre al momento de relacionar tal hecho con el personaje de Mary Carmichael, y ahora se conecta con otro aspecto importante, tampoco ajeno al cine clásico: el nacimiento del personaje femenino guiado por su emoción, la rubia cálida que se mencionó con anterioridad; podríamos hablar de dos características que subyacen de esto, por un lado, la madre o el instinto maternal que refiere Constance frente a John, y por el otro, el móvil sobre el cual se toman las decisiones.

Respecto al primer punto, la Dra. Petersen regresa drásticamente a la imagen de mujer que Hollywood busca representar en sus años de cine clásico, expresa un afecto específico frente a su paciente que luego sería definido tanto por su colega Fleurot, como por su mentor, el Dr. Brulov, el afecto relativo a una madre y, es así, como la vemos desenvolverse como la mujer dadora de cariño, la protectora. Constance protesta respecto a estas afirmaciones de sus colegas masculinos, así como protesta ante muchas de las expresiones de patriarcado e incluso frente a la imposición de estereotipos (excepto cuando se enfrenta a aquellos que han de servirle en la misión de ayudar a Ballantyne). Boyd (2000) abre la posibilidad de que esta caracterización maternal sea la causa de la escena en la que se ve a John acercándose al Dr. Brulov con una navaja en su mano; esto, debido a que previamente Brulov se refiere a sí mismo como el padre de John lo que acaece en una especie de confrontación desde el complejo de Edipo, complejo que, además, es de los más mencionados en la bibliografía que apunta al cine clásico de Hollywood (McKittrick, 2016).

El segundo punto habla de la matriz de la cual parten las decisiones de la Dra. Petersen. Aquí hay otra dualidad; si bien algunos autores concuerdan con que las decisiones tomadas por Petersen no obedecen a la convicción de su propia moral, sino que son erráticas y cargadas de

sentimiento y emocionalidad, según el estereotipo (Boyd, 2000; Haskell, 1987; John, 2020), hay una constante fuerza proveniente de ella que busca rehusar su aparente falta de raciocinio. Si bien es cierto que parte de la fuerza que moviliza a Constance a ayudar a John es derivada del afecto que tiene por él, hay un segundo elemento que ella misma se encarga de resaltar en numerosas ocasiones y que responde a su exigencia personal como psiquiatra. Sus colegas y el Dr. Brulov hacen diversos apuntes frente a la posición en la que se pone ella para afrontar la situación con Ballantyne en un intento de mostrarle la forma en la que su mente (prodigiosa profesionalmente) se afecta, se suaviza, algo que el Dr. Fleurot le dijo que era lo que necesitaba para ser mejor doctora y, definitivamente, mejor mujer. Constance fluye al estado emocional de sí misma en el momento en el que las puertas se abren, pero no para abandonarse al romanticismo, sino para usarlo como complemento para su propósito que es inamovible a lo largo del film: sanar la mente de John Ballantyne (Elliot, 2012.; John, 2020).

Ahora bien, remitiéndose al momento en el que, llegando al final del film, en una secuencia que muestra la impotencia de Constance frente a la condena de Jhon, se cierran frente a ella las rejas de una celda, sin esto significar una rendición; de hecho, es quizás este momento el que permite darle la fuerza que necesita al rol femenino que ha sido degradado a un estado de lamentación. Quizás parecería obvio que la Dra. Petersen retomara su labor en Green Manors precisamente porque se le considera una profesional apta para tal, pero estando allí ella puede final (e inesperadamente) obtener la información que necesita y, no es usando sus atributos de fémina, sino su aparente tranquilidad, y esa frialdad que retorna a ella cuando esas rejas se cierran, demostrando no solo que es la heroína, como apunta Ellman (2019), sino que puede escaparse por sí sola de las redes del patriarcado, aun cuando éste invoca diversas tribulaciones para hacerla rendirse ante el estereotipo.

***Rear Window* (La Ventana Indiscreta)**

Película estrenada en septiembre de 1954. Es considerada como una de las mejores películas americanas de todos los tiempos, y ha tenido gran éxito incluso en sus re-estrenos. Surge en una época en donde el espectáculo cinematográfico incluye la construcción del set, la narrativa e incluso, los protagonistas. *Rear Window* es una película que explora la fijación por observar, el gusto por hacerlo y el deseo que surge por ese objeto o persona observado (Belton, 2003). La historia presenta a L. B Jefferies, interpretado por James Stewart, un fotógrafo periodista que durante su última asignación sufre un accidente que le deja en una silla de ruedas por seis semanas. Durante este tiempo Jefferies ha tomado como pasatiempo observar las rutinas de los vecinos que residen con él en Greenwich Village a través de su ventana trasera. En medio de su observación, surge la sospecha de que uno de sus vecinos, el Sr. Thorwald, ha asesinado a su esposa; obsesionándose con esta suposición, Jefferies atrae la atención de Lisa, su novia (Grace Kelly), Stella, su enfermera, y de su amigo, el Teniente Doyle, quienes participarán en la resolución del caso.

Según Armond White, *Rear Window* está impregnada de elementos de un relevante significado político que la sitúan en el contexto de la época de posguerra; no sólo toca temas como la violencia, el matrimonio (y la relación entre ambos), las diferencias o conceptos relativos al sexo y al género, sino que también expresa la imagen social cargada de intentos de supervivencia en el mundo moderno y los procesos de deshumanización (Belton, 2003). Cada uno de estos elementos es desarrollado con uno o varios de los personajes que, a pesar de ser vistos desde un punto alejado, permean tanto la narrativa como el contenido social de la película.

En las primeras secuencias de *Rear Window* se presentan fugazmente la vida de algunas mujeres que viven frente a Jefferies; a lo largo de la película, siempre son vistas desde la distancia, dando una falsa idea de que su presencia en la narrativa es trivial, sin embargo, el papel de cada una de ellas no es limitado y obedece a ese contexto histórico aprovechado en el guion. Pareciera que la vida del fotógrafo y su realidad es independiente del mundo al que accede a través de su mirada, pero, al mismo tiempo, es su excusa para abstraerse de la realidad. Cada uno de los temas que reflejan estos personajes observados, dice White (Belton, 2003), encarnan la realidad Americana y podrían servir como factores que tiñen la película con similitudes del cine negro por su insistencia en el miedo social derivado de las guerras (y el transcurrir de otros conflictos como

la Guerra de Corea) y en el “espionaje” relacionado con el juicio Rosenberg. Podría incluso rescatarse una visión marxista del panorama que tiene Jefferies frente a sus ojos porque sus vecinos se sitúan en sus apartamentos casi como si fueran vitrinas desde las que se muestra un producto o una mercancía que desea venderse; Toles (1989) hace énfasis en el histrionismo de cada uno de los personajes visibles para Jefferies, característica que los resalta para que no regresen a su anonimato, para que no pasen desapercibidos, para que sigan siendo un blanco de observación y retengan la atención.

El primer personaje femenino que es presentado, cuya importancia es eje en la resolución de los conflictos narrativos, y que además da la primera noción de relación entre ficción y realidad, es Stella. Ella es la enfermera que se encarga de los cuidados ambulatorios de Jefferies mientras se encuentra con la escayola en la pierna. Es una mujer de carácter fuerte, directa y sensata, sin miedo a mostrar su opinión y a expresar su sentir o pensar respecto a lo que pasa. A pesar de que su caracterización gira en torno a la formación de un hogar tradicional y a la labor típica de la mujer de la época, sobresale por su intuición y la fuerza de sus palabras y opiniones, además de la capacidad de defender sus puntos de vista que son también la manifestación de su intuición como mujer. Stella llama la atención en cuanto a la realidad en la que se enmarca la película, aludiendo a la transformación de la humanidad en una “raza de mirones”.

Este hecho de mirar, de observar, de espiar, acerca la película a la realidad en la que transcurre y le brinda su característica más llamativa, especialmente por ser un film de Hitchcock, el voyerismo; desde esta cualidad gira la lectura primera de la película, en dos planos: Por un lado, la relación de Jefferies con el espectador, de la que habla Elise Lemire (Belton, 2003, Capítulo 2, p. 57-90), ambos con un ambiente pasivo (Jefferies en su silla de ruedas y el espectador desde la silla frente a la pantalla del cine), reducido a lo que acontece en un cuadro a través del cual pueden ser observadores de una realidad que, aunque no es la propia, es útil para reflejarse y proyectar sus fantasías; Jefferies se encuentra determinado al voyerismo desde su profesión como fotógrafo (Mulvey, 1975; Toles, 1989). Segundo, hay una dualidad respecto a la moralidad del hecho de observar; por un lado, se reconoce una acción ilícita en el hecho de involucrarse de manera voyerista en la vida de personas ajenas, por el otro, es gracias a esta acción que el conflicto *criminal* de la película se resuelve, pues es a través de la insistencia de Jefferies en su raciocinio que el asesinato de la Sra. Thorwald es develado (Toles, 1989; Wood, 1989).

Lisa Carol Fremont es el personaje clave para la resolución del crimen que se expone a través de la ventana de Jefferies; es interpretada por la actriz Grace Kelly, quien anteriormente se desempeñaba como modelo, un factor que facilitó su incorporación en el proyecto de *Rear Window* y que le permitió a Hitchcock explorar el personaje femenino en su totalidad (Fawell, 2000). Lisa es una mujer hermosa, inteligente, independiente, obstinada, elegante y con clase que tiene una relación amorosa con Jefferies y pretensiones claras de matrimonio. Es el personaje más desarrollado emocionalmente dentro de la película y, al tiempo, quizás el más atacado (esto sin considerar el asesinato de la Sra. Thorwald). En un principio, Lisa parece ser un personaje diseñado desde el deseo masculino y desarrollado enteramente para el placer visual, tanto de Jefferies como de los espectadores, sin embargo, su personalidad es tal que deja impresiones diversas tanto en el progreso de la trama como en el espectador.

Después de la advertencia de Stella respecto a la manía voyerista de Jefferies y los problemas que puede traer, Lisa también aboga por el fin de este comportamiento no solo por los aspectos morales que implica el acto de espiar a otras personas, sino por lo que esto representa para ella como mujer y como pareja. Existe una brecha que se forma entre los protagonistas: Jefferies es un fotógrafo aventurero que viaja para cumplir sus asignaciones laborales, acostumbrado a una vida sencilla, a no pertenecer o permanecer a un lugar definido, a dejarse llevar por el placer de captar imágenes a través de su lente y es totalmente reacio a la idea de formalizar la relación que tiene con Lisa; mientras que ella, pareciera ser el otro extremo de esta descripción: es una mujer con clase, de compromisos sociales, amante de la moda y con un trabajo perteneciente precisamente a esa rama, quiere formar un hogar al lado del hombre que ama y en este punto se desprende una de las problemáticas de la película. Al decir que a través de la ventana se observan realidades alternas pero relacionadas con el inconsciente de Jefferies, llama la atención que la mayoría de sus vecinos son mujeres y que cada una de ellas tiene una historia particular que puede ser un espejo de lo que es o podría ser Lisa para Jefferies. La mujer soltera artista que esculpe una figura que fácilmente representa la ausencia o carencia; *Miss. Lonelyheart*, que lo dice todo con su nombre, una mujer que recrea una y otra vez el anhelo de un ser amado que aún no conoce pero que desea para poder construirse y en cuya permanente ausencia preferiría morir; Miss. Torso, típicamente rubia, llama la atención con sus bailes, ropa mínima y comportamiento con los hombres, una supuesta abeja reina; existe también un personaje masculino, un compositor con bloqueo creativo; y tres parejas en diferentes situaciones: una, felizmente casada, sin hijos y con cierta complicidad

entre ellos; otra, recién casados que en su primer momento derrochan una alegría que va deteriorándose cuando el supuesto control sexual pasa del hombre a la mujer; y finalmente, los Thorwald, ella, una mujer enferma en cama que necesita cuidados de un esposo que en un momento de desesperación y cansancio frente a la situación, la asesina.

La realidad de Lisa y Jefferies parece pertenecer a mundos diferentes que no tienen conciliación alguna, al menos no para Jefferies, que se expresa en contra del compromiso y de su relación con Lisa en todos los diálogos que no tienen que ver con el delito que supone se ha cometido frente a su edificio. La brecha entre los protagonistas surge de lo que representa Lisa Fremont para Jefferies o quizás para el espectador. A este respecto es necesario mencionar a Mulvey (1975) al sugerir que “el exhibicionismo de Lisa ya había quedado patente a través de su obsesivo interés por la ropa y el peinado, por el hecho de que no era más que una imagen pasiva de perfección visual” (p. 375); sin embargo, esta es una reducción del verdadero valor que tiene la protagonista femenina en su rol no sólo por parte de Mulvey, sino también por parte de Jefferies que se expresa de forma despectiva ante lo que constituye Lisa como mujer. Fremont hace parte del mundo de la moda, tiene su propio negocio con el que se sostiene y no necesita de un hombre que le brinde estabilidad, al menos no a nivel económico, es una mujer trabajadora y dedicada que se muestra flexible frente a la posibilidad de cambiar su estilo de vida, en caso de que se requiera, para formar parte de la vida de Jefferies que la mira y solo ve una mujer estereotipada incapaz de asumir un estilo aventurero para permanecer con él, y parte de un mundo demasiado clasista como para él formar parte; es una brecha insoluble. Modleski se ha referido a esta lectura del personaje femenino como inadecuada, refutando no sólo a Jefferies, sino también a Mulvey y a otros críticos (Belton, 2003, Capítulo 2, p. 57-90; Fawell, 2000). Modleski (2016) defiende el rol exhibicionista de Lisa no solo como el de una mujer que busca ser mirada o admirada por su pareja, sino como de alguien que es seguro de sí mismo, una actitud cuya expresión se refuerza con el proseguir de la película. Desde el momento en el que Lisa se interesa por lo que sucede en el apartamento de Lars Thorwald es ella, en compañía de Stella, quien toma las riendas de la resolución del misterio; entran a la fantasía creada desde el voyeurismo de Jefferies para darle forma a un asunto que él por sí solo no podría abordar, pues pasa de ser quien critica la pasividad femenina a ser el personaje pasivo y limitado cuyas acciones son, además, restringidas por su propia profesión, quedando relegado al mero hecho de observar. Además, contrario a la imagen que tiene Jefferies de Lisa, es claro el papel de la moda en el desarrollo de la narrativa, pues no se trata de la construcción de una

mujer consentida y vanidosa, sino de darle herramientas que le serán claves para su intervención como *detective*. Modleski habla de la moda, en el contexto de *Rear Window*, no como la asimilación del sistema patriarcal sino desde un significante más fuerte, como respuesta del deseo femenino y de la diferencia de género y es por ello que la profesión de Lisa merece una re-valoración desde su significante real. Ante esto Woolf (2008) argumenta que:

Hablando crudamente, el fútbol y el deporte son ‘importantes’; la adoración de la moda, la compra de vestidos ‘triviales’. Y estos valores son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura. Este libro es importante, el crítico da por descontado, porque trata de la guerra. Este otro es insignificante porque trata de los sentimientos de mujeres sentadas en un salón. Una escena que transcurre en un campo de batalla es más importante que una que transcurre en una tienda. En todos los terrenos y con mucha más sutileza persiste la diferencia de valores. (p. 54)

Considerando la apreciación de Modleski y tomando las palabras de Woolf como criterio, Mulvey, al igual que otros autores y críticos, califican como estereotipos ciertos roles y/o profesiones “propios de la mujer” dando vuelta a un ciclo que proviene del patriarcado desde donde usualmente surge la crítica despectiva a este tipo de actividades que merecen, ciertamente, una resignificación.

Para Wood (1989), L. B. Jefferies no repudia a Lisa Fremont sino que le teme al peligro que representa para su libertad y el hecho de tener un microcosmos alternativo ante sus ojos le brinda un escape del deseo de ella al tiempo que le da ideas para justificar su falta de interés en la formalización de un compromiso con ella a través de las diferentes versiones de aquello que “podría pasar si”. Lisa se permite, en las discusiones que tienen o a través de las respuestas a los comentarios despectivos de Jefferies, no defenderse, no por justicia sino por determinación propia, validar su presencia, ser ella y no otra mujer quien sea vista por Jefferies; para esto, y como se mencionó anteriormente, hace uso de su intrepidez, astucia e inteligencia a favor de las sospechas que atiborran la habitación de Jefferies y se lanza a una empresa doble: ser la chica que es, definida por sí misma, guiada por su deseo, lejos del concepto que de ella tiene la sociedad, lejos de lo que se espera de ella y, curiosamente, haciendo uso de sus conocimientos como mujer profesional en el ámbito de la moda. Lisa logra finalmente captar la atención de Jefferies transformándose ante sus ojos, ante su mirada, de un sujeto que le incomoda y estorba, a una fuente de admiración, disolviendo la brecha que existía entre hombre-mujer; de hecho, a través de la ventana se descubre

que no solo en el apartamento de Jefferies se ha aclarado el panorama: *Miss Torso* revela su verdadera naturaleza cuando llega a su puerta la persona que ansiaba que regresara; *Miss Lonelyheart* encuentra en las notas del compositor una razón para despertar del letargo de carencia en el que vivía; y cada una de las parejas encuentra un desenlace, cualquiera de los cuales es plausible. Jefferies se permite desvirtuar sus temores al compromiso una vez que es testigo de aquello que consideraba inexistente pero que se recreó para su mirada la noche en la que se resuelve el misterio. Es necesario en este punto resaltar un tópico que se había mencionado con anterioridad: la moda.

En *Rear Window*, Grace Kelly utilizó un total de seis vestidos, Fawell (2000) realiza una descripción de estos y de la intencionalidad de Hitchcock para cada uno; contrario a lo que opina Mulvey no se trata de mostrar a una muñeca de la moda sino de permitirle al espectador relacionar a Lisa con las mujeres que se ven a través de la ventana y, al mismo tiempo, de que sea partícipe de las intenciones de Lisa. Por ejemplo, a medida que la trama de la película se complica, los vestidos de Kelly le permiten mayor movimiento sin dejar de mostrarla elegante, algo que le permite al personaje de Lisa demostrar que no sólo puede hacer todo aquello que Jefferies duda, sino que lo puede hacer con clase, es decir, Lisa puede comprometerse con la vida de aventuras de Jefferies sin necesidad de renunciar a su pasión por la moda. Sigue así respondiendo a sus deseos, no tiene que renunciar a la moda para estar con Jefferies, y demuestra que no debe renunciar a Jefferies por su gusto por la moda. Son dos cosas, dos aspectos de su vida (profesión y anhelo) que no son excluyentes, basta con verla cruzando cercas, subiendo escaleras de emergencia e incorporarse a través de una ventana usando tacón y falda, y verla haciendo uso de su conocimiento sobre la mujer y la moda mientras hablaba tranquilamente y con veracidad de la desaparición de la Sra. Thorwald, todo evocando temas que son ajenos al hombre pero que son tan simples para la mujer como el contenido y la forma de llevar un bolso de mano. La burla de Jefferies se deshace, y debe hacerlo, porque Lisa puede hacer cuanto se necesite para afrontar las situaciones sin necesidad de renunciar a lo que es, mientras que él sigue estando (y estará aún más) reducido a la inmovilidad.

Para finalizar, es meritorio resaltar el hecho de que, a pesar de que se reconoce a Jefferies como el dueño de la mirada y controlador de la misma, desde el momento en el que Lisa se hace partícipe de la realidad de él y logra ser “espectadora” de lo que se muestra a través de la ventana, ellos comparten esta mirada y surge así el punto de vista desde la mujer, la mirada femenina con la

que las espectadoras del film pueden identificarse (Modleski, 2016), al tiempo que se le concede toda la acción a ella y se reafirma la invalidez masculina no solo en la pasividad de Jefferies, sino en la incompetencia del Teniente Doyle, y la impotencia de Thorwald una vez que Lisa les incomoda con acción, inteligencia e intuición y su presencia -inadvertida- respectivamente. El personaje de Kelly *sufre* una transformación en el transcurrir de la película que no se trata de una variación en su esencia, sino de lo que se interpreta de ella. Como en *Spellbound* y el caso de Constance Petersen, Lisa Fremont logra demostrar que no necesita renunciar a una pasión o profesión por alcanzar el amor romántico, sino que llegar a éste le permite explorarse aún más en un “mundo de hombres” en el que la mujer no es adorno u objeto, sino la reivindicación de sí misma.

***Marnie* (Marnie la Ladrona)**

Película dirigida por Alfred Hitchcock en 1964. Para algunos autores, especialmente del tiempo histórico de su estreno, fue una película que pasó desapercibida debido a falencias técnicas que consideraron descuido, o bien por la trama que resulta siendo más aterrizada respecto a sus películas previas o su supuesta falta de realismo (Johnson, 1964). La narrativa de *Marnie* le hace similar a la película de 1945 *Spellbound*, dado su contenido psicoanalítico y al romance que gira en torno a los personajes; sin embargo, es una historia que varía en relación a la madurez de sus personajes y a la representación de género.

Marnie Edgar es interpretada por Tippi Hedren, actriz que tuvo una relación conflictiva con Alfred Hitchcock por el interés del director más allá de su carrera profesional, asunto que según Estalayo Martin (2013) afectó aspectos técnicos y justificó las críticas negativas de expertos y del público en general empañando la recepción del film. Para algunos autores, la relación de Hitchcock con sus actrices o su percepción de ellas siempre salpicó su trabajo, pero es un tema biográfico que no hace parte del alcance del presente análisis, basta con mencionar que en el específico caso de Tippi Hedren y del desarrollo de las películas *Marnie* y *The Birds* la influencia del director en la toma de decisiones –asertivas o no- relacionadas con la narrativa tienen un tinte personal.

Según Haskell (1987), para los años sesenta el sistema de las estrellas (*Star System*) que se había mantenido en Hollywood desde los años veinte, había colapsado al igual que el sistema de estudios y el Código Hays, generando un ambiente de libertades en la industria cinematográfica y desencadenando también una crisis en la industria. Actrices que tenían varios proyectos en un año, empezaron a desaparecer y a presentar films con menos frecuencia. El detrimento del sistema de estrellas convirtió a antiguos protagonistas en desconocidos que ahora abandonaban sus fachadas y se presentaban al público como personas reales, después de haber sido por años los papeles que interpretaban. Ahora la imagen que les representaba era la propia y esto, en efecto, derivó en mayores libertades especialmente para las mujeres con el perjuicio de una baja contratación laboral, lo que significó también menos poder en la industria. Ahora los directores eran (en palabras de Haskell) “superartistas” y de ellos dependían las oportunidades laborales de actores y actrices en una época en la que la producción de películas era cada vez más reducida. Haskell (1987) describe los papeles de las mujeres de esta década como impresiones oscuras de lo que solían ser en años anteriores, una simple caricatura que solo debía aparecer bien en cámara. La mayor parte de las

películas fueron dirigidas por y para hombres y sus relatos eran más cercanos a la personalidad del director, enfundaban sus demonios propios y usaban a la víctima principal como el antihéroe. En términos de liberación sexual, rol femenino permaneció en una especie de esclavitud y debía responder obedientemente al deseo masculino y a su carácter posesivo, no permitiendo la existencia de personajes fríos o vírgenes, o al menos no que tuviesen vitalidad o hermosura. Todos estos aspectos de la industria se enfocaban en reforzar la superioridad masculina y de cegar los anhelos individuales de la mujer. Surge de nuevo el rol de mujer como objeto de deseo, una fémina cargada de pasividad que se hace irresistible para el hombre y su contemplación. En términos de estereotipos hay una variación respecto a décadas anteriores en las que la mujer rubia era símbolo de bondad y la morena² era su contraparte; en los años sesenta se invierten estos papeles: ahora la mujer rubia es el blanco de castigo y debe sortear toda clase de retos y malas experiencias como violación o tortura para destruir su fortaleza; la morena, en cambio, es la mujer accesible y poco orgullosa que lo deja todo a merced del hombre. Ambos papeles, tanto la rubia como la morena, se encuentran fácilmente identificables en la trama de *Marnie*, cada una de ellas cumpliendo con su estereotipo con algunas variaciones de su rol dentro de la narrativa o al menos en el significante que le brinde el espectador.

En el caso especial de Hitchcock, dice Haskell (1987), el personaje masculino será atraído por una mujer cuyo rechazo va a ser causa de castigo, castigo que le será brindado por el mismo hombre que le desea. Este es el caso específico de *Marnie* y de su “historia de amor” con Mark.

Primero, *Marnie* es mostrada al espectador como una simple imagen, una mujer camina sola a lo largo de una plataforma con una maleta en su mano y se va alejando de la cámara que la capta, siempre de espaldas y sin renunciar a su paso. En principio se le reconoce como una mujer misteriosa, cuya identidad es desconocida y quizás siga siéndolo durante toda la película. Contrario a otras películas de Hitchcock, que se centran en el desarrollo del suspenso, en *Marnie* el principal foco de atención se dirige a ella y a la construcción de su personaje (Kapsis, 1988); considerando las siguientes secuencias en las que se produce un interrogatorio policial, se puede conectar a la mujer misteriosa del inicio con un robo. La connotación de la descripción dada por el Sr. Strutt ubica a *Marnie* como objeto de deseo masculino que además cumple con el estereotipo no sólo dado por Haskell sino también por Kapsis y Johnson (1964), quienes aseguran que representa el

² Los términos *blondes* y *brunettes* en su traducción literal significan rubia y morena, respectivamente, esta última hace alusión a mujeres de cabello negro.

cliché convencional de los años sesenta. La imagen que brinda Strutt de Marnie, además de la forma en la que la comunica, acerca al espectador a la posibilidad de que su belleza sea la razón por la cual obtuvo su trabajo.

La imagen de Marnie ahora no solo tiene una descripción (proveniente de un hombre) sino que en secuencias posteriores adopta un rostro. Una mujer rubia cuya posible *culpa* se refleja en el proceso de cambio de color en el cabello y en el posterior cambio de identidad entre muchas disponibles, así como en el cambio de residencia. El asunto del robo es ahora parte del misterio pues se entiende que es un hecho recurrente aún con el desconocimiento de la razón para llevarlo a cabo.

En un momento de tranquilidad que se refleja en sus gestos, Marnie se dirige a un lugar neutro para ella y aquí un punto vital para entender uno de los aspectos del desarrollo del personaje. Habiendo conocido su capacidad de engaño, claramente relacionada con su aspecto, ahora se reconoce como un ser pasional/emocional al verla cerca de su caballo Forio. Estalayo Martín (2013) se refiere a este momento como una señal para entender las relaciones de afecto de Marnie con otras personas. Forio es la representación de un amor que tiene correspondencia, o la busca, y que además brinda libertad. Más adelante se logra entender que el caballo es un objeto de canalización de la sexualidad reprimida (Wood, 1989).

La visita de Marnie a casa de su madre es aún más esclarecedora. Primero, y tomando además parte de la escenografía utilizada en el momento de montar a Forio, resaltan los detalles en el montaje. Wood (1989) relaciona estos detalles no como falencias en la construcción del set de grabación, sino como parte de la intención de Hitchcock de alejar a Marnie de la realidad; por un lado, el paisaje que transcurre mientras Marnie visita a Forio, da la ilusión de que la tranquilidad expresada por el personaje no es real; de otro lado, el hogar materno se encuentra en una calle en un centro portuario que está *bloqueada* al final por un barco, paredes de ladrillos asemejando a las de una cárcel, todo brindando una imagen de la vida limitada de Marnie en su niñez, primer aspecto que trasciende en el análisis de la narrativa. Segundo, el cántico de los niños en la calle remite a una enfermedad y a un pedido de ayuda a la madre. Tercero, cuando Marnie ingresa a casa de su madre, es obvia la molestia (por decirlo de algún modo) que le causa el color rojo, un detalle que luego se esclarecerá, pues está en íntima relación con la base del suspenso de la película tanto como en el desarrollo del personaje de Marnie. Cuarto, la relación entre Bernice –la madre– y su hija contiene tribulaciones que no parecen tener una razón aparente pero que da algunas pistas, una de

ellas conecta los robos a una búsqueda de aprobación o cariño desde la hija, además, se exhibe un limitante de parte de la madre para con el aspecto de Marnie y enlaza directamente con la educación basada en la no necesidad de un hombre, en ser recatada para no llamar la atención del sexo opuesto; por último, la escena en la cama (Walker, 2005b) en la que se develan varios factores detonantes en Marnie: el frío, un golpeteo, una pesadilla recurrente y una figura perturbadora acercándose a la puerta. Todos estos detalles, además del desprecio por parte de la madre para escuchar o ayudar a su hija, representan la presencia de un trauma, posiblemente de la niñez.

A continuación, Marnie se prepara para la búsqueda de un nuevo trabajo, en este caso en la empresa publicitaria Rutland; como apunta Estalayo Martin (2013) salta a la vista un triunfo de parte de la madre sobre el poder seductor de la protagonista que tiñó de nuevo su cabello a castaño; es visible también el rechazo de la Srita Edgar a la mirada masculina y la incomodidad que resulta de ser blanco de ésta. La educación en el hogar, tan concentrada en hacer de Marnie una mujer independiente de los hombres va incluso más allá y se convierte más que en una simple decisión personal en un tramo más oscuro de su personalidad. En esta institución, así como en la oficina del Sr. Strutt, Marnie y las demás empleadas cumplen con roles que obedecen al patriarcado, no se observa ninguna mujer con un puesto importante y son los hombres los que manejan el estatuto de poder; se les ve como secretarias o empleadas de servicios generales mientras que el rol masculino se recrea desde la mirada y la contemplación, como si la mujer fuese un adorno para las oficinas. Precisamente, Marnie había logrado obtener su primera vacante con el Sr. Strutt gracias a su belleza “mejorando el panorama del lugar” y en segundo momento, es quizás más aceptable abogar por el interés en Mark porque sea ella quien había llevado a cabo el robo en el negocio de su asociado.

Mark Rutland es interpretado por Sean Connery, es un personaje de carácter maduro, inteligente, suspicaz, es un hombre de negocios con un concepto de moralidad trabajado desde sí mismo y desde sus capacidades como empresario, se interesa por asuntos de índole científica que en el desarrollo de la película le llevan a hacer analogías entre los animales y las mujeres, específicamente hacia el comportamiento de Marnie. Es viudo, a pesar de lo cual se muestra como una persona fuerte y libre de su pasado. Wood (1989) lo presenta como un hombre con las características suficientes como para hacer frente a la situación en la que se encuentra con Marnie, sin embargo, es necesario hacer un paralelo con respecto a la película *Spellbound*. La Dra. Constance Petersen se desenvuelve como psiquiatra en un centro médico y entiende la lucha moral que hay entre sus impulsos y la realidad que le acarrearía poner en peligro su profesión o incluso

su vida misma, la moralidad en este nivel quizás ahonda mucho más en la ayuda médica que le puede brindar a su paciente y de hecho enfatiza bastante en ello, así como en la liberación de Jhon tanto legal como psíquicamente. Regresando a *Marnie*, hay un asunto moral entre la ayuda que se brinda y el destinatario de la misma.

Mark es atraído por el misterio que envuelve a Marnie, es probable que teniendo frente a sí a una mujer sin las características psíquicas que posee ella, ésta hubiese pasado inadvertida. Pero ante sus ojos de “explorador” se posó una presa. El asunto de moralidad que se encuentra entretejido en la relación entre Marnie y Mark obedece en gran medida a una cuestión de instinto; instinto de supervivencia, instinto de protección, instinto de posesión.

Mark, y con él los espectadores, empieza a desentrañar la realidad de la vida de Marnie, no por invitación de ella sino por un impulso propio, el impulso que mueve al cazador hacia su presa para conocer sus movimientos, sus necesidades, para medir su fuerza y finalmente atraparla.

En un obvio avance de la trama, Mark descubre a Marnie después de que ha ejecutado un nuevo robo. Modleski (2016) y Stagliano (2010) ubican la cleptomanía de Marnie como un ataque al sistema patriarcal; según la lectura de Mark, la mujer es un depredador, y quizás lo sea: Marnie es una mujer misteriosa pero cordial, sabe atraer la atención de los hombres a los cuales recurre para conseguir un empleo, sabe que es el objeto de la mirada de ellos, y utiliza eso a su favor. No se trata solo del hecho de estar presta a trabajos más rigurosos de lo normal y de ser voluntaria para trabajar horas extras, sino de saber cómo interactuar en un mundo de hombres; quizás lo haga de manera inconsciente porque le incomoda ser mirada, pero su complacencia es ciertamente disruptiva de la economía masculina. La formación de Marnie, su estrecha dependencia al cariño maternal y su cleptomanía son ataques al sistema patriarcal, pues no le permiten hacer parte del ciclo “natural” de la mujer en búsqueda de su amor romántico. Marnie es el centro de la mirada masculina, pero ella también mira del otro lado y genera caos.

Con el descubrimiento del delito de Marnie, Mark le chantajea, regresa el sistema de presa-cazador. En la escena del auto en el que Mark busca asumir control sobre Marnie se logra percibir no sólo un enamoramiento sino también un deseo de posesión y de aquí parte el mecanismo de retención a través del chantaje; quitar libertad para brindar libertad, argumentando la necesidad de protección de un ser querido. Regresando a Wood (1989) y a su teoría de que Marnie no es libre incluso cuando así lo siente, llega la reflexión de a qué podría obedecer esta libertad o cómo podría manifestarse. Bailin (como se cita en Modleski, (2016) dice que Marnie posee su propia voz en el

film y que si bien la mirada no es de ella, excepto en algunos momentos, el eje de desarrollo de la historia es la construcción de su personaje, hecho en el que se involucra al espectador que ve más que los demás personajes (los movimientos de cámara, los elementos de la puesta en escena, el color rojo en su forma de atiborrar la pantalla, los gestos de Marnie que tienen una expresión muy dicente en los momentos en los que debe fingir bienestar, etc.) (Kapsis, 1988); la voz la tiene el rol masculino y la mirada también, pero la historia, como dice Modleski (2016) es un discurso que habla de la violencia en contra de la mujer, un tipo de violencia que deriva en traumas y sus consecuencias.

La percepción de Mark como personaje que induce o salva del patriarcado es muy variable entre autores, así como es variable también la imagen de Marnie. Autores feministas (Bellour, Bergstrom) han apoyado las teorías de Mulvey en tanto la mujer se convierte en el objeto de la mirada y deseo masculino. De forma independiente a ellos, es meritorio aceptar una realidad, y es que Marnie nunca es Marnie y que tanto el patriarcado como la lucha contra éste se concentra en su exterior mientras que ella navega mentalmente en sus propios temores y traumas sin saber reconocerse. Salta a primera vista la alegría y la pasión que refleja el rostro de Marnie Edgar al montar a Forio (omitiendo el comentario de Wood frente a su falta de realismo), pero si este instante de calma surge de una opresión que se presenta en ella desde que era niña y responde precisamente a un desplazamiento de su objeto de cariño, Marnie no podría ser menos libre.

Existen otros factores de la película que merecen ser mencionados: Primero, la presencia de una morena que es la contraparte de Marnie, habiendo descrito los roles femeninos en la pantalla para la década de los años sesenta, es otro punto que salpica el desarrollo de la historia, aunque por sí misma, no representa ningún rol que no sea el de mostrar aún más la naturaleza patriarcal que se expone en el film; Lil, la cuñada de Mark es una mujer presta al deseo masculino que también muestra una leve incomodidad con el patriarcado en el momento en el que se reúnen a tomar un té, siendo incisivo el modelo “habitual” en el que la mujer debe ser la que sirve; en otros momentos quiere ser vista como la mujer buena, pero entra en juego el sistema de moralidad propio de la película, las acciones que se emprenden con mala intención pero que pretenden ser vistas de otra manera, el enigma intencional detrás de las decisiones o de las palabras, el derecho que buscan poseer los personajes para asumir de forma positiva sus actos.

Segundo, en la luna de miel de Mark y Marnie se presenta una escena que a primera vista podría no ser entendida como una violación, pero que lo es. Debido al deseo de Hitchcock de

incorporar este acto en la película termina la relación del director con el guionista Evan Hunter. La escena trae consigo una contradicción en la personalidad de Mark, pues aunque desde el momento del chantaje se mostró posesivo y controlador, había estado presto a respetar la distancia que necesitaba Marnie para estar tranquila e incluso en escenas posteriores regresa a una posición cuidadora y respetuosa (en el sentido de moralidad que es válido en el film). Piso (como se cita en Modleski, 2016) encuentra que la violación tiene algunos atenuantes que actúan en favor de Mark, sin embargo, encontrar este tipo de actos tras un manto “positivo” lleva a caer en la justificación siempre presente a manera de excusa cuando el patriarcado actúa en ofensa de una mujer.

Tercero, el estado mental de Marnie, que es determinante sobre el crimen *per se*, dice mucho al espectador. A pesar de que Mark posee el hilo estructural de la historia, es la voz de Marnie la que se escucha, la que se oprime. Entender su estado desde la base que lo detona lleva a la reflexión en torno a la opresión. Marnie no está en una cárcel física sino en una mental cuyo carcelero cambia a merced de la historia y del mismo patriarcado. En un principio, la vemos desarrollando los deseos de su madre, el color del cabello, la relación con los hombres, la decencia; Marnie responde enteramente a los designios de su madre, o eso parece, sin saber que parte de ella también responde a una tortuosa experiencia que le persigue en formas, colores, sonidos y miedo. Solo puede mostrarse fuerte en tanto su compulsión la mueva, pero su compulsión también proviene de esa misma oscuridad que subyace en los recuerdos.

Cuarto, la resolución del conflicto psíquico de Marnie se presenta nuevamente después de una intervención relativamente abrupta de parte de Mark, pero que ha sido de forma escalonada a lo largo de la película. Durante la luna de miel ante una respuesta histérica frente a un intento de acercamiento Marnie devela que no le gusta ser tocada por los hombres, que nunca ha querido casarse, que el matrimonio para ella es degradante; podría reconocerse en ella un sentimiento similar al de Jefferies en *Rear Window* solo que para Marnie este desprecio hace alusión a una razón más profunda. Mark comienza a sentirse necesario para el descubrimiento de las ataduras mentales de su esposa para desprender de ella esa verdadera faz que permanece agazapada en el miedo (de aquí la alusión de Mark a esa flor que realmente es un cúmulo de insectos que buscan protegerse). Haciendo uso arbitrario de herramientas que pertenecen al psicoanálisis, como la libre asociación, Mark logra identificar que la fuente de malestar está relacionada con la Bernice Edgar y resuelve (al estilo *Spellbound*) que la mejor manera de esclarecer el asunto es que Marnie se enfrente a todo aquello a lo que le teme de una vez. La visita a la madre revela una situación en la

que confluyen cada uno de los temores individuales irracionales: los relámpagos aludían a una noche de tormenta; el golpeteo era el llamado a la puerta de su casa por parte de los clientes de Bernice, que trabajaba como prostituta; el frío y la imagen de su madre en el umbral de la habitación como una sombra eran su conexión al momento en el que debían despertarla y trasladarla al salón para disponer de la habitación; el roce de parte de un hombre la conectaba a un posible intento de violación de parte de un marinero cliente de su madre; y el color rojo hacía referencia a la sangre pues Bernice, tratando de defender a su hija, se lanza sobre el cliente que forcejea con ella y es finalmente Marnie quien con un atizador de fuego le golpea hasta generar su muerte, hecho del que se culpó su madre para que no fueran separadas. Convergen así todos los temores de Marnie en una escena que inconscientemente la mantenía esclavizada y es explícita además la razón por la cual Bernice elige educar a su hija de forma tal que no dependiera de un hombre para su realización como mujer. Sin embargo, su madre se resiste a dar cariño aun cuando ha sido cuidadora de Marnie desde pequeña y es esa la carencia la que suple Marnie a través de sus impulsos de cleptomanía, o así lo explica Mark, quien después de ver el rechazo de Bernice hacia la necesidad de cariño de su hija adopta el rol no solo protector sino dador de cariño para ella.

Marnie empieza siendo la construcción desde el deseo de su madre, y termina subyugándose a un sistema al que no pertenecía pero que resulta siendo la salvación de su futuro. Ella no pide ser salvada, necesita ayuda, necesita un auxilio que le libere de sus temores y que la separe de las raíces que le tienen prisionera y es el hombre el que desde su posición de poder le brinda esa salida. Si todo en ella es un reflejo de sus traumas, quién es Marnie sino una construcción desde otros y una objeción desde sí misma a serlo pero con una postura de irremediable resignación.

Family Plot (La Trama Macabra)

Dirigida y producida por Alfred Hitchcock, estrenada en marzo de 1976 después de enfrentar diversos cambios en términos de producción y elección de personajes (Harris y Lasky, 1995). En este caso, y a diferencia de la mayoría de las películas de Hitchcock, se presenta una film en el que los personajes y el desarrollo de estos es la temática central y no parte del escenario; posiblemente respondiendo a la caída del *Star System*, el film deja su enfoque en una o algunas estrellas, y permite que sus protagonistas brillen, cada uno desde su propia historia, elaborando una estructura interna a partir de las relaciones entre sus personajes (Kehr, 2011; Levy, 2011). *Family Plot* presenta al público dos *plots* paralelos de dos grupos de personas diferentes (dos parejas, específicamente) que pareciera que no sería posible que convergieran, pero que inevitablemente lo hacen en una serie de sucesos graduales que les atraen y complican.

La película surge a mediados de la década de los setenta en medio del desarrollo de lo que se conoció como el Nuevo Hollywood (*Hollywood New Wave*), un movimiento cinematográfico que había comenzado con el detrimento del *Studio System* en 1960 potenciando el papel de los directores como verdaderos autores de los films. Coincide además con el colapso del Código Hays o Código de Producción (*Production Code*) permitiendo la representación de temas que hasta el momento habían permanecido como tabús renovando así la forma de hacer cine en Hollywood. En su análisis del documental *A decade under the Influence*, Smith (2010) habla del rol femenino durante este periodo y lo asemeja a la tradicional sombra del cine clásico; la mujer era vista no como protagonista sino como un actor secundario al personaje masculino. El Nuevo Hollywood coincide históricamente con el surgimiento de la Segunda Ola Feminista y, con ella, la crítica cinematográfica feminista, por medio de la cual feministas adoptaron diversas estrategias para contrarrestar el tipo de roles que había estado asumiendo la mujer en el universo fílmico, el cual mostraba los valores del patriarcado a expensas de la mujer, mientras rescataban pequeños pero significativos logros en algunas interpretaciones de actrices de la época (J.R.W, 1989). El movimiento de liberación femenina trabajó con el concepto de la mirada masculina como forma de hacer de la mujer un objeto de deseo para el hombre (Mulvey, 1975; Smith, 2010).

Biskind (como se cita en Smith, 2010) declara que para este periodo se dejó de lado la forma tradicional de enfoque hacia los personajes para orientarse en la trama, rompiendo con las convenciones que regían el cine. Sabiendo que en décadas anteriores el objetivo de la industria

cinematográfica era comercial y se basaba en la producción de personajes, no sólo dentro sino por fuera de la pantalla, empezaron a sobresalir películas que mostraban aspectos sociales que nunca habían podido ser expuestos en Hollywood.

A pesar de la transformación del *Star System* y del movimiento feminista que se alzaba, el rol de la mujer, tanto en las producciones cinematográficas como detrás de ellas, no fue significativo y lo que se reflejaba en los cines tampoco respondía a los nacientes acontecimientos sociales; la libertad de la que se hablaba en las calles poco o nada se evidenciaba en las películas. Los roles interpretados permanecían en la misma oscuridad: víctimas, esposas, prostitutas y objetos sexuales redundaban en las pantallas; el protagonismo femenino aún no surgía. Los niveles de desigualdad en Hollywood eran percibidos por actrices y productoras (Smith, 2010). Haskell (1987) reconoce que desde mediados de los sesenta el rol masculino en el cine recurría a más violencia de la inusual frente al femenino, mientras que este último era despreciado y con la desaparición del Código de Producción, se pasó de películas derrochadoras de prudencia y mojigatería a un desfile de pornografía, convirtiendo a la mujer en un objeto de amor efímero y desechable, víctima de la nueva moralidad Hollywoodense.

Con el transcurrir de la década, empiezan a surgir películas con un nuevo orden; películas que desde la crítica podrían ser vistas como una prolongación del “club de machos” en el que se había convertido Hollywood, pero que mostraban atisbos de la mujer como personaje real, desde su propia concepción, dueña de la mirada y de su historia. Aunque existían muy pocas películas de esta índole, era posible encontrar algunas narraciones con la voz de la mujer sin la necesidad de romantizar su historia (Smith, 2010). De Lauretis (1985) habla de un periodo lleno de contradicciones para el papel de la mujer en el aparato cinematográfico en el que, por un lado, se buscaba una representación y/o documentación positiva de la mujer en el ámbito social y político, mientras que por otro, se exigía un trabajo sobre el medio para desentrañar o negar los códigos ideológicos que respondían al patriarcado burgués de la época.

Según Wood (en Erens, 1990), la realidad es que el feminismo tardó mucho en ser admitido en Hollywood y que la segunda oleada, a pesar de que llevó a la producción de cine crítico y alternativo, tuvo como respuesta una represalia negativa que se manifestaba en películas grotescas que reintegraban a la mujer a *su* lugar natural.

Después de haber realizado una película tan oscura como *Frenzy* (Frenesí, 1972), Alfred Hitchcock le brinda a su audiencia una película que, aunque basada en una historia igualmente

oscura, fue transformada hacia una narrativa más fresca e incluso optimista; algunos críticos relacionan esta metamorfosis con la sucesión de hechos que estaban presentándose en la vida privada del director (Powell, 2015).

A pesar de las características de la época, de las pretensiones del movimiento feminista y de la respuesta ante ellas de parte de Hollywood, Alfred Hitchcock presenta en *Family Plot* a personajes femeninos que son interpretados de forma fresca y quizás única en su entramado fílmico. Existen cuatro mujeres en el desarrollo de la historia, con un papel pequeño o grande en la evolución de la misma. Julia Rainbird, interpretada por Cathleen Nesbitt, es quien posee el argumento inicial: atormentada por la culpa y con la necesidad de resarcir sus errores del pasado, busca al hijo de su difunta hermana, después de que en vida lo arrebatara de sus brazos con el fin de mantener el apellido familiar lejos del escándalo sexual del que había sido fruto. Acudiendo a medios poco ortodoxos para alcanzar su cometido, pide los servicios de la médium Blanche Tyler (interpretada por Barbara Harris) quien, haciendo uso de sus supuestas capacidades extrasensoriales, obtiene la información que la anciana requiere para rastrear a su sobrino.

El tercer personaje femenino es Fran, interpretada por Karen Black. Ella recrea el dilema moral más grande expuesto en la película por alguno de los caracteres, un asunto que será revisado con posterioridad. Tanto Fran como Blanche tienen un importante papel en el transcurrir de la historia, pero es Blanche a través de las tantas vicisitudes que atraviesa quien le dará forma a la trama. Finalmente, la Sra. Maloney, interpretada por Katherine Helmond, gracias a quien la historia tiene un giro representativo a pesar de lo pequeño de su papel.

Siguiendo con la trama que surge de la necesidad de la Sra. Rainbird, Hitchcock expone varios de los típicos temas de sus películas: el peso del pasado sobre las decisiones del presente y la culpa. La culpa será el móvil para emprender una búsqueda que, aunque personal, terminará involucrando personajes que inicialmente no tienen ningún tipo de vínculo. Blanche toma como misión encontrar el heredero Rainbird, para lo cual necesitará de la ayuda de su novio George Lumley (interpretado por Bruce Dern) quien encarna a un candidato a actor con más aptitudes de las que se podrían considerar para tal labor y en manos de quien procederá la investigación del caso a fin de recibir el pago de diez mil dólares como recompensa.

En torno al *plot* principal de la película figuran algunos de los temas que ya se conocen de Hitchcock y un tema más controversial como es la religión. El film además tiene un énfasis especial en las mujeres que, contrario a lo que se esperaría de una película de la época, son percibidas por

los hombres de la forma en la que realmente son y tal cual son mostradas y no como un diseño especial para ellos (Palmer & Boyd, 2011, Capítulo 20, p.296) .

Blanche tiene un carácter fuerte, cuenta con un sentido del humor que podría ser sarcástico o irónico, y sobre ella recae el humor sencillo que define la película. Es una mujer tranquila, con facilidad para mentir y fingir lo que le permite avanzar en el mundo del espiritismo así sea de forma fraudulenta. George, por su parte, es un tanto más intranquilo que Blanche, en un rol que encarna la recursividad, es la mano derecha de Blanche para conseguir la información que hace posible su transcurrir en el mundo del espiritismo. Su relación se basa en la mutua confianza e indudablemente está definida por las continuas riñas de las que el espectador es testigo y que parecieran ser el eje sobre el cual funciona su amorío. Sin embargo, y un hecho curioso respecto a su relación, es que con el avance de la trama surgen más demostraciones de afecto y preocupación por parte de ambos personajes.

Una segunda pareja está conformada por Fran y Arthur Adamson (interpretado por William Devane), un joyero que impulsa sus riquezas por medio de los negocios de secuestro y extorsión. Curiosamente, Adamson maneja un negocio de alta alcurnia, lo que podría indicar que cierto recelo por hechos de su pasado lo impulsan a cometer este tipo de actos delictivos; Fran es la ayudante de Arthur y el personaje en el que se encarna la construcción de la mujer desde el deseo masculino. En un principio, Fran es vista disfrazada de una mujer rubia y alta a la que la policía y el FBI llaman “El Comerciante”, un personaje caracterizado por poseer calma y control total de cada una de las situaciones a las que se expone, ella es el medio, el rostro que comete los actos extorsivos. En la escena del automóvil en la que Fran y Arthur se encuentran por primera vez en el film es claro que el alter ego es una suma de los deseos no sólo de Arthur sino de los hombres en general (también entra aquí la descripción del Sr. Constantine) que además cuenta con una llamativa característica: no tiene voz. Llega por medio de ella el estereotipo de chica rubia de Hollywood.

Es importante reconocer que cada uno de los personajes principales de la película tiene un *alter ego* (Foley, 1978). Blanche, de forma consciente, hace uso de sus capacidades actorales y fraudulentas para dar a conocer a Henry, la voz misteriosa que le conecta con el mundo de los muertos. George, es un personaje multifacético cuyo deseo es ser actor pero que se presenta no solo como taxista sino también como abogado, profesión que utiliza perspicazmente bajo el nombre de Frank McBride para conseguir la información que finalmente conecta a ambas parejas.

Fran, como se describió anteriormente, se transforma en “El Comerciante”, mientras que Arthur resulta siendo el sobrino perdido de la Sra. Rainbird y cuyo nombre real es Edward “Eddie” Shoebridge, identidad que había *enterrado* años atrás complicando el proceso investigativo de la pareja Blanche-George.

La película está impregnada de un gran contenido moral, social y político (Nicholson, 2011); a pesar de que Hitchcock empleaba sus películas únicamente como forma de entretenimiento, y no como recipiente político, es difícil no ver representaciones de la sociedad entre sus personajes y las situaciones que les acaecen. En el caso de *Family Plot* hay una distinción clara de clases que se percibe desde diferentes frentes: la comida, la forma de vestir, los automóviles, las expresiones, la presencia o ausencia de modales y la incorporación de cierto tipo de tratos entre los personajes. En la pareja Fran-Arthur hay cierto nivel de refinamiento, la casa en la que viven e incluso la comida que preparan son representativas de un estatus social alto con respecto a los mismos elementos que caracterizan a Blanche y George.

La posición de ambas mujeres en el ámbito social es un asunto que también se encuentra permeado por el sistema de clases; Blanche hace parte de la que puede ser denominada clase trabajadora al igual que su compañero y ambos tienen actividades económicas que, ellos mismo aceptan, les ayudan a sortear las dificultades financieras. Blanche, en medio de su propia labor ilícita encuentra una manera de ser independiente pero también actúa desde la codicia para alcanzar un nivel más alto de riqueza. Fran, está definitivamente más permeada por la realidad de la burguesía patriarcal; su matrimonio es con un hombre cuyo estado financiero le brinda a ella la oportunidad de “librarse” de otras actividades económicas, mientras que se ocupa únicamente del cuidado de las víctimas de secuestro y se permite delegar a su compañero una parte de tal labor, al menos la correspondiente al trabajo sucio pues ya ella tiene sus manos lo bastante enlodadas por tener a su cargo la identidad de El Comerciante.

En cuanto al factor político, hay una crítica tanto a las instituciones religiosas y además una irónica referencia a la ineptitud de las estructuras de investigación como el FBI y la policía que, en las películas de Hitchcock, siempre se ven adelantadas por un investigador o investigadora amateur que resuelve los misterios y crímenes de una forma más eficaz.

Hay un asunto que resalta frente al trato a las mujeres y el rol de las mismas. Mientras que Blanche es el símbolo del empoderamiento, Fran está claramente restringida a las decisiones y el rol masculino. Sin embargo, ambas mujeres se muestran más astutas de lo que el rol masculino

permite advertir; de hecho, el espectador visibiliza mucho más de lo que los personajes reconocen. El papel de Blanche, por ejemplo, es una muestra de desarrollo femenino, pues a pesar de que tiende a confiar en George para allanar el terreno difícil de la trama, finalmente se da a la tarea de tomar la misión a manos propias liberando una batalla que parecería que finalmente se desenvolvería en su contra. Blanche es quien, después de haber conseguido la información que lía a ambas parejas, decide hacer frente a una trama que, si bien no espera encontrarse, supera haciendo uso de sus facultades ficticias. Fran es un personaje de continuo cuestionamiento frente a las acciones de Arthur, ella vive bajo el yugo de las palabras de Adamson y de su manipulación a un nivel que podría hacer dudar al espectador respecto a sus verdaderos motivos y a su papel en el desenlace de la trama; es una mujer que busca desprenderse de aquellos asuntos que tocan su moral más allá de cierto límite, mientras su pareja no tiene ninguno y cada vez les acercan más a un desenlace inesperado para ambos. Fran fue muy precisa cuando advirtió que prefería la vida ilegal antes que someterse a las labores que implican la domesticidad, de aquí que le haga frente a una caracterización que es propia de la mujer según el sistema patriarcal ante la que ella se resiste haciendo uso de una actividad ilícita; es un personaje que se desarrolla bajo una convicción negada: si deja de lado la vida delictiva tendría que escoger el ámbito doméstico, pero si sigue en ella es un atropello a su moral.

El carácter moral de la película es totalmente subjetivo, ambas parejas manejan asuntos ilícitos que usan a favor de un mismo fin: el dinero. El punto en el que el espectador espera que una u otra pareja logre su cometido es también un juego de identidades y representaciones pues, aunque pareciera haber una diferenciación entre pareja buena y pareja mala, los medios para ambas abrigan maldad o ilegalidad. Brill (Palmer & Boyd, 2011, Capítulo 20, p. 296) hace alusión a un tipo de identificación con ambas parejas a través de los colores que les representan. Por un lado, George y Blanche son mostrados con colores claros, principalmente blancos y azules, la cabellera de ambos es rubia, el auto que conduce ella es blanco, de aquí la conexión entre el blanco y lo bueno, quizás con tono irónico considerando la personalidad de Blanche, pero finalmente asertiva considerando su inocencia. Del otro lado, Arthur y Fran son representados con colores oscuros, principalmente el negro, un color asociado con la clase, la riqueza e incluso con la maldad. Pero entre lo bueno y lo malo, la perspectiva moral sigue presentándose como subjetiva y es el espectador quien juzga desde su identificación o desde el desprendimiento de ésta si existe una pareja con mayor maldad o bondad.

En el contexto de la liberación femenina, vale la pena rescatar la caracterización de Blanche, quien se muestra desprendida de cualquier atributo patriarcal en su relación con George. En la escena de la discusión con su compañero que está siendo espiada por Fran y Arthur, éste la declara ninfómana al verla mostrando sin ningún tipo de recato su deseo sexual; pero considerando la ausencia del Código de Producción, y de la personificación de la perversidad sexual que hizo parte de la película *Frenzy* (Frenesí) y de otras películas de la época, se puede asumir que Hitchcock no aducía a una ninfómana, y aquí, de nuevo, el asunto de las clases. Podría asumirse que una mujer con los rasgos sexuales de Blanche sería controvertida en un medio burgués, sin que esto realmente signifique que tiene algo de incorrecto. Blanche vive su sexualidad sin ataduras de carácter patriarcal, ella decide momentos, ella habla de sus necesidades sin tener que subyugarse a un deseo masculino.

Family Plot es una película que surge y se desarrolla gracias al rol femenino, se ven distintos rostros que enuncian condiciones diversas de las mujeres entre clases con representaciones diferentes frente a la imposición del sistema patriarcal.

Consideraciones finales

Laura Mulvey, una de las exponentes más reconocidas de la crítica fílmica feminista, dio un gran aporte para la construcción de análisis desde el feminismo de algunas de las obras del director Alfred Hitchcock, basándose especialmente en la premisa de la mirada masculina como forma de control y en la construcción de los personajes femeninos; sin embargo, varios autores han re-significado la forma en la que se interpreta el rol de la mujer en el cine y específicamente en las películas de Hitchcock que han sido foco de críticas, así como el mismo director, tildado muchas veces de misógino. Es importante resaltar que el contexto histórico, en el que se da el cine clásico de Hollywood, moldeó características del rol femenino como sujeto social y político y que son plasmadas –consciente o inconscientemente– en los films y que, de una u otra manera, evidencian el trato que se les impuso bajo el sistema patriarcal propio de la época.

Si bien es cierto que la mujer en las películas tiende a ser victimizada y es merecedora de escarnio por sus intentos de transgresión al patriarcado, no es tarea difícil verlas en una constante lucha por desprenderse de los escenarios que responden a “su rol natural”. Tanto en *Spellbound* como en *Rear Window* el personaje femenino demostró que no por ser mujer sus decisiones personales le afectan profesionalmente y que, en definitiva, no es necesario hacer una elección entre lo emocional y lo laboral pues ambos aspectos no se contradicen sino que, incluso, pueden impulsarse. Caer en el paradigma de que la emoción sustrae o mengua capacidades, afecta no solo la representación de la mujer en el cine sino también de las mujeres como sujeto social. Existe, además, un asunto de estigmatización de las labores que son desarrolladas por mujeres, que normalmente provienen de la misma crítica patriarcal, pero se ha asumido en el lenguaje femenino como una reproducción de este estereotipo; Virginia Woolf invita en este sentido a una re-significación, no de las labores, sino de la postura frente a ellas para evitar la continuidad de un ciclo iniciado por los hombres que implica una degradación del papel socio-político de la mujer. Las actividades socio-económicas no deben ser categorizadas por el género de quien los emprende, sino por las capacidades del emprendedor.

En términos de historicidad, el contenido de las películas responde a las características que fueron “fijadas” por el aparato cinematográfico específico de cada década; en este sentido, vale la pena rescatar el papel femenino de Constance Petersen y de Lisa Freemont, cuyos papeles ascienden más allá de las críticas de algunos feministas y les conceden un protagonismo mayor que

el de sus compañeros hombres. Es muy común encontrar que las críticas feministas han cambiado con el paso de los años y que, a pesar de los estereotipos en los que caen los personajes, es posible rescatar en ellas cualidades propias de mujeres luchadoras que no encuentran inconvenientes en armonizar su vida emocional y profesional. Como se habló en el apartado de las características del cine clásico, se trata de invitar a la reflexión desde opiniones propias y no impuestas de los personajes que se muestran en las pantallas y reconocer que la interpretación de los roles depende no sólo de la intencionalidad del director o del escritor, sino también de la forma en la que se observa y, quizás, de lo que se pretende encontrar.

La transformación de los personajes se evidencia desde dos puntos, por un lado, y como ya se mencionó, por los paradigmas sociales de cada época (establecidos en mayor parte desde el sistema del patriarcado) y, por otro lado, desde la respuesta ante ellos. El carácter evolutivo del rol femenino en las películas analizadas puede comprenderse más si se separan los films, porque hay formas de transgresión diferentes entre unos y otros. Se esperaba encontrar un decline en la imagen de la mujer debido principalmente a las características históricas que fueron develadas; sin embargo, se crea la necesidad de aclarar que las luchas son independientes y en contextos diferentes. La película que más se alejó de esta premisa fue *Marnie*, pero en un segundo análisis de la misma y recurriendo a información teórica emprendida por diferentes autores, se evidencia la necesidad de la mujer de ser independiente tanto emocional como socialmente; no es posible conocer la continuidad del desarrollo de este personaje ni de cómo afrontaría los cambios sucesivos a su recuperación, basta con esperar que pudiese encontrarse a sí misma y que, para ello, no sea necesario someterse al control o al deseo de un externo. Así mismo, queda la imagen del personaje de Fran, en *Family Plot*, tratando de desprenderse de las actividades ilegales en las que contribuía con su pareja, ver la duda y la inconformidad en ella ya es un cuestionamiento poderoso ante la permanencia en un sistema que le hace frente a su moral.

El análisis descriptivo de los personajes femeninos y el debate teórico que surge de la revisión bibliográfica son de pertinencia para obras no necesariamente fílmicas; si bien la Segunda Ola del feminismo no tuvo las suficientes repercusiones en el aparato cinematográfico, es preciso evocar sus logros de una forma crítica, caracterizando el rol de la mujer lejos de extremos que pueden nublar el verdadero carácter que imponen no solo a nivel artístico sino también social. El constructo final no debería responder únicamente a la carencia de determinadas cualidades, sino a

resaltar esas otras que se encuentran presentes y que polemizan, de pequeñas formas, estatutos impuestos ante los que solo queda la necesidad de transformarse.

Referencias

- Abramson, L. H. (2015). Spellbound. En L. H. Abramson (Ed.), *Hitchcock and the Anxiety of Authorship* (pp. 133-144). Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/jkgx>
- Aguilar Barriga, N (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/gpdv>
- Alberdi, I. (2020). Historia del feminismo. *Revista de Occidente*, 466, 17-25.
- Belton, J. (2003). Can Hitchcock be saved from Hitchcock studies? *Cineaste*, 28(4), 16-21.
- Boyd, D. (31 de marzo – 2 de abril de 2000). *The Parted Eye: Spellbound and Psychoanalysis* [Presentación en papel]. Conference: For the Love of Fear. Museum of Contemporary Art, Sydney. <https://bit.ly/3E3ngHC>
- Brill, L. (2011). A brief anatomy of Family Plot en B. Palmer & D. Boyd (Ed.), *Hitchcock at the Source: The Auteur as Adapter*. Suny Press.
- Burkett, E. & Brunell, L. (s. f.). Feminism | Definition, History, Types, Waves, Examples, & Facts. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado 24 de marzo de 2021, de <https://cutt.ly/JN5XhaS>
- Campbell, C. (2010). Film as Personal and Collective Nightmare: The Case of Hitchcock. *International Journal of Arts and Sciences*, 3(16), 360-366.
- Castro Ricalde, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: Género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7, 1-4.
- Cruzado Rodríguez, M.d.l.A. (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*. [Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla]. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://bit.ly/3DzGnHU>
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Siglo XX. <https://cutt.ly/yN5CUpS>
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154–175. <https://doi.org/fkm6nz>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra. <https://bit.ly/3G5bcav>
- Del Valle Morilla, A. M. (2015). *La posición de cámara y el montaje en el cine de Alfred Hitchcock como un acto moral* [Tesis doctoral, Universidad Francisco de Vitoria]. Depósito Digital UFV. <https://bit.ly/3FO0AfH>

-
- Elliot, B. (2012). Hitchcock's Gender Roles: Spellbound. *The museum of film history*. <https://cutt.ly/7Mw2I4T>
- Ellmann, L. (2019, diciembre 26). Opinion | Patriarchy Is Just a Spell. *The New York Times*. <https://nyti.ms/3DFlg71>
- Estalayo Martin, L. M. (2013). Análisis de "Marnie, la ladrona". *Agathos: Atención sociosanitaria y bienestar*, 13(3), 4-12.
- Fawell, J. (2000). Fashion Dreams: Hitchcock, Women, and Lisa Fremont. *Literature/Film Quarterly*, 28(4), 274-283. <https://bit.ly/3DFKqT3>
- Foley, J. (1978). Doubleness in Hitchcock: Seeing the Family Plot. *Bright Lights*, 7.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos* (3 ed., pp. 1-8). Biblos.
- Guarinos Galán, V. (2008). Mujer y cine en Junta de Andalucía (Ed.), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Instituto Andaluz de la Mujer.
- Gürkan, H., & Ozan, R. (2015). Feminist cinema as counter cinema: Is feminist cinema counter cinema? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 5(3), 73-90. <https://doi.org/gppt3x>
- Harris, R. A., & Lasky, M. S. (1995). *The complete films of Alfred Hitchcock*. Carol Publishing Group Edition. <https://bit.ly/3UtZlqd>
- Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. University of Chicago Press. <https://bit.ly/3t0iDb1>
- J.R.W. (1989). Introduction: Feminist Film Criticism. *Film Criticism*, 13(2), 1-6. <https://bit.ly/3hgWnXX>
- John, M. S. (2020). Analysis of Memory, Gender, and Identity in Psychological Thrillers with Specific Reference to Alfred Hitchcock's Spellbound and James Mangold's Identity. *Middle Eastern Journal of Research in Education and Social Sciences*, 1(2), 1-14. <https://doi.org/jkgz>
- Johnson, W. (1964). *Marnie by Alfred Hitchcock*. *Film Quarterly*, 18(1), 38-42. <https://doi.org/jkg3>
- Johnston, C. (2014). WOMEN'S CINEMA AS COUNTERCINEMA (UK, 1973). In S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 347-356). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/jkg2>
- Kaplan, E. A. (1983). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.

-
- Kapsis, R. E. (1988). The Historical Reception of Hitchcock's Marnie. *Journal of Film and Video*, 40(3), 46-63.
- Kehr, D. (2011). *When movies mattered: reviews from a transformative decade*. University of Chicago Press. <https://bit.ly/3hgmWME>
- Kuhn, A. (1991). Cine de mujeres: feminismo y cine. Cátedra: Signo e imagen. <https://bit.ly/3fGfgTK>
- Levy, E. (abril 25 de 2011). Family Plot (1976): Hitchcock's Last, Sly, Misunderstood Mystery Comedy, with Bruce Dern, Barbara Harris and Karen Black. EMANUELLELVY CINEMA 24/7. <https://bit.ly/3t1Ldsx>
- Manlove, C. T. (2007). Visual «Drive» and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey. *Cinema Journal*, 46(3), 83-108. <https://bit.ly/3DDfbIs>
- McKittrick, C. (2016). *Hitchcock's Appetites: The Corpulent Plots of Desire and Dread*. BLOOMSBURY. <https://bit.ly/3E0omE1>
- Modleski, T. (2016). *The women who knew too much: Hitchcock and Feminist Theory*. Routledge: Taylor & Francis Group. <https://bit.ly/3FKICe3>
- Molina García, B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y Género*, 4(1), 61-71. <https://doi.org/h34q>
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nicholson, M. (2011). Alfred Hitchcock Presents Class Struggle. *Monthly Review*, 63(7), 33. <https://doi.org/jkg4>
- Pearson, M. (1997). *Autorship and the films of David Lynch*. The British Film Resource. <https://cutt.ly/DMwMhLH>
- Peele, S. (1986). Personality, Pathology, and The Act of Creation: The Case of Alfred Hitchcock. *Biography*, 9(3), 202-218. <https://bit.ly/3UxE6UB>
- Powell, D. (Julio 10 de 2015). Blu-Ray review: Family Plot. *ALFRED HITCHCOCK MASTER: Where Suspense Lives!* <https://bit.ly/3UxEjHn>
- Rius Buitrago, A. (2016). *Diálogo entre feminismo y marxismo a partir de la segunda ola feminista y alternativas actuales desde la economía social feminista* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense.
- Rivas, A. (2019). *La Teoría Fílmica Feminista: La denuncia de las problemáticas de género en el Cine Clásico de Hollywood*. Universidad de Granada. <https://bit.ly/3t0jjNB>
- Russo, E. A. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. MANANTIAL SRL. <https://bit.ly/3t2ORCI>

-
- Smith, A. A. (2010). Leading Ladies?: Feminism and the Hollywood New Wave. *Pell Scholars and Senior Theses*. 53(25). <https://bit.ly/3t2VMvy>
- Soto Arguedas, A. (2013). La Crítica Fílmica Feminista y el Cine de Mujeres. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 72(1), 55-64. <https://bit.ly/3t7bLsg>
- Stagliano, A. (2010). *DISRUPTIVE EXCESSES: Gender Economies, Excess, and the Gaze in Marnie and Vertigo*. [Thesis Master of Arts, College of Liberal Arts and Sciences]. College of Liberal Arts & Social Sciences Theses and Dissertations.
- Toles, G. E. (1989). Alfred Hitchcock's Rear Window as Critical Allegory. *Boundary 2*, 16(2/3), 225-245. <https://bit.ly/3WA8Ztd>
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. <https://bit.ly/3zMgfbC>
- Vaamonde Gamo, M. (2018). Feminismo y democracia. *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 25(1), 191-202. <https://bit.ly/3zKThl6>
- Walker, M. (2005a). EXHIBITIONISM / VOYEURISM / THE LOOK. In *Hitchcock motifs* (pp. 164-178). Amsterdam University Press. <https://doi.org/jkg5>
- Walker, M. (2005b). "BLONDES AND BRUNETTES". In *Hitchcock's Motifs* (pp. 69-86). Amsterdam University Press. <https://doi.org/jkg6>
- Wood, R. (1989). *Hitchcock's films revisited*. Columbia University Press. <https://bit.ly/3DzI1t4>
- Wood, R. (1990). Images and Women en P. Erens (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press. <http://bitly.ws/wk8g>