

Gender y genre en las cineastas
estadounidenses
a principios del siglo XXI

Katarzyna Paszkiewicz

TESIS DOCTORAL
UNIVERSITAT DE BARCELONA
2014

Directoras:
Dra. Helena González Fernández
Dra. Marta Segarra

Departament de Filologia Romànica
Programa de Doctorat:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals
Facultat de Filologia

Dla Rodziców

Índice

Agradecimientos.....	11
Abstract.....	15
Resumen.....	19
0. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	23
0.1 Hipótesis, objetivos y marco teórico.....	25
0.2 Metodología del análisis extratextual.....	30
0.3 Metodología del análisis textual/visual.....	34
0.4 Delimitación y justificación del corpus.....	40
CAPÍTULO I: El género subversivo, la autora subversiva.	
Una aproximación teórica.....	49
1.1 Género cinematográfico vs. cine de mujeres.....	49
1.1.1 Estética de la negación: el contra-cine como la destrucción del placer narrativo.....	62
1.1.2 Contradicciones ideológicas: el contra-cine como arma política y como entretenimiento.....	68
1.1.3 Cine narrativo: las condiciones de la representabilidad.....	72
1.1.4 Negociaciones placenteras: reivindicación de los géneros populares.....	74
1.1.5 Más allá del contra-cine: el paradigma intertextual.....	83
1.1.6 Cine de mujeres como cine menor.....	85
1.2 En busca de las autoras filmicas.....	90
1.2.1 La política de los autores.....	91
1.2.2 El posestructuralismo y la “muerte del autor”.....	98
1.2.3 Del texto al contexto: nuevos estudios autoriales.....	101
1.2.4 El <i>auteur</i> como estrategia de marketing.....	104

1.3 Géneros y autoría filmica.....	114
1.3.1 ¿Alianzas imposibles?.....	116
1.3.2 El género como proceso y negociación.....	123
1.3.3 Género filmico, autoría femenina y subversión.....	126

CAPÍTULO II: Autoría filmica de mujeres. Condiciones y posibilidades de visibilidad..... 135

2.1 El caballo de Troya: Diablo Cody y Karyn Kusama.....	136
2.1.1 Mujeres y cine de terror.....	137
2.1.2 “Morirás por ser el siguiente”: la perspectiva femenina y las estrategias de promoción.....	141
2.1.3 La autoría “feminista” en Hollywood.....	152
2.1.4 Leyenda biográfica de Diablo Cody.....	157
2.1.5 Cody sobre <i>Jennifer’s Body</i>	161
2.1.6 La recepción de <i>Jennifer’s Body</i>	166
2.1.6.1 Pos/feminismo(s).....	168
2.1.6.2 Cine de terror, cine de culto.....	174
2.1.6.3 Drama adolescente para chicas.....	179
2.2 En los márgenes de Indiewood: Kelly Reichardt.....	189
2.2.1 Independiente, <i>indie</i> , Indiewood.....	191
2.2.2 <i>Indie</i> y cine de mujeres.....	198
2.2.2.1 Cineastas en Indiewood.....	200
2.2.2.2 Cine independiente como discurso: los mecanismos de (des)autenticación.....	204
2.2.3 Los festivales de cine y la autoría filmica de mujeres.....	211
2.2.4 Firma autorial: la trilogía de Oregón.....	216
2.2.4.1 Neo-neorrealismo.....	219
2.2.4.2 Precariedad y colectividad: más allá del <i>auteur</i> individual.....	223
2.2.4.3 Una <i>auteur</i> comprometida.....	225
2.2.4.4 “A western like no other”.....	228

2.2.4.5 Cine <i>slow</i>	229
2.2.5 Revisión de la autoría de Reichardt.....	233
2.3 Transgresora o travesti de Hollywood: Kathryn Bigelow.....	236
2.3.1 “The time has come”: leyenda biográfica de Kathryn Bigelow.....	236
2.3.2 La recepción crítica de <i>The Hurt Locker</i>	245
2.3.2.1 Un tío duro en <i>drag</i> :	
Kathryn Bigelow en los Oscars.....	246
2.3.2.2 Paradigma realista: verosimilitud de	
<i>The Hurt Locker</i> como cine de guerra.....	253
2.3.2.3 Paradigma modernista:	
Kathryn Bigelow como <i>auteur</i>	257
2.3.2.4 Paradigma posmodernista:	
autoría popular, <i>gender</i> y <i>genre</i>	264

**CAPÍTULO III: Repetir para rehacer. *Gender* e intertextualidad
carnavalesca en el cine de terror..... 277**

3.1 Un género que salpica: lo monstruoso femenino y los juegos intertextuales.....	284
3.2 “El infierno es una chica adolescente”: los horrores de la socialización.....	301
3.3 La <i>final girl</i> y el placer femenino en el cine de terror.....	316

**CAPÍTULO IV: Tierra, no paisaje. Desterritorialización de los cánones
del western.....329**

4.1 El mito de la frontera.....	331
4.2 El duelo de las miradas.....	336
4.3 Neo-neorrealismo y <i>slow cinema</i> : revisión del western.....	345
4.4 Lo cotidiano como una temporalidad afectiva.....	356
4.5 La materialidad del paisaje.....	365
4.6 Separación en el tacto: hacia la comunidad inoperante.....	376

CAPÍTULO V: El delirante exceso de la visión posmoderna.	
Metatextualidad en el cine de guerra.....	389
5.1 ¿Una película de guerra?: reflexión metafílmica sobre <i>gender</i> y <i>genre</i>	396
5.2 “We’ve got a lot of eyes on us”: hipertrofia de lo visual.....	413
5.3 El género del cuerpo: más allá de la mirada.....	423
5.3.1 Secuencia del desierto: “What are we shooting at?”	425
5.3.2 Secuencia del cuerpo bomba: visualidad táctil.....	437
CONCLUSIONES: Los géneros cinematográficos y el futuro del cine de mujeres.....	447
BIBLIOGRAFÍA.....	463
FILMOGRAFÍA.....	492
ANEXO: Conclusions. Film Genres and the Future of Women’s Cinema.....	501

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin los consejos, esfuerzo y apoyo excepcionales de las directoras de esta investigación, la Dra. Helena González Fernández y la Dra. Marta Segarra. Quiero agradecerles su dedicación generosa, su compromiso con mi proyecto desde el comienzo y la confianza que han depositado en mí a lo largo de estos cuatro años. También, la experiencia, rigor y conocimientos que han compartido conmigo, así como sus atentas y agudas lecturas, aportaciones, comentarios y sugerencias, que han sido decisivas para la elaboración de esta tesis. Les debo mi formación en la crítica feminista y los estudios de género y, sobre todo, el *feedback* que tan generosamente me han ofrecido durante todos estos años. Su entusiasmo y palabras de ánimo han convertido este proceso de escritura en un período muy especial y gratificante de mi vida. Ha sido un privilegio y un honor ser supervisada por unas académicas tan preeminentes y es imposible expresar mi gratitud a las dos por todo el tiempo y esfuerzo que han invertido cada una de ellas en hacer posible este proyecto.

También me gustaría agradecer a todas y todos los investigadores del Centre Dona i Literatura con los cuales he tenido el privilegio de trabajar durante mi beca FI (Generalitat de Catalunya) en la Universitat de Barcelona el entorno de estímulo intelectual que me han proporcionado, los seminarios, conferencias y proyectos de investigación que hemos compartido, así como el diálogo e intercambio que se generaron a raíz de ellos. Todo ello me ha formado como investigadora y como persona. Quiero agradecer muy especialmente a la Dra. Cristina Alsina, la Dra. Isabel Clúa y la Dra. Joana Masó sus excelentes consejos, su apoyo y ayuda en distintas etapas de mi investigación, así como en mis primeros pasos como profesora. Muchas gracias a la Dra. Elena Losada por haberme invitado a formar parte de su proyecto de investigación, “Mujeres y novela criminal en España (1975-2012): Autoras, figuras de poder, víctimas y criminales”, por nunca dudar de mí, por abrirme nuevas líneas de investigación y ofrecerme maravillosas oportunidades. He tenido mucha suerte al poder dar mis primeros pasos como investigadora formando parte de un grupo tan dinámico e intelectualmente estimulante.

Tampoco quisiera dejar de dar las gracias al Grupo de Investigación Filosofia i Gènere (Universitat de Barcelona), en particular a las Dras. Fina Birulés, Rosa Rius y Àngela

Lorena Fuster, así como a Georgina Rabassó, que contribuyeron notablemente a la primera fase de escritura de esta tesis fomentando un diálogo en torno a mi investigación durante el Laboratori de tesi. Todas ellas me ofrecieron la oportunidad de pensar juntas sobre mi investigación, plantearon muy buenas preguntas y me ayudaron a mejorar mi propuesta.

No puedo olvidarme tampoco de todas esas personas que se han cruzado en mi camino en estos años de congresos, publicaciones, jornadas y demás eventos académicos. Quisiera agradecer muy especialmente a la Dra. Dawn Hall su ayuda impagable y su amistad sincera; me siento honrada de haberla conocido. A la Dra. Christine Gledhill le agradezco sus valiosos comentarios y el enseñarme a no conformarme con las soluciones fáciles.

De igual manera no puedo olvidarme de expresar mi gratitud a la Dra. Barbara Creed y a la University of Melbourne, así como a la Dra. Karen Beckman y el Dr. Timothy Corrigan de la University of Pennsylvania por su cálida acogida durante mis estancias de investigación en dichas universidades, durante las cuales pude desarrollar mi trabajo y avanzar en mis estudios. Quiero dar gracias muy especialmente a la Dra. Patricia White, cuyas clases sobre cine de mujeres, así como sugerencias, generosos consejos e intercambios intelectuales han influido notablemente en el resultado final de esta tesis.

A mis queridas amigas y brillantes investigadoras Marta Font, Paula Juanpere, Julia Lewandowska, Laura López, Sónia Melo, Eva París-Huesca, Andrea Ruthven y María Teresa Vera Rojas, con las cuales he compartido tantos momentos maravillosos, risas y lágrimas, viajes, cenas, copas, locuras, proyectos presentes, pasados y futuros: gracias por haberse ofrecido a ayudarme en cualquier cosa y por no haber dudado nunca de mí. Son un privilegio y doy gracias por tenerlas a mi lado.

Quiero agradecer muy especialmente a mi querida amiga, Ola Malicka, el compartir los itinerarios de esta tesis, su generosidad, disposición absoluta, valiosos consejos y, ante todo, el enseñarme la exigencia con una misma y la superación constante.

A mis queridos amigos en Polonia, Marta Mazur, Tomek Pieniężny, Ania Wegner, Magda Gajda, Szymon Krzysztyniak, Marcin Krzystolik, Agnieszka Brzycka, Emilia

Kalka y todos los que no cito, que siempre han estado a mi lado, que han soportado mis ausencias, que siempre me han apoyado y han confiado en mí. Gracias por hacerme reír cuando lo necesitaba, gracias por nuestros viajes y fiestas, gracias por ofrecerme sus casas y por hacerme sentir como si nunca me hubiera ido.

Finalmente, mi agradecimiento más entrañable a mi familia, a mis padres y a Gaspar, por su fe, por su apoyo incondicional recibido a lo largo de estos cuatro años que ha supuesto la elaboración de la tesis. Gracias a Gaspar por su gran interés en mi trabajo, agudas lecturas, su compañía, comprensión, ánimos y ante todo, paciencia. Por esforzarse por saber y por cuestionarme cuando lo necesitaba. A mis padres por su sacrificio, sus desvelos, por creer siempre en mí, por poner delante de sus sueños los míos, por ser una fuente de consuelo y energía. Me han enseñado que puedo con todo. Gracias por tanto, ojalá pueda devolverles todo lo que me han dado.

Abstract

Gender and Genre in the American Women Filmmakers at the Beginning of the 21st Century

While a considerable amount of research has been done on so-called “avant-garde” or “oppositional” female filmmakers, women who make films by drawing on popular forms have still to be given sufficient critical attention, in film studies in general, and in feminist film studies in particular. The objective behind this thesis is to address a selection of works of contemporary American filmmakers which have been perceived in the critical discourses as genre films: *Jennifer’s Body* (2009) as a horror film, directed by Karyn Kusama and written by Diablo Cody, *Meek’s Cutoff* (2010) as a western, directed by Kelly Reichardt, and *The Hurt Locker* (2008) as a war film, directed by Kathryn Bigelow. Given the belief that women’s works are conditioned by a series of factors in constant transformation, and thus they should be analyzed in close relation to specific historical and sociocultural moments, this dissertation deals with a limited scope of films in order to offer an insightful analysis of several case studies. In particular –and taking as a starting point the conceptualization of genre as a process, a repertoire or a constellation of cultural, aesthetic and ideological materials– the aim is to reflect on how these filmmakers use the genericity of filmic storytelling to engage purposefully with past forms, at the same time as contributing to remaking and shifting social imaginaries, especially in terms of gender representation.

This thesis seeks to put women filmmakers in context, offering a close examination not only of their films, but also of their public figures, which raise a number of intriguing questions that are crucial to rethinking and problematizing the notion of “women’s cinema”: the distinction between “male” and “female” genres, the growing importance and visibility of authorial images of female filmmakers, the blurring borders between commercial and independent cinema, the context of the so-called postfeminist media culture, and the consideration of female spectatorial pleasures. One of the main objectives is to destabilize the distinction between female and male culture and re-value certain genres as a space worthy of feminist analysis within which aesthetic, narrative and ideological re-inscription might occur, thus undermining the deprecation or neglect to which these genres are often subjected in

particular contexts. In general terms, this research looks not only at what kind of obstacles and limitations the female filmmakers must face, be it for their gender, be it for the genre they choose to work in, but also at various ways of transcending and destabilizing these borders. It will be argued that the particular examples of women's work examined in this thesis force us to redesign our methodological frameworks and conceptualizations, and to rethink the validity of "women's cinema" as a hermeneutical key.

This thesis begins with a methodological outline including the objectives of this research, relevance and delimitation of the object of study, as well as specification of critical methods adapted to the analysis of the chosen body of works and filmmakers [Introducción y justificación]. The methodology is based on diverse traditions of thought and disciplines, such as genre studies, cultural studies, psychoanalysis, phenomenology, gender studies, queer studies, feminist film theories, auteur theory, and reception studies, among others.

This research is structured around five sections: one chapter which includes its theoretical framework, one chapter dedicated to the comparative, extra-textual study of reception and authorial figures of filmmakers mentioned above, and three chapters with in-depth case studies of specific film genres: horror film, western, and war film. In the Conclusions I present a critical overview of the main results of this research, offering some suggestions for future directions.

Chapter I includes a theoretical revision of the notions of *women's cinema*, *film authorship* and *film genre* as principal categories of analysis. It focuses on the critical overview of various perspectives on *women's cinema*, the exploration of auteur theory as a gendered concept and its reassessment for feminist film criticism, as well as the revision of genre theory in relation to female film authorship.

Chapter II contextualizes and historicizes the filmmakers in order to offer a deeper understanding of the multiple ways in which their gender and film genres used in their works influenced the construction of their authorial figures. It interrogates auteur theory and shows that the female filmmaker makes a problematic auteur, considering that this figure has traditionally been gendered as masculine. It also focuses on how women filmmakers negotiate their place within the U.S. film industry –both Hollywood and independent cinema– employing a contextual and interdisciplinary approach to interrogate the multiplicity of meanings embodied by "woman filmmaker". It examines studio publicity, press articles, interviews, profiles, reception of films and the ways in

which they have been theorized by academics. This contextual approach allows for highlighting the complexities and ambiguities of their position and of the creation of a biographical legend which functions as an important background against which to read their films. As it will be argued, gender informs not only the stories on screen but also the conditions of film financing, production, distribution, exhibition, and critical evaluation.

The next chapter [III] seeks to examine *Jennifer's Body* (2009) by Diablo Cody and Karyn Kusama in order to show how the film traverses through the mechanisms of self-referentiality, mobilizing certain figurations of gender –the monstrous-feminine and the final girl– at the same time questioning its own generic conventions. An analysis centered on intertextual modality, repetition and ironic subversion of gender norms, as well as the inscription of the film within the wider context of teen movies, is used as a starting point to rethink Barbara Creed's (1993) and Carol J. Clover's (1992) respective theories, and to address the filmic pleasure of women spectators of contemporary horror cinema.

Chapter IV enquires about the deterritorialization of western genre conventions and Wild West mythologies in *Meek's Cutoff* (2010) in which Kelly Reichardt provides a powerful critique of manifest destiny and of the foundational myth of a pre-modern Eden, at the same time dramatizing the failure of the American project in the 21st century conflicts in Iraq and Afghanistan. The analysis focuses on the archetypical male hero who employs violence to protect a community and on the figure of the white female homesteader whose “civilizing” mission is to embrace the culturally codified other. Taking as a starting point Jean-Luc Nancy's (2000) reflections on community, as well as phenomenologically informed theories of embodied spectatorship, this chapter seeks to examine how Reichardt shifts between proximity and distance, interrupting the myth of collective identity and developing a non-fusional model of the “being-with” between singularities, as theorized by Nancy.

Finally, chapter V approaches *The Hurt Locker* (2008) and Kathryn Bigelow's meta-cinematic approach to filming. It explores how the combination of the complex audio-visual grammar with the self-reflexive strategy of genre-bending creates fissures in the rhetoric of liberation and successfully undermines the film's dominant narrative of idealized heroic masculinity. It also focuses on the dialogical interaction with the conventions of war film and other genres, such as action cinema and western, in order to show that the film participates in a critical debate on the nature of generic process.

Additionally, it explores how, by means of the aesthetics of sensory overload, repetition and fragmented structure, *The Hurt Locker* offers an intense, affective experience, which not only disrupts the timeless motifs of individualized heroism, but also shatters the government's political agenda on the American war on terror.

The choice of topics derives in part from the process of film interpretation, but it also aims to emphasize the complexities in terms of construction and representation of gender which arise from other examples of film texts participating in particular genres. This thesis neither attempts to offer a panoramic vision of contemporary women's cinema, nor to trace the evolution of respective filmmakers and filmic traditions in the wider sense, but rather to present a transversal and synchronic approach, one that underlines the principal obstacles that arise at the intersection of film genres, female film authorship, and gender.

Resumen

Si bien existe una cantidad considerable de trabajos de investigación sobre las llamadas cineastas “vanguardistas” o “resistentes” a las estructuras comerciales, la obra filmica de mujeres que recurren a formas populares no ha recibido suficiente atención crítica en los estudios de cine en general, ni en los estudios filmicos feministas en particular. Esta tesis se propone abordar una selección de obras realizadas por cineastas estadounidenses contemporáneas que han sido percibidas como películas de género en los discursos críticos: la película de terror *Jennifer's Body* (2009), dirigida por Karyn Kusama y escrita por Diablo Cody, el western *Meek's Cutoff* (2010), dirigido por Kelly Reichardt, y el filme de guerra *The Hurt Locker* (2008), dirigido por Kathryn Bigelow. Partimos de la convicción de que, al estar condicionadas por una serie de factores altamente variables, las obras realizadas por mujeres deben analizarse en estrecha vinculación con el momento histórico y sociocultural de la época; por eso hemos optado por trabajar con un corpus de películas muy limitado que permita realizar el estudio de los casos con la mayor profundidad posible. Tomando como punto de partida la conceptualización del género cinematográfico como un proceso, y a la vez un repertorio o una constelación de materiales culturales, estéticos e ideológicos, el objetivo es reflexionar sobre cómo las cineastas citadas emplean los formatos genéricos para entablar un diálogo con las formas pasadas, y al mismo tiempo contribuir a rehacer y permutar los imaginarios sociales, en particular en cuanto a la representación del género sexual.

Tal y como observa Christina Lane, las directoras de cine no existen en el vacío, sino que se deberían situar en una compleja red de discursos (2000: 13). A partir de esta premisa, la tesis pretende contextualizar la obra de las cineastas estudiadas, ofreciendo un detallado examen no solo de sus películas, sino también de sus figuras públicas, que se prestan a consideraciones sobre una serie de cuestiones que nos parecen cruciales para repensar y problematizar la noción de “cine de mujeres”: la división entre los géneros “masculinos” y “femeninos”, la creciente importancia y visibilidad de la figura autorial de las cineastas, la disolución de los lindes entre el cine comercial y el cine independiente, el contexto de la llamada cultura mediática posfeminista y la cuestión del placer filmico de las espectadoras. Uno de los objetivos principales es desestabilizar la distinción entre cultura femenina y masculina, así como reevaluar ciertos géneros como espacios discursivos válidos para los análisis feministas –abiertos a posibilidades de reinscripción estética, narrativa e ideológica– y de esta manera ofrecer un

replanteamiento crítico de la deslegitimación o del olvido habitual de ciertos géneros cinematográficos en contextos particulares. En términos generales, esta tesis se propone examinar con qué tipo de obstáculos y limitaciones se enfrentan las cineastas, sea por su género sexual, sea por el género cinematográfico en el cual eligen trabajar, pero también cómo traspasan o desestabilizan estas fronteras, forzándonos a rediseñar nuestras propias herramientas metodológicas, conceptos y entramados teóricos a partir de los cuales repensar la vigencia del “cine de mujeres” como clave hermenéutica.

La tesis se abre con una serie de consideraciones metodológicas que incluyen los objetivos de esta investigación, su relevancia y la delimitación del corpus, así como una especificación de los métodos críticos aplicados a los análisis de las películas y las cineastas escogidas [Introducción y justificación]. La metodología se basa en diversas disciplinas y tradiciones de pensamiento: los estudios sobre los géneros cinematográficos, los estudios culturales, el psicoanálisis, la fenomenología, los estudios de género, los estudios queer, las teorías feministas de cine, la teoría del autor y los estudios de recepción, entre otras.

La tesis se estructura en cinco secciones: un capítulo que incluye el marco teórico, un capítulo dedicado al estudio comparativo y extratextual de la recepción y de la construcción de la figura autorial de las cineastas abordadas en esta investigación, y tres capítulos que contienen análisis detallados de tres géneros filmicos: cine de terror, western y cine bélico. En las conclusiones presentamos una revisión crítica de los resultados principales de la tesis, ofreciendo algunas sugerencias para investigaciones futuras.

El capítulo I incluye una revisión teórica de los conceptos *cine de mujeres*, *autoría filmica* y *género cinematográfico* como núcleos del objeto de estudio de esta investigación, ofreciendo un replanteamiento crítico de diversas perspectivas de análisis sobre el cine realizado por mujeres, la exploración de la teoría del autor como un concepto marcado en cuanto al género sexual y su revisión desde la crítica feminista de cine, así como un examen crítico de las teorías de géneros cinematográficos en relación con la autoría femenina en el cine.

En el capítulo II situamos a las cineastas en su contexto específico con el fin de ofrecer una mejor comprensión de las múltiples maneras en las cuales su género y los géneros cinematográficos referenciados en sus obras influyen en la construcción de su figura autorial. Interrogamos la teoría del autor y mostramos que la mujer cineasta conforma una *auteur* problemática, ya que esta figura ha sido tradicionalmente

codificada como masculina. Por otra parte, señalamos cómo las cineastas negocian su lugar dentro de la industria cinematográfica estadounidense –tanto en Hollywood como en el cine independiente– empleando un enfoque contextual e interdisciplinar para analizar la multiplicidad de significados encarnados por una “mujer cineasta”. Con este fin examinamos la publicidad distribuida por los estudios cinematográficos, los artículos en prensa, entrevistas, perfiles de las cineastas, la recepción de su obra y las maneras en las cuales han sido teorizadas por la academia. Esta aproximación contextual permite subrayar las complejidades y ambigüedades de su posición y de la creación de su leyenda biográfica, que funciona como un importante trasfondo para la lectura de sus películas. El género sexual es relevante no solo para las maneras de conceptualizar las historias que se proyectan en la pantalla, sino también para la financiación, producción, distribución y valoración crítica de las películas. Así, en términos generales, este capítulo se interroga sobre los procesos en los cuales las mujeres se ven limitadas por ciertas etiquetas genéricas, con el fin de desestabilizar estas categorías, y para ilustrar en qué medida estos procesos son fenómenos históricos y culturales.

El capítulo III se propone analizar el filme *Jennifer's Body* (2009), de Diablo Cody y Karyn Kusama, para poner en evidencia de qué manera la película transita por los mecanismos de la autorreferencialidad, movilizandando ciertas figuraciones de género – lo monstruoso femenino y la figura de la *final girl*–, interrogándose al mismo tiempo sobre sus propias convenciones genéricas. Como punto de partida para repensar las teorías de Barbara Creed (1993) y Carol J. Clover (1992), y para abordar el placer de las espectadoras del cine de terror contemporáneo, se recurre a un análisis centrado en la modalidad intertextual, la repetición y la subversión irónica de las normas del género, así como en la inscripción del filme en el marco más amplio del cine adolescente.

El capítulo IV explora la desterritorialización de las convenciones genéricas del western y de las mitologías del Lejano Oeste en *Meek's Cutoff* (2010), una película en la cual Reichardt ofrece una poderosa crítica de la doctrina del Destino Manifiesto y del mito fundacional de un edén premoderno, al tiempo que dramatiza el fracaso del proyecto estadounidense en los conflictos bélicos del siglo XXI en Iraq y Afganistán. El análisis se centra en el arquetípico héroe masculino que emplea la violencia para proteger su comunidad y en la figura de una mujer blanca cuya misión “civilizadora” es la de asimilar la otredad codificada culturalmente. Tomando como punto de partida las reflexiones sobre la comunidad de Jean-Luc Nancy (2000), así como las teorías de la recepción encarnada inspiradas en la fenomenología, abordamos en este capítulo la

negociación entre la proximidad y la distancia, que interrumpe el mito de una identidad colectiva, desarrollando un modelo no fusional del ser-con entre las singularidades, tal y como lo teoriza Nancy.

Finalmente, el capítulo V aborda *The Hurt Locker* (2008) y la aproximación metafílmica de Kathryn Bigelow a su obra. Explora la combinación entre la compleja gramática audiovisual y la estrategia autorreferencial de mezclar los géneros cinematográficos, que crea fisuras en la retórica dominante, logrando poner en cuestión el marco principal de la película, fundamentado en la masculinidad heroica occidental. Nos centramos en una interacción dialógica entre las convenciones del cine de guerra y las de otros géneros, como el cine de acción o el western, para mostrar cómo la película participa en el debate crítico sobre la naturaleza de los procesos genéricos. También estudiamos de qué manera, mediante la estética de la sobrecarga sensorial, la repetición y una estructura fragmentada, *The Hurt Locker* ofrece una intensa experiencia afectiva que no solo perturba los motivos atemporales del heroísmo, sino también cuestiona la retórica del gobierno estadounidense en cuanto a la llamada “guerra contra el terror”.

La elección de los temas deriva en parte de la lectura de las películas, pero también pretende destacar la compleja problemática que afecta a la construcción y representación del género sexual en otros ejemplos pertenecientes a los géneros cinematográficos. La intención no ha sido ofrecer una visión panorámica del cine de mujeres estadounidenses en el momento actual, ni trazar la evolución de las respectivas cineastas o tradiciones fílmicas en el sentido más amplio, sino más bien proponer una aproximación transversal y sincrónica, que permita destacar los principales problemas que surgen en la intersección del género cinematográfico, la autoría fílmica de mujeres y el género sexual.

0. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El proyecto de esta tesis doctoral nace a finales de 2010, en el mismo año en el que la cineasta estadounidense Kathryn Bigelow gana el Oscar como mejor directora por su filme de guerra *The Hurt Locker* (2008). Cuando Barbara Streisand leyó la tarjeta con el nombre de Bigelow en la ceremonia de entrega de premios, proclamó “the time has come!”, expresando su indignación ante la exclusión de las mujeres de esta prestigiosa categoría. Bigelow, en cambio, no hizo ninguna referencia a la igualdad de género, dando las gracias a sus colaboradores (masculinos) y dedicando la estatuilla “to the brave women and men of the military who risk their lives daily in Iraq and Afghanistan and around the world”. Su comentario y su éxito en los Oscars resultan tan sugerentes como irónicos, tomando en cuenta que, según muestran las estadísticas sobre la escasez de directoras en Hollywood, la falta de igualdad en la industria cinematográfica es aún mayor que en el ejército estadounidense (Lauzen 2008 y 2012).

El evento ha generado numerosos debates sobre por qué entre las directoras nominadas en la historia de cine¹ fue *ella* la que consiguió sobrepasar el metafórico techo de cristal y por qué fue precisamente esta película la que resultó galardonada entre otros filmes. Tanto el género sexual de la directora como el género de la película fueron cruciales en estos debates, tal y como lo pone en evidencia el comentario de John Pilger (2010), documentalista y periodista de *New Statesman*: “How insulting that a *woman* is celebrated for a typically violent *all-male war movie*” (énfasis mío)².

Bigelow siempre ha constituido un desafío para la teoría y la crítica feministas de cine, particularmente en lo que se refiere a la noción de “cine de mujeres”. La realizadora trabaja en géneros considerados como “masculinos”, por ejemplo cine de acción, western o cine de guerra, lo que para algunas críticas es un síntoma de sus transgresiones, mientras que otras lo consideran una prueba del sexismo de la industria, que alaba a Bigelow por encima de otras mujeres directoras, especialmente las que recurren a géneros codificados como “femeninos”. Por otra parte, a menudo se describe la obra de esta cineasta en términos autoriales, una etiqueta de la que raramente gozan otras directoras de cine que trabajan dentro o en relación de la industria filmica hollywoodense. Al igual que los realizadores hollywoodenses rescatados por los críticos

¹ Solo cuatro mujeres han sido nominadas al Oscar en la categoría de dirección filmica: Lina Wertmüller por *Pasqualino Settebellezze* (1975), Jane Campion por *The Piano* (1993), Sofia Coppola por *Lost in Translation* (2003) y Kathryn Bigelow por *The Hurt Locker* (2008).

² Cuando ha sido posible, optamos por citar las referencias bibliográficas en sus versiones originales.

de *Cahiers du cinéma*, Bigelow es considerada como una artista capaz de incorporar su “firma personal” en productos comerciales. Sin duda, los géneros en que trabaja y la figura autorial que se construye en los discursos críticos que circulan alrededor de ella tienen mucho que ver con esta designación. El gesto de denominarla “autora filmica” resulta incómodo para muchas críticas feministas de cine que desde hace décadas cuestionan el concepto de autor como cómplice de la ideología patriarcal. Así, el caso de Bigelow nos parece especialmente interesante, ya que pone de relieve una falta de acuerdo en cuanto al concepto “cine de mujeres”, en especial por lo que se refiere a los géneros cinematográficos y la resbaladiza noción de la autoría filmica femenina.

Por lo general, los debates críticos han tratado a Bigelow como una excepción a la norma, lo que sin duda deja en la sombra a una gran variedad de cineastas que trabajan en un amplio abanico de contextos en todo el mundo. Sin embargo, su éxito sigue siendo relevante, ya que abre la posibilidad de examinar si, y hasta qué punto, “ha llegado el momento” para las directoras de cine, especialmente para las que trabajan dentro o al margen del sistema hollywoodense y recurren a los formatos populares. *The Hurt Locker* y su recepción parece ser una causa –y quizás a la vez un síntoma– de ciertas transformaciones en las conceptualizaciones políticas, teóricas y comerciales del cine hecho por mujeres, a pesar de que su énfasis en la masculinidad y en la guerra no lo ponga en evidencia a la primera vista.

Bigelow definitivamente no es una excepción. Esta tesis se propone explorar la obra de cuatro cineastas estadounidenses que trabajan en el cine considerado de género –Karyn Kusama, Diablo Cody, Kelly Reichardt y Kathryn Bigelow–, cuyas películas y personas públicas se prestan a consideraciones sobre una serie de cuestiones que nos parecen cruciales para repensar y problematizar la noción de “cine de mujeres”: la división entre los géneros “masculinos” y “femeninos”, la creciente importancia y visibilidad de la figura autorial de las cineastas, el desvanecimiento de los lindes entre el cine comercial y el cine independiente, el contexto de la llamada cultura mediática posfeminista y la cuestión del placer filmico de las espectadoras. El propósito principal es examinar con qué tipo de obstáculos y limitaciones se enfrentan las cineastas, sea por su género sexual, sea por el género cinematográfico en el cual eligen trabajar, y además analizar cómo traspasan o desestabilizan estas fronteras, forzándonos a rediseñar nuestras propias herramientas metodológicas, conceptos y entramados teóricos a partir de los cuales repensar –o quizás incluso cuestionar– la vigencia del “cine de mujeres” como clave hermenéutica.

Haciendo uso de herramientas teóricas y metodológicas provenientes de diversas tradiciones de pensamiento –estudios culturales, estudios de género, teorías filmicas y teorías de recepción– esta investigación pretende ser abierta y plural proponiendo, en líneas generales, un método interdisciplinar basado en la perspectiva de género (*gender*). Así, el trabajo se estructura en cinco secciones: un capítulo de carácter introductorio –que incluye una revisión teórica de los conceptos *cine de mujeres*, *autoría filmica* y *género cinematográfico* como núcleos del objeto de estudio de esta investigación– y cuatro capítulos temáticos. En cuanto a los capítulos temáticos, el primero se dedica al estudio extratextual de la recepción y construcción de la figura autorial de las realizadoras abordadas en esta tesis, mientras que los siguientes incluyen análisis de tres géneros filmicos específicos: cine de terror, western y cine bélico. Estos últimos se dividen a su vez en varios apartados organizados de acuerdo con los problemas que se manifiestan en las películas estudiadas: *Jennifer's Body* (2009), dirigida por Karyn Kusama y escrita por Diablo Cody, quien en los discursos críticos fue considerada como autora del filme, *Meek's Cutoff* (2010), dirigida por Kelly Reichardt, y *The Hurt Locker* (2008), dirigida por Kathryn Bigelow. La selección de los temas deriva en parte de la lectura de las películas, pero también pretende destacar la compleja problemática en cuanto a la construcción del género sexual que surge en otros ejemplos pertenecientes a los géneros cinematográficos específicos. La intención no ha sido ofrecer una visión panorámica del cine de mujeres en el momento actual, ni trazar la evolución de las respectivas cineastas o tradiciones filmicas en el sentido más amplio, sino más bien ofrecer una aproximación transversal y sincrónica, que permita destacar los principales problemas que surgen en la intersección del género cinematográfico, la autoría filmica de mujeres y el género sexual. Todas las cineastas escogidas tienen en común haber realizado un largometraje a finales de la primera década del siglo XXI, conceptualizado en los discursos críticos como una película de género (*genre*).

0.1 Hipótesis, objetivos y marco teórico

Para abordar la obra de las cineastas estudiadas nos hemos guiado por la aproximación al género cinematográfico propuesta por Steve Neale (2000) y Jane Gaines (2012), quienes lo definen como un proceso fluido, cambiante y dinámico, constantemente

negociado en los múltiples encuentros entre cineastas, públicos³ e instituciones. En concreto, adoptaremos la definición del género de Neale (2000) como un fenómeno multidimensional, que abarca no solamente el sistema de etiquetas, categorías, convenciones, grupos o corpus de textos, sino también las expectativas, la anticipación y la repetición. Más que un molde fijo, el género será entendido como un espacio compartido de cambio y negociación, cuya fuerza reside en la reiteración de ciertos elementos y en el juego con las expectativas del público. Partiremos de la convicción de que el género se transforma con el tiempo y se basa tanto en la *repetición* como en la *diferencia*, por lo cual contiene un fuerte potencial para rehacer los imaginarios sociales.

El género tiene aquí un carácter más operativo que ontológico, siendo tratado como una herramienta metodológica para leer textos filmicos. La adopción de esta perspectiva crítica no implica la desestimación de otros marcos teóricos, por ejemplo la teoría del autor, ya que –como veremos en el apartado 1.3– los dos planteamientos pueden coexistir de un modo complementario y contribuir a la profundidad del análisis filmico. Esto no quiere decir, por supuesto, que la relación entre el género y la autoría sea sencilla y esté desprovista de obstáculos.

En el estudio de la obra de Diablo Cody, Karyn Kusama, Kelly Reichardt y Kathryn Bigelow hemos tratado de integrar tanto las aportaciones de la teoría del autor, como de la teoría de los géneros cinematográficos. Por esta razón, se han examinado sus carreras, los contextos de recepción de sus filmes, así como los elementos que constituyen su poética visual. Las películas escogidas, como cualquier obra de género, se nutren de numerosas referencias intertextuales, y están estrechamente vinculadas a la cultura que las produce. Las artistas emplean múltiples estrategias para negociar con estos materiales, estableciendo conexiones entre las películas de un determinado género con su tradición filmica y sus manifestaciones pasadas.

En esta tesis adoptaremos los géneros cinematográficos como una categoría crítica no solamente para estudiar las posiciones que las mujeres han ocupado dentro de ciertos universos genéricos, o para reflexionar en qué manera las cineastas mencionadas subvierten estos modos de representación, sino también para repensar la propia relación entre *genre* y *gender*, y de esta manera llegar a redefinir las nociones de autoría femenina y de cine de mujeres. Más que limitarnos a un análisis de las imágenes de la

³ Para evitar repeticiones, en esta tesis utilizamos indiferentemente los términos “espectador”, “público” y “audiencia” excepto en aquellos casos en que la diferencia entre estos conceptos es relevante para el análisis.

mujer o del hombre dentro de las convenciones de determinados géneros, intentaremos abordar la productividad del género cinematográfico y del género sexual. Esto no significa que no se tomará en consideración la dimensión referencial, sino que se reconocerá la heterogeneidad de los procesos inscritos en la textualidad, la producción, la circulación y la recepción de las películas.

Como veremos en el apartado 1.1, tradicionalmente los géneros cinematográficos han sido entendidos como restricciones negativas para los artistas, cuya expresión resulta constreñida por una serie de convenciones. Desde esta perspectiva, cuando el autor se enfrenta a un género cinematográfico, se espera que trascienda el formato dictado por la industria cinematográfica. Sin embargo, también se podría considerar el género filmico como un fenómeno flexible y altamente productivo (o *generador*), que crea un espacio dinámico de un continuo rehacer. Con el fin de otorgar importancia al poder “productivo” de los géneros cinematográficos, subrayando el papel positivo de la repetición genérica y el juego con las expectativas del público, es necesario evitar las definiciones esencialistas y monolíticas de los mismos, o tratarlos como formas rígidas contra las cuales las directoras tienen que rebelarse.

Del mismo modo, pretendemos trascender el paradigma del contra-cine, basado en la estética negativa y el cuestionamiento radical de la lengua dominante [1.1.1], que –tal y como argumentaremos en el apartado 1.1.5– no se ajusta bien a la pluralidad y heterogeneidad de las formas y estilos en los cuales trabajan las cineastas en la actualidad. El paradigma intertextual en los estudios sobre la producción filmica de mujeres [1.1.5], así como los enfoques propios a los estudios culturales, junto con la noción de negociación [1.1.4], parecen más adecuados para reflexionar sobre la obra de las cineastas escogidas como objeto de estudio de esta tesis. En particular, la definición del cine de mujeres como un “cine menor” de Alison Butler (2002) –un cine de la minoría escrito en la lengua de la mayoría, siguiendo la concepción deleuziana de “literatura menor”– nos resulta altamente útil para repensar las relaciones entre la autoría de las mujeres y el lenguaje “mayor” de los géneros cinematográficos [1.1.6].

Una vez expresadas las principales nociones en las cuales se edifica esta tesis, en este apartado esbozaremos las hipótesis que han servido como punto de partida para el análisis del corpus estudiado, así como plantearemos los objetivos que hemos tratado de alcanzar mediante su desarrollo.

El objetivo principal de esta investigación consiste en un estudio comparativo de la obra de cuatro cineastas estadounidenses –Diablo Cody, Karyn Kusama, Kelly

Reichardt y Kathryn Bigelow– en el cual intentaremos descubrir si y en qué manera dichas artistas reescriben los géneros cinematográficos –cine de terror, western y película de guerra respectivamente– creando un espacio de crítica frente a los discursos dominantes en torno al género y la sexualidad. Así, pretendemos hacer una contribución a los escasos estudios de los géneros cinematográficos en las obras de las cineastas, y al mismo profundizar en los debates en torno a la relación entre *gender* y *genre*. Con el estudio de las películas desde esta perspectiva, nos proponemos contribuir también a la reconceptualización de la teoría sobre los géneros filmicos, que raramente toma en consideración la producción filmica de mujeres.

Esta hipótesis inicial nos lleva a formular, como consecuencia inmediata, otros dos objetivos. En primer lugar, ¿en qué sentido la obra de estas cineastas permite cuestionar las oposiciones binarias detectables en la teoría y crítica de cine realizado por mujeres, en especial la separación construida entre la cultura filmica masculina y femenina? Y, en segundo lugar, ¿de qué manera se negocia el estatus de estas cineastas en los discursos críticos que circulan alrededor de su obra y qué influencia tienen en estos discursos los géneros en los cuales deciden trabajar?

En cuanto a la primera cuestión, nos fijaremos especialmente en las divisiones entre cine comercial y cine independiente, cine de género y cine de autor, cine patriarcal y cine feminista, cine narrativo clásico y cine vanguardista que, como demostraremos más adelante, se hallan implícitas en el modelo de contra-cine propuesto por Laura Mulvey [1.1.1]. Por otra parte, pretendemos repensar la noción del cine de mujeres más allá del llamado *woman's film*, una categoría crítica que nació en respuesta a la conceptualización de Mulvey [1.1.4].

En cuanto a los discursos críticos que se construyen alrededor de las realizadoras estudiadas, dedicaremos un capítulo [II] a los análisis extratextuales de las figuras autoriales, situándolas en los contextos de producción, distribución y recepción particulares. Se analizarán no tanto los “hechos” biográficos de las directoras, sino más bien una variedad de discursos relacionados con la recepción de sus filmes, que surgen de las entrevistas, críticas de cine, estudios académicos y otros textos culturales que influyen en el estatus de las realizadoras como autoras filmicas. Nuestra intención es repensar el papel de la autoría filmica de mujeres en el cine y su problemática relación con el cine de géneros, así como las cuestiones de visibilidad de las cineastas contemporáneas.

El siguiente objetivo, muy ligado al anterior, consiste en el replanteamiento crítico de la deslegitimación habitual de ciertos géneros cinematográficos en algunos sectores del feminismo⁴ –como el cine de terror o el cine de guerra– o el olvido de otros –como las películas de Oeste– con el fin de revalorizarlos como espacios discursivos válidos y útiles para la teoría y crítica feminista de cine, abiertos a posibilidades de renovación estética y no necesariamente cómplices del conservadurismo ideológico que habitualmente se asocia con estos géneros. Para ello, se intentará profundizar lo más posible en las películas que han sido valoradas negativamente por varias críticas feministas (*The Hurt Locker* [capítulo V] y *Jennifer's Body* [capítulo III]) como estudio de casos, así como dialogar con las lecturas favorables ya existentes (*Meek's Cutoff* [capítulo IV]).

Por último, se tratará de ahondar –mediante un entramado teórico y metodológico– en las teorías filmicas feministas y los estudios de género en el cine desde el Estado español, en el cual todavía predominan los enfoques sociológicos o bien las aproximaciones orientadas a la recepción a partir del análisis de datos cuantitativos⁵. Para ello, se recurrirá a una combinación de las teorías feministas de cine, tanto de trabajos ya canonizados de Laura Mulvey (1975), Claire Johnston (1973), Kaja Silverman (1988), Teresa de Lauretis (1987), Linda Williams (1991), Carol J. Clover (1992) y Barbara Creed (1993), entre otros, como de contribuciones más recientes, por ejemplo las teorías fenomenológicas de Laura U. Marks (2000), Vivian Sobchack (1992 y 2004) o Jennifer Barker (2009). Se trata de demostrar la riqueza de estas aportaciones a la teoría filmica en general, con el fin de acercar al ámbito académico español una serie de enfoques que resultan útiles para la investigación sobre el género sexual en el área de los estudios de cine y de la comunicación audiovisual. Este ámbito teórico de reconocido prestigio y relevancia en el campo académico internacional sigue siendo relativamente incipiente en España, como demuestra Beatriz Herrero Jiménez en su tesis doctoral dedicada a Isabel Coixet⁶. Por lo tanto, nos sumamos a uno de los objetivos de Herrero, esto es, “la reclamación en el contexto académico español del lugar que les corresponde a las Teorías Filmicas Feministas” (2014: 119). En concreto, se trata de proponer un trabajo académico en lengua castellana sobre cine de mujeres desde el

⁴ En especial en el periodismo norteamericano y un sector de la crítica feminista de cine anglosajona.

⁵ Entre las notables excepciones se encuentran los trabajos de Giulia Colaizzi (1995 y 2007) y el reciente estudio sobre las cineastas españolas de Barbara Zecchi (2014).

⁶ Véase el epígrafe sobre los Estudios de Género en España (2014: 153-170).

paradigma de los estudios culturales, las teorías feministas de cine y la teoría de los géneros cinematográficos.

Una vez que se han señalado las hipótesis, los objetivos y las principales aproximaciones metodológicas sobre las cuales se edifica este proyecto de investigación, apuntaremos cuál será su manifestación concreta a la hora de estudiar la autoría fílmica y las películas de las cineastas escogidas.

0.2 Metodología del análisis extratextual

Dentro de lo que se considera en esta tesis como el análisis extratextual, es decir, el estudio del contexto en el cual las películas han sido producidas, distribuidas y consumidas, así como de los discursos que circularon alrededor de las cineastas y de sus obras, se recurrirá ante todo a las aportaciones de los estudios culturales, la teoría de la recepción y la teoría del autor.

En cuanto a los estudios culturales, tomaremos en consideración especialmente los apuntes de Joanne Hollows (2005) sobre el feminismo y la cultura popular, en particular su cuestionamiento de ciertas dicotomías construidas en el paradigma de “la cultura de masas” con una serie de implicaciones para la teorización de la cultura producida y consumida por mujeres [tal y como señalaremos en el apartado 1.1]. Por otra parte, retomaremos el método crítico de Christine Gledhill (2006) [objeto de debate en el apartado 1.1.4], basado en la noción de “negociación”, que propone el estudio de la cultura popular, a partir del llamado *cultural turn*, como un espacio de lucha: un lugar donde se materializan los conflictos entre grupos dominantes y subordinados. Se partirá, pues, de la convicción de que los textos fílmicos son polisémicos y por lo tanto pueden ser descodificados de diversas maneras. El paradigma de la negociación será útil para problematizar las relaciones entre los textos, las ideologías y la audiencia, así como la construcción de las figuras autoriales de las cineastas.

Este método crítico será complementado y matizado por la teoría de la recepción de Janet Staiger. Según la metodología propuesta por esta teórica (1992, 2000), en los estudios sobre la recepción fílmica se trata de determinar las estrategias que siguen los espectadores para interpretar las películas, dependiendo de la situación en la cual entraron en contacto con ellas. Estas estrategias, construidas históricamente por circunstancias específicas, pueden estar influidas por una variedad de factores, entre otros los conocimientos, las preferencias estéticas, las expectativas antes de ver la

película, las múltiples identidades de las cuales participan los espectadores – relacionadas con el género, la raza, la preferencia sexual, la ideología, la clase, etc. (Staiger 2000: 30-31). Las circunstancias históricas crean a veces “comunidades interpretativas” (23) u otros grupos culturales, como por ejemplo los fans, que producen sus propios modos convencionalizados de recepción. Staiger, que parte de una perspectiva neomarxista y materialista-historiográfica, explica su enfoque de esta manera:

A historical materialist approach goes beyond the tripartite division of “preferred”, “negotiated”, and “oppositional” reading strategies commonly used in some cultural studies scholarship. Instead it describes the processes and phenomena in more specific details. It might, for instance, consider whether the spectator is reading for a plot or watching favorite stars; whether verisimilitude matters or what counts as verisimilitude; whether costume and visual display provide clues to a lesbian or gay subtext; how ethnicity and race might produce “oppositional” gazes or “call-and-response” behavior in a theater. (23-24)

Este procedimiento se diferencia de los enfoques inspirados por la teoría de Stuart Hall (1980), en concreto la de lecturas “hegemónicas”, “negociadas” y “oposicionales”. Los problemas que surgen de esta conceptualización han sido debatidos por numerosos teóricos. Remarquemos aquí solamente que, según el método de Staiger, en lugar de partir de dichas lecturas, habría que empezar primero por considerar *cuáles* fueron las estrategias de lectura disponibles para los espectadores en un contexto dado. Aunque la teórica rechaza la idea de que un texto posea un significado inmanente, el espectador no es, según ella, del todo libre e independiente del texto, suposición que llama “free-reader fallacy” (1992: 32) y que fue popularizada en el campo de los estudios culturales. Así, como contrapropuesta a las teorías basadas en esta suposición, Staiger propone una teoría de la recepción activada por el contexto, que investiga la interacción entre los textos y los públicos desde una perspectiva histórica.

La metodología adoptada por Staiger no se centra tanto en un texto, sino en un “evento” (*event*) es decir, en una negociación entre el texto o conjunto de textos y los espectadores –cuyas identidades son necesariamente polifacéticas y fragmentadas– en una situación espaciotemporal concreta, condicionada por factores sociales, históricos y culturales específicos (4). En la línea de Staiger, Allen y Gomery (1995: 114-125) enumeran varios factores que deberían tomarse en cuenta para construir los horizontes de expectativas de los cuales mencionaremos solo algunos: estilo cinematográfico, antecedentes textuales (divididos en filmicos, por ejemplo las convenciones genéricas; no filmicos, que serían las convenciones provenientes de otros sistemas de representación como la pintura; extrafilmicos, es decir, las prácticas de significado de

carácter no estético), sistemas de producción (quién produce y con qué tecnologías), autoría filmica, discursos estéticos sobre el cine (los mensajes que llegan a través de las estrategias de marketing o la crítica), etc.

Adoptando como herramienta metodológica el enfoque postulado por Staiger y los elementos enumerados por Allen y Gomery, el propósito del capítulo II será señalar algunos de los discursos que circularon alrededor de las películas estudiadas, tratándolos como marcos de referencia que permitan organizar las respuestas críticas sobre la película. Se trata de investigar las estrategias que Staiger (1992) llamó “contextual reading strategies”, seguidas por el público y por los críticos que se situaban en los marcos normativos de referencia en el período en el que se realizó nuestro estudio (2011-2013). Teniendo en cuenta que las posiciones de espectadores son siempre multiformes, abundantes en fisuras, además de cultural y políticamente discontinuas, no se pretende abordar la recepción crítica de manera definitiva y exhaustiva, ya que – como mostró Lyotard en *La condition postmoderne* (1979)– es imposible alcanzar un conocimiento totalizador de la cultura. El propósito es más bien detectar solamente *algunas* de las posibilidades de lectura de las películas escogidas, con el fin de desestabilizar la noción del espectador esencial circunscrito en el texto. A partir de la metodología propuesta por Staiger, que más que en un texto se centra en un “evento”, intentaremos detectar cuáles fueron las maneras posibles y pertinentes de interpretar a estos filmes en una situación espaciotemporal concreta, condicionada por un contexto determinado. El análisis de estos discursos pondrá de relieve cómo se negocian los significados en torno a categorías como masculino/femenino, mujer/hombre, feminista/patriarcal, cine hegemónico/contracine, etc. Por otra parte, veremos cómo los marcos de referencia que han resultado relevantes en la recepción de las películas se entrecruzan con otros discursos que impregnan la construcción popular y crítica de la autoría de las cineastas estudiadas.

En cuanto a esta última cuestión, recurriremos también a la teoría del autor filmico propuesta por Timothy Corrigan (1991), basada en la noción del *auteur* como una dramatización comercial del yo (debatida en más detalle en el apartado 1.2.4). Nos interesará no solo la teoría del autor como una metodología o como una práctica crítica, sino también como un discurso en el cual las mujeres han sido tradicionalmente marginadas. Al referirnos a estas cineastas como “autoras”, nuestra intención no es la de sugerir una versión alternativa o “femenina” de la autoría, vinculada con las conceptualizaciones de la “tradicción cultural femenina” o la “sensibilidad femenina” –

lo que nos podría situar en el resbaladizo terreno del esencialismo⁷. Propondremos, en cambio, hablar de su autoría como una posición cultural y profesional dentro de contextos específicos, en diferentes modos y diferentes sistemas de producción cinematográfica, con el fin de señalar –tanto de manera textual como extratextual– su destreza artística y su actitud frente al género (*gender* y *genre*).

Si bien las cuatro cineastas estudiadas han entrado en el discurso del autorismo, tienen sin duda posiciones distintas dentro de él. Al analizar la particularidad de su estatus autorial, estudiaremos una gran variedad de materiales culturales, con el fin de reflexionar sobre cómo sus figuras públicas se construyen mediante entrevistas, premios, revistas especializadas, posters, noticias en prensa, blogs, sinopsis, tráileres, etc. De esta manera, la presente tesis ofrece un acercamiento a las diferentes maneras en que no solo las películas, sino también los discursos críticos que circulan sobre sus autoras, así como las condiciones en las cuales las películas fueron producidas y consumidas, intervienen en los procesos y prácticas de representación para generar determinadas ideas sobre la feminidad y la masculinidad.

Ciertamente, la conceptualización del autor filmico por parte de Corrigan (1991) no desmonta el carácter “masculino” e individual de la noción del autor. Como veremos más adelante [1.2.1], el elitismo y romanticismo característico de la mayoría de los acercamientos a la figura del autor filmico corren el riesgo de borrar la presencia de otras mujeres que trabajan en el proceso colaborativo de la producción cinematográfica: guionistas, editoras o diseñadoras de vestuario, que suelen ser ignoradas al poner demasiado énfasis en la directora como autora. Ante este problema, las críticas suelen tomar dos posiciones opuestas, como señala Barbara Zecchi:

Por un lado, está la postura que rechaza la identificación del director con el autor –el genio creador, una figura masculina por defecto– puesto que la película es un producto de un equipo de hombres y mujeres. Esta postura propone dar peso a áreas diferentes de la dirección (como el guion), donde hay una mayor participación femenina (Mayne 1990, Martin 2008). Por otro lado, hay un intento de recuperar los nombres de las primeras directoras, y de esta manera rescatar del anonimato y del olvido una presencia autorial femenina (Haskell 1974, Rosen 1973). (2014: 9)

Zecchi se inclina hacia la segunda postura, ocupándose de las mujeres en el campo de la realización cinematográfica, pero sin rechazar la validez de la primera. En esta tesis seguiremos el ejemplo de Zecchi y, precisamente para no descartar la primera postura, extenderemos el estudio de la autoría femenina a una guionista de cine. El caso de

⁷ El debate sobre la noción del esencialismo en las teorías feministas es extremadamente complejo y por falta de espacio, no puede ser abordado en más detalle (véase De Lauretis 2007: 183-198).

Jennifer's Body –fruto de la colaboración entre dos mujeres, Karyn Kusama y Diablo Cody– nos ayudará a remarcar también el carácter colectivo de la producción cinematográfica, eludido con frecuencia en las reflexiones sobre el autor fílmico.

Finalmente, tomando en cuenta los acercamientos posestructuralistas sobre los autores fílmicos, consideramos que el significado no puede nunca tener un único punto de origen –una única creadora– sino que emerge culturalmente, mediante un sistema de signos. Las autoras no son soberanas, sino que más bien son escritas por una cultura en la cual existen; por lo tanto, el significado que producen no es simplemente *suyo*. Por esta razón, intentaremos repensar la autoría desde la perspectiva de los estudios culturales, considerando que el significado nunca es fijo y que la descodificación por parte de los espectadores es de una importancia crucial para entender las diferentes maneras en las cuales los textos y las figuras autoriales pueden leerse. Es en esta configuración que el autor se convierte en uno de los signos representacionales y no es necesariamente más importante para la audiencia que, por ejemplo, las marcas del género (*genre*).

A la luz de este enfoque, la leyenda romántica del autor queda grandemente cuestionada. Pero si bien el autor parece muerto, no está definitivamente enterrado. En la actualidad las figuras autoriales de los cineastas siguen teniendo una gran importancia en la promoción, exhibición y recepción crítica de los filmes. Por lo tanto, es necesario abordar la cuestión de la visibilidad de las mujeres en estos contextos, así como las maneras en que se construye esta visibilidad.

0.3 Metodología del análisis textual/visual

El análisis textual/visual de las películas abordadas en los capítulos III-V se inscribirá dentro del marco de la teoría de cine sobre los géneros fílmicos –a partir de Neale (2000) y Gaines (2012) [1.3]– combinada con una gran variedad de teorías fílmicas feministas, que se nutren por su parte, de una serie de disciplinas: psicoanálisis, estudios culturales, fenomenología y estudios queer, entre otras. Siguiendo a Beatriz Herrero Jiménez (2014), asumimos la traducción al castellano –aunque en plural– que Giulia Colaizzi (2007) emplea a partir de la propuesta terminológica de Francesco Casetti (2005: 251), la “Feminist Film Theory”, que se convierte, pues, en “teorías fílmicas

feministas”⁸. Como apunta Herrero, estos estudios no se caracterizan por una estructuración ni una epistemología homogénea, por lo que resulta más adecuado hablar de “teorías” que de “teoría” (2014: 78).

Tal y como señalaremos en el apartado 1.1, el movimiento feminista se centró en dos objetivos distintos, pero al mismo tiempo complementarios: formular una crítica al sexismo en el cine dominante y buscar una estética que pudiera deconstruir o cuestionar los modelos hegemónicos de la representación y de la visión. En cuanto a la segunda cuestión, la que nos permite reflexionar de manera más inmediata sobre el cine de mujeres, nos centraremos especialmente en dos paradigmas de investigación: uno “oposicional” y otro “intertextual” [apartados 1.1.1 y 1.1.5].

En lo que respecta a la conceptualización del género sexual que hemos utilizado en esta investigación, no es nuestra intención abarcar de manera exhaustiva todos los marcos teóricos en los cuales se aborda este término, una tarea sin duda imposible, tomando en cuenta la enorme cantidad de áreas, disciplinas y ámbitos que se dedican a la teorización del género (*gender*). Con el fin de acotar este apartado, hemos optado por destacar los entramados teóricos que se vinculan directamente con las películas que son el objeto de esta investigación, excluyendo todos aquellos enfoques que nuestro análisis no ha requerido. Los aspectos específicos de estas aproximaciones al género sexual serán estudiados a la hora de realizar los análisis textuales, por lo cual nos limitaremos aquí a mencionar brevemente las líneas teóricas principales.

En primer lugar, es preciso mencionar el enfoque de Laura Mulvey (1975), basado, como veremos, en la diferencia sexual como una oposición construida en la sociedad patriarcal y, por consiguiente, también por los textos fílmicos: la dicotomía entre el hombre y entre la mujer. En palabras de la teórica, “film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle” (1975: 6). El género es en esta conceptualización una formación cultural recibida en el proceso de socialización, cuyas características varían según la época, el lugar o la cultura, etc. En este sentido, el modelo de Mulvey se inscribe en la línea inaugurada por Simone de Beauvoir (1948), con su famosa afirmación del influyente *Le Deuxième Sexe*: “On ne naît pas femme: on le devient”. El constructo teórico de Mulvey se basa en una serie de binarismos: el

⁸ Además, podemos encontrar otras denominaciones como “estudios fílmicos feministas”, “estudios feministas de cine” o “feminismo fílmico”. En esta tesis utilizaremos el término de “teorías fílmicas feministas” y “teorías feministas de cine” de manera intercambiable.

hombre actúa, la mujer es un mero espectáculo; el hombre desea, la mujer desea ser deseada; el hombre mira; la mujer es mirada. Así, a pesar de su carácter desestabilizador y revisionista, la conceptualización de Mulvey mantiene a la mujer dentro de la dicotomía que caracteriza la diferencia sexual, sin tomar en cuenta otros factores que participan en la construcción de identidades culturales.

Teresa de Lauretis (1987) se esfuerza en desligar el concepto de diferencia de esta lógica dualista, teorizando a la mujer como un sujeto múltiple y discontinuo, constituido a través de los lenguajes y las representaciones culturales. El género deja de concebirse como una oposición binaria entre masculinidad y feminidad y empieza a conceptualizarse como un proceso fluido y altamente variable, “a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in social hierarchy, etc.) to individuals within the society” (1987: 5). Así, partiendo de la “tecnología del sexo” de Michel Foucault, De Lauretis desarrolla la noción de la “tecnología del género” como productor y a la vez producto de distintas tecnologías sociales, en las cuales se incluye el cine. Esta conceptualización del género, como un conjunto cultural de efectos impuestos sobre el cuerpo, deriva de su teoría del sujeto, que da cuenta de una serie de diferencias, hasta entonces desatendidas por el enfoque basado únicamente en la diferencia sexual.

A partir de allí, De Lauretis afirma que si el cine es un “lenguaje”, no es un campo unificado:

There are “languages”, practices of language and discursive apparatus that produce meanings; and there are different modes of semiotic production, ways in which labor is invested in the production of signs and meanings. The types of labor invested, and the modes of production involved, it seems to me, are directly, materially, relevant to the constitution of subjects in ideology –class subjects, race subjects, sexed subjects, and any other differential category that may have political use-value for particular situations of practice at particular historical moments. (1984: 32)

Por lo tanto, el cine de mujeres debería representar las contradicciones *entre* las mujeres y también dentro de *ellas*, afirma De Lauretis.

Judith Butler (2002), por su parte, centra la atención en el estudio de los actos y procesos que configuran la identidad de género. Según la teórica, el sexo y la sexualidad, igual que el género, no son naturales sino construidos. Todo el cuerpo tiene carácter cultural y se (re)construye en un proceso constante de configuración y variación. La teórica habla de la performatividad del género, que

must be understood not as a singular or deliberate “act”, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names. [...] The regulatory norms of “sex” work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body’s sex, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative. (1993: 2)

Aunque la pensadora no escribe precisamente desde los estudios de cine⁹, su reflexión será muy útil para el análisis visual de las películas abordadas en esta tesis. La noción de la performatividad del género, junto con su conceptualización de la imitación, la citación y la iterabilidad, o sea, la capacidad de producir permutaciones de la norma, resultarán relevantes para el análisis de los géneros cinematográficos (especialmente en el capítulo III).

Tanto en la teorización de la tecnología social como en la de la performatividad del género, el cuerpo se construye discursivamente en un entramado de relaciones sociales, por lo cual no puede ser considerado como una esencia o una superficie natural sobre la cual se inscribe la cultura. La perspectiva del género que se aplica en esta tesis deriva de las aportaciones de Butler y De Lauretis, quienes remiten a la idea de que el género es una formación cultural adquirida en un proceso social, en el cual el cine, como una tecnología más, juega un papel importante.

Además de estas teorizaciones, cabría destacar la importancia de otras teorías feministas de cine que nos resultarán clave en esta tesis. Por un lado, recurriremos al modelo “constructivista-formalista”, sobre el cual se edifican la mayoría de los acercamientos al cine desde la óptica de los estudios de género. En palabras de Giulia Colaizzi, cuyo trabajo se podría inscribir en este modelo de investigación:

En la imagen cinematográfica [...] la presencia hace inmediatamente referencia a una ausencia – la del ojo invisible de la cámara y todos los fotogramas cortados y descartados, así como la falta de inmediata visibilidad de los códigos culturales que contribuyen a la constitución de la imagen. (1995: 18)

En esta aproximación, influenciada notablemente por los primeros escritos de Mulvey, se trata ante todo de denunciar la aparente naturalidad de la imagen que impide que nos demos cuenta de su convencionalidad. El realismo y la naturalidad, asociadas con la ideología patriarcal y el modo de representación dominante, se convierten en conceptos que se deben desestabilizar y desnaturalizar, ya que “son fruto de un máximo nivel de artificio que nos seduce haciéndonos creer en una imagen coherente, simple espejo de la realidad, por cuanto perfectamente construida” (Colaizzi 1995: 19).

⁹ Sin embargo, habría que notar que la teórica también ha escrito sobre el cine. Véase, por ejemplo, Butler (1997).

Siguiendo estos postulados, en la siguiente tesis partiremos de la convicción de que el cine no es una copia de la realidad ni un instrumento pasivo y neutral de reproducción, por lo que no puede ser tratado como una simple grabación de los hechos. Tal y como postuló De Lauretis (1987), cualquier película nos remite a un complejísimo entramado de relaciones históricas, económicas y sociales, que producen y regulan tanto al sujeto como su representación. Las teóricas que parten de esta perspectiva suelen recurrir a Walter Benjamin y su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado originalmente en el 1936, en el cual el filósofo afirma:

En el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible. (1973: 42-43)

Para el filósofo, aunque el cine es una de las tecnologías de reproducción de la realidad que nació en la modernidad como una herramienta de mistificación del capitalismo, también puede ser usado para producir modos críticos de relacionarse con las imágenes. Según Benjamin, el cine es una forma cultural capaz de imitar miméticamente el choque y la distracción que caracteriza la vida cotidiana de la modernidad. Al mismo tiempo que subraya la función de la “impresión de la realidad” del medio filmico, Benjamin teoriza en el mismo ensayo las cualidades táctiles del cine que implican el cuerpo sensual y material del espectador. Esta idea fue retomada por varias teóricas para reflexionar sobre las capacidades afectivas del cine, que nos acerca a otro paradigma de investigación crucial para esta tesis: el paradigma de la recepción corporeizada.

A diferencia del enfoque constructivista-formalista, basado en el modelo del espectador distante, el enfoque fenomenológico-realista implica al espectador como participante mucho más inmediato, cuya experiencia filmica no puede ser entendida solamente mediante el parámetro del ojo o de la visión. La teoría feminista de cine inspirada por la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y el pensamiento del Gilles Deleuze, en concreto su conceptualización del afecto a partir de Spinoza como “una capacidad de afectar y ser afectado”, considera la percepción filmica en sus aspectos más corporizados, poniendo en duda que el cine sea un fenómeno exclusivamente visual. Teóricas como Vivian Sobchack (1992 y 2004), Laura Marks (2000) o Jennifer

Barker (2009) sugieren las dimensiones afectivas, sensoriales, emocionales o materiales del cuerpo, que responde físicamente a la película. En el foco de atención se sitúan la proximidad y la recepción sensorial, en la cual el espectador y la película comparten un *cuerpo*, y en cierto modo se imitan uno al otro. El espectador *siente* (o *comprende*) la película con todo su cuerpo, y no solamente a través de los órganos de la vista y del oído¹⁰. Este enfoque, denominado a veces como “contact theory”, se aleja del paradigma ocular-céntrico caracterizado por un énfasis en la mirada, el voyerismo o el fetichismo, y cimentado en la noción del dispositivo cinematográfico y el espectador trascendente [desarrollaremos estas cuestiones en los capítulos IV y V]. En nuestra tesis intentamos combinar estos dos enfoques –el constructivista-formalista y el fenomenológico-realista– reflexionando sobre la mediación de las imágenes entre la realidad y los espectadores, tanto en términos de distancia como de acercamiento. Partiremos de la convicción de que el sentido de vista juega un rol crucial en la percepción, pero siempre en interacción con otros sentidos.

Los análisis de la espectadoriedad afectiva y sensorial también han sido cruciales para la reflexión sobre los géneros cinematográficos –como el cine de terror, el melodrama o la pornografía– y sobre los tipos de placeres que estos filmes generan. Por ejemplo, Linda Williams (1991) describe el concepto de los “géneros del cuerpo”, para teorizar sobre sus efectos en los cuerpos de los espectadores, en particular la casi involuntaria “mímesis” con los cuerpos representados en la pantalla. Esta propuesta teórica, basada en la comprensión de la dimensión afectiva de ciertos géneros cinematográficos, será desarrollada en los capítulos III y V¹¹.

Entre las aproximaciones escogidas, habría que mencionar también la influencia de las teorías queer –por ejemplo los trabajos de Judith Halberstam (1993 y 1995) sobre la violencia representada y el cine de terror–, así como los debates en torno al llamado

¹⁰ Este enfoque no es nuevo en la teoría del cine. Como señala Vivian Sobchack (2004: 55), el interés en la relación entre el cine y nuestros cuerpos ya apareció con la noción de Sergei Eisenstein del “montaje de atracciones”. Para Eisenstein, el potencial revolucionario del cine se encontraba no solamente en el significado y las ideas (socialistas) transmitidas por el montaje, sino también en las respuestas afectivas, emocionales y sensoriales que estas ideas generaban en el espectador. Este tipo de la experiencia afectiva fue también central para la conceptualización de los inicios de cine desarrollada por Tom Gunning (1986), quien recurrió a la idea de “montaje de atracciones” y “choques visuales” para hablar de la sobrecarga sensorial y el placer espectadorial. Según Miriam Hansen (1987), este tipo de “atracción” cinematográfica, central para el trabajo de Gunning, está en deuda con los análisis de la experiencia filmica de Walter Benjamin. También habría que mencionar el enfoque fenomenológico de Siegfried Kracauer, quien escribía sobre la dimensión material del cine en los años 1940, sugiriendo que el montaje, y más en particular la discontinuidad de las tomas individuales, produce un estado de choque que ataca directamente los sentidos del espectador (en Hansen 1993: 458).

¹¹ Sobre la dimensión afectiva de los géneros cinematográficos, véase también Braudy (2002).

posfeminismo desarrollados especialmente en relación con la cultura popular (Tasker y Negra 2007). Estas vertientes del pensamiento feminista serán planteadas con más detalle en el capítulo III, dedicado al estudio del cine de terror contemporáneo.

Finalmente, recurriremos en esta investigación a los trabajos más recientes de Adriana Cavarero (2014) y Judith Butler (2006 y 2014), en los cuales las pensadoras se proponen reflexionar sobre la relacionalidad entre los seres humanos, ya no tanto en términos de género, sino de vulnerabilidad, reciprocidad e interdependencia, que sirven de base para repensar una serie de cuestiones en cuanto a la noción de la comunidad. Este importante giro de las teorías feministas resultará fundamental para entender algunos aspectos de la obra de las cineastas contemporáneas, especial en relación con el cine de guerra analizado en el capítulo V.

0.4 Delimitación y justificación del corpus

Cabría detenerse por un momento en la pertinencia de aproximarse al cine de mujeres mediante la óptica de los géneros filmicos. ¿Cuál podría ser el valor de este enfoque? Pareciera que en la actualidad exista una cierta contradicción en cuanto al estatus de los géneros cinematográficos: por un lado, la industria o la crítica cinematográfica crean constantemente nuevos géneros filmicos (como *bromantic comedy* o *mumblecore*)¹² y, por otro, los mismos cineastas reinventan los géneros (por ejemplo *Near Dark* [1987] de Kathryn Bigelow, que combina las películas del Oeste y el cine gótico); al mismo tiempo los teóricos de cine con frecuencia intentan recolocar estas diferencias en las etiquetas de género tradicionales, y así autorizar el uso continuo de este poderoso término.

A pesar de numerosos problemas en cuanto a la definición del género filmico, y en cuanto a la fluidez de las fronteras genéricas, no deberíamos concluir que el estudio del género resulta poco útil o que el cine de género está perdiendo importancia como categoría crítica. El concepto de género, que siempre ha jugado un papel importante en los estudios cinematográficos, es de uso cotidiano en numerosos grupos: comentaristas en la prensa popular, directores y otras personas involucradas en la industria cinematográfica, críticos de cine, espectadores, etc. No se puede discutir el enorme

¹² El término *bromantic comedy* o *bromance*, compuesto con las palabras *brother* y *romance*, viene a significar un género de películas sobre una relación cercana, no necesariamente sexual, entre dos hombres. *Mumblecore* denota las películas de bajo presupuesto, con actores amateur y gran cantidad de diálogos.

papel que tienen los géneros filmicos en las estrategias de marketing y las elecciones de los propios espectadores. Los espectadores emplean las categorías genéricas para referirse a sus gustos, los distribuidores recurren a las etiquetas genéricas para construir sus campañas publicitarias –las notas de prensa, los tráileres, los carteles– a menudo recurriendo a hipérboles: “la mejor película de guerra”, “la comedia más graciosa de todos los tiempos”, por ejemplo. Las críticas de cine, por su parte, suelen referirse a los estatus genéricos de las películas para establecer las relaciones intertextuales de un filme con otros. Estas descripciones, junto con ciertas iconografías reproducidas en los materiales promocionales, no solo ayudan a reproducir las definiciones genéricas – mediante la circulación de imágenes– sino que también gestionan el proceso de expectativas y anticipación.

Al ser asociado con la producción comercial, el género es a veces desvalorizado por la teoría y crítica de cine. Leo Braudy comienza su defensa de los géneros con una cita de *The Story of Art* de E.H. Gombrich: “Actually I do not think that there are any wrong reasons for liking a statue or a picture... There *are* wrong reasons for disliking a work of art” (en Braudy 2002: 104). Después de trazar los orígenes de este prejuicio en las teorías estéticas y literarias de la era romántica, el teórico afirma que cualquier obra se crea en relación con las formas de arte pasadas, sea en una relación de contraste, sea en una relación de continuidad. Las películas de género tienen, debido a su popularidad y familiaridad, un efecto más poderoso sobre la audiencia. “Genre films, in fact, arouse and complicate feelings about the self and society that more serious films, because of their bias toward the unique, may rarely touch. Within film the pleasures of originality and the pleasures of familiarity are at least equally important” (Braudy 2002: 105).

El cine de género suele llegar al gran público, lo que lo convierte en una potente tecnología social que puede (re)producir la realidad social, constituyendo modelos de identificación y conducta. Sin que tengamos que recurrir a las teorías del reflejo social o de los efectos ideológicos de los géneros sobre la audiencia, se puede afirmar que la categoría del género filmico resulta útil no solo para analizar las películas, sino también para explorar cómo se abordan algunos problemas sociales o políticos en distintas obras. El enfoque centrado en los géneros cinematográficos es valioso, porque proporciona múltiples herramientas para la consideración del contexto histórico y económico, las condiciones de producción y consumo, así como el lugar de los cineastas dentro de la tradición filmica. Por otra parte, la propia crítica genérica recoge en la actualidad varias aproximaciones al cine, sin anular las preocupaciones sobre la autoría, el feminismo o el

género sexual. De hecho, este último concepto ha encontrado un amplio campo de análisis en el ámbito de los géneros cinematográficos, lo cual –esperamos– también se verá reflejado en esta tesis.

En cuanto a las autoras estudiadas en esta investigación, se han escogido diversas cineastas que han sido *visibles* en los discursos públicos –aunque ciertamente en contextos distintos–, lo que abre múltiples oportunidades para considerar las *condiciones* y las *posibilidades* de esta visibilidad. Para poder abordar la recepción de sus filmes, hemos elegido a cineastas populares, alrededor de las cuales se han generado debates sobre su género sexual con relación al género fílmico elegido para sus películas. Hemos tomado en cuenta la variedad de los contextos de producción, exhibición y distribución, con el fin de dar cuenta de la multiplicidad de discursos que construyen o niegan la autoría de estas cineastas. Por lo tanto, el corpus estudiado está formado por cineastas que trabajan dentro o en conexión con Hollywood, así como desde el llamado sector “independiente”.

Algunas de las películas aquí estudiadas han sido calificadas en los discursos críticos como pertenecientes al *mainstream* (*Jennifer's Body* y *The Hurt Locker*), otras como cine independiente (*Meek's Cutoff* y también en algunos contextos *The Hurt Locker*). Sus autoras trabajan en distintos contextos de producción, en cuanto al sector, el presupuesto, los medios visuales, el género y el tema de sus obras, sin mencionar su formación y la persona autorial que las caracteriza. La promoción de su imagen autorial muestra distintas articulaciones de la agentividad en cuanto a los discursos sobre la feminidad (o masculinidad) y la creatividad artística. A Kathryn Bigelow se la asocia con el cine “muscular” principalmente por su trabajo en varios géneros cinematográficos codificados como masculinos (thrillers, westerns, cine de terror y ciencia ficción). Aunque empezó en el sector del cine independiente, sus producciones recientes son consideradas como películas *mainstream*. A Diablo Cody y Karyn Kusama se las vincula, por separado, con el cine independiente, pero el fruto de su colaboración es una película de terror rodada en un gran estudio hollywoodense. Kelly Reichardt, por su parte, tiene fama de cineasta *indie*, vinculada con el cine minimalista y “lento” (*slow cinema*). Igual que Bigelow, suele recurrir a los géneros codificados como “masculinos” (en especial la *road movie* y el western). Estas cuatro cineastas comparten el uso productivo de los géneros cinematográficos y de los tropos provenientes de la cultura popular, así como un interés especial por la problematización de la categoría del género sexual.

Otro criterio usado en esta selección fue lo que llamaremos aquí el “evento” de las películas: *The Hurt Locker* en el contexto de la ceremonia de los Oscars del año 2010 y su controvertida recepción después de ganar varios premios; *Jennifer’s Body* a la sombra de un *backlash* contra la guionista Diablo Cody y la subsiguiente recuperación del filme por varias fans de cine de terror; *Meek’s Cutoff* en el contexto de su cálida recepción en los festivales internacionales y, al mismo tiempo, de una crítica feroz por parte de los aficionados del western.

Para fijar las películas que conformarían nuestro corpus, seleccionamos obras que en los discursos críticos y las estrategias de promoción fueron entendidas como películas de género (*genre film* en términos de Altman [1996: 277]). Todas las películas estudiadas son largometrajes que circulan globalmente, mediante DVDs, multimedia a través del *streaming*, festivales de cine o salas multiplex. Nos hemos inclinado por géneros y por películas cuyos temas reflejan de algún modo las preocupaciones colectivas de un momento histórico dado, privilegiando –dado los objetivos de este trabajo– ciertos géneros y ciertos modelos de producción en detrimento de otras formas, como el cine documental o la producción en vídeo. Por lo tanto, el corpus escogido no proporciona, de ningún modo, una panorámica de la producción audiovisual actual de las mujeres, ni siquiera si nos limitásemos al territorio de los Estados Unidos.

Al no pretender inscribirnos en la vertiente de la crítica feminista que estudia el llamado *woman’s film* –al cual, como veremos más adelante [1.1.4], pueden pertenecer múltiples géneros que se caracterizan por la centralidad del punto de vista femenino y por la promoción dirigida a las mujeres– hemos escogido películas que no se relacionan de manera evidente con esta categoría: cine de guerra, western y cine de terror. La decisión de no incluir películas consideradas típicamente como “femeninas” tiene, sin embargo, sus desventajas, ya que podría interpretarse como un gesto que privilegia los géneros “masculinos” y, por lo tanto, podría contribuir a perpetuar la exclusión de los géneros considerados como bajos y asociados con los gustos de las mujeres, como el melodrama o la comedia romántica. Sin embargo, el objetivo principal de este proyecto es el de desestabilizar la propia distinción entre los “géneros femeninos” y los “géneros masculinos”, así como dar cuenta de la variedad de las formas y estilos en el cine hecho por mujeres, por lo cual hemos decidido destacar obras usualmente excluidas de los “cánones feministas” (monografías o trabajos críticos sobre la producción fílmica de mujeres), precisamente por no encajar bien en un cierto modelo de cine –sea contra-cine, sea *woman’s film*.

La elección de las películas vino motivada en parte por los géneros a los cuales pertenecen. Desde los principios de la teoría de los géneros cinematográficos, el western ha jugado un papel central en la cultura filmica estadounidense (véase apartado 1.3). Aunque existen algunos estudios sobre la representación de las mujeres en las películas del Oeste (Cook 1988, Modleski 1998), este género suele ir asociado principalmente a los patrones de masculinidad y a directores hombres. Lo mismo ocurre con las películas de guerra, que impulsaron un sinnúmero de estudios sobre la construcción de la masculinidad, también en las películas exclusivamente realizadas por hombres. Dado el contexto histórico en el cual se escribe esta tesis –la implicación de los Estados Unidos en múltiples conflictos internacionales– este género filmico nos parece especialmente interesante. En la última década se han rodado numerosos filmes bélicos sobre las guerras en Afganistán e Iraq, como una respuesta casi inmediata a estos conflictos, lo cual no ocurrió, por ejemplo, con la guerra de Vietnam.

Finalmente, hemos decidido incluir el cine de terror, que en los últimos años parece haber desplazado al estudio del western, convirtiéndose en el género más popular entre los teóricos de cine. Este género también ha sido de gran importancia para las críticas feministas de cine, los estudios poscoloniales y los estudios queer, a pesar de (o quizás gracias a) su estatus marginal y desprestigiado en la cultura popular. Igual que la pornografía, el cine de terror ha sido repudiado por muchas críticas, provocando a menudo objeciones éticas o morales y llamamientos a la censura¹³. Sin embargo, este mismo género resultó clave para las revisiones feministas, por ejemplo en cuanto a la cuestión de la identificación filmica, que permitió problematizar la noción monolítica y totalizante del espectador [véase capítulo III]

En cuanto al marco temporal, tomando en consideración el propósito de estudiar textos recientes y desde una perspectiva sincrónica, hemos optado por películas que se estrenaron a finales de la primera década del siglo XXI. Esta restricción temporal, pero también cuantitativa, tiene el inconveniente de excluir numerosas obras significativas de género(s), y algunas muy exitosas en la taquilla, entre las cuales se encuentran las siguientes películas producidas en el contexto estadounidense, tanto en Hollywood

¹³ Por ejemplo, se argumentaba que las películas *slasher* invitaban al público a identificarse con el asesino y su violencia, más que con las víctimas femeninas. Esto se conseguía, supuestamente, mediante el uso de tomas subjetivas, como ocurre, por ejemplo, en la célebre secuencia inicial del filme *Halloween* (1978) de John Carpenter, en la cual vemos los hechos a través de los ojos del asesino. Por otra parte se ha afirmado que los ataques más terroríficos se perpetran siempre contra las mujeres, en particular las que son sexualmente activas (Wood 1986: 197). Estos argumentos fueron cuestionados por varias feministas, por ejemplo por Carol J. Clover (1992), quien teorizó sobre la “final girl”: una mujer que sabe defenderse del monstruo y con la cual se identifican los espectadores masculinos [véase capítulo III].

como en la industria independiente¹⁴: la comedia de enredo *Desperately Seeking Susan* (1985) de Susan Seidelman y la comedia negra de la misma autora *She-Devil* (1989); el comediodrama romántico *Angie* (1994) de Martha Coolidge, los westerns *The Ballad of Little Jo* (1993) de Maggie Greenwald y *Bad Girls* (1994) de Tamra Davies¹⁵, la película de terror *American Psycho* (2000) de Mary Harron, la comedia adolescente *Clueless* (1995) de Amy Heckerling, comedias románticas *mainstream* como *Sleepless in Seattle* (1993) de Nora Ephron o *Something's Gotta Give* (2003) de Nancy Meyers, las comedias románticas del cine independiente *Enough Said* (2013) de Nicole Holofcener o *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola, la película de acción *Deep Impact* (1998) de Mimi Leder, la película de género fantástico *Twilight* (2008) de Catherine Hardwick¹⁶, el *bromance* titulado *Humpday* (2009) de Lynn Shelton, la película de época *Marie Antoinette* (2006) de Sofía Coppola y las mezclas genéricas como *Winter's Bone* de Debra Granik (2010) o *Frozen River* de Courtney Hurt (2008) que combinan con maestría el western, el melodrama y el film *noir*. Y finalmente, no se puede pasar por alto otras obras de las cineastas aquí estudiadas que no pudieron ser abordadas en detalle en esta tesis: el thriller *Blue Steel* (1989), el western vampírico *Near Dark* (1987), el filme de ciencia ficción *Strange Days* (1995), las películas de acción *Point Break* (1991) y *K-19: The Widowmaker* (2002), todas de Kathryn Bigelow; la película de boxeo *Girlfight* (2000) y la de ciencia ficción *Æon Flux* (2005) de Karyn Kusama; los comediodramas *Juno* (2007) y *Young Adult* (2011) escritos por Diablo Cody; y finalmente, las dos *road movies* de Kelly Reichardt, *Old Joy* (2006) y *Wendy and Lucy* (2008). Este listado, que muestra una enorme variedad de formas genéricas en las cuales trabajan las cineastas contemporáneas, podría parecer extenso pero en realidad constituye solamente una gota en el mar de las películas de género producidas mundialmente por mujeres, que recurren a este formato por múltiples razones.

La decisión de trabajar con un corpus de películas extremadamente constreñido vino motivada por la convicción de que, al estar condicionadas por una serie de factores

¹⁴ La producción genérica contemporánea va por supuesto más allá de Hollywood o de Indiewood, extendiéndose hasta el cine europeo y otros contextos de producción. En el territorio español vale la pena mencionar la colaboración entre Inés París y Daniela Fejerman, autoras de las comedias *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) o *Semen, una historia de amor* (2005); el cine detectivesco de Patricia Ferreira, en *El alquimista impaciente* (2002) y *Sé quién eres* (2000); la revisión del melodrama en *My Life Without Me* (2003) o del *film noir* en *Map of the Sounds of Tokyo* (2009), las dos de Isabel Coixet.

¹⁵ Una producción de la cual Davies fue finalmente excluida y reemplazada por el director de cine Jonathan Kaplan (sobre la cuestión de la autoría filmica en esta película, véase Lane 2000).

¹⁶ A pesar del enorme éxito en la taquilla, Hardwick fue reemplazada en las siguientes películas de la saga por directores masculinos.

altamente variables, las obras realizadas por mujeres deben analizarse en estrecha vinculación con el momento histórico y sociocultural de la época. Si no, existe el riesgo de caer en las nociones esencialistas sobre el cine de mujeres que han impregnado el estudio de este tema desde sus comienzos. Dada la intención de realizar los estudios de casos con la mayor profundidad posible, y en ausencia de pretensiones totalizadoras, nos hemos centrado en un momento histórico concreto, reciente y bastante delimitado (autoras blancas, estadounidenses, con éxito, visibles en los discursos críticos, etc.). Abrirse a otras nacionalidades u otros contextos de producción y recepción implicaría una mayor variedad de marcos teóricos y herramientas metodológicas, lo que sin duda resultaría en una pérdida de profundidad del estudio textual/visual y también extratextual.

Una de las mayores desventajas de esta decisión tiene que ver con el alcance de este proyecto, y en concreto su limitación a los géneros producidos en relación con la industria hollywoodense y el cine estadounidense. Sería interesante investigar la traslación de los géneros entre las culturas nacionales y las intersecciones de la raza, la nacionalidad y la clase en el cine no estadounidense. Esto podría ayudar a cuestionar la limitación de la teoría de género solamente a ámbito de Hollywood y a repensarla desde otros centros de producción. Numerosas tradiciones filmicas recurren a los géneros cinematográficos, pero no del mismo modo que Hollywood, ni con las mismas características –aunque, dado que la industria hollywoodense ha sido la fuerza dominante en el cine mundial desde los años 1920, habría que aceptar que ha influido notablemente en la producción de otros países y en el uso de los géneros en otras cinematografías. A pesar de estas influencias, las películas de terror británicas, italianas o españolas, por ejemplo, deberían ser analizadas en relación con sus prácticas específicas, en lugar de ser agrupadas en una totalidad unificada. De la misma manera, es muy poco probable que las respuestas de la audiencia estadounidense al western sean idénticas a las respuestas de los diferentes públicos europeos.

Si aceptamos que cualquier obra pertenece a algún género filmico, no existe ninguna razón por la cual no incluir las instancias no estadounidenses, como por ejemplo las películas japonesas sobre samuráis, las películas marciales de Hong Kong, los musicales de la India, los documentales de México, o el cine de arte de Irán. A pesar de que existan estudios de dichas tradiciones cinematográficas, la mayoría de los trabajos dedicados al cine de género siguen ocupándose de los largometrajes comerciales producidos en Hollywood. Sin pretender reforzar la oposición entre el

sistema dominante y “el resto del mundo”, es pertinente señalar la posición desde la cual se escribe esta tesis: la formación académica en los estudios fílmicos anglosajones de la investigadora y su posición occidental. A pesar de estas limitaciones, esta investigación puede ayudar a conceptualizar o repensar las prácticas fílmicas en otros contextos culturales o nacionales.

Finalmente, proponemos ver las películas escogidas no como “ejemplos” o “ilustraciones” del cine de mujeres, sino como una oportunidad de pensar *con* estas películas (y no solo *sobre* ellas), tal y como sugirió Gilles Deleuze (1983 y 1985) en sus libros sobre cine. Al poner en tensión la variedad de discursos, estilos y formas, la intención principal es ofrecer un proyecto crítico que, en palabras de Colaizzi, consistiría en

no tanto la lucha *contra* la manipulación de cada enunciado, cada producto cultural, cada imagen, sino la proliferación de los centros de manipulación: no la búsqueda de la verdad absoluta, sino el análisis de los modos de fabricación de la verdad, de la *apariencia* de verdad de cada imagen o enunciado, el análisis de los mecanismos de inclusión/exclusión del discurso, de los juegos de poder que dan a un enunciado esa apariencia de verdad. (2007: 58)

Las cineastas estudiadas no solo recurren al género fílmico, sino que recurren a él de maneras distintas. Las películas vienen marcadas por la autorreferencialidad, la intertextualidad, la reflexión metagenérica, el discurso metacinematográfico, el juego irónico con las convenciones genéricas o el distanciamiento de las mismas. Algunas cineastas deshacen el género, otras parten más bien de su fuerza generativa. Cualquiera que sea la estrategia que adopten, todas se reapropian de sus características cruciales: la repetición de los rasgos genéricos y el cumplimiento –o ruptura– de las expectativas del público, sin dejar de lado el compromiso cultural y político.

CAPÍTULO I: El género subversivo, la autora subversiva. Una aproximación teórica

1.1 Género cinematográfico vs. cine de mujeres

Dès qu'on entend le mot "genre", dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre: "il faut", "il ne faut pas", dit le "genre", le mot "genre", la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la "nature" ou la *physis* (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhnè*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire). (Derrida 1986: 252-253)

El concepto de género es ante todo un fenómeno de fronteras. Según el *Diccionario de la lengua española* (DRAE) el género viene a significar en las artes "cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido". La ley del género se basa no solamente en la existencia –aunque sea construida– de estas categorías, sino ante todo en el control de los límites entre ellas. En los estudios de cine, los teóricos –como si fueran cartógrafos– intentan definir los territorios ficcionales y sus límites, que separarían, por ejemplo, el western de una película de terror, la comedia romántica del musical. "El género", en tanto que concepto fronterizo, es utilizado por una gran variedad de usuarios: los teóricos y los críticos de cine, los cineastas, los productores en los grandes estudios o incluso las escuelas de cine, que lo emplean para asegurar ciertos modelos de producción, así como ciertos tipos de mundos ficcionales e identidades genéricas (Gledhill 2011: 222).

En castellano, el concepto de género remite además al género sexual, como algo opuesto al sexo (identidad sexual biológica) –si asumimos la división propuesta por Gayle Rubin (1975)– o como un fenómeno performativo, "the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being", si preferimos la conceptualización de Judith Butler (1990: 33). Cualquiera que sea la opción que adoptemos, el género es un fenómeno social, modelado por factores culturales e históricos, siempre variable, y por lo tanto susceptible de una continua reconstrucción.

El cruce entre *gender* y *genre* –recurriendo al inglés para marcar su distinción– puede ser particularmente enriquecedor o, podríamos decir, *generador*. Cada uno de estos conceptos –que en muchas lenguas comparten la misma raíz etimológica– implica

una serie de reglas de inclusión/exclusión y su confluencia, tal y como han señalado recientemente varias teóricas –sobre todo en el conjunto de trabajos reunidos en el volumen *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas* (Gledhill 2012)– puede suponer un fuerte potencial desestabilizador de dichas reglas. Christine Gledhill, por ejemplo, apunta a la productividad de los géneros filmicos y sus observaciones se podrían extender al género sexual:

In the contemporary moment of reinvention –of film both as medium and as discipline– genre boundaries, once seemingly securely in place if sometimes disputed, are repeatedly crossed by film-maker, critic, historian, and socio-cultural analyst. Herein, I want to suggest, lies the productivity of genre as boundaries are defined, eroded, defended, and redrawn. Genre analyses tell us not just about kinds of films, but about the cultural work of producing and knowing them. (2011: 222)

El estudio sobre la intersección entre *gender* y *genre* no es de ningún modo una propuesta nueva. La representación del género sexual en los géneros cinematográficos ha propiciado numerosos debates en el campo de los estudios de cine, que por falta de espacio no pueden ser abordados en profundidad en este estudio. Sin embargo, se podría afirmar que –aunque con algunas notables excepciones (Clover 1992, Creed 1993, Gledhill 2011 y 2012, Williams 1991)– la problemática confluencia de estos dos conceptos raramente ha sido estudiada más allá de los modelos de “reflejo” social y, además, casi no se ha abordado este tema en relación con las cineastas cuya creación se inscribe dentro del cine de género.

En una gran parte de los trabajos dedicados a este tema, el género sexual fue tratado como un componente más de los universos genéricos. Por ejemplo se estudia el cine *noir* en relación al uso del claroscuro, el detective solitario atormentado por su pasado y la *femme fatale* como un ingrediente obligatorio de este universo genérico. Por su parte, la teoría filmica feminista centrada mayormente en la evaluación ideológica de los filmes, a menudo ha relacionado los géneros con la reafirmación de los patrones hegemónicos basados en la sumisión de las mujeres. Este énfasis en las cuestiones de representación ha eclipsado a la propia teoría de los géneros, tal y como observa Jane Gaines: “To my knowledge, no feminist lamented the emphasis on representation at the expense of genre, perhaps because representation engulfed the parameters of genre theory at the time: conventions of narrative, iconography and stereotyping” (2012: 17). Las cuestiones de representación –estudiadas mayoritariamente en los filmes dirigidos por hombres– han eclipsado también la obra de las cineastas que eligen trabajar en los

géneros cinematográficos, especialmente en el contexto de la industria filmica estadounidense.

La desconfianza o incluso el desprecio hacia los géneros no se pueden entender sin abordar varios sentidos y contextos en los cuales aparece este término. Robert Altman (1996), siguiendo a Thomas Schatz (1981: 16-18), propone dos distintos términos: *film genre* (género filmico) y *genre film* (película de género), para señalar esta distinción particular:

By definition, all films belong to some genre(s) [...] but only certain films are self-consciously produced and consumed according to (or against) a specific generic model. When the notion of genre is limited to descriptive uses, as it commonly is when serving [...] classification purposes, we speak of “film genre”. However, when the notion of genre takes on a more active role in the production and consumption process, we appropriately speak instead of “genre film”, thus recognizing the extent to which generic identification becomes a formative component of film viewing. (1996: 277)

La noción de *género* se suele emplear por lo menos de dos maneras distintas. Por un lado, se considera que todas las películas participan de una forma u otra de las convenciones genéricas y, por lo tanto, cualquier filme puede adscribirse a uno o más de un género (sobre esta premisa se edifica nuestra investigación)¹⁷. Por otro lado, algunos teóricos hablan de filmes *de género* para referirse a las películas creadas por la industria hollywoodense. Como consecuencia, en este segundo contexto la percepción del cine de género se ve influida a menudo por el rechazo o la hostilidad hacia Hollywood –visto como responsable de la naturaleza industrial y formulista de “sus productos”– que se suele manifestar bajo una serie de acusaciones: son demasiado comerciales, son ideológicamente o estéticamente conservadores, no pueden ser considerados como un arte “serio”, etc. Del mismo modo, existe una correspondencia terminológica entre el cine de géneros, el cine popular y el cine comercial. Se suele pensar que las películas de género son las que resultan más populares, y por lo tanto más rentables dentro de la industria cinematográfica. Según estas aproximaciones, los grandes estudios, motivados por fines lucrativos, buscan los éxitos en la taquilla mediante la explotación de las fórmulas que habían resultado exitosas.

¹⁷ En este punto recurrimos principalmente a Jacques Derrida (1986), quien afirma que ningún texto o instancia discursiva puede escapar a lo genérico, ya que todos los textos o articulaciones se encuentran siempre en contextos específicos, y por lo tanto pueden ser etiquetados o nombrados a través de ciertas definiciones de género. Según el filósofo, todo texto solo puede leerse a partir de una iteración, es decir, de un patrón genérico construido a base de elementos recurrentes. Es porque se repiten determinados códigos o elementos que podemos leer el texto.

Es bien conocida la condena de los géneros –y de la cultura de masas en general– por parte de la Escuela de Frankfurt, especialmente los pensadores Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, que insistieron en la trivialización y superficialidad de los productos culturales, así como en la pasividad de las masas que, a causa de estos fenómenos, se vuelven conformistas y fácilmente manipulables. Los teóricos hablan de los “tipos invariables”, que aseguran una eficiente replicación de los textos:

Not only are hit songs, stars and soap operas cyclically recurrent and rigidly invariable types, but the specific content of entertainment itself is derived from them and only appears to change. The details are interchangeable [...]. As soon as the film begins, it is quite clear how it will end, and who will be rewarded, punished or forgotten. (1979: 125)

Según esta aproximación, los géneros parecen cumplir una serie de funciones económicas: posibilitan la estandarización de la producción fílmica minimizando los riesgos y maximizando las posibilidades de beneficio, al tiempo que estimulan y regulan su consumo. La facilidad del consumo crea supuestamente una pasividad en los espectadores, que no son capaces de pensar por sí mismos y se conforman con los mensajes “dominantes”¹⁸.

Robin Wood (2012: 79-80)¹⁹, por su parte, relaciona los géneros cinematográficos con una serie de valores y asunciones encarnadas y reforzadas por el cine clásico hollywoodense: el capitalismo (el derecho de propiedad, la iniciativa personal); la ética del trabajo; el matrimonio (monogamia heterosexual legalizada) y la familia, como una validación del capitalismo y de la ética de trabajo en una sociedad dominada por el hombre (“*my house, my wife, my children*” [79]); la naturaleza como agrarismo (la tierra virgen como un Jardín de Edén); la naturaleza como lo salvaje (la civilización se edifica sobre la subyugación de los indios); el progreso, la tecnología y la ciudad; el éxito y la riqueza; el síndrome de Rosebud: el dinero no lo es todo, el dinero corrompe, los pobres son más felices (“*a very convenient assumption for capitalist ideology; the more oppressed you are, the happier you are*” [80]); los Estados Unidos

¹⁸ Este tipo de enfoque se puede apreciar en el análisis del cine expresionista alemán conducido por Siegfried Kracauer (1947), que según él revela una serie de fantasías y deseos ocultos de la audiencia que más tarde llevarían a los nazis al poder. Por ejemplo, en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), el protagonista Francis cree que Caligari usa sus poderes para dominar y esclavizar a otros. Al final resulta, sin embargo, que Francis es un paranoico y que Caligari simplemente intenta curarle de su locura. Kracauer argumenta que esta y otras películas generaban tanto la sumisión hacia la autoridad, como una identificación con una masa no diferenciada y que, por lo tanto, reflejaron y estimularon el deseo de las masas hacia un líder autoritario que los nazis finalmente satisficieron.

¹⁹ El artículo de Wood, “Ideology, Genre, Auteur”, fue publicado originalmente en 1977 en *Film Comment*.

como un país donde todo el mundo es o puede ser feliz y donde todos los problemas se resuelven dentro del sistema vigente (que puede necesitar alguna reforma de vez en cuando, pero nunca un cambio *radical*). En los géneros cinematográficos los sistemas subversivos son asimilados siempre que es posible para servir los intereses de la ideología dominante, concluye Wood (*ibíd.*). De allí uno de los elementos más persistentes de todos los fenómenos del Hollywood clásico: el final feliz.

Wood señala dos figuras ideales que emergen de esta lista de contradicciones ideológicas: el hombre ideal (el aventurero viril, el hombre de acción invencible) y la mujer ideal (esposa y madre, perfecta compañera, que sostiene la casa y el hogar). Dado que los dos se combinan en una pareja de cierta “incompatibilidad”, señala Wood, cada uno tiene su sombra: el marido/padre digno de confianza pero aburrido y la mujer erótica, fascinante pero peligrosa, que termina traicionando al héroe (*ibíd.*).

En la misma línea va la argumentación de Judith Hess (1974), según la cual los géneros cinematográficos sirven los intereses de las elites gobernantes ayudando a mantener el statu quo. La teórica acusa las películas de género de aliviar temporalmente las ansiedades despertadas por una serie de conflictos sociales y políticos, ayudando a disuadir a la audiencia de cualquier tipo de acción que pudiera surgir de la tensión generada por esos conflictos. Los géneros cinematográficos estimulan un sentimiento de satisfacción, pena o consuelo, que no llaman a ninguna rebelión. Los grupos oprimidos deben aceptar ingenuamente las soluciones simplistas y reaccionarias que les ofrecen las películas de género a los conflictos sociales y económicos.

Hess enumera tres rasgos significativos que posibilitan que estas soluciones parezcan viables: las películas de género casi nunca plantean los problemas sociales actuales de manera explícita; estos problemas no suelen estar situados en el momento presente; finalmente, la sociedad en la que ocurre la trama existe solamente como un telón de fondo y son los personajes individuales los que solucionan los problemas que presenta la película. De esta manera, se disuade al público de cualquier actitud crítica frente al mundo que lo rodea y se le induce a recluirse en la fantasía (*ibíd.*).

Dentro de esta vertiente de la crítica, llamada a veces “ideológica” (Altman 1999: 29), el género –visto como conservador en tema y estilo– sirve a los intereses de la ideología dominante, que utiliza ciertas fórmulas narrativas para sedar a la audiencia, creando una ilusión de la realidad. Cada uno de los distintos géneros cinematográficos se caracteriza por sus propios conflictos ideológicos y sus maneras –“ilusorias”– de resolverlos, aunque finalmente todos sirven al mismo objetivo: adormecer a la audiencia

y reforzar los mensajes hegemónicos. Existen incontables estudios, incluso contemporáneos, que podríamos inscribir en este enfoque. La ciencia ficción dramatiza la intrusión de los “otros”, por ejemplo en los films de los años cincuenta que ponían de relieve las tensiones de la guerra fría y el temor ante los peligros nucleares; las películas de gánsteres representan una serie de contradicciones derivadas del sueño americano; el musical de los años 1930 conforma las fantasías escapistas respecto a la depresión; el western trata de la ética de la violencia y de ciertos patrones de masculinidad, normalmente asociados con los conflictos armados de los Estados Unidos; el cine negro de los años cuarenta es un síntoma de los trastornos sociales y sexuales provocados por el fin de la Segunda Guerra Mundial, la vuelta de los hombres a casa y su deseo de llevar a las mujeres de vuelta a la cocina. El cine negro ha sido de importancia especial para la crítica feminista de cine, que ha generado abundantes análisis de la *femme fatale* (véase, por ejemplo, Haskell 1974). Sin embargo, a pesar de la complejidad de las teorías basadas en la ideología y la subjetividad desarrolladas en los años setenta, la noción de que las películas *mainstream* pueden ser correlacionadas con sus contextos sociales tiende a alimentarse de modelos poco rigurosos fundamentados en la presunción que el texto es un “reflejo” de la realidad. Christine Gledhill, siguiendo a Neale, critica los intentos de explicar la “condición mental” de una nación a partir del éxito de las películas en la taquilla, añadiendo:

Equally improbable is the picture conjured of a huddle of producers, scriptwriters, and assorted film-makers planning how to make the next *film noir* direct its female audience back to their kitchen sinks. If, post grand theory, film studies is not to diminish into a conservative formalism or a conceptually unrooted empirical historicism, the question of how to understand the life of films in the social is paramount. (2011: 221)²⁰

Habría que subrayar que aunque los planteamientos ideológicos que se basan en los estudios con corpus amplios pueden resultar interesantes y útiles para la crítica feminista de cine, no resulta muy productivo limitarse a estas conclusiones a la hora de analizar películas concretas, sin atender a la especificidad del texto analizado. Por otra parte, los razonamientos que siguen la línea de Wood y Wright plantean una serie de dudas, en especial por lo que se refiere al carácter pasivo de la audiencia. ¿Los géneros cinematográficos se hacen populares por la imposición de los estudios, por ejemplo

²⁰ Hay también una serie de estudios de la *femme fatale* que se alejan de las lecturas más tradicionales, ofreciendo unas sugerentes revisitaciones de esta figura y oponiéndose a su rechazo como una fantasía patriarcal, por ejemplo enfatizando su sexualidad fluida. Véase: Jermyn (1996), Jancovich (2010), Deleyto (1997) o Farrimond (2012), entre otros.

mediante intensas estrategias de promoción, o es la propia audiencia la que los hace populares y garantiza la continuación de su existencia? Hay en estas teorizaciones una asunción de que el género es una simple repetición, mientras que –tal y como intentaremos demostrar más adelante [1.3.2]– la variación es en realidad el elemento clave para el funcionamiento de los géneros (según el concepto de iterabilidad de Derrida [1986]). Precisamente, dado el papel central de la diferencia, es imposible constreñir la noción de género a una fórmula totalizadora y todopoderosa.

Como veremos en el apartado 1.1.4, las aproximaciones feministas posteriores adoptarán las herramientas teóricas de los estudios culturales para reivindicar los géneros y formas populares –así como el papel activo de la audiencia– pero sin dejar de lado el matiz del análisis ideológico. Una de las propuestas para superar la desestimación del cine popular la encontraremos en el artículo de Jane M. Gaines (2011) titulado de manera sugestiva “Dream/Factory”. El texto se abre con un cuestionamiento de la metáfora de la “fábrica de malos sueños”, que imagina a Hollywood como un “vendedor ambulante” de fantasías ideológicamente contaminadas (burguesas, capitalistas, patriarcales) y orientadas al consumo masivo. Evocando los estudios de cine de los años setenta y ochenta, inspirados por el psicoanálisis y por la noción de ideología propuesta por Althusser, Gaines observa:

Here, the dreams we dreamed in the dark theatre were never our own, and they turned against us even as we claimed them as deeply personal secret wishes. [...] These wishes were always “hegemonic fantasies”, dreams that, although they seemed to be ours alone, actually served our masters, whether those masters were the husbands of traditional wives or the owners of the means of production. (2011: 106)

A partir de la idea propuesta por Stuart Hall del “doble movimiento” de la cultura popular, que genera simultáneamente la sumisión a la ideología dominante y la resistencia, así como del concepto de Ernst Bloch (1986) de “esperanza”, Gaines revisita la relación entre lo ideológico y lo utópico. El “doble movimiento”, esto es, “‘a back and forth’ of the text that one minute capitulates to the dreams of the dominant and the next minute resists these dreams in some way” (Hall en Gaines 2011: 107), es para Gaines una de las metáforas más productivas para describir cómo funcionan las ideologías populares en las películas. Gaines relaciona la idea de resistencia implícita en este modelo de la cultura popular con la de utopía y la noción de “esperanza” de Bloch, que quedó a la sombra de otros pensadores como Adorno o Horkheimer. Lejos de ser un vago sentimiento, la esperanza para Bloch es precisa, estratégica y orientada a la acción:

“Hope is thus ultimately a practical, a militant emotion, it unfurls banners” (Bloch en Gaines 2011: 107). En lugar de entender lo utópico como una nostalgia regresiva –como lo hacían pensadores de la posmodernidad como Fredric Jameson (1979)–, Bloch subraya el movimiento progresivo de la esperanza. La teoría de Bloch, según Gaines, es la de “la factoría de buenos sueños”: “theory of the longing for change, for world-transforming revolution, and therefore it is a theory *for* the mass audience” (Gaines 2011: 110).

Gaines concluye su ensayo afirmando que una de las cuestiones más relevantes es *de quién y para quién* son estos sueños, sugiriendo que deberíamos buscar los sueños generados más allá de Hollywood y de la cultura occidental como las futuras fuentes de la esperanza revolucionaria. La teórica se pregunta por la utilidad de esta herramienta de análisis:

What would it mean to put “hope” back into the model of analysis, back into critical theory? Since this question sounds a bit naïve as phrased, let us ask if we could substitute “hope” for “politics”, coming closer to Bloch’s meaning. [...] Bloch’s “world-improving dream” is not exclusively about social upheaval but about upheaval in the accompanying realm of fantasy. (112)

El modelo propuesto por Gaines parece adecuado al análisis de los géneros cinematográficos empleados por las cineastas contemporáneas, *incluso* para las que trabajan desde Occidente y dentro –o en los márgenes– del sistema hollywoodense. Si bien, como demuestran los estudios feministas sobre la presencia de las mujeres dentro del cine mudo, las cineastas siempre han formado parte de “la fábrica de sueños” –aquel “world-improving dream”, en términos de Gaines–, ellas han tenido más dificultades para hacer cine y sus películas no han gozado de la misma consideración por parte de la crítica, las productoras y el público que los cineastas hombres.

Cabría aquí señalar el contexto en el cual surge el rechazo de géneros por parte de Wood y Wright, especialmente por lo que se refiere al cine de mujeres. Ambas aparecen en los años 1970 en un mundo anglófono, en el cual –gracias al activismo de los movimientos feministas– se empieza a dar una participación cada vez mayor de las mujeres en las prácticas filmicas. Si estuvieron involucradas en la industria cinematográfica desde sus comienzos, se produjo –tal y como mostraron varias teóricas– el silenciamiento de una generación de mujeres cuando el cine pasó de la

artesanía a la industria²¹. A finales de los años 1960 y 1970 se postula una recuperación y un reconocimiento de la historia de las cineastas, así como un fomento institucional del cine de mujeres, por ejemplo en los festivales de cine, las revistas académicas y diferentes organizaciones que promovían los talleres de cine o facilitaban la distribución de las películas. Surge un sector nuevo del activismo feminista llamado *cinéfeminism*, que incluye los colectivos de producción y varias entidades dedicadas a la distribución y exhibición del cine de mujeres. En 1972 Claire Johnston coorganiza Women's Cinema Event en el Edinburgh Film Festival, del cual surge su obra *Notes on Women's Cinema* (1973) y su colaboración con Pam Cook. En el mismo año empieza a publicarse la revista *Women in Film* en Berkeley (algunas de sus editoras se irán en 1975 para formar parte de *Camera Obscura*) y en Nueva York se establece la organización Women Make Movies, que promueve la distribución y asiste en la producción y exhibición de las obras filmicas de las mujeres²².

Junto con el “cine de mujeres” como una práctica filmica, se producen también sus primeras conceptualizaciones, tanto desde la crítica de cine como desde la academia. Si bien el cine de mujeres se basa en muchas “historias” y discursos —el cine de arte²³, las industrias cinematográficas nacionales, una serie de movimientos estéticos, intelectuales y políticos (incluidos los feminismos) dentro y también fuera del contexto anglosajón—, dado el objeto de estudio en esta tesis, nos limitaremos a la teoría feminista de cine desarrollada en Inglaterra y los Estados Unidos, para ver cómo los debates contemporáneos sobre la producción filmica de mujeres parten de estas teorías y metodologías.

Desde su desarrollo en los años 1970, la teoría y crítica feminista de cine anglosajona estudia principalmente dos cuestiones: en primer lugar, cómo representa

²¹ Véase, por ejemplo, los trabajos de Marjorie Rosen (1973) y Sharon Smith (1975) para el contexto de los Estados Unidos y, más recientemente, Barbara Zecchi (2014) sobre las cineastas españolas.

²² Estos cambios se produjeron también en otros países. En España cabría mencionar Drac Màgic (1970), una organización que se dedica al estudio y la divulgación del cine de mujeres. En Australia se formó The Sydney Women's Film Group (1971), en Canadá Studio D (1974) y Groupe Intervention Video (1974), en Ámsterdam Cinemien (1974), en México y en Colombia Cine-Mujer (1975 y 1978 respectivamente).

²³ En esta tesis utilizaremos la noción de “cine de arte” para referirnos a una práctica filmica y a películas que suelen calificarse en los discursos críticos como independientes y dirigidas a un mercado de elite, más que a un mercado de audiencia masiva. Aunque en castellano la denominación más tradicional suele ser “cine de arte y ensayo”, mantendremos la traducción de los términos “art cinema” o “art house cinema”. El “cine de arte” es a menudo asociado con el “cine de autor”, ya que al trabajar al margen de las presiones y limitaciones que implica la participación de los grandes estudios comerciales, el director suele tener una mayor libertad a la hora de poner su marca autorial en la película. La oposición entre “cine de arte” y cine comercial puede ser desestabilizada de varias maneras y, como argumentaremos en esta tesis, también podemos encontrar autores y autoras en el cine *mainstream*. Sin embargo, esta diferenciación sigue estando presente en los discursos críticos. Abordaremos estas cuestiones en el capítulo II.

Hollywood a las mujeres en la pantalla cinematográfica a través de los distintos géneros filmicos y, en segundo lugar, cómo las mujeres cineastas pueden alterar dicha representación. Como señala Giulia Colaizzi, “este proceso se ha desarrollado a lo largo de los últimos veinte años según dos líneas de fuerza de diferente alcance y horizonte epistemológico, la primera de ellas de orden eminentemente sociológico y, la segunda, más problematizadora y radical, de orden eminentemente teórico” (1995: 12).

En el primer grupo de estudios²⁴ mencionado por Colaizzi se suelen incluir *Popcorn Venus* (1973) de Marjorie Rosen y *From Reverence to Rape* (1974) de Molly Haskell –dos textos cuyo objetivo principal es denunciar las imágenes femeninas estereotipadas que, según las autoras, impregnan el cine hollywoodense desde sus comienzos. Rosen conceptualiza estas representaciones como distorsiones de las vidas “reales” de las mujeres, condenándolas rotundamente por apoyar la ideología patriarcal. Así, las imágenes “negativas”, que tienen el fin de adiestrar a la audiencia femenina, serían producto de una consciente conspiración masculina en la propuesta de Rosen (Thornham 1997: 14). Haskell, por su parte, pone de relieve la “gran mentira” del sistema hollywoodense, analizando los “tipos” femeninos –la *vamp*, la virgen, la madre, la chica buena– desde una perspectiva sociológica, y comparándolos con mujeres “reales” como referentes más o menos inmediatos de estas tipologías²⁵. La teórica, igual que Judith Hess, valora negativamente los géneros cinematográficos –por ejemplo el cine negro de los años 1940 y 1950– porque según ella proponen imágenes negativas de las mujeres: las infantilizan, las demonizan o las convierten en exuberantes objetos sexuales. Como una excepción de estas representaciones nocivas, Haskell considera algunos ejemplos del llamado *woman’s film* (películas para mujeres), y más en particular, los personajes interpretados por Katharine Hepburn, Joan Crawford y Barbara Stanwyck, actrices que crearon heroínas fuertes e independientes, y de esta manera proporcionaron alternativas a los estereotipos negativos.

Tanto Rosen como Haskell sugieren que los roles tradicionales del cine de Hollywood poco tienen que ver con las identidades “reales” de la mujer y con sus experiencias, por lo cual Hollywood debería ser forzado a cambiar sus representaciones

²⁴ En el enfoque sociológico también habría que incluir los trabajos de “recuperación” histórica de las pioneras, como por ejemplo *Women Who Make Movies* (1975) de Sharon Smith, que cuestiona la supuesta ausencia de las mujeres en la producción cinematográfica. Gracias a estas obras se “descubrió” a Alice Guy Blaché, que disputa a Meliès el privilegio de haber rodado la primera película narrativa o a Lois Weber, que había dirigido antes del 1920 más de 75 filmes.

²⁵ Cuando Haskell observa los cambios en la representación de la mujer en el cine, los explica directamente mediante las transformaciones de feminidad en “el mundo real”.

para ofrecer modelos positivos que conllevarían una sensación de fuerza, poder y vitalidad. En este sentido, el objetivo de las directoras consistiría en promover imágenes “reales” o “positivas” de la feminidad, para influir de manera directa en su audiencia y evitar que adopte los modelos “negativos” –un postulado característico del feminismo norteamericano de segunda ola.

Este enfoque presenta numerosos problemas, en particular por lo que se refiere a la cuestión de referencialidad de los “tipos” femeninos que analiza. Tal y como lo explica Colaizzi, las teóricas se basan en una idea según la cual el cine simplemente “refleja, representa y nos devuelve la visión de un mundo que existe ya de forma totalmente independiente en otro lugar” (1995: 16). Además, parecen aceptar la “naturalidad” de la noción de la mujer (“real”), sin tomar en cuenta que ésta también es producto de una construcción²⁶.

Joanne Hollows (2005) denomina este tipo de enfoque “imágenes de la mujer”, situando su nacimiento a mediados de los años sesenta, cuando varias feministas que trabajaban en las ciencias sociales teorizaban sobre cómo se representaba a las mujeres en los medios de comunicación y qué efectos tenían estas imágenes sobre su audiencia. La conclusión a la cual llegaban estas investigaciones solía ser la siguiente: “Para evitar que la gente internalizara las imágenes ‘negativas’ de los medios, estas deberían reemplazarse por imágenes ‘positivas’ de mujeres trabajadoras” (2005: 17).

Hollows critica este enfoque por varias razones. Primero, porque se basa en el supuesto de que los medios de comunicación actúan como una “ventana hacia el mundo” y de que sus imágenes son –o deberían ser– un reflejo de la sociedad. “Como gran parte de la crítica ha argumentado desde entonces, los medios de comunicación no representan bien o mal identidades genéricas sino que trabajan para construir y estructurar el significado del género”, señala Hollows, citando a continuación a McRobbie: “las representaciones no expresaban una realidad previa, sino que constituían la realidad de manera activa” (en Hollows 2005: 18). En segundo lugar, los análisis de “imágenes de” se centran, según Hollows, en “qué representan los medios” y no en “cómo lo representan”, dado que tratan los contenidos mediáticos como

²⁶ A pesar de estas limitaciones, la obra de Haskell fue importante por muchas razones. Primero, porque proporcionó una crítica de la violencia filmica perpetrada contra los personajes femeninos en los años 1960 y 1970. Segundo, porque en su apreciación de los géneros considerados como “femeninos” –generalmente denigrados por la crítica de cine– ha inaugurado una línea de estudios que resultó extremadamente fructífera para la crítica feminista de cine posterior. Finalmente, su apreciación del trabajo de varias actrices y otras mujeres que trabajan en la industria cinematográfica, como por ejemplo las guionistas, también ha establecido nuevas vías de investigación, continuadas por muchas críticas (Kaplan 2008: 17).

transparentes. De esta manera se ignora el hecho de que estos contenidos están sujetos a diversas interpelaciones, así como la manera de organizar el significado dentro del propio texto. Finalmente, este tipo de enfoque se basa en la suposición de que los medios tienen un efecto directo sobre el público y de que las espectadoras descodifican las películas de la misma manera. “Asumir que todo el mundo interpreta un texto de la misma manera es asumir o que el texto es todopoderoso y la audiencia totalmente pasiva (o que son ‘imbéciles culturales’) y que todos los miembros de la audiencia comparten una idéntica formación cultural y disponen de recursos idénticos”, polemiza Hollows (2005: 19).

La investigación de las “imágenes de la mujer” en el cine hollywoodense fue pronto criticada por las feministas que adoptaron la perspectiva del estructuralismo y del psicoanálisis, como veremos a continuación. Sin embargo, hay que subrayar que este enfoque persiste a lo largo de varias décadas y se extiende por ejemplo al estudio del Nuevo Hollywood, especialmente en géneros como el melodrama, el western, las películas de terror, la ciencia ficción y el film *noir* (basta con mencionar los incontables análisis de la figura de la *femme fatale*, de la madre sacrificadora, de la vampiresa, etc.). El estudio de los géneros cinematográficos, considerados por lo general como portadores de la ideología dominante, se ha limitado en estas investigaciones casi exclusivamente a películas realizadas por hombres.

Aunque extensamente criticado, el enfoque de “las imágenes de la mujer” ha influenciado indudablemente la segunda etapa de la investigación feminista sobre cine – la que Colaizzi denomina fase “teórica”. Las críticas reunidas en torno a la revista inglesa *Screen* y la revista estadounidense *Camera Obscura* siguen preocupadas por la cuestión de la representación, pero al incorporar las herramientas de la semiótica y el psicoanálisis, desplazan su interés desde las imágenes de las mujeres hacia el carácter genérico de la propia visión. Más que conceptualizar el cine como algo que tiene una referencia inmediata en la realidad, estas críticas lo vieron como una construcción que refleja las fantasías y los deseos masculinos, proyectados en las figuras femeninas. Los análisis que se inscriben en este enfoque intentan, en palabras de Colaizzi, “deconstruir: 1) las formas y modos de estructuración de la mirada en tanto tecnología –que no sólo construye objetos nuevos pues lo que hace es cambiar la manera misma de ver y percibir–; 2) la imagen fílmica y 3) el dispositivo que conecta al espectador con la imagen en la pantalla, es decir, la noción de cine en tanto ‘aparato ideológico de estado’, para usar el término althusseriano” (1995: 17).

El trabajo más representativo de este enfoque –o por lo menos el que se cita con más frecuencia– es el ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), que se centra en la construcción de la mirada (“gaze”), las implicaciones ideológicas de las formas narrativas y el efecto del posicionamiento de los espectadores en la construcción del sujeto. En otras palabras, a Mulvey no le interesan tanto las cuestiones de las imágenes –positivas o negativas– de las mujeres, sino más bien la reflexión sobre la naturaleza y los efectos ideológicos del medio filmico. Recurriendo al psicoanálisis como un “arma política”, Mulvey critica en particular el modelo hegemónico de representación –entendido como el sistema de producción y distribución de filmes desarrollados por los grandes estudios de Hollywood en los años treinta y cuarenta, y “todo el cine que cayó en su esfera de influencia” (1989: 16)– ya que, según la teórica, este tipo de cine es un producto de la ideología patriarcal, que (re)produce las estructuras de poder identificando, por ejemplo, la feminidad con la pasividad y la masculinidad con la actividad. El placer visual se basa en la diferencia sexual: la mujer se convierte en un espectáculo, un mero objeto de deseo, un fetiche ofrecido a la mirada del espectador, que entra en el relato y se identifica con la actividad del héroe principal. El hombre *desea*, mientras que a la mujer no le queda otra opción que *desear el deseo*. Movilizando nociones como el voyerismo, la escoptofilia o el narcisismo, la teórica conceptualiza el proceso de formación de la identidad, concluyendo que el hombre, al establecer a la mujer como su “otro”, encuentra en la imagen fílmica la legitimización de su posición de dominio en la sociedad.

La propuesta de Mulvey fue criticada por numerosas teóricas feministas de cine. Por ser un debate muy conocido, citaremos solo de manera sumaria los principales argumentos en contra del ensayo de Mulvey. Por un lado, la elisión de diferencias en su modelo –su exclusividad blanca, eurocéntrica y heterosexual– sería incompatible con la noción de la mujer como un sujeto engendrado por la experiencia de raza, clase, así como por las relaciones sexuales; un sujeto múltiple, mutable, discontinuo y contradicho (De Lauretis 1987). Por otra parte, se ha demostrado que la identificación fílmica posibilita una alternancia entre diversas posiciones de deseo (*ibíd.*). Este cuestionamiento se produjo, por ejemplo, desde las aproximaciones a los géneros cinematográficos, en particular, al cine de terror (Clover 1992, Berenstein 1996). Volveremos a estas cuestiones en el capítulo III.

A pesar de estas críticas, el argumento de Mulvey fue un gesto polémico importante, que estimuló una reflexión sobre la diferencia sexual en el cine

hollywoodense. En “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*” (1989) Mulvey revisa su enfoque, proponiendo la teoría de la espectadoriedad femenina basada en la oscilación entre los polos masculinos y femeninos. Las espectadoras se “masculinizan” porque se lo permite la forma en que se constituyeron en sujetos sexuados (la inclusión de los rasgos masculinos en el proceso de formación de la identidad sexual). Por otra parte, Mulvey criticó la excesiva relevancia que se dio al concepto de placer visual y de la identificación entre masculinidad-mirada y feminidad-espectáculo.

1.1.1 Estética de la negación: el contra-cine como la destrucción del placer narrativo

El modelo teórico de Mulvey plantea no solamente cómo Hollywood representa a las mujeres, sino también las maneras en que se puede cuestionar el modelo hegemónico de representación y, por consiguiente, reflexionar sobre el cine de mujeres. Ante la insatisfacción con los enfoques sociológicos, que abogan por la creación de las “imágenes positivas” o “reales” de las mujeres, se acuña un nuevo concepto teórico, la noción de contra-cine.

Aunque no puede existir un consenso sobre cómo debería ser el cine de mujeres, y el contra-cine en particular, uno de los modelos más influyentes y más extensamente debatidos por la crítica feminista es precisamente el modelo desarrollado por Mulvey, basado en el controvertido postulado del rechazo estratégico del placer fílmico que, según la teórica, permitiría romper con el voyeurismo y fetichismo característico del cine clásico hollywoodense. El placer estético, según argumenta la teórica, debe ser destruido, al estar basado en la cosificación del cuerpo femenino y en la humillación continua de las mujeres.

La ferviente contestación de este postulado en los textos posteriores ha simplificado, a menudo, la complejidad teórica de la propuesta de Mulvey. En la destrucción del placer se trata, ante todo, de deconstruir la aparente “naturalidad” de las imágenes que convierten a las mujeres en objeto de la mirada. Según Mulvey, existen en el cine tres diferentes tipos de miradas: la de la cámara, la del público y la de los personajes que miran entre sí en el interior de la ilusión fílmica. El cine narrativo niega las dos primeras, subordinándolas a la tercera, con el fin de ocultar la presencia de la cámara y evitar que se genere una consciencia de distanciamiento entre los

espectadores. Ante “the monolithic accumulation of traditional film conventions”, la teórica postula “to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the ‘invisible guest’, and highlights the way film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms” (1989: 26).

El modelo de contra-cine, de acuerdo con Mulvey, sería un tipo de práctica artística que se propone desnaturalizar la imagen filmica, llamando la atención a los códigos que la constituyen y poniendo en duda su función de mimesis de la realidad. En referencia a esta conceptualización del contra-cine, Giulia Colaizzi afirma que se trata de “un proyecto de des/erotización, des/estetización del cuerpo femenino presentado constantemente en el cine clásico [...] como objeto de la mirada y del deseo” (2007: 69). Las películas que encajarían en este modelo, por ejemplo las tan comentadas obras de Chantal Akerman, deshacen los patrones de la práctica filmica, de lo que se ha llamado el “modo de representación institucional” (Burch 1987). Al debatir el modelo de contra-cine de Mulvey, Colaizzi enumera algunas de las estrategias empleadas por las cineastas: las películas desafían la identificación con una única posición en el discurso filmico; se centran en las figuras y cuerpos femeninos, pero no los constituyen como objetos eróticos; no proporcionan un momento de clausura placentera; perturban la coherencia y linealidad del relato; al crear saltos, incongruencias, fuerzan el trabajo de interpretación, de construcción/reconstrucción del texto, en palabras de Colaizzi, “los empujan a interrogarse sobre el texto/mundo, sobre las contradicciones y los discursos que los atraviesan y los constituyen” (1995: 29).

Así, el objetivo principal del contra-cine es despertar la conciencia sobre su carácter construido. Las teóricas feministas de cine se inspiraron especialmente en la noción de los efectos de alienación de Bertolt Brecht (1964), que se oponía a la idea de que el arte debe ser un proceso mimético que copia la psicología del individuo. De ahí que muchas cineastas recurran a una serie de técnicas filmicas para hacer extraña la experiencia de mirar la película, deconstruir el placer espectadorial y el supuesto escapismo, característico por ejemplo del cine de género hollywoodense.

En “Film, Feminism and the Avant-Garde” (1989), Mulvey aborda la cuestión de la estética feminista de manera más directa que en su ensayo anterior, preguntándose de dónde podría derivar esta estética, dada la clara ausencia de una tradición femenina discernible. Mulvey rechaza la posibilidad de un trabajo feminista dentro del cine

mainstream, insistiendo en la idea de contra-cine como algo necesariamente opuesto a la producción hollywoodense. El cine de vanguardia, con su énfasis en la innovación y las rupturas, así como las estrategias de desfamiliarización y reflexividad, resulta un buen modelo para el cine de mujeres: “An important aspect of avant-garde aesthetics is negation: a work is formed, or driven to adopt a particular position, by the very code itself of the dominant tradition that is being opposed. These works tend to be read, achieve meaning, in the reflected light of the aesthetics they negate” (1989: 123).

La premisa de Mulvey de que la práctica filmica de mujeres debería ser solamente negativa ha tenido una influencia enorme en las teorías feministas de cine. A pesar de que el rechazo del placer visual y del placer narrativo fueron pronto cuestionados, su modelo contribuyó indudablemente a la formación de un canon feminista²⁷, formado de manera predominante por cineastas “formalistas” como Chantal Akerman, Marguerite Duras, Maya Deren, Germaine Dulac o Sally Potter –basta con hacer el cómputo de la cantidad de monografías dedicadas a estas directoras²⁸. A pesar de su reciente visibilidad, Kathryn Bigelow cuenta hasta la fecha con solo una monografía, mientras que otras directoras prolíficas con carreras establecidas en Hollywood como Nora Ephron o Nancy Meyers no tienen ninguna.

Por lo general, se puede observar que se ha prestado menos atención crítica a las cineastas que trabajan dentro de las convenciones percibidas como *mainstream* y que recurren a los géneros filmicos y otros formatos populares²⁹. Desde sus comienzos la teoría feminista de cine se ha interesado más en el cine hollywoodense dirigido por hombres y en el cine de las cineastas vanguardistas o independientes, que trabajan en oposición a las prácticas dominantes. Sin embargo, tal y como intentaremos mostrar más adelante [2.2.1], términos como “independiente” u “oposicional” resultan problemáticos: primero, porque estas obras no son ajenas a las leyes del mercado y segundo, porque en Hollywood también se hacen películas de bajo presupuesto, más experimentales o “formalistas”³⁰.

²⁷ A pesar de las numerosas críticas que recibió el ensayo de Mulvey, visto a menudo como la piedra fundacional de la teoría filmica feminista, muchos de sus postulados siguen siendo estándares en la reflexión feminista sobre la imagen.

²⁸ Las cineastas más estudiadas son Chantal Akerman (cuatro monografías) y Jane Campion (siete hasta la fecha).

²⁹ Aunque existen algunas notables excepciones, por ejemplo el estudio de Lane (2000).

³⁰ Aquí habría que subrayar que los presupuestos no necesariamente se traducen en la estética de películas; además, muchas de las películas “independientes” han entrado en el *mainstream*. Sin embargo, estas diferencias siguen estando presentes en los discursos críticos. Abordaremos estas cuestiones en el capítulo II.

El modelo de contra-cine y las oposiciones binarias en las cuales se edifica se ven severamente cuestionadas desde los estudios culturales. Al abordar distintas aproximaciones feministas a la cultura popular, Joanne Hollows (2005) observa que los enfoques que tratan los formatos populares como el medio a través del cual los grupos dominantes imponen sus ideas a grupos subordinados se basan en una serie de premisas e imperativos en relación con la cultura producida y consumida por mujeres. Apoyándose en Stuart Hall, la teórica observa que “una definición de cultura popular que presenta a la mayoría de mujeres como simples víctimas de la cultura de masas asigna una inteligencia a ‘la feminista’ que se supone que le falta a ‘la mujer normal’” (2005: 21), y de esta manera contribuye a una distinción estereotipada entre la cultura de masas patriarcal y la vanguardia feminista. Esta distinción puede ser observada especialmente dentro de la crítica feminista de cine que, según Hollows, crea una oposición entre el cine de resistencia feminista – “no narrativo, difícil, hasta aburrido” – y su degradado “otro”, el cine patriarcal producido comercialmente, realista y narrativo (22). Como observa la teórica,

este tipo de “alternativa” feminista está condenada a permanecer marginal porque su atractivo no se basa tanto en el reconocimiento de experiencias y competencias de género como en la posesión de códigos y competencias culturales que son el producto de una posición de clase privilegiada. En el proceso, el público de esos filmes no solo se siente legitimado en su identidad feminista, sino también en sus preferencias culturales, que le permiten identificar “qué vale la pena ver y cuál es la manera correcta de verlo”. (Hollows 2005: 23)

La cuestión del placer de la audiencia es central para la argumentación de Hollows. La teórica se fija en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, una obra consagrada por la crítica feminista de cine que ha generado numerosos estudios críticos. Rodado “en tiempo real”, el filme muestra diversas tareas domésticas de una ama de casa. Tal y como explica Hollows:

El placer del filme se construye (supuestamente) a través de las características formales (de Lauretis, 1988) en vez de, por ejemplo, de la narración. La pregunta central que se plantea es ¿quién experimenta ese placer y por qué? Alguien que ha pasado la semana trabajando en las tareas del hogar [...] ¿realmente querrá salir por la noche a ver una película de más de tres horas que muestra el trabajo doméstico de una mujer? Y si va a verlo, ¿tendrá las competencias culturales, extremadamente raras y dependientes de la propia clase social, que le permitan compartir la experiencia estética de las características formales de la película? (22-23)

Hollows simplifica la aportación de Teresa de Lauretis (1987) que –como veremos más adelante [1.1.3]– no rechaza, sino más bien aboga por el cine narrativo (aunque es cierto que privilegia las cineastas consideradas como “formalistas”). Las ideas de Hollows necesitan ser contextualizadas, ya que marcan un importante cambio en la crítica

feminista de cine –que antes no hubiera considerado “aburrida” la práctica vanguardista. Para muchas de las teóricas y cineastas que trabajaron en la década del 70, así como las espectadoras que llenaban las salas en los festivales de cine de mujeres, la vanguardia filmica fue apasionante y altamente placentera. Del mismo modo, Hollows parece desestimar, por un lado, la capacidad de las mujeres de clase trabajadora para apreciar las cualidades formales de las películas, como si solo pudiesen disfrutar del cine narrativo o de “entretenimiento” y, por el otro, la posibilidad de que las espectadoras feministas disfruten del cine narrativo³¹. Finalmente, habría que insistir en que el uso de la noción del “realismo” por parte de la teórica es muy específico, ya que no abarca, por ejemplo, la estética “realista” de las cineastas que trabajaron en el cine documental.

A pesar de ello, la teórica tiene razón en señalar que el modelo de la estética negativa de Mulvey no toma en consideración el papel activo de la audiencia en la creación del significado, y además parece ignorar el hecho de que ni el propio Hollywood ni las películas que produce son tan monolíticas como se suele afirmar. Recordemos que la teórica se centra especialmente en las llamadas “películas clásicas”, los productos de la era de los estudios, comprendida aproximadamente entre 1930 y 1960, que se asocian con el cine patriarcal, el cine producido comercialmente, realista y narrativo.

El término “realismo” –que guarda a veces relación con los códigos genéricos, por lo menos en cuanto a la verosimilitud, es decir “credibilidad de las historias” y “coherencia de los personajes”– evoca ciertos debates sobre el “cine clásico hollywoodense” de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985), y sobre el “texto realista clásico” de Colin MacCabe (1974). Estos conceptos pueden referirse a un conjunto de parámetros formales –las prácticas de montaje, los movimientos de la cámara y el uso del sonido que suscitan la apariencia de continuidad espacial y temporal, creando la ilusión de la transparencia o “efectos de realidad” en términos de Roland Barthes (1968)– así como a su trabajo ideológico, ya que al borrar las marcas de producción, el cine “dominante” persuade a los espectadores de que tomen estos efectos como representaciones de lo real.

Christopher Williams ofrece una interesante revisitación de la amalgama de estos dos conceptos, “texto clásico realista” y “cine clásico hollywoodense”, el primero

³¹ Por otra parte, se podría considerar que Hollows hace esta lectura para defender el cine como una práctica política feminista no elitista y, al mismo tiempo, para atacar la supuesta efectividad política del llamado cine de arte.

con un tono político y el segundo con un tono estético (2011: 207). Según el teórico, MacCabe intenta trasplantar la “fantasía” del “texto clásico realista” hacia la película, afirmando que la cámara usurpa la posición del saber y de verdad de la misma manera que lo hacía el metalenguaje en la novela realista del siglo XIX. Williams polemiza con este argumento, afirmando que “the hypothetical use of one artistic convention does not have the power to wipe out the operations of all the other conventions and practices” (*ibid.*). El error más grave de MacCabe, según Williams, fue confundir el realismo con la narración, un gesto que radica en una manera específica de pensar sobre las convenciones filmicas. En la cultura occidental contemporánea las connotaciones del término “convención” son por lo general peyorativas: por un lado por la asunción de que puede haber una manera “correcta” de hacer las cosas y, por otro, por la convicción de que el uso repetido de las convenciones es opuesto a la creatividad artística:

Convention need not be such a scary term. What it means is a degree of agreement between a given audience or audiences and the producers. This agreement is enacted through the work, operating certain restrictions on and affording certain liberties to it. [...] Had MacCabe been able to see the multiplicity of these conventions (for serious analysis of which criticism still has a lot of space) he might have been able to avoid the homogenized fetish of his singular “narrative discourse”. (210)

A pesar de que Bordwell (1985) cuestione conceptos como la ilusión y la pasividad espectadorial del “texto clásico realista” de MacCabe, reconociendo la multiplicidad del medio filmico en cuanto a sus capas tecnológicas, estilísticas, temáticas y estructurales, crea –en colaboración con Staiger y Thompson– un concepto igual de monolítico. Su noción de “cine clásico hollywoodense”, caracterizado por “la narrativa dominante” o el “estilo *mainstream*”, se basa en una serie de parámetros como unidad, realismo, decoro, proporción, armonía y continuidad, especialmente en cuanto al montaje, del cual el espectador no debería darse cuenta. Mientras que MacCabe prefiere el concepto de ideología para argumentar que las películas sitúan al sujeto en una posición determinada en la sociedad, Bordwell aboga por el concepto *mainstream* para demostrar el carácter estático de la forma. El ensayo de Williams logra cuestionar estas dos posiciones, deconstruyendo el binomio entre dos entidades antagonistas, “illusionist realism one side and formal and intellectual consciousness-raising anti-realism on the other” (217), postulando que estas amalgamas deberían ser sustituidas por “un lenguaje crítico más honesto y analítico”.

Tomando en cuenta los postulados de Hollows y Williams, el modelo de Mulvey –basado en una serie de binarismos como cine narrativo/cine formalista; cine

realista/cine que cuestiona el realismo; cine dominante/contra-cine– no resulta una herramienta útil para abordar la producción cultural de las mujeres en el campo cinematográfico, por lo menos no de las que trabajan en un contexto hollywoodense. Por otra parte, la negación y destrucción del placer visual resulta problemática si tomamos en cuenta que las mujeres van al cine, y lo hacen porque la experiencia de mirar las películas implica evidentemente ciertos tipos de placer para ellas, que no pueden ser reducidos a un mero masoquismo, es decir, a su identificación con la castración, la pasividad o la impotencia. Aunque –tal y como demostró el psicoanálisis– cualquier individuo puede identificarse tanto con las posiciones activas como pasivas, existe la suposición de que las mujeres –dada su identidad “femenina”, considerada como algo rígido– tienden a identificarse con la posición pasiva.

1.1.2 Contradicciones ideológicas: el contra-cine como arma política y como entretenimiento

Hollows no fue, por supuesto, la primera en remarcar la importancia del placer y de las formas populares en el cine *de y para* las mujeres. Ya en los años setenta, antes de la publicación de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Claire Johnston elabora su propio modelo de contra-cine, basado no tanto en una estética de negación, sino más bien en una estética de “infiltración”: la elaboración del discurso feminista *dentro* de las formas hollywoodenses.

Su enfoque, al igual que el de Mulvey, surge como una crítica a las “perspectivas sociológicas”, como las que fueron promovidas por la revista *Women and Film* (1972) y que tomaban como punto de partida la manipulación de las mujeres como objetos sexuales por los medios de comunicación, sin prestar atención a la especificidad del medio filmico (Johnston 2000a: 22-23). Asumiendo el “nosotras”, como posición de sujeto típica de los manifiestos feministas de aquel período, Johnston proclama: “In rejecting a sociological analysis of woman in the cinema we reject any view in terms of realism” (24). De esta manera, la teórica censura el cine documental feminista por su uso del “realismo”, insistiendo en que todas las representaciones filmicas son productos contruidos ideológicamente. A partir de allí, Johnston propone la idea de un contra-cine que reconoce su propio carácter de “construcción” y en este punto no difiere mucho de Mulvey.

Habría que subrayar que las teorizaciones de Johnston parten, ante todo, de las preocupaciones políticas sobre la limitada presencia de las mujeres en el campo de la industria cinematográfica, tal y como apunta en la portada de su panfleto del 1973 – coeditado con Pam Cook– *Notes on Women’s Cinema*: “The image of women in the cinema has been an image created by men. The emergent women’s cinema has begun the transformation of that image. These notes explore ideas and strategies developed in women’s films” (1973, portada). Johnston contribuyó a esta publicación con un ensayo titulado “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (2000a), en el cual proporciona una serie de ideas y estrategias para las cineastas mujeres. Aunque concuerda con Mulvey en cuanto al rechazo de los llamados modelos “sociológicos” de la crítica feminista de cine a favor de las metodologías estructuralistas –según las dos teóricas, el contra-cine debería alterar sobre todo el *lenguaje* del cine, proporcionando una crítica interna de la ideología patriarcal– Johnston se interesa más por el cine hollywoodense que por el cine vanguardista o el cine de arte que, como señalamos antes, suscitan por lo general más atención por parte de las feministas interesadas en el contra-cine³². De acuerdo con la teórica, “much writing on the stereotyping of women in the cinema takes as its starting point a monolithic view of the media as repressive and manipulative: in this way, Hollywood has been viewed as a dream factory producing an oppressive cultural product” (2000a: 22-23).

Igual que en el caso de Mulvey, Johnston concibe el contra-cine en términos de las estrategias de desnaturalización o extrañamiento, que ponen de relieve el carácter construido y artificial de las imágenes. La confrontación de los modelos establecidos puede producirse, sin embargo, *en* las convenciones hollywoodenses: en lugar de rechazar los modelos hegemónicos, las cineastas deberían, según la teórica, utilizarlos para cambiarlos desde adentro³³. En su ensayo, Johnston aborda la obra de dos cineastas que trabajaron en el sistema hollywoodense: Dorothy Arzner, que hizo 18 películas en los grandes estudios hollywoodenses en las décadas 1920-1940, e Ida Lupino, una actriz nacida en Inglaterra, que produjo y dirigió siete películas en los Estados Unidos desde finales de la década de 1940 hasta la de 1960. Según Johnston, las dos cineastas

³² Johnston insiste en que el “cine de arte” también puede promover la iconografía sexista. “There is no doubt that the films of Agnès Varda are reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrograde step in women’s cinema”, proclama la teórica (2000a: 32).

³³ La idea de la crítica desde *adentro* del cine *mainstream* puede encontrarse también en los trabajos de Mulvey (1989) sobre los melodramas de Douglas Sirk.

recurren a los géneros cinematográficos convencionales para articular poderosas críticas de la ideología sexista y burguesa perpetuada por Hollywood.

Johnston se fija especialmente en los patrones de feminidad y masculinidad, argumentando que las cualidades míticas del cine *mainstream*, que naturalizan de manera ahistórica y eterna los estereotipos de mujeres, terminan normalizando la ideología dominante. Mientras que las figuras masculinas pertenecen a una iconografía de orden narrativo –lo que implica que hay una preocupación por reflejar la individualidad de cada personaje– los personajes femeninos pertenecen al universo del mito, apareciendo como figuras “fijas” y “eternas”. Sin embargo, esta misma cualidad confiere al mito una cierta dosis de fragilidad, ya que es más fácil que estas figuras “fijas” y “eternas” sean descodificadas por los espectadores como simples invenciones.

In fact, because iconography offers in some ways a greater resistance to the realist characterizations, the mythic qualities of certain stereotypes become far more easily detachable and can be used as a short-hand for referring to an ideological tradition in order to provide a critique of it. It is possible to disengage the icons from the myth and thus bring about reverberations within the sexist ideology in which the film is made. (2000a: 24)

Según Johnston, el hecho de que Hollywood se apoye en estereotipos lo convierte en un cine particularmente expuesto a la subversión: “myth uses icons, but the icon is its weakest point” (23). Si el icono es menos realista, es más fácil ver su artificialidad. La verosimilitud puede naturalizar la iconografía, mientras que los estereotipos suelen tener un carácter autorreferencial: apuntan a la textualidad y a su posición en la tradición cultural.

Las películas de Hollywood, afirma la teórica, pueden actuar de manera contra-hegemónica si contienen suficientes contradicciones ideológicas. Johnston contempla la posibilidad de trabajar en el sistema y, al mismo tiempo, en contra de él, apropiándose del canon para perturbar el discurso oficial y mostrar sus propias contradicciones y fisuras:

The internal criticism facilitates a process of de-naturalisation; behind the film’s apparent coherence there exists an “internal tension” so that the ideology no longer has an independent existence but is “presented” by the film. The pressure of this tension cracks open the surface of the film; instead of its ideology being simply assumed and therefore virtually invisible, it is revealed and made explicit. (2000b: 142)

La teórica elige la película *Dance, Girl, Dance* (1940) de Dorothy Arzner para analizar cómo la cineasta recicla los “mitos” de la mujer –la vampiresa y la inocente– poniendo de relieve su artificiosidad y desnaturalizando las relaciones de poder, como se observa

en la escena en la cual la protagonista del filme, Judy (Maureen O'Hara), interrumpe el espectáculo para criticar la cosificación del cuerpo de las mujeres y denunciar la mirada (masculina) sobre su cuerpo. Esta ruptura en la narración produce asimismo la fisura en el discurso dominante basado en la codificación de la mujer como un espectáculo, destinado a ser visto por el hombre. La ideología es puesta al descubierto, mostrándonos el funcionamiento del código y desnaturalizando la mirada. Por lo tanto, Johnston recomienda seguir los ejemplos del cine de entretenimiento, en el cual la voz femenina tiene el potencial de quebrar el discurso patriarcal³⁴.

Al tiempo que considera el texto filmico como una herramienta poderosa contra los códigos dominantes, Johnston reivindica el cine popular. De esta manera, la política de deconstrucción de la representación de la realidad –que muestra su estatus de constructo– no tiene que estar necesariamente exenta de placer. Así, Johnston aboga por una noción de contra-cine “como instrumento político y como entretenimiento”:

In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film. Ideas derived from the entertainment film, then, should inform the political film, and political ideas should inform the entertainment cinema: a two way process. (2000a: 32-22)³⁵

En cierto modo, el modelo de contra-cine de Johnston anticipa las teorías feministas de cine posteriores, mucho menos recelosas del placer que el feminismo del principio de los años 1970. A diferencia de Mulvey, Johnston apoya una elaboración del discurso feminista dentro de las formas convencionales, anticipando la preocupación “posmoderna” por las apropiaciones, revisiones y pastiches³⁶. El cine político tiene que generar placer, por lo cual las cineastas tienen mucho que aprender de los éxitos de taquilla en Hollywood³⁷.

³⁴ Aunque, tal y como señala la teórica, el discurso de la mujer no logre triunfar sobre la ideología patriarcal, el mero hecho de su supervivencia en forma de ironía es una victoria: “the continued insistence of the woman's discourse is a triumph over non-existence” (Johnston 2000b: 147).

³⁵ La importancia del trabajo de Johnston reside no solo en su “tesis de ruptura” (Bergstrom 1988: 81), sino también en su insistencia en el reconocimiento de las autoras filmicas –un gesto rechazado por otras teóricas feministas bajo el argumento de que la noción de autor se basa en un culto sexista de la personalidad masculina [abordaremos esta cuestión en el apartado 1.2.3].

³⁶ En palabras de Johnston: “These women do not sweep aside the existing order and found a new, female, order of language. Rather, they assert their own discourse in the face of the male one, by breaking it up, subverting it and, in a sense, rewriting it” (2000b: 142-143).

³⁷ Se podría ir más lejos y afirmar que la conceptualización de Johnston refleja el clima “posfeminista” actual con su persistente preocupación por los placeres espectatoriales. Sin embargo, sería una simplificación de los postulados de Johnston, ya que la teórica aboga por considerar el cine de mujeres como una herramienta política y desnaturalizadora.

1.1.3 Cine narrativo: las condiciones de la representabilidad

Mientras Claire Johnston reivindica el cine de entretenimiento con fines feministas, Teresa de Lauretis recupera el cine narrativo. Al principio de su ensayo “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema” (1987), la teórica habla de varias maneras de conceptualizar las prácticas cinematográficas de mujeres, mencionando

two types of film work that seemed to be at odds with each other: one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness-raising, self-expression, or the search for “positive images” of women; the other insisted on rigorous, formal work on the medium –or, better, the cinematic apparatus, understood as a social technology– in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation. (1987: 128)

La siguiente cita pone de relieve dos vertientes de la crítica feminista de cine (que hemos llamado antes “sociológica” y “teórica”), así como dos tendencias predominantes en el cine hecho por mujeres en el momento en que De Lauretis escribía su ensayo. La primera tendencia describe principalmente las prácticas del cine documental, especialmente las que se inspiraron en el llamado *cinéma vérité*³⁸, que permitía a las cineastas “documentar” sus experiencias –descubrir el pasado y el presente de las “realidades” de las mujeres (Khun 1994: 127-136)–, una tarea que se corresponde indudablemente a los objetivos políticos del movimiento feminista y su enfoque de las “imágenes positivas” (reales) e “imágenes negativas” (mujeres como víctimas del sistema patriarcal). Centrado ante todo en las autobiografías o historias orales, este tipo de cine tenía el objetivo de despertar las conciencias e influir directamente en los cambios sociales, políticos y económicos³⁹. La segunda tendencia descrita por De Lauretis sería la de un cine “formalista” y antinarrativo, tal y como postulaba Mulvey⁴⁰. Y aunque la propuesta de De Lauretis se parece por momentos a la de Mulvey – especialmente en su noción de la “feminist de-aesthetic”, esto es, un proceso de deconstrucción de los códigos tradicionales mediante la “de-aestheticization of the female body, the de-sexualization of violence, the de-Oedipalization of narrative and so forth” (1987: 146)– en realidad, De Lauretis intenta reconfigurar los debates sobre las

³⁸ También porque este formato fue relativamente accesible y barato.

³⁹ A pesar de recibir numerosas críticas desde las teorías de la ideología, la semiótica y el psicoanálisis, el cine documental y el realismo empiezan a ser reconsiderados en los trabajos feministas más recientes (por ejemplo, Warren 2008).

⁴⁰ Tal y como señala Christina Lane, las convenciones del cine documental y del contra-cine se entrecruzan, ya que los dos prestan una atención especial a los pequeños detalles cotidianos y se basan en una cámara relativamente estática –para evitar la “manipulación” de la audiencia, pero también para mantener bajos los costes (2000: 20-21).

preocupaciones estéticas y los objetivos políticos de las cineastas, para salir del impasse que caracteriza la oposición entre las obras formalmente innovadoras y las películas “activistas”. Así, la teórica formula nuevos desafíos para el cine de mujeres: “to effect a new vision: to construct other subjects and objects of vision and to formulate the conditions of visibility of another social subject –the subject of feminism” (135). Tal y como argumenta la teórica, “the critical negativity of its theory, and the affirmative positivity of its politics [...] is both feminism’s historical condition of existence and its theoretical condition of possibility” (26).

En su relectura de las obras “formales” de las cineastas feministas que trabajaron en los años 1970 y 1980, como por ejemplo Chantal Akerman o Lizzie Borden, De Lauretis observa que las películas de estas realizadoras configuran el género (*gender*) como un “límite subjetivo y frontera discursiva” (134), no solo en su contenido o códigos estilísticos, sino también en la manera en la cual se dirigen a sus espectadoras:

If we rethink the problem of a specificity of women’s cinema [...] in terms of address –who is making films for whom, who is looking and speaking, how, where, and to whom– then what has been seen as a rift, a division, an ideological split within feminist film culture between theory and practice, or between formalism and activism, might appear to be the very strength, the drive and productive heterogeneity of feminism. (135)

La cuestión de la espectadoriedad femenina es central para De Lauretis y en ella radican su teoría del sujeto. Las películas se dirigen a “las mujeres” (los sujetos con una especificidad histórica) y no a “la Mujer” (un constructo ideal, un producto de los discursos hegemónicos), tomando en cuenta las intersecciones del género con la clase, la raza, la edad y la sexualidad, es decir, reconociendo las diferencias entre las mujeres y las diferencias dentro de cada una⁴¹. El cine de mujeres debería dramatizar estas contradicciones y divisiones. La narración tiene un papel crucial en este proceso por su capacidad de producir “the conditions of representability of another –and gendered– social subject” (109). El cine de mujeres, según De Lauretis, tiene que reapropiarse de los códigos dominantes para abordar las subjetividades femeninas y los múltiples modos de ver:

⁴¹ Véase su análisis de la película *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden, en “Rethinking Women’s Cinema”, que según la teórica crea una serie de complejas posibilidades identificatorias. De Lauretis no aboga aquí por el multiculturalismo, sino por la flexibilidad de la identificación filmica, basada en la multiplicidad y mutabilidad de las identidades culturales. “The concept of heterogeneity in the audience also entails a heterogeneity of, or in, the individual spectator” (1987: 142). Los apuntes de la teórica surgen como respuesta a ciertos cambios en el feminismo en cuanto a la inclusión de múltiples diferencias, por ejemplo en cuanto a raza, clase y sexualidad (véase también Gaines 1990 y hooks 1992).

The present task of women's cinema may not be the destruction of narrative and visual pleasure, but rather the construction of another frame of reference, one in which the measure of desire is no longer just the male subject. For what is at stake is not so much how to "make visible the invisible" as how to produce the conditions of representability for a different social subject. (1984: 8-9)

Sería conveniente subrayar que, al mismo tiempo que insiste en la importancia del cine narrativo, De Lauretis sigue privilegiando en sus análisis a las cineastas consideradas como "vanguardistas" –Chantal Akerman o Lizzie Borden– contribuyendo así a la división entre cine dominante y contra-cine. Por esta razón, Kaja Silverman lamenta en *The Acoustic Mirror* (1988) que la teoría feminista de cine, especialmente la que se centra en la especificidad del medio fílmico y efectúa los análisis textuales, asuma que la voz autorial femenina se encuentra solo en las obras experimentales y no dentro del cine hollywoodense. Silverman sugiere que si bien la autora femenina es difícilmente localizable en los textos de Hollywood, por el carácter colaborativo del modo de producción de los grandes estudios, no por ello deberíamos dejar de conceptualizarla. La tarea de identificar a las autoras fílmicas requiere simplemente nuevas alternativas y estrategias de análisis de la creación de las mujeres en el cine popular. Los métodos del análisis textual deberían ser, según Silverman, complementados por las consideraciones sobre las tácticas de subversión –temáticas, genéricas, ideológicas– para resituar la autoría femenina más allá de los términos visuales.

La propia De Lauretis parece reconocerlo cuando propone plantear las preguntas sobre "quién hace películas para quién, quién mira y quién habla, cómo, dónde y a quién". Al abordar el cine de mujeres, la teórica postula: "Emphasis must be shifted from the artist behind the camera, the gaze, or the text as origin and determination of meaning, toward the wider public sphere of cinema as a social technology" (1987: 134). Un cambio de enfoque como este implicaría prestar más atención a las transformaciones institucionales, así como a las maneras en que el cine construye sus propios espectadores, que se constituyen como sujetos en la cultura, en parte mediante sus representaciones. En otras palabras, requiere contextualizar el cine en una esfera pública para poner en tensión las intersecciones y divisiones entre la Mujer y las mujeres.

1.1.4 Negociaciones placenteras: reivindicación de los géneros populares

Del mismo modo que De Lauretis, Christine Gledhill también subraya la necesidad de tomar en consideración las complejas relaciones entre los productos mediáticos, las

ideologías⁴² y la audiencia, que pueden ayudar a acortar las distancias conceptuales entre un sujeto textual (construido en la película) y un sujeto social (la audiencia, construida por las categorías sociohistóricas de género, clase, raza, etc.) (2006: 114). La teórica recurre a la noción de negociación como una solución posible a las limitaciones de la teoría psicoanalítica, según la cual “the subject of mainstream narrative is the patriarchal, bourgeois individual: that unified, centered point from which the world is organized and given meaning” (112). Según el enfoque psicoanalítico, la organización narrativa es necesariamente patriarcal, el espectador es construido por el texto como masculino y el placer filmico está diseñado para halagar o consolar el ego patriarcal y su inconsciente. “This has led to the argument that female representations do not represent women at all, but are figures cut to the measure of the patriarchal Unconscious. In particular the ‘look’ of the camera –mediated through the ‘gaze’ of a generally male hero– has been identified as male” (*ibid.*), explica la teórica. Esta manera “negativa” de definir la espectadoriedad femenina implica posiciones identificatorias siempre colonizadas, alienadas o masoquistas (*ibid.*).

Dichos postulados, de acuerdo con Gledhill, llevan a la defensa de los textos “vanguardistas” o “deconstructivistas” –las únicas maneras viables de oponerse al cine patriarcal dominante– que rechazarían los puntos estables de identificación e invitarían al espectador a jugar con el lenguaje, la forma y la identidad. Sin embargo, según Gledhill, estas conceptualizaciones no evitan el problema del posicionamiento:

While the political avant-garde audience deconstructs the pleasures and identities offered by the mainstream text, it participates in the comforting identity of critic or *cognoscente*, positioned in the sphere of “the ideologically correct”, and the “radical” –a position which is defined by its difference from the ideological mystification attributed to the audiences of the mass media. This suggests that the political problem is not positioning as such, but which positions are put on offer, or audiences enter into. (113)

Al mismo tiempo que reconoce las maneras en que los teóricos posestructuralistas criticaron la noción del sujeto como una inevitable ficción de la cultura burguesa, patriarcal e idealista⁴³, Gledhill se opone al rechazo de la noción de identidad, postulando la gran variedad de las posiciones identificatorias que existen en cada texto:

⁴² En realidad, Gledhill prefiere el concepto de hegemonía que, según ella, más que en una noción de imposición o una inconsciente interpelación, se sostiene en el modelo de negociación: “‘Hegemony’ describes the ever shifting, ever negotiating play of ideological, social and political forces through which power is maintained and contested” (2006: 114).

⁴³ De acuerdo con Gledhill, “knowledge of the instability of identity, its continual process of construction and reconstruction, warns the cultural critic not to look for final and achieved models of representation” (118).

“however mobile and multiple subject positions may be, spectatorship still engages some notions of identity”, por lo cual “the object of attack should not be identity as such but its dominant construction as total, non-contradictory and unchanging” (118). La postura crítica basada en la negociación permite, según Gledhill, reconocer la posibilidad de las lecturas resistentes o deconstructivas de los textos *mainstream*:

As a model of meaning production, negotiation conceives cultural exchange as the intersection of processes of production and reception, in which overlapping but non-matching determinations operate. Meaning is neither imposed, nor passively imbibed, but arises out of a struggle or negotiation between competing frames of reference, motivation and experience. (114)

Gledhill postula un enfoque que combina los análisis textuales con un énfasis en las relaciones entre el texto y la audiencia, al mismo tiempo insistiendo en la diversidad del público en términos de género, raza, sexualidad o nacionalidad⁴⁴. Las teorías de la espectadora construida textualmente ignoran el contexto sociohistórico en el cual el texto es producido, así como las cuestiones institucionales de producción, distribución y exhibición. La noción de negociación –uno de los conceptos clave en los estudios culturales– permite tomar estos factores en consideración reconociendo que las películas nacen de una lucha sobre el significado entre las instituciones y la audiencia⁴⁵. Al estudiar la historia y las formas de las prácticas estéticas, códigos y tradiciones tal y como operan dentro de las instituciones, las formas narrativas y géneros cinematográficos, los marcos interpretativos y los hábitos de los espectadores, los críticos pueden analizar tanto las *condiciones*, como *las posibilidades* de lectura de los textos fílmicos (119).

Según observa Gledhill, los análisis feministas suelen abordar esta negociación crítica desde una posición política muy concreta, a menudo con el objetivo de distinguir los textos progresistas de los reaccionarios (119-120). El modelo que propone Gledhill es el siguiente:

It is necessary [...] for feminist criticism to perform a dual operation. In the first instance, the critic uses textual and contextual analysis to determine the conditions and possibilities of gendered readings. The critic opens up the negotiations of the text in order to animate the

⁴⁴ “A major issue for the analysis of textual negotiation is how ‘textual’ and ‘social’ subjects intersect in a cultural product; how the aesthetic and fictional practices engaged by a particular text meet and negotiate with extra-textual social practices; and, more specifically, how we can distinguish the patriarchal *symbol* of ‘woman’ from those discourses which speak from and to the historical sociocultural experience of ‘women’” (Gledhill 2006: 120).

⁴⁵ Estas negociaciones se realizan en el nivel institucional (por ejemplo dentro de la producción capitalista la búsqueda de nuevos mercados requiere nuevos productos), así como en el nivel teórico (la actividad crítica también participa en la negociación social del significado, definición o identidad). Los medios de comunicación se apropian a menudo de las imágenes e ideas que circulan en los movimientos feministas.

contradictions in play. But the feminist critic is also interested in some readings more than others. She enters into the polemics of negotiation, exploiting textual contradiction to put into circulation readings that draw the text into a female and/or feminist orbit. (120)

Para Gledhill, los textos culturales no pueden ser nunca completamente progresistas o reaccionarios, ideológicamente nocivos o inherentemente subversivos. De hecho, al ser polisémicos y abiertos a varios tipos de lectura –dependiendo de las condiciones sociohistóricas en las cuales se encuentre el espectador– cualquier película lleva consigo un potencial subversivo.

La perspectiva de los estudios culturales ha sido criticada por varias razones: por ser demasiado relativista, dado que cada manera de leer la película puede ser “correcta”; populista, ya que cualquier texto es “bueno” si proporciona placer espectacular; y excesivamente optimista, porque ignora cómo los textos contraculturales son apropiados por la ideología dominante y desprovistos de su potencial subversivo (Hollinger 2012: 18-19). Algunas teóricas han argumentado también que los estudios culturales promueven lecturas “redentoras”, a diferencia de la vertiente psicoanalítica que produce lecturas “reclutadoras” (Thornham 1997: 90).

Sin embargo, hay que reconocer que los estudios culturales han enriquecido notablemente las teorías fílmicas feministas, promoviendo el desarrollo del estudio de la audiencia y de la teoría de recepción, que permiten reflexionar sobre cómo las mujeres –entendidas como sujetos sociales– leen los textos fílmicos⁴⁶. Las conceptualizaciones desde los estudios culturales también resultaron clave para la reconsideración del cine de (y para) mujeres, en particular por lo que se refiere a las formas populares. Esto hará que los estudios feministas empiecen a reivindicar los géneros codificados culturalmente como “femeninos”, producidos sobre todo por los grandes estudios hollywoodenses. Si el género fue una especie de enemigo para la crítica feminista de cine desde los años setenta, en los años ochenta se produce su revaluación. Se formula la categoría del *woman's film* y *woman's picture*, por ejemplo en los trabajos de Mary Ann Doane (1987) y Annette Khun (1994)⁴⁷. El término *woman's film* es sin duda muy ambiguo y resbaladizo, ya que conlleva no solo una connotación peyorativa entre críticos y espectadores, sino también una asimilación incorrecta de una concepción particular del melodrama –término que también suele ser ampliamente denigrado. En

⁴⁶ Por ejemplo, Jackie Stacey en *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1994) recurrió a los cuestionarios y a las cartas para estudiar las respuestas de las espectadoras a las estrellas de cine durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁷ Publicado originalmente en 1982.

realidad, lo que se suele denominar *woman's film* hace referencia al gran conjunto de géneros –como el melodrama, el *film noir*, el cine gótico y el de terror– producidos por Hollywood en la década de los años 1930 y 1950, y destinados a la audiencia femenina. Para ello, como observa Laplace,

The studios conducted gender-differentiated surveys to discover what it was the women (supposedly) wanted to see. Based on the results, a set of criteria were developed for attracting women to the movies: it was concluded that women favoured female stars over male, and preferred, in order of preference, serious dramas, love stories, and musicals. (1987: 138)

La categoría del *woman's film* –que se creó en parte como respuesta a la teoría feminista de cine de los años 1970 que priorizaba al espectador masculino, y en parte como un gesto estratégico para reevaluar los géneros que habían sido desestimados o ignorados– ha tenido un papel central en el desarrollo de la crítica feminista de cine. Estos debates se centraron principalmente en las cuestiones del placer espectral femenino y las maneras en las que las películas apelan a las mujeres. Sin embargo, tal y como señala Pam Cook, a pesar de su espíritu revisionista, los primeros trabajos de esta vertiente siguen percibiendo el cine clásico hollywoodense como inherentemente burgués y patriarcal y, por lo tanto, altamente perjudicial para las espectadoras. Para demostrarlo, Cook cita su propio artículo de 1983, “Melodrama and the Woman's Picture”, en el cual expresó una profunda sospecha hacia la idea misma del *woman's picture*:

One question insists: why does women's picture exist? There is no such thing as the “men's picture”, specifically addressed to men; there is only “cinema”, and the “women's picture”, a sub-group or category specially for women, excluding men; a separate, private space designed for more than half the population, relegating them to the margins of cinema proper. The existence of the women's picture both recognizes the importance of women, and marginalizes them. By constructing this different space for women (Haskell's “wet, wasted afternoons”) it performs a vital function in society's ordering of sexual difference. (En Cook 2012: 29)

Cook admite que escribió este artículo influida por “la teoría de la conspiración”, según la cual la categoría de *woman's picture* existe solo para engañar a las mujeres haciéndoles sentir importantes, pero al mismo tiempo marginándolas sutilmente y quitándoles todo poder. Esta misma posición se refleja en muchos de los trabajos feministas sobre el *woman's picture* hollywoodense.

Estudios más recientes, sin embargo, especialmente en el campo del análisis de las respuestas de la audiencia –influidos por los postulados de los estudios culturales– proponen otras vías para analizar estas películas. Jackie Stacey (1994) sugiere que la identificación con las estrellas de cine puede empoderar a las espectadoras e influir positivamente en sus vidas cotidianas. Linda Williams (1998) estudia los melodramas

con el fin de demostrar su enorme potencial para abordar las experiencias de las mujeres, precisamente por su interés o limitación a la esfera “femenina”. Del mismo modo, Tania Modleski argumenta que las “fantasías producidas comercialmente” proporcionan a las mujeres tramas que las ayudan a enfrentarse con sus propias vulnerabilidades y obstáculos en la vida diaria (1984: 18-19). Dichos análisis se extendieron también a los estudios sobre la televisión. Christine Geraghty (1991), por ejemplo, examina las “películas de mujeres”, comparándolas con los culebrones televisivos, mostrando las maneras en que estos géneros han sido desvalorizados como menos “dignos” que otros, así como para comprender cómo estas películas pueden resultar atractivas para las espectadoras. Recientemente se puede observar un creciente interés por el llamado *chick flick* en el contexto de la cultura mediática posfeminista, en particular en los estudios dedicados a la comedia romántica (McRobbie 2004, Radner 2011, Ferriss y Young 2008)⁴⁸. Este fenómeno va en paralelo a la popularidad de la *chick-lit*, y se retroalimenta de ella –por ejemplo *Bridget Jones’s Diary* (Fielding 1996), adaptada al cine por Sharon Maguire (2001).

En la mayoría de estos trabajos las teóricas parten de la convicción de que los filmes hollywoodenses no tienen por qué necesariamente marginar o restar autoridad a las mujeres. La recuperación de estos géneros fue un gesto necesario para abordar la audiencia femenina y sus placeres, generalmente ignorados en los debates en el campo de los estudios de cine. La conceptualización de la cultura popular como un lugar de negociación, que permite reivindicar la cultura de las mujeres, surge según Yvonne Tasker del deseo de “tenerlo todo”, como resultado del “cocktail of popular pleasure and radical culture that emerged in the feminist cultural criticism of the 1980s” (1991: 91). Es cuando se empieza a emplear el término *gendered genre*: un género mayoritariamente producido y consumido por/para hombres o mujeres. En estos estudios se suele asumir que géneros como la telenovela, la ficción romántica o el melodrama son “femeninos”, en el sentido de que están dirigidos principalmente a las mujeres y construyen un sujeto femenino (o una posición femenina) –a través de las estrategias de promoción, de artículos en las revistas para mujeres y de un énfasis

⁴⁸ El término “posfeminismo” aparece principalmente en los estudios dedicados a los géneros fílmicos y televisivos entendidos como femeninos, por ejemplo las comedias románticas, las comedias de situación y los dramas con protagonistas femeninas. Ocasionalmente, también surge en relación con los géneros criminales y cine *noir* (Tasker y Negra 2005: 107). Los debates sobre la cultura posfeminista, especialmente desde la óptica feminista, se abordarán en el capítulo III.

textual en el mundo en el cual se supone que las mujeres se constituyen (por ejemplo la familia, lo personal, lo doméstico, etc.)⁴⁹.

Tasker problematiza este enfoque poniendo como ejemplo los análisis de John Fiske, que construyen una división entre la televisión femenina (los géneros que resisten la resolución, se centran en las mujeres y son vistos por las mujeres) y la televisión masculina (los géneros que privilegian la acción, con una clara clausura narrativa, centrados en hombres y vistos principalmente por hombres heterosexuales). Esta división genera múltiples problemas, entre los cuales se encuentra la suposición de que solo las formas que representan o que se dirigen a las mujeres pueden ser interesantes o útiles para la crítica feminista. ¿Cómo conceptualizar los géneros considerados como masculinos y la gran variedad de placeres filmicos que ofrecen para las espectadoras, y cuál es el peligro de destacar solo algunos? Y, ante todo, ¿qué implicaciones conlleva este enfoque para la cultura producida por mujeres? Por otra parte, no es insignificante que en casi todos los trabajos citados, el *woman's film* o el *woman's genre* hayan sido analizados únicamente con relación a los filmes dirigidos por hombres⁵⁰. Parece que la cuestión planteada por Mary Ann Doane (1984) sobre la ambigüedad de la etiqueta *woman's film* sigue siendo actual. ¿Son las películas *para las mujeres propiedad de ellas?*⁵¹

Aunque a primera vista algunos géneros atraen públicos específicos, por lo cual podríamos afirmar que *ciertos* elementos genéricos pueden ser una fuente de placer exclusivamente para *ciertos* tipos de espectadores, este razonamiento corre el riesgo de crear una oposición binaria y esencialista entre los placeres masculinos y femeninos. Se podría argumentar, por ejemplo, que los placeres femeninos se catalogan casi siempre en términos emocionales (melodrama, comedia romántica), mientras que los placeres masculinos suelen expandirse en un abanico mucho más amplio: placeres viscerales (cine de terror, cine de acción, pornografía, cine de guerra), placeres intelectuales (cine

⁴⁹ Esta posición “femenina” puede ser entendida como periférica o alternativa a la posición hegemónica, no necesariamente adscrita a las espectadoras, ya que por ejemplo varios grupos minoritarios gays se identifican con esta reivindicación del melodrama, los culebrones o las comedias románticas (Dyer 2002). Por otra parte, cabría mencionar que estas formas han sido apropiadas por parte de las comunidades racializadas norteamericanas como cultura popular femenina afirmativa.

⁵⁰ Esta situación parece estar cambiando en los últimos años. Los trabajos más recientes reivindican la autoría femenina en los llamados *woman's film*, por ejemplo el estudio de Deborah Jermyn (2014) sobre Nancy Meyers, conocida por sus comedias románticas, y el proyecto de Mary Harrod (2014) sobre Amy Heckerling y otras cineastas que trabajan en los géneros cinematográficos.

⁵¹ Como señala Barbara Zecchi (2011), el genitivo sajón aludiría a cierta pertenencia, mientras que la conjunción coordinativa “y” apuntaría a una adición poco problematizada de dos categorías de estudio, como *Women and Film* (1983) de Ann Kaplan o *Women and Film* (1993) de Pam Cook.

noir, cine policiaco, thriller), placeres de contralectura (pongamos por caso, cine de terror clase B) o placeres de culto (westerns clásicos, cine de autor).

La sexualización de los géneros es un tema más complejo de lo que muchas veces se piensa. La división entre los géneros “femeninos” y “masculinos” se basa en la asunción de que ciertos tipos de películas pueden satisfacer las necesidades psíquicas o expresar los intereses sociales de grupos específicos, lo que además influye en el modo en que los géneros puedan ser valorados⁵². Por ejemplo, géneros como el musical o el melodrama –que no por casualidad son los más reivindicados por las comunidades interpretativas gay– han sido a menudo desestimados en la teoría del autor y la crítica de cine, que los asocian con los gustos o sensibilidades “femeninas”, negándole a menudo un valor estético. Las películas de terror, en cambio, fueron consideradas frecuentemente como dirigidas al hombre (Creed, 1986), por sus altas dosis de violencia y misoginia, por lo cual fueron rechazadas por algunas críticas feministas.

La tradicional división entre los géneros masculinos y femeninos ha sido cuestionada por numerosas teóricas. A pesar de que el género de acción y el melodrama han sido diferenciados en los discursos críticos en cuanto al *gender*, su mutua preocupación por el exceso –tanto en la actuación como en la narración– sugiere que ambos tienen muchas afinidades (Jermyn 2003: 132). Entre los estudios disponibles sobre esta cuestión cabe destacar el de Christine Gledhill, que demuestra la “melodramatización” de los géneros “masculinos” y “femeninos” –de los westerns y de los *woman’s films* (1987: 34, 13). En la misma línea Jane Staiger (2011), en su análisis de *Casino Royale* (Campbell 2006), considera la evolución del cine de acción en términos de una creciente tendencia hacia el melodrama y las “lágrimas”. La teórica sugiere que es necesario revisar nuestras ideas sobre el *gender* y su impacto en las relaciones entre el público y la narración filmica. Pam Cook (2012) llega a conclusiones parecidas comentando los westerns de John Ford que, con un énfasis en la circularidad, la digresión y el retraso, se hacen eco de las “classical woman’s pictures”. La teórica argumenta que las elecciones con las cuales se enfrenta el héroe del western –entre el amor, el deber, la vida familiar o la vida nómada– no difieren tanto de las decisiones que tienen que tomar las heroínas en las *woman’s pictures* (2012: 31). Ed Buscombe (1993), por su parte, muestra cómo la película *Stagecoach* (1939) fue promocionada

⁵² La homogeneización del público en función del género se sustenta también en el prejuicio contra la cultura popular –comercial, masificada, definida por cierto tipo de público. Desarrollaremos estas cuestiones en el apartado 1.3.3.

mediante el vestuario y el peinado de Claire Trevor, una de las típicas estrategias en la promoción de las películas para mujeres. Finalmente, Steve Neale pone en duda la identificación del melodrama con los géneros “femeninos” mediante una investigación histórica del discurso de la industria hollywoodense en los años 1920-1950. Según los resultados de este estudio, en el Hollywood de este período el término “melodrama” se asociaba a las películas de acción (1993: 69). Haciendo referencia a este trabajo, William McClain afirma:

the creation of genres in critical discourse, and the assertion of authority over them, must first and foremost be seen as a Foucauldian move to create knowledge and thus simultaneously to assert power, authority, and control over textual interpretation and a field of textual objects. As such, film critics claim the power not only to describe the genre but also to legitimate changes to its character and canon. (2010: 54)

La oposición entre los géneros “masculinos” y “femeninos” se basa en una serie de asunciones –a menudo esencialistas– sobre la representación de las mujeres, los diferentes tipos de placeres espectatoriales y ante todo, las cuestiones de identificación. Se suele asumir, por ejemplo, que existe una correlación directa entre las imágenes de la mujer en la pantalla y la identificación con estos personajes por parte de las espectadoras. Un western o un filme de gánsteres –en los cuales el protagonista es tradicionalmente masculino y los personajes femeninos aparecen solo en papeles secundarios– son codificados por lo tanto como “masculinos”.

No obstante, la identificación filmica no tiene por qué ocurrir entre los espectadores y los personajes (como mostrarán las teorías fenomenológicas de cine [4.5 y 5.3]), y mucho menos entre los espectadores y los personajes de igual “género” u otras categorías como raza, edad, nacionalidad, edad, etc. Los espectadores pueden experimentar una reinención de sí mismos, más que simplemente confirmar sus identidades sociales o posicionamientos habituales. El reconocimiento del carácter múltiple y fluido de estas identificaciones o posicionamientos, así como la consideración del cine hollywoodense como un sistema mucho más abierto ideológicamente de lo que se solía pensar, genera numerosas posibilidades de resistencia –más allá de las divisiones entre el “cine dominante” y el “contra-cine” (Cook 2012: 22). Por otra parte, permite también cuestionar la suposición todavía aceptada por muchas teóricas de que el cine hollywoodense necesariamente excluye, margina o victimiza a las mujeres, como personajes ficcionales, como directoras de cine o como espectadoras.

Finalmente, la división entre los “géneros femeninos” y los “géneros masculinos” puede tener poderosas implicaciones para el cine producido por mujeres. Por un lado, la idea de que algunos géneros puedan ser más “adecuados” para las espectadoras o para las cineastas corre el riesgo de desestimar las obras de las realizadoras que trabajan en géneros “masculinos” y representan en sus películas a los hombres, como es el caso de Kathryn Bigelow. Por el otro, menosprecia los gustos de las espectadoras y la destreza de las directoras que optan por las formas codificadas culturalmente como “femeninas” y que son vistas, en consecuencia, como menos artísticas. Esta división tiene consecuencias muy concretas para las carreras de numerosas cineastas. Martha Coolidge, por ejemplo, se ha quejado de que siempre le denegaron la oportunidad de dirigir películas de acción: “About 90% of what comes my way are 10 different kinds of breast cancer stories, 10 different kinds of divorce stories [...]. I do those. I care about them deeply. But one does want to do more” (en Wallace 1997).

En lugar de distinguir entre la cultura femenina y la cultura masculina, sería pertinente investigar cómo se producen estas divisiones y al mismo tiempo desestabilizarlas mediante ejemplos concretos de la obra de las cineastas. En otras palabras, el nuevo desafío sería conducir una investigación que produzca un mapa del papel de las mujeres en el cine hollywoodense más complejo que los modelos de exclusión o marginación. Esto implica un cambio en los objetivos y las metodologías adoptadas por las teóricas feministas de cine.

1.1.5 Más allá del contra-cine: el paradigma intertextual

A partir de los años noventa aparece una serie de estudios sobre la obra de varias cineastas que se inscriben en el enfoque “intertextual”, tal y como lo denomina Alison Butler (2002) en su recorrido por las aproximaciones al cine de mujeres. La teórica incluye este enfoque en la tradición “revisionista” inaugurada por Claire Johnston y Teresa de Lauretis, destacando los trabajos de Lucy Fischer (1989), Judith Mayne (1990), Patricia Mellencamp (1995) y Tania Modleski (1998). Todos estos estudios definen el cine hecho por mujeres a partir de sus relaciones de intertextualidad con las tradiciones hegemónicas.

La propuesta teórica de Fischer es particularmente útil para entender en qué sentido los estudios citados arriba se alejan del modelo de contra-cine de Laura Mulvey,

así como de los trabajos que conceptualizan la producción cultural como algo separado de la cultura masculina. Como explica Fischer en la introducción, su trabajo nace de un intento de establecer un puente entre dos acercamientos críticos opuestos: uno que postula situar la obra de la autoría femenina dentro del discurso masculino preexistente y otro que insiste en considerarla como una “herencia alternativa” (1989: 4). Según la teórica, cualquiera de estos enfoques resulta muy limitado:

To deny sexual difference and integrate women’s work into the established tradition may prevent its marginalization, but it may ignore its noteworthy features –be they culturally, psychologically, or biologically determined. On the other hand, to emphasize sexual difference may highlight what is unique in women’s art, but it can encourage essentialist thinking and the false impression that female artist operate outside of broader cultural history. (6)

Utilizando la metáfora “geográfica” de Myra Jehlen, Fisher defiende que en lugar de ver las obras de mujeres como un territorio separado, habría que verlo como “one long border”, que surge en diálogo con la cultura patriarcal (*ibid.*). Su propuesta se basa en una concepción histórica y no esencialista de la feminidad y de la producción cultural de las mujeres: “a unity may be found in women’s collective dissension from the mainstream culture –a revolt that arises from historical rather than archetypal exigencies” (7).

Además de los trabajos mencionados arriba, habría que añadir a esta vertiente el estudio de Christina Lane (2000) en el cual la teórica analiza las obras y las carreras de seis directoras de cine estadounidenses, que en algún momento dejaron de formar parte del mundo independiente para entrar en el cine *mainstream* hollywoodense: Susan Seidelman, Martha Coolidge, Kathryn Bigelow, Lizzie Borden, Darnell Martin y Tamra Davis. El valor de esta publicación reside sobre todo en la combinación del análisis de los textos fílmicos con una gran variedad de materiales extratextuales. La multiplicidad de fuentes populares y académicas permite localizar diferentes relatos que construyen las imágenes públicas y las figuras autoriales de estas cineastas.

Finalmente, también deberíamos incluir en este apartado el propio libro de A. Butler (2002), que aborda una gran variedad de prácticas fílmicas de las mujeres en distintas tradiciones cinematográficas: cine hollywoodense, cine experimental y cine internacional (el llamado *world cinema*). Igual que los trabajos citados anteriormente, la teórica cuestiona la estética “negativa” del modelo de Mulvey a favor de enfoques más heterogéneos y pluralistas, afirmando que el cine de mujeres contemporáneo se caracteriza por una amplia gama de formas y estilos, que no pueden ser reducidos a la noción de contra-cine.

1.1.6 Cine de mujeres como cine menor

Después de este recorrido por varias aproximaciones teóricas al cine de mujeres, convendría especificar el modelo que se aplicará al estudio de la producción genérica por parte de las cineastas escogidas. En esta tesis recurriremos a la noción del cine menor, elaborada por Alison Butler a partir del concepto de literatura menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975): el cine producido por un grupo marginado pero escrito en el lenguaje de la mayoría.

Según la formulación que Deleuze y Guattari desarrollan a partir de Franz Kafka, “une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure” (1975: 29). Los autores cuestionan la idea de que una literatura menor sea una práctica trivial, marginal o regional. Lo “menor” no designa literaturas específicas, sino más bien las condiciones revolucionarias de cada literatura que se encuentra en el centro de la llamada literatura mayor (entendida como literatura establecida o literatura dominante).

Para desarrollar su modelo de cine de mujeres, Butler cita a Meaghan Morris, quien recurrió a la noción de literatura menor para trazar su correspondencia con las conceptualizaciones de Claire Johnston sobre el contra-cine:

While it refers to the experience of immigrants and colonised people, this question is echoed obliquely in the concerns of early feminist criticism and Johnston’s work on “women’s films made *within the system*” of Hollywood’s social and cinematic codes. A minor literature is not “marginal”, it is what a minority constructs *in a major language*, and so it is a model of action from a colonized position *within* a given society. In this it differs from theories that propose, like Laura Mulvey’s early work in film, to found an alternative system. (En Butler 2002: 20)

La pluralidad de formas y preocupaciones en el cine de mujeres contemporáneo excede cualquier definición de contra-cine, según Butler. “Women’s cinema now seems ‘minor’ rather than oppositional”, afirma la teórica (2002: 19), añadiendo:

The notion of a minor literature as involved in the *projection* of a community rather than its *expression* is especially useful to the argument that the existence of a women’s cinema need not be premised on an essentialist understanding of the category “women”. The communities imagined by women’s cinema are as many and varied as the films it comprises, and each is involved in its own historical moment. Thinking of (some) women’s cultural production as “minor” (in some ways) does not depend on a belief in women’s absolute alienation from language and culture. (21)

Tal y como lo enfoca Butler, la producción cultural de las mujeres no transcurre en la alienación del lenguaje dominante. La teórica asume que el cine de mujeres no está como “en casa” en ninguno de los discursos cinematográficos o nacionales que habita,

pero incorpora y pone en cuestión las tradiciones establecidas. Los usos “menores” entendidos como una infiltración estratégica se pueden producir tanto en lo que es considerado como *mainstream* como en las prácticas experimentales. Según Butler, el concepto de cine menor puede incluso desestabilizar esta misma dicotomía: “To call women’s cinema a minor cinema, then, is to free it from the binarisms (popular/elitist, avant-garde/mainstream, positive/negative) which result from imagining it as a parallel or oppositional cinema” (22).

Si bien las películas estudiadas en esta tesis podrían ser abordadas en diferentes contextos “mayores” (cine nacional, cine de arte internacional, cine de autor, cine independiente, etc.), nos limitaremos a la consideración del cine menor en relación con el cine de género (*genre cinema*). El enfoque propuesto por Butler nos parece útil para reflexionar sobre la creación de las cineastas que trabajan dentro del sistema mayor, como el hollywoodense, o las que recurren a un lenguaje mayor, por ejemplo el de las convenciones genéricas. Siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari, la producción “genérica” de las mujeres como cine menor no es marginal, sino que designa lo que la minoría⁵³ construye en una lengua mayor.

La noción del cine menor puede resultar útil para ir más allá del influyente paradigma del contra-cine y centrarse en cómo las películas estudiadas surgen *en diálogo con*, y no necesariamente *en oposición a* las películas hechas por hombres (y otras mujeres). Según la conceptualización de la literatura menor de Deleuze y Guattari, existe una fuerza energética que estimula las apropiaciones y conexiones, lo que refleja el carácter intertextual de la producción genérica de las mujeres estudiadas en esta tesis. Más que proponer una alternativa a la lengua dominante, estas directoras prefieren experimentar con ella, llevándola hacia sus límites para desestabilizar sus usos oficiales al servicio del poder. En lugar de seguir las constantes, apuestan por la variación perpetua –como veremos más adelante [1.3.2], un rasgo crucial de los géneros cinematográficos. Mediante la repetición o el uso de una sintaxis incorrecta, muestran las “tensions intérieures d’une langue” (Deleuze y Guattari 1975: 41) o –volviendo a la conceptualización de Claire Johnston (1973)– evidencian las contradicciones ideológicas desde el interior de la cultura dominante.

⁵³ Tomando en cuenta la escasez de las mujeres que trabajan como directoras en relación con Hollywood, también podríamos hablar de minoría en el sentido de cantidad, aunque este no es un requisito obligatorio, según Deleuze y Guattari.

Al recurrir al modelo de cine menor propuesto por Butler, habría que señalar una serie de consideraciones teóricas y metodológicas. La desterritorialización del cine de mujeres en los discursos cinematográficos o nacionales no significa que este cine no pueda ser reterritorializado en las tradiciones establecidas, como por ejemplo el cine de arte o el cine nacional, o incluso como “cine de mujeres”, homogéneo y monolítico. Para cuestionar el esencialismo, es conveniente mencionar el postulado de Deleuze y Guattari: aunque hayamos nacido en un país con una gran literatura propia, podemos adoptar la actitud revolucionaria del escritor menor, “être dans sa propre langue comme un étranger” (1975: 48). De ahí, la lengua menor no surge de una condición determinada por el nacimiento, sino más bien de una actitud o una estrategia resultante de una posición desfavorecida. Tal y como lo enfoca Butler, “the distinctiveness of women’s film-making is therefore not based on an essentialist understanding of gendered subjectivity, but on the position –or positions– of women in contemporary culture, in Kafka’s impasse: neither included within nor excluded from tradition, lacking a cohesive collective identity, but yet not absolutely differentiated from each other...” (2002: 22).

La segunda consideración corresponde a su vez a la segunda característica de la literatura menor: la articulación de lo individual en lo inmediato político. Según Deleuze y Guattari, mientras que en las “grandes” literaturas el problema individual (*l'affaire individuelle*) “tend à rejoindre d’autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d’environnement et d’arrière-fond” (1975: 30), en las literaturas menores los asuntos individuales toman siempre un valor colectivo y además son conectados de inmediato con la política. A primera vista, este postulado podría no aplicarse fácilmente a los géneros filmicos en los cuales, como argumentó Judith Hess (1974), la comunidad existe solamente como un telón de fondo para las acciones de los personajes individuales. Sin embargo, el carácter político o colectivo de estas películas no constituye necesariamente un objetivo político explícito⁵⁴. Aunque no defenderemos aquí la transparencia política de los filmes estudiados, podemos decir que tanto los

⁵⁴ Según los autores, un objetivo político claro disminuiría el alcance universal de los textos, al estar demasiado ligados con lo particular. No obstante, varias teóricas cuestionaron el criterio de valor de esta universalidad. “Cuando las mujeres hablan de sí mismas, están hablando de las mujeres; en cambio, cuando lo hacen los hombres, se trata del género humano. Esto demostraría que ‘humanismo’ no procede de ‘humanismo’ sino de ‘hombre’”, observa Marta Segarra (2000: 79-80).

elementos textuales como extratextuales tienen una serie de implicaciones colectivas, sea en el nivel de las cineastas o las espectadoras, sea en el nivel representacional⁵⁵.

Finalmente, la propia lengua mayor no debería ser tratada como una esencia, un molde fijo y estable contra el cual hay que rebelarse. Tal y como explican Deleuze y Guattari, “*même unique, une langue reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d’Arlequin à travers lequel s’exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l’être*” (1975 : 48). Del mismo modo, el género filmico resulta flexible y altamente productivo, siendo el espacio dinámico de un continuo rehacer. Así, en lugar de pensar que las directoras actúan “contra” los géneros, se podría investigar si, y hasta qué punto, las cineastas pueden reapropiarse de sus rasgos cruciales: la repetición de los rasgos genéricos y el cumplimiento –o ruptura– de las expectativas del público [desarrollaremos estas cuestiones en el apartado 1.3.3].

El cine de mujeres es una construcción crítica, teórica e institucional muy compleja, negociada entre espectadores, cineastas, periodistas o teóricas. Como vimos a lo largo de este capítulo, este concepto ha sido debatido durante casi cuatro décadas de teorías feministas de cine y sus parámetros siguen abiertos al debate. ¿Es un cine *para* mujeres? ¿Un cine que expresa una “sensibilidad femenina”? ¿O quizás es un cine que refleja un activismo feminista? Tanto la primera como la segunda conceptualización se basan en asunciones esencialistas sobre la mujer. El cine feminista también es un concepto limitador, ya que –en palabras de Barbara Zecchi –“ni todo el cine dirigido por mujeres es necesariamente feminista, ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres, aunque no hay que caer en una crítica ‘intencionalista’ (como advierte Annette Kuhn, 1982), puesto que una película puede ser feminista a pesar de que su creadora (o creador) declare lo contrario. O, por supuesto, viceversa” (2011). Por su parte, la noción de “cine de mujeres” describe, según la teórica, solo un corpus que se identifica simplemente por el género sexual de sus autoras. De acuerdo con Zecchi,

en español se suma el problema de la preposición “de” (cine de mujeres), que apuntaría ambiguamente al género sexual, no tanto de las creadoras de las películas, sino más bien de su público: el melodrama, por ejemplo, ha sido definido como un género de mujeres, porque por norma se concibe como producto de consumo para unas espectadoras. Lo mismo ocurre con “cine femenino” que apuntaría a unas características que la sociedad patriarcal, en la división de los papeles de género, ha atribuido a la mujer (lo sensible, lo sentimental, lo emotivo),

⁵⁵ El debate sobre las dimensiones colectivas de la creación artística de mujeres y sus efectos políticos es extremadamente complejo y por falta de espacio, no puede ser abordado en más detalle.

características que definirían, ambigüamente, el tono del relato filmico o de su público, más que el sexo de su autora. (*ibid.*)

La propia Zecchi (2011) propone definir el corpus que estudia como *ginocine*, aludiendo al neologismo propuesto a mediados de los años ochenta por Elaine Showalter, *gynocriticism* (traducido generalmente por ginocrítica). Showalter (1986) abogaba por el estudio de la escritura de las mujeres como un espacio literario “diferente”. Los análisis que se inscriben en esta línea teórica trazaban la evolución de la producción artística y de la trayectoria de las carreras de las escritoras, con el fin de determinar en qué consistía la diferencia de su escritura y establecer una tradición literaria femenina. Sin embargo, dada la asociación de la perspectiva ginocéntrica con la segunda ola del feminismo, que plantea la diferencia de la mujer frente al hombre mediante una serie de parámetros binarios y universalistas: la mujer heterosexual, de raza blanca y de clase media (limitaciones reconocidas por la propia Zecchi⁵⁶), en esta tesis proponemos mantener la noción de “cine de mujeres”. En concreto, recurriremos a la definición de Giulia Colaizzi, que además es compatible con la noción de cine menor que plantea Alison Butler. En lugar de ver al cine de mujeres como un simple corpus definido por el género de sus autoras, lo consideraremos en su función estratégica. Esta conceptualización

no pretende apuntar a una cualidad intrínseca al hecho de ser mujer que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural. (Colaizzi 2001: viii)

En otras palabras, no se trata de esencializar la diferencia, sino más bien de utilizar la noción de cine de mujeres *estratégicamente*, es decir, en tanto que producto histórica y culturalmente específico, expuesto a una redefinición tanto en el tiempo como en el espacio (Colaizzi 1995: 11). Según Colaizzi, al genitivo en la expresión “women’s cinema” “no se tiene que dar el sentido ni de propiedad ni de autoría, sino que debe ser entendid[o] en sentido polémico y crítico frente a otra expresión bastante parecida en inglés que es la de ‘the woman’s film’, el cine de/para mujer” (2007: 68-69). El segundo

⁵⁶ A pesar de estos obstáculos, Zecchi defiende el concepto de ginocrítica: “Si el movimiento feminista ha ido evolucionando a lo largo de estas últimas décadas, enriqueciéndose con otros enfoques contrastantes, e incluyendo otras diferencias, el término de Showalter sigue pareciéndome útil, porque mantiene que existe un corpus que se caracteriza por haber sido producido por unos seres marcados por su sexo y oprimidos por su género (como diría De Lauretis). Siguiendo el neologismo de Showalter, propongo definir la producción filmica [de mujeres] como ‘ginocine’: un término más amplio, flexible e inclusivo que ‘cine feminista’, ‘cine femenino’ o ‘cine de mujeres’” (2011).

es, según la teórica, un producto del inconsciente patriarcal y del modo de representación institucional, que intenta implementar la aceptación pasiva por parte de las mujeres de unos estereotipos de feminidad⁵⁷ (69).

Sin embargo, a diferencia de Colaizzi, y tomando en cuenta las polémicas que este término causó en los estudios de cine en general y en las teorías feministas de cine en particular, consideraremos en esta tesis que la noción de cine de mujeres, como un cine *hecho* por mujeres, es una categoría de autoría. A continuación, apuntaremos a una serie de razones por las cuales decidimos adoptar este enfoque, analizando las distintas maneras de conceptualizar la autoría filmica de mujeres [1.2] y su relación con el concepto del género cinematográfico [1.3].

1.2 En busca de las autoras filmicas

La noción de autoría filmica ha resultado esquivada para la crítica feminista de cine ya desde sus comienzos. En palabras de Jane M. Gaines, “every reference to the cinema director as author carries the weight of several centuries of literary and art historical criticism” (2012: 15). Tanto los acercamientos románticos, que consideran al director como un agente individual que controla todo el proceso de creación de la película, como los que reducen al autor a una estructura que organiza sus obras o a un constructo generado por los críticos con el objetivo de comprender y evaluar sus películas, han producido incontables debates y polémicas, que no pueden ser abordadas en esta tesis en detalle. Por falta de espacio, nos centraremos principalmente en dos contextos teóricos que nos parecen relevantes para comprender la ambivalencia con la cual las críticas feministas de cine abordaron la autoría femenina: la teoría del autor⁵⁸ formulada por los críticos de la revista *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta y los debates que se produjeron desde el posestructuralismo a partir de la célebre “muerte del autor” a finales de los años sesenta. Se podría afirmar que la llegada del nuevo paradigma ha cambiado poco en cuanto a la exclusión de las mujeres de los libros de historia de cine o de los discursos oficiales sobre autores filmicos. Como veremos a lo largo de este apartado,

⁵⁷ Se podría argumentar que esta distinción es algo simplista, ya que convierte los productos hollywoodenses no producidos por mujeres en un constructo monolítico y estable, basado en la reafirmación de los estereotipos.

⁵⁸ Algunos críticos se oponen a designar como teoría la tendencia crítica que respalda al llamado “cine de autor” desarrollada por los creadores de la *politique des auteurs*. Otros teóricos, en cambio, emplean nociones como *auterism* o *auteur theory* (Stam 2010). Hemos optado por la “teoría del autor”, dado que no la consideramos solamente como una tendencia de los cineastas o críticos de cine sino como una perspectiva específica del pensamiento crítico cinematográfico.

tanto la glorificación del *auteur* como su muerte –que al fin y al cabo pueden ser vistos como dos caras de la misma moneda– han creado numerosos obstáculos para la teorización de las cineastas como autoras filmicas.

1.2.1 La política de los autores

Los términos como autoría fílmica, cine de autor o “autorismo” (*auteurisme* en francés, *auteurism* en inglés) se asocian principalmente con una serie de publicaciones aparecidas en la revista francesa *Cahiers du cinéma* en los años 1950. El director, según los propagadores de la llamada *politique des auteurs*, ya no es el mero servidor de un texto preexistente sino un artista que se expresa a través del medio fílmico de una manera equiparable a los artistas que crean en formas artísticas más tradicionales, por lo cual debería gozar del mismo estatus que los escritores o pintores. A pesar de su naturaleza colectiva, la película es producto de la expresión y visión personal de *un* autor⁵⁹. La fórmula de la *caméra-stylo*, basada en la célebre metáfora propuesta por Alexandre Astruc (1948), privilegia el acto de dirigir películas, por encima de escribir guiones.

El gesto de considerar al director como el responsable último de la estética del filme –a menudo asociado con el cine vanguardista o el cine de arte europeo– no implicó un rechazo del cine comercial, ya que la *politique des auteurs* proclamó la necesidad de detectar la firma personal del autor en cualquier modo de producción. Jean-Luc Godard, por ejemplo, fue considerado como un reinventor del cine de Hollywood y de la historia de cine, gracias a su creatividad y un estilo individual, rasgos que lo distinguieron de otros directores que “simplemente” seguían las fórmulas industriales. Sin embargo, conviene no olvidar que el objetivo principal del autorismo fue reclamar el estatus del cine como arte, y aunque la *politique des auteurs* trató en parte de los logros de los que trabajan dentro del cine comercial hollywoodense, siempre estuvo impregnada –como señala Dudley Andrew– de un “aura de elitismo” (1993: 77). Según el teórico, esto se vinculaba principalmente con la importancia de los festivales de cine, “where auteurs were annually inducted and honored as individuals

⁵⁹ Los críticos de *Cahiers du cinéma* no fueron los primeros en fijarse en los autores fílmicos. Como señala Robert Stam, “aunque la teoría del autor se puso de moda en los años cincuenta, la idea estaba ya inscrita en la tradición en numerosos aspectos” (2010: 107). El teórico menciona por ejemplo los escritos de Jean Epstein de 1921 y Rudolf Arnheim de 1933, entre otros.

with strong (invariably masculine) personalities producing art capable of transcending its conditions of production and reception” (77-78).

Para Andrew Sarris (1968) –que introdujo la *politique des auteurs* en los Estados Unidos, llamándola “the auteur theory”–, los mejores directores se encuentran en la cinematografía estadounidense, precisamente por su carácter comercial y por las restricciones que el sistema de Hollywood impone sobre sus directores. La personalidad individual y la visión personal detectable *dentro* del cine basado en las fórmulas establecidas por la industria es la prueba mayor de que un director es un verdadero *auteur*. Por lo tanto, es incluso más probable encontrar firmas autoriales en Hollywood, debido a estas restricciones y no a pesar de ellas. A partir de allí, Sarris construye un panteón de los “grandes directores”, el cual, como es bien sabido, casi no incluye a cineastas mujeres.

John Caughie resume las conceptualizaciones del autor fílmico de esta manera:

Within its distinguishable currents [...] *auteurism* shares certain basic assumptions: notably, that a film, though produced collectively, is most likely to be valuable when it is essentially the product of its director [...]; that in the presence of a director who is genuinely an artist (an *auteur*) a film is more than likely to be an expression of his individual personality; and that this personality can be traced in a thematic and/or stylistic consistency over all (or almost all) of his films. (1981: 9)⁶⁰

Las críticas feministas de cine no adoptaron fácilmente estos postulados. Por ejemplo, las defensoras de la vanguardia fílmica censuraron la teoría del autor por su focalización casi exclusiva al cine comercial, dejando poco espacio para la exploración del cine experimental (Cook en Stam 2010: 151)⁶¹. Muchos análisis feministas expresaron su posición ambivalente frente al fenómeno del “cine de autor”, señalando por un lado el carácter falocéntrico de metáforas como la de la *caméra-stylo* y, por otro, reivindicando el reconocimiento de Alice Guy-Blaché, Dorothy Arzner, Ida Lupino, Germaine Dulac y Agnès Varda, entre otras cineastas. Algunas teóricas no tardaron en demostrar cómo el concepto del genio individual del *auteur* está determinado por ciertas categorías de género, clase y raza –no por casualidad solo los hombres blancos y de clase burguesa podían gozar de tal estatus.

De acuerdo con Jim Hillier (1992: 129), el lenguaje empleado para hablar sobre los directores y sus prácticas fílmicas encuentra sus metáforas en esferas

⁶⁰ Caughie señala además que “ironically, the intervention of auteurism, its critical revolution, was simply the installation in the cinema of the figure who has dominated the other arts for over a century: the romantic artist, individual and self-expressive” (1981: 10).

⁶¹ Esto se debe probablemente a uno de los objetivos principales de la *politique des auteurs*: el deseo de rescatar el cine de Hollywood del olvido de la crítica.

tradicionalmente entendidas como masculinas, como por ejemplo el deporte o el Lejano Oeste. En Hollywood se habla a menudo de *home runs* para referirse a las películas exitosas y de directores *mavericks*, un término que viene a denotar a los artistas rebeldes con el sistema hollywoodense. Leslie Felperin traza los orígenes de esta palabra hasta un ganadero de Texas llamado Sam Maverick, famoso porque se negaba a marcar a sus animales, observando que este término –que se aplicó a los cineastas como Sam Fuller o Robert Altman– denota “manly whiff of tobacco, whisky and the dusty road ... Much like the term ‘indie’, there’s something very boy’s club about the notion”. No sorprende, según Felperin, que este término raramente se aplique a las mujeres directoras (en R. Williams 2001: 29).

El carácter “masculino” de la personalidad del autor se pone de relieve en este fragmento del editorial de la revista *Movie* (1962), que dedicó un monográfico a la obra de Howard Hawks:

When one talks about the heroes of *Red River*, or *Rio Bravo*, or *Hatari!* one is talking about Hawks himself. The professionalism of his heroes is shared by the director. They get on with the job without any unnecessary nonsense. So does Hawks. He can say what he wants to through actions, because his is a cinema of action. No need, then, to start playing hide-and-peek with the camera, which is there to capture the actions, not to interpret them. Hawks uses his camera simply to do a job, just as his heroes would use a gun or a lasso [...]. In the absence of planned effects in the Hitchcock manner, he communicates very directly through his personality. Finally everything that can be said in presenting Hawks boils down to one simple statement: here is a man. (Andrew 1962: 7)

Aunque Hawks trabajó en muchos géneros cinematográficos, por ejemplo en comedias como *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) o *His Girl Friday* (1940), los editores enfatizan su estatus como cineasta de *acción*, que conjuga bien con la “fuerte” individualidad del director-autor, marcada por valores como “vigor”, “simplicidad” y “sinceridad”. La asociación de la cámara, el arma y el lazo ponen en un mismo marco de referencia las características que codifican culturalmente no solo a “un verdadero hombre”, sino también a un “verdadero *auteur*”. El fragmento evidencia también ciertas asunciones en cuanto a los géneros dignos de los *auteurs* –que no por casualidad son los mismos que suelen ser codificados culturalmente como masculinos, como el western o el cine de acción.

Al examinar los rasgos masculinos de las teorías de autor, Angela Martin (2008) argumentó que la posición de las mujeres en la industria cinematográfica es necesariamente distinta de la de los hombres, y que el paradigma del autorismo clásico, implícitamente “masculino”, restringe la posibilidad de considerar a las cineastas

mujeres como autoras. Martin argumenta que los críticos que escribían para *Cahiers du cinéma*, como por ejemplo Jacques Rivette, impregnaron el término *auteur* con una serie de nociones como “autoexpresión”, “juventud”, “violencia”, “virilidad”, “rabia”, que pueden resultar incompatibles con la práctica de muchas cineastas, o con el postulado feminista de que lo personal es político, que se sitúa en el polo opuesto de las visiones mucho más egocéntricas de algunos de los directores de cine (2008: 129). Por otro lado, describir la autoría en términos de coherencia, temas recurrentes y obsesiones “autorales” que se manifiestan a lo largo de la trayectoria filmica acarrea otro problema: muy pocas mujeres, al menos en el contexto del cine hollywoodense o cine entendido como *mainstream*, han podido producir un corpus de obras suficientemente extenso en un contexto de producción singular, por lo que sería muy difícil teorizar su autoría a través de su “estilo reconocible” o de sus “obsesiones personales”⁶².

Las mujeres que lograron hacer cine dentro del sistema hollywoodense, sin contar algunas excepciones (Dorothy Arzner o, más recientemente, Kathryn Bigelow)⁶³, no han recibido suficiente atención crítica y muy raramente se les ha aplicado la etiqueta de *auteur*. Dentro de los textos sobre *cinéma des auteurs* casi no hay lugar para las cineastas, lo contrario a lo que pasó en los estudios literarios donde por lo menos algunas escritoras lograron entrar en el “canon”. Este desequilibrio es muy patente si leemos por ejemplo la influyente obra de Sarris *The American Cinema* (1968), que afirma en el prefacio la necesidad de poner al día la historia del cine y en el cual –entre un total de 209 directores– incluye solamente a dos mujeres: Ida Lupino y Mae West. La primera aparece en el capítulo titulado “Oddities”, y la segunda en un capítulo sobre los payasos, “Make way for the clowns”. El trabajo de las directoras que se mencionan en los escritos de Sarris ha sido devaluado de varias maneras, tal y como pone de relieve Giulia Colaizzi, que analizó en detalle el discurso desarrollado por el teórico. Una directora como Dorothy Arzner, que dirigió 16 películas e hizo la primera película

⁶² En palabras de Sarris, “the auteur critic is obsessed with the wholeness of art and the artist. He looks at film as a whole, a director as a whole. The parts, however entertaining individually, must cohere meaningfully. This meaningful coherence is more likely when the director dominates the proceedings with skill and purpose” (1981: 65). Algunas de las directoras estudiadas en esta tesis encajan bien en los postulados que enumera Sarris, como, por ejemplo, Kathryn Bigelow, que trabaja dentro del sistema hollywoodense o en conexión con él, y en cuya obra se puede detectar una “coherencia significativa”. A pesar de ello, muchas mujeres y otros grupos minoritarios han tenido menos oportunidades de desarrollar sus carreras en Hollywood, por los prejuicios raciales o sexistas presentes en la industria, por falta de acceso a la costosa tecnología o a las escuelas de cine (dominadas por hombres blancos de clase media-alta), entre otros factores.

⁶³ Entre los trabajos sobre la autoría filmica de mujeres cabe destacar Mayne (1994), Jermyn y Redmond (2003) y Lane (2000).

sonora para Paramount –*The Wild Party* (1929)– “no merece ni el reconocimiento de la apreciación irónica o sarcástica”, señala Colaizzi (1995: 14). La teórica enumera una serie de directoras que han tenido un gran impacto en la industria cinematográfica, concluyendo:

Rehusando reconocer a las 20 directoras citadas un lugar específico y propio en la historia de cine, relegándolas, en el mejor de los casos, al honor de una nota a pie de página sin demostrar ningún conocimiento efectivo de su trabajo, Sarris les niega el estatus de “autoras”, las hace invisibles e insignificantes para la historia y teoría filmicas. (2007: 65)

La propuesta de Sarris concibe la autoría filmica en términos universales, sin tomar en cuenta los factores ideológicos, las cuestiones de género, raza, clase o sexualidad, o los contextos de producción y recepción. El director fílmico sigue siendo un hombre blanco en la actualidad. Aunque sería ingenuo negar el mayor acceso de las mujeres a las escuelas de cine y el número creciente de cineastas mujeres en las últimas décadas, también sería precipitado creer que la construcción de la autoría filmica a partir de los postulados de Sarris ha desaparecido por completo. Como veremos en el capítulo II, para justificar la presencia de las directoras mujeres en Hollywood se emplea la estrategia de “naturalización” –por ejemplo la “masculinización” de la práctica filmica de Bigelow en los discursos críticos y su asimilación en el panteón compuesto por *auteurs*-hombres [2.3]– o por contrario, la tendencia a poner un énfasis excesivo en el género de la directora y la “feminidad” o el “feminismo” de sus películas, lo que permite relegarla al “otro” lado de la industria⁶⁴ (Cody y Kusama [2.1]).

Otro problema clave que surge desde la teoría del autor es la asunción de que entre todas las personas que trabajaron en la película (guionistas, productores, directores de fotografía, actores) solamente el director puede ser el autor del film. La producción cinematográfica, en especial la producción hollywoodense, es un proceso de colaboración entre un gran número de personas y a menudo las oportunidades de ejercer el control autorial sobre una película resultan extremadamente limitadas. Cuando hay tantos artistas implicados en el rodaje del filme, ¿hasta qué punto puede ser considerado como un producto de una agencia individual y singular? ¿En qué medida el carácter colaborativo de la práctica industrial permite hablar sobre los autores?

⁶⁴ Esta estrategia a veces se superpone con las etiquetas raciales y lleva a situaciones en las que una cineasta tiene la posición de “otro” no solo como mujer, sino también como una mujer de color. Tal y como demuestra Lane en su trabajo sobre la directora Darnell Martin, el estudio Columbia se ha aprovechado en las estrategias de promoción del filme *I Like It Like That* (1994) no solo de la feminidad de Martin, sino también de su identidad racial.

Ingmar Bergman (1960: 21-22) ha comparado el proceso de filmar a la construcción de la catedral medieval de Chartres, en la cual estuvieron involucrados muchos artistas y artesanos anónimos, insistiendo en el carácter colectivo del hacer películas. Retomando la metáfora de la catedral, Jean Mitry, en su célebre trabajo *Esthétique et psychologie du cinéma*, rechazó el concepto de autoría colectiva, señalando que, aunque la película es el producto de un esfuerzo combinado, siempre tiene un *auteur*:

Le cinéma étant industrialisé, tout film est le produit d'un travail collectif; mais, si divers techniciens ont à résoudre des problèmes particuliers, la question d'ensemble est toujours posée par un seul –et qui l'oriente dans la direction qu'il désire lui voir prendre. Dire qu'un film est une œuvre collective, laissant entendre par là que l'auteur est cette collectivité même, est une absurdité. [...] Une cathédrale est le produit d'un travail collectif mais ce n'est pas une œuvre collective. Elle n'a qu'un seul auteur, celui qui l'a conçue, pensée, ordonnée: l'architecte. Les autres, quel qu'ait été leur talent ou leur degré de collaboration, ne furent que des exécutants. [...] Le film a donc bien un auteur. Reste à savoir lequel. (1963: 30)

No obstante, esta concepción de la autoría fílmica parece eclipsar por completo no solamente el papel de otras personas que contribuyen al significado final del filme, sino también su carácter implícitamente masculino –Mitry insiste en que la obra de arte tiene un solo creador, “*celui qui l'a conçue*”. Si bien los escritos de los críticos de *Cahiers du cinéma* estuvieron muchas veces impregnados de metáforas paternas –Buscombe habla de la “romantic conception of the director as the ‘only begetter’ of a film” (1981: 24), reforzando a través de la metáfora del progenitor el papel masculino en la creación– Mitry emplea la imagen de la concepción que remite a la mujer biológica, excluyéndola todavía más, ya que el autor-hombre adquiere cualidades paternas y maternas.

Las objeciones a este tipo de postulados no tardaron en dejarse oír, y no solamente desde la crítica feminista de cine. Por ejemplo, tal y como observa Stam, la teoría del autor no resiste

la confrontación con colectivos de cine político como Third World Newsreel o Grupo Cine de la Base. Así pues, los activistas cinematográficos de izquierdas que preferían modelos más colectivos e igualitarios sentían un comprensible recelo ante los presupuestos jerárquicos y autoritarios de los que se nutría la teoría del autor. Los marxistas criticaban la suposición de dicha tendencia según la cual el talento “saldría a la luz” independientemente de las condiciones políticas o económicas. (2010: 151)

No es de sorprender que algunos teóricos hayan reivindicado la autoría de otros trabajadores culturales: de la estrella (Marlene Dietrich), del productor (Irving Thalberg), de los coreógrafos (Busby Berkeley) o de los escritores (Herman Mankiewicz). Christina Lane (2000: 46), por ejemplo, plantea la siguiente pregunta a

propósito de la exitosa *Thelma and Louise* (1991), un texto paradigmático para la crítica feminista de cine: además del director del filme, Ridley Scott, ¿no deberíamos considerar también a la coproductora (Mimi Polk), la guionista (Callie Khouri) o las estrellas de cine (Susan Sarandon y Geena Davis) como igual de responsables de la creación del significado, así como de la crítica de los discursos dominantes? Por otra parte, es importante señalar que la concepción romántica del autor filmico elimina particularmente la presencia de las mujeres que, por una serie de condiciones históricas, económicas y culturales, han tenido más acceso a los puestos de escritoras, editoras y diseñadoras de vestuario que al de directora⁶⁵.

No cabe duda de que existen múltiples factores por los cuales la relación entre la teoría del autor y la teorías filmicas feministas ha resultado tan problemática. Como hemos mencionado antes, en su primera etapa la crítica feminista de cine casi no desarrolló un enfoque autorial, centrándose más bien en la función de las imágenes de mujeres en las películas de género hechas por hombres. Los análisis de la *femme fatale* en el cine negro de los años 1940, especialmente desde la academia anglosajona, generaron una creciente preocupación con el tema de la representación de las mujeres, que –por lo menos al principio– fue considerada en términos predominantemente negativos. La introducción de la semiótica y del psicoanálisis en los estudios feministas desplazó el punto de interés hacia la consideración de los modos en los cuales el cine como institución construye formas particulares de espectadores. Si bien es cierto que el cine experimental hecho por mujeres ha inspirado a algunas teóricas a reflexionar sobre la subjetividad femenina dentro de las películas estudiadas, por lo general estas teorizaciones no se vincularon explícitamente con las cuestiones de autoría filmica. Lo mismo ocurrió en las “recuperaciones arqueológicas”, por ejemplo en *Women Who Make Movies* (1975) de Sharon Smith, en las cuales la búsqueda de las pioneras raramente se entrelaza con la problematización de su autoría.

Como ya se ha apuntado, en el terreno de la industria hollywoodense una de las notables excepciones es el estudio la obra de Dorothy Arzner realizado por Claire Johnston (1973). No es insignificante, sin embargo, que las películas de Arzner no

⁶⁵ Basta con mirar los premios Oscar; las mujeres que han ganado la estatuilla trabajan en tareas consideradas como típicamente “femeninas”: diseñadoras de vestuario como Edith Head (la mujer más oscarizada de la historia, con ocho estatuillas) o montadoras como Thelma Schoonmaker, colaboradora habitual de Martin Scorsese. En la organización clásica de los estudios, el trabajo de montaje se consideraba más propio de las mujeres, puesto que se asociaba con la costura. Recientemente, se ha producido una reivindicación de la contribución de mujeres en todas las áreas cinematográficas, entre otras, de las estrellas de cine, de las ejecutivas, de las diseñadoras, etc.

hayan sido conceptualizadas exactamente en términos autoriales. Aunque Johnston argumenta que “it is instructive to look at films made by women within the Hollywood system which *attempted* by formal means to bring about a dislocation between sexist ideology and the text of the film” (2000a: 30, énfasis mío), en su versión del concepto de autoría se entrecruzan –a veces de manera contradictoria⁶⁶– la idea del significado predeterminado (en el sentido marxista) e inconsciente (en el sentido psicoanalítico), con la noción de espectadoriedad feminista, capaz de detectar en las películas una serie de “redes organizadas y obsesiones”. La noción de las “estructuras inconscientes” que se propone investigar Johnston deja poco espacio para la teorización de la autoría fílmica de Arzner.

1.2.2 El posestructuralismo y la “muerte del autor”

Una de las razones principales de la desconfianza hacia los enfoques autoriales es la coincidencia cronológica de la teoría feminista de cine, no tanto con el nacimiento y desarrollo de la teoría del autor, sino más bien con las aproximaciones estructuralistas y posestructuralistas. Aunque en la actualidad los críticos de cine siguen utilizando las biografías de los directores para las interpretaciones de sus filmes y para detectar las “firmas” autoriales que persisten a lo largo de sus obras, los teóricos en general prefieren adoptar la idea del autor como una función del texto (Foucault 1969) partiendo de la convicción de que es el sistema el que habla, no el autor (Barthes 1984). Los posestructuralistas desplazan las cuestiones de la autoría en el cine para prestar una atención especial a otros aspectos de la enunciación fílmica, por ejemplo al papel de los espectadores en la producción de los significados.

A mediados de los años setenta –justo cuando las mujeres empiezan a dar cuenta de la supuesta ausencia de las cineastas en el escenario de la producción fílmica y a promover activamente las películas hechas por mujeres en numerosos festivales de cine– las teorías estructuralistas y posestructuralistas declaran *superadas* las teorizaciones del autor. Aunque este paso posibilitó “el nacimiento del lector” y, por lo tanto, más oportunidades para que surgieran las voces marginadas (de las mujeres, de las minorías sexuales, de los grupos racializados), también significó el desprecio de la autoría de dichas minorías y de sus intervenciones artísticas en la cultura dominante.

⁶⁶ Tal y como demuestran Gaines (2012) y Grant (2001).

Numerosas críticas feministas han observado que “la muerte del autor” o la “muerte del sujeto” ocurren en un momento histórico en el cual los grupos marginados empiezan a reclamar su subjetividad (Jardine 1985, Braidotti 1991). El cuestionamiento de la autoría ha coincidido con el “descubrimiento” de numerosas escritoras mujeres (Felski en Gaines 2012: 17). Como señala Jane M. Gaines, “this was less of a problem for feminist film theory since no large-scale claim had been staked for female auteur directors” (Gaines 2012: 17)⁶⁷. La noción de la autora en los estudios de cine no llegó a desarrollarse en el mismo grado que la de autora-escritora en la literatura o la de autora-pintora en el discurso de la historia de arte, probablemente porque en aquella época se conocían muy pocas películas a partir de las cuales se pudiera reclamar la autoría filmica. A esto se suman los problemas que hemos señalado antes: el carácter colaborativo o incluso “industrial” de la producción filmica, especialmente en los modos dominantes hollywoodenses, así como la desconfianza hacia las conceptualizaciones “elitistas” y “masculinas” del autor desarrolladas por los creadores de la *politique des auteurs*.

Así, la mayoría de las críticas feministas de cine no dieron por hecho que la autoría filmica pudiera ser atribuida a una figura solitaria del artista individual. Como observa Catherine Grant, “the benefits for feminist theory of asking authorial questions of women’s interventions into film-making have never seemed as self-evident as they have with literary authorship; nor have they proved quite as resistant to poststructuralist critique” (2011: 114). Es por esta razón por lo que la autoría filmica ha sido raramente considerada como un objeto legítimo de atención en las teorías feministas de cine. Muchas de las críticas confesaron sus temores ante la resurrección de los conceptos y prácticas esencialistas que, según ellas, deberían permanecer “muertas” o “enterradas”. De acuerdo con Judith Mayne, el esencialismo fue un factor determinante que influyó en la sorprendente escasez de trabajos teóricos sobre directoras de cine y otras mujeres involucradas en el proceso de producción cinematográfica⁶⁸. La teórica habla del “fantasma del esencialismo” que ha perseguido la crítica feminista de cine desde sus comienzos:

While virtually all feminist critics would agree that the works of Germaine Dulac, Maya Deren, and Dorothy Arzner (to name the most frequently invoked “historical figures”) are important,

⁶⁷ Existen algunas excepciones, por ejemplo los estudios sobre Dorothy Arzner (Johnston 1973), Ida Lupino (Kuhn 1995) o Germaine Dulac (Flitterman-Lewis 1996).

⁶⁸ “Surprisingly little [...] attention has been paid [...] to the function and position of the woman director” (Mayne 1990: 98).

there has been considerable reluctance to use any of them as privileged examples to theorize female authorship in the cinema, unless, that is, such theorizing affirms the difficulty of women's relationship to the cinematic apparatus. This reluctance reflects the current association of "theory" with "antiessentialism". (1990: 90)

Según Mayne, las presuposiciones en los debates sobre cineastas acerca de "una tradición femenina" o "un canon femenino" son altamente problemáticas y generan temor ante el regreso a una teoría esencialista de la subjetividad, que se colocaría en oposición a la visión tradicional (de orientación masculina) del autor. La desconfianza ante este tipo de esencialismo es la principal responsable de la persistente reticencia de las teóricas con respecto al concepto de autoría femenina. Sin embargo, habría que tomar en consideración las diferencias entre varias aproximaciones en el discurso cinematográfico feminista. Mayne argumenta que "whether authorship constitutes a patriarchal and/or phallogocentric notion in its own right raises the specter of the 'Franco-American dis-connection'" (95). Según Mayne —que explora la desconexión, ilustrando cómo esta brecha refleja ciertas direcciones epistemológicas y metodológicas en las posiciones feministas a ambos lados del Atlántico⁶⁹— la postura descrita como "norteamericana" —empírica e histórica— afirma que la autoría femenina es necesaria para los objetivos de una apropiación feminista de la cultura, mientras que la postura francesa —teórica y discursiva— sostiene que "autoría" y "apropiación" son igualmente cómplices "in their mimicry of patriarchal definitions of self, expression, and representation" (*ibid.*). Para la teórica, la desconexión entre las dos aproximaciones indica una cuestión crucial en la teoría feminista en general: la dificultad de definir una subjetividad o una estética femenina sin reforzar las posturas binarias o esencialistas, conceptualizadas en relación con, o en contra de, una estética y un discurso patriarcal masculino⁷⁰.

⁶⁹ Rosanna Maule (2008) retoma la idea de Mayne, analizando brechas conceptuales, divisiones lingüísticas, pero también paralelismos entre las dos aproximaciones, con el fin de demostrar que "una visión meta-histórica del discurso cinematográfico feminista a través del Atlántico puede fomentar una colaboración más efectiva entre los estudiosos del cine que trabajan con tópicos centrales para la investigación histórica acerca del cine mudo". La teórica aborda, entre otras cuestiones, el reduccionismo con el cual se representa el feminismo francés basado en la diferencia sexual en los Estados Unidos, observando que "la acusación del esencialismo epistemológico que muchas feministas han proyectado en sus colegas transoceánicas se aplica menos al feminismo francés que a la variedad norteamericana" (2008). Por otra parte, Maule muestra cómo los acercamientos feministas al cine, especialmente por lo que se refiere a los acercamientos a la autoría fílmica de mujeres, siguen siendo ignorados en los círculos académicos en Francia, lo cual le parece sorprendente "si se considera la importancia del discurso feminista en otras áreas de la cultura francesa moderna y en disciplinas como la filosofía, la literatura y la historia" (*ibid.*).

⁷⁰ Maule (2008) apunta a una nueva fase de desconexión entre el feminismo francés y el norteamericano, que tiene menos que ver con cuestiones epistemológicas que con cuestiones metahistóricas acerca del papel y objetivo del feminismo.

Aun reconociendo estas dificultades, la propia Mayne defiende la autoría como un método viable para abordar las prácticas filmicas de las mujeres y al mismo tiempo aboga por reconsiderar el temor esencialista que había impedido que las teóricas feministas de cine adoptaran enfoques teóricos literarios a la autoría femenina. “The notion of female authorship is not simply a useful political strategy; it is crucial to the reinvention of the cinema that has been undertaken by women filmmakers and feminist spectators” (97), afirma la teórica.

1.2.3 Del texto al contexto: nuevos estudios autoriales

A pesar del carácter altamente problemático de la noción de autoría en el cine, más recientemente las teóricas feministas –por lo menos en el ámbito anglófono –siguen el camino trazado por Mayne, defendiendo la necesidad de adoptar esta noción como una categoría útil y necesaria, y postulando diversos conceptos a partir de los cuales repensar la vigencia de la autora filmica como clave hermenéutica⁷¹.

Las razones para mantener esta categoría crítica son múltiples. Por un lado, porque la noción de autor que impregna los escritos de los críticos de la *politique des auteurs* tuvo un gran impacto sobre lo que se suele entender hoy como director de cine. La influencia de la *politique des auteurs* en la crítica de cine fue enorme y todavía sigue siendo uno de los modelos privilegiados para interpretar y escribir sobre las películas en la actualidad. No solo facilitó una serie de herramientas críticas para abordar, analizar y validar el cine hollywoodense, sino también –en parte gracias a su insistencia en resaltar el carácter individual de la producción filmica– la manera de estudiar a cualquier director o sus películas. A pesar del cuestionamiento de los postulados expuestos en la revista *Cahiers du cinéma* desde el estructuralismo y el posestructuralismo, la figura del *autor* entendido como director de una película sigue ocupando un lugar central en la cultura popular, así como en los debates teóricos y críticos en la historia de cine.

Por otra parte, la mayoría de las editoriales del mundo académico occidental organizan sus colecciones alrededor de los directores, de la misma manera que los docentes y los congresos de cine también suelen organizar sus sesiones alrededor de

⁷¹ Entre ellas, Mayne (1990), Martin (2008) y Tasker (2010). La última plantea la cuestión de la *visibilidad* de las cineastas, observando que: “at the start of the twenty-first century, women are now working in the American film industry as directors, producers, and even cinematographers, as well as in the more established female roles of screenwriter and performer, on an unprecedented scale. Even so, the position of women filmmakers is typically both marginal and precarious” (2010: 213).

ellos. Como señala Grant, “an academic commerce in auteurism, then, continues apace, hardly touched by the earlier debates, except perhaps that many more previously marginal auteurial ‘subjects’ are invited for discussion (women, gays, non-white, non-western filmmakers, and so on)” (2000: 108).

Dado que las teorías de autor filmico en general han marginado –o incluso ocultado– una gran variedad de obras de mujeres directoras, esta tesis parte de la convicción de que es necesario visibilizar, pero también contextualizar, la obra de las cineastas, para desestabilizar la tradición de la autoría filmica centrada en los hombres o los discursos que han canonizado un “panteón” de los directores exclusivamente masculinos. Esta visibilización no se debería producir, por supuesto, en un vacío teórico.

Ya en 1973 Claire Johnston sostuvo que la teoría del autor fue una intervención teórica importante. Sin embargo, tal y como vimos anteriormente, la orientación estructuralista o incluso posestructuralista de Johnston acrecienta su interés por las estructuras ocultas y contradicciones ideológicas en el texto, más que en la figura autorial de las directoras estudiadas.

En su importante contribución a estos debates, Mayne señala que la teorización de la autoría femenina debería tomar en consideración una definición expandida de la textualidad, que podría dar cuenta de una compleja red de intersecciones y divisiones entre la “mujer” y las “mujeres”. Sin embargo, el proyecto de Mayne raramente sale del análisis textual de las películas, probablemente porque está basado en el posestructuralismo y en la “sospecha ante cualquier tipo de información biográfica” (Mayne 1990: 104). Por ejemplo, en el capítulo titulado “Female Authorship Reconsidered”, Mayne prefiere abordar las “firmas textuales” que dramatizan la relación de las mujeres con el lenguaje filmico y las instituciones, en lugar de analizar la autoría filmica en “simples” términos de agentividad o autoridad (1990: 91).

En su obra posterior, *Directed by Dorothy Arzner* (1994), Mayne se permite una inclusión mayor de las metodologías biográficas –quizás simplemente por los requisitos de un formato “menos teórico” de una monografía sobre una directora, como ella misma indica en la introducción (1994: 2-3). El análisis de la vida de Arzner y de sus películas se produce desde la óptica de Judith Butler, que posiciona el género no como “a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather [as] an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts” (en Mayne 1994: 5). De esta manera, la teórica puede conectar –de manera más

compleja que en su trabajo anterior– la *performance* de Arzner como lesbiana con la representación desnaturalizada de la feminidad y masculinidad en sus películas. El segundo proyecto de Mayne ha extendido notablemente el alcance de los textos para teorizar sobre la autoría femenina, sugiriendo nuevas maneras de entender las mediaciones entre las directoras y los productos culturales y así –según Catherine Grant (2001)– rompiendo el viejo *impasse* entre el texto y el autor.

En su artículo titulado “Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship”, Grant (2001) proporciona un atento análisis de los enfoques autoriales anteriores, planteando una interesante pregunta sobre la autoría femenina:

Have feminist film theorists been overly anxious about the wrong kind of “essentialism” in all these years of considering women’s film authorship? As John Caughie pointed out some 20 years ago, “the danger [...] in placing the author as a fictional figure inside the text, [is that] we remove the most accessible point at which the text is tied to its own social and historical outside: the danger, that is, of constructing the text as an ideal essence”. (En Grant 2001: 121)

Grant muestra cómo hasta hace muy poco la reluctancia de las feministas a considerar los materiales extrafilmicos para explorar la autoría de mujeres en el cine “left many of them ill equipped to answer convincingly at least one simple question: what exactly were the feminist objectives of studying *women’s* cinema within the conceptual frameworks they inherited?” (2001: 115). Antes de la década de los 1990, todo lo que se consideraba “fuera” del texto filmico resultaba difícilmente acomodable dentro del trabajo “teórico”. El gesto de relegar estos materiales a favor de la evidencia textual se basaba en una suposición acerca de lo que la teoría filmica debería o no incluir, tal y como demuestra Grant en su análisis de los trabajos de Johnston y Mayne. Por ejemplo, la teórica polemiza con la afirmación de Johnston de que “the notion of women’s creativity *per se* is as limited as the notion of men’s creativity. [Creativity] is basically an idealist conception” (2000a: 28). Como señala Grant, Johnston no ha sido capaz de conceptualizar –dada su metodología– que estos dos tipos de “creatividad” son constructos ideales que no pueden ser vistos o concebidos de la misma manera en el discurso. La agencia creativa de las mujeres ha sido a menudo invisibilizada o evaluada de maneras muy distintas que la de los hombres. A partir de allí, la teórica propone considerar varios aspectos de las autoras-directoras como *agentes*: los sujetos femeninos que tienen una relación directa y reflexiva –si no siempre “intencional” o determinante– con los productos culturales que ayudan a producir, así como con la recepción de los mismos. Por lo tanto, la teórica postula “a broader examination of

‘elite’ and other forms of cultural agency and agent-hood available under patriarchy to particular women at particular times and in particular places” (2001: 124). La autoría femenina contemporánea, según Grant, no se puede abordar solamente mediante las metodologías “formalistas”:

Although formalism was an important phase for feminist film theory, enabling it (albeit in a limited way) to try to come to terms with the specificity of film as a medium on its own terms, I would argue that, in its glorious isolation of the film text, it has not been all that helpful with regard to many other pertinent questions on female authorship. (*ibid.*)

La teórica sugiere que, en lugar de dejar de prestar atención a las estructuras formales o al estilo de los textos filmicos, deberíamos ampliar nuestra noción sobre lo que constituye un “texto primario” en los estudios de cine, así como adoptar metodologías más rigurosas para los análisis “interaccionales” e “intersubjetivos” de la autoría filmica de mujeres. A pesar de que la noción de “agencia” o “agenciamiento” implícita en la conceptualización de Grant puede resultar cuestionable –precisamente desde el posestructuralismo que la teórica intenta desplazar–, su propuesta abre camino para reconsiderar los enfoques autoriales en relación con el cine hecho por mujeres.

1.2.4 El *auteur* como estrategia de marketing

Una vez establecida la importancia del contexto de producción, distribución y promoción de las películas para considerar las cuestiones relacionadas con la autoría femenina, nos queda responder a la pregunta sobre la metodología. ¿Qué herramientas metodológicas se debería adoptar para construir análisis rigurosos de las interacciones entre las directoras, la industria y la audiencia? En la siguiente tesis, recurriremos en especial a dos conceptualizaciones del autor filmico: la de “leyenda biográfica”, de David Bordwell (1981), y la de “*auteur* como dramatización comercial del yo”, desarrollada por Timothy Corrigan (1991).

Para entender mejor estas aproximaciones, habría que mencionar ciertos cambios en los modos de promoción cinematográfica que indudablemente influyeron en las teorías del autor más recientes. Steve Neale prepara el terreno para las nuevas conceptualizaciones del autor en su artículo “Art Cinema as Institution”, publicado en 1981 en la revista *Screen*. El teórico argumenta que, después de la Segunda Guerra Mundial, el cine europeo atribuyó una importancia artística particular a los directores-*auteurs* ayudando a fijar la categoría del cine de arte, que ha sobrevivido a otros

movimientos menos “duraderos” como el expresionismo alemán, el realismo poético, el neorrealismo o la nueva ola. Esta estabilización, junto con la aseveración de la diferencia *cualitativa* entre el cine europeo y el cine basado en los géneros cinematográficos de Hollywood, ha dado paso a la consolidación del cine de arte como un espacio institucional, permitiendo a los cines europeos contraponerse a la dominación estadounidense en sus mercados nacionales. Para Neale (1981), en este período de posguerra el nombre del autor empezó a funcionar como una marca, una manera de etiquetar y vender las películas, así como de orientar las expectativas del público mediante la canalización del significado y del placer en ausencia de claras fronteras genéricas y de categorías definidas. El autorismo se ha convertido en uno de los principales modos en que el cine europeo posicionó, organizó y promocionó la peculiaridad estética característica de sus producciones cinematográficas.

El trabajo de Neale llama la atención sobre un cambio de paradigma en el período de posguerra, desde una conceptualización modernista de la autoría fílmica – basada en las nociones de autonomía y de control artístico sobre la obra– a lo que podría ser considerado como una “función-autor” posmodernista, en la cual las estrategias, las competencias y los placeres de la audiencia cobran una importancia mayor o por lo menos son igual de importantes que las propias películas y sus autores.

En el mismo año en que lo hace Neale, Bordwell publica un trabajo sobre Carl-Theodor Dreyer postulando un análisis de su autoría mediante el concepto de “leyenda biográfica”. Este tipo de estudio –tal y como lo definió Bordwell (1981) desde su perspectiva neoformalista– toma en consideración la manera en la cual el director o la directora crea su persona pública tanto en sus películas como en la interacción con las instituciones de cine, por ejemplo mediante entrevistas, declaraciones, conferencias de prensa, etc. La concepción del autor tiene para Bordwell una función formal:

Film journalism and criticism promote authors, as do film festivals, retrospectives, and academic film study. Directors’ statements of intent guide comprehension of the film, while a body of work linked by an authorial signature encourages viewers to read each film as a chapter of an oeuvre. Thus the institutional “author” is available as a source of the formal operation of the film. Sometimes the film asks to be taken as autobiography, the filmmakers confession [...]. More broadly, the author becomes the real-world parallel to the narrational presence “who” communicates (what is the filmmaker *saying*?) and “who” expresses (what is the artists’ personal vision?) (1985: 211)

En la revisión neoformalista del autorismo se subraya el hecho de que el autor fílmico es un producto del discurso crítico que organiza el proceso de producción y recepción de las películas. En el centro de estos estudios no están los detalles biográficos o la

carrera artística, sino más bien la “leyenda biográfica” del autor, creada tanto por él mismo en su interacción con el mundo cinematográfico, como por las universidades, la prensa, los cineclubs, etc⁷². No vemos las películas de manera inocente, afirma Bordwell (1981: 4), remarcando la importancia de contextualizar la leyenda biográfica, situándola en el modo de producción filmica dominante, la recepción filmica, la industria cinematográfica, las formas de narración dominantes, etc.

Las teorizaciones de Bordwell han tenido un gran impacto en los trabajos de Timothy Corrigan, quien enfatiza que las discusiones sobre el autor filmico deberían adecuarse a las condiciones comerciales en las cuales se producen las películas. En su libro, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (1991), que fue una de las aportaciones más influyentes en cuanto a las teorías del autor filmico en las últimas dos décadas, Corrigan estudia el cine estadounidense del período que va de 1967 hasta los inicios de los 1990, mostrando cómo los cambios estéticos, económicos y tecnológicos relacionados con la producción y distribución de las películas han transformado la manera en que estas películas son recibidas por el público. Partiendo del análisis de estas transformaciones, el teórico examina la emergencia en los años ochenta del autor contemporáneo en el Nuevo Hollywood, que se diferencia de sus manifestaciones previas en cuanto a la dramatización comercial del “yo” como un agente motivador de la textualidad. Así, Corrigan señala un cambio de paradigma en las teorías de autor: “The market shift in emphasis on auteurism as a way of viewing and receiving movies, rather than as a mode of production, has been the central change in the meaning of auteurism from the sixties to the eighties” (1991). Corrigan intenta reconceptualizar las prácticas de autorismo en términos de las estrategias de agencia social, describiendo al autor filmico en relación con las condiciones de la intersubjetividad cultural y comercial –una interacción social muy distinta de la causalidad intencional o la transcendencia textual del autor. Corrigan lo explica de esta manera: “In the cinema, auteurism as agency thus becomes a place for encountering not so much a transcending meaning (of first-order desires) but the different conditions through which expressive meanings is made by an auteur and reconstructed by an audience, conditions that involve historical and cultural motivations and rationalizations” (*ibid.*).

⁷² Aquí habría que añadir los sitios web especializados, como *Metacritic* o *Rotten Tomatoes*, donde los usuarios no profesionales pueden incluir sus puntuaciones y reseñas de las películas, participando de esta manera en la creación de las leyendas biográficas.

El teórico analiza el autorismo “as a *commercial* strategy for organizing audience reception, as a critical concept bound to distribution and marketing aims that identify and address the potential cult status of an auteur” (*ibid.*). Para Corrigan, el autorismo favorece una forma de consumo que no necesariamente incluye el visionado de las películas⁷³. Siguiendo a Meaghan Morris, Corrigan argumenta que la entrevista es donde “the auteur, in addressing cults of fans and critical viewers, can engage and disperse his or her own organising agency as auteur [...] writing and explaining [...] a film through the promotion of a certain intentional self [and] the commercial dramatization of self as the motivating agent of textuality” (*ibid.*). Para los espectadores, observa Corrigan, “this should mean the pleasure of engaging and adopting one more text that surrounds a movie without the pretenses of its traditional authorities and mystifications”⁷⁴ (*ibid.*).

Aunque no todas las películas abordadas en esta tesis pueden ser calificadas como comerciales en el sentido más convencional, sus directoras participan indudablemente en el comercio del autorismo como realizadoras “individuales” que hablan de “sus” películas en numerosas entrevistas y apariciones mediáticas (lo que ciertamente aumenta sus posibilidades de seguir haciendo cine y promocionar sus películas, pensadas ya para llegar a la audiencia en el mundo entero). Las imágenes y las intervenciones de estas cineastas pueden organizar las lecturas, las fantasías y los placeres de los que consumen sus películas y, además, construir o “autorizar” a estos mismos consumidores como sujetos, tal y como sugiere Grant. Esta teórica postula abrir las investigaciones sobre la autoría fílmica a la cuestión del placer espectral que se produce en los procesos interactivos de recepción, adoptando las herramientas de los llamados *Star Studies*:

We might, for example, proceed by analyzing the kinds of stories we want film directors to tell us in promotional interviews and profiles, as well as the specific stories we require from particular kinds of auteurs: for instance, of expressive explanation and authorial intention, of overcoming “adversity” to make the film and of the “effect” on certain filmmakers of gender, sexuality, ethnicity or national context. (2000: 107)

El comentario de Grant cobrará una importancia especial cuando pasemos a analizar ciertos discursos sobre las autoras abordadas en esta tesis [capítulo II], en especial por

⁷³ Se podría añadir que el “texto autorial” es uno de los textos que se consume en la cultura actual, sea en el cine, sea en la novela de alto consumo.

⁷⁴ Rosanna Maule plantea una idea parecida en su noción de la “interpellation of the ‘expert’ audience” (1998: 117). Se podría argumentar que este fenómeno describe también los primeros postulados de la *politique des auteurs*.

lo que se refiere a la intersección entre el género sexual y los géneros filmicos en los cuales trabajan, así como las expectativas que se generan como resultado de esta intersección. Por ahora constataremos que la teorización del autorismo contemporáneo como un proceso profundamente *intersubjetivo*, que implica la necesidad de examinar los elementos de la cultura filmica más allá de las propias películas, marca un importante cambio en las teorizaciones sobre el autor filmico. Esta conceptualización subraya el hecho de que la figura del autor requiere unas diferenciaciones históricas y culturales, y merece ser considerada en unos contextos sociales de recepción particulares. El uso comercial del autorismo no necesariamente cuestiona el viejo paradigma de la teoría del autor, pero añade otra dimensión para reflexionar sobre las autoras filmicas, es decir, la de una actividad artística y económica en la cual el nombre de la autora puede generar ciertas expectativas en la recepción filmica.

Para ilustrar su enfoque, Corrigan muestra en su contribución para el libro pedagógico *Teaching Film* (2012: 19-25) distintas maneras en las cuales se puede estudiar y enseñar la autoría filmica, tomando como ejemplo el caso de la cineasta neozelandesa Jane Campion. Como explica el teórico, podríamos centrarnos en los rasgos temáticos y estilísticos recurrentes a lo largo de toda su obra, por ejemplo el uso del sonido o el interés especial en la subjetividad femenina. Podríamos detectar estructuras profundas para encontrar un vínculo entre todas sus películas: las figuras opuestas del confinamiento y la naturaleza. También nos podríamos fijar en cómo sus filmes articulan unas fuerzas culturales e históricas específicas, analizando su posición como cineasta mujer y/o su estatus como realizadora neozelandesa que trabajó primero en el contexto del cine australiano y luego en producciones internacionales. Finalmente (y siguiendo la propuesta de Corrigan) podríamos centrarnos en cómo las campañas de marketing han usado su reputación –como cineasta mujer o como directora de cine de arte– estableciendo ciertas expectativas para la recepción de sus películas.

En esta tesis no nos limitaremos solamente a uno de los modelos mencionados por Corrigan, sino que desarrollaremos una metodología que combina varias aproximaciones a la figura del autor, no solo para dar cuenta de la variedad de estos enfoques, sino también para entender mejor el carácter pluridimensional de la autoría de las cineastas estudiadas. Las “autoras” serán aquí entendidas no como seres empíricos sino como mosaicos intertextuales o construcciones discursivas, lo que implica indudablemente poner en diálogo múltiples herramientas críticas. Sin embargo, para el análisis de los discursos extratextuales, desarrollado en el capítulo II, priorizaremos el

modelo de Corrigan, primero porque nos parece altamente útil para abordar las complejas negociaciones sobre el estatus de la autoría filmica de las cineastas analizadas en esta tesis y, segundo, porque el cine de mujeres raramente ha sido estudiado desde esta perspectiva⁷⁵.

Aunque Corrigan se centra en su libro en realizadores masculinos, como Francis Ford Coppola, Alexander Kluge o Raoul Ruiz –analizando no las películas, sino las entrevistas promocionales con los directores–, evidentemente su estudio puede ser aplicable a las mujeres cineastas, ya que ellas también se construyen y son construidas a través de las estrategias de marketing propias de la industria cinematográfica –los tráileres, las entrevistas, las sinopsis– que regulan la recepción de su persona pública y de sus obras. Sin embargo, estas teorizaciones deberían ser reconfiguradas por dos razones. En primer lugar, ni la construcción de la autoría ni las condiciones de recepción son las mismas para cada cineasta. La persona pública de Kathryn Bigelow, Kelly Reichardt o Diablo Cody se construye a través de diferentes modos de producción y bajo condiciones de recepción específicas. Además, no todas las directoras han dominado la “performance comercial” al mismo nivel –quizás por distintos grados de apoyo industrial que recibieron para hacerlo⁷⁶.

En segundo lugar, un análisis de la autoría femenina en el cine podría generar preguntas diferentes a las propuestas por Corrigan, porque –tal y como lo demuestran las recientes estadísticas [véase apartado 2.1.3]– las mujeres no tienen la misma relación con las instituciones del cine que los hombres. Corrigan parece glorificar al autor, pero sin prestar una atención suficiente a la existencia de una serie de restricciones estructurales y económicas que acompañan la tarea de hacer las películas. Grant señala, por ejemplo, “the highly significant historical ‘detail’ that there are different material and structural constraints that prevent female film ‘creativities’ from being allowed to exist in the same way as male ones (women’s traditional lack of access to film schools, industry unions and so on)” (2001: 127).

¿Cuáles son las ventajas del enfoque propuesto por Corrigan? Uno de los ejemplos de los “nuevos estudios autoriales” aplicados al cine de mujeres lo encontramos en un reciente artículo de Belinda Smail (2013) que trata de la construcción de la autoría de Sofia Coppola. Aunque la teórica no cita a Corrigan,

⁷⁵ Existen, sin embargo, notables excepciones, por ejemplo Lane (2000) o Triana-Toribio (2008).

⁷⁶ Directoras como Martha Coolidge, Nora Ephron o Kelly Reichardt no atraen tanta atención pública como, por ejemplo, Kathryn Bigelow o Sofia Coppola.

podríamos inscribir su estudio en este enfoque teórico, ya que su artículo se basa en una rica variedad de fuentes populares y académicas empleadas para localizar diferentes relatos que construyen la imagen pública y la figura autorial de Coppola. Smaill demuestra cómo en los discursos críticos que circulan alrededor de la cineasta los detalles biográficos han quedado entrelazados con la recepción de sus películas, de tal modo que algunos críticos menosprecian sus obras porque se caracterizarían tan solo, supuestamente, por la frivolidad y el privilegio (atribuido principalmente a su estatus de “hija” del director consagrado de Hollywood Francis Ford Coppola)⁷⁷. Su importante posición como cineasta popular en la industria independiente –igual de masculinizada que Hollywood [apartado 2.2.2]–, así como las conexiones con la tradición del cine feminista, como el de Chantal Akerman, se olvidan con frecuencia en los debates en torno a su éxito y al estilo de sus películas.

Smaill apunta a una serie de problemas que surgen a la hora de conceptualizar su autoría. Coppola se aleja de los modelos de “cine de mujeres” establecidos por las generaciones de cineastas inmediatamente anteriores a ella que trabajan en las industrias anglófonas. Por ejemplo, Coppola difiere de Jane Campion, cuyas películas han sido alabadas por la crítica feminista de cine por su retrato de fuertes personajes femeninos, victimizados por las expectativas culturales, pero al mismo tiempo resistentes a los papeles diseñados para ellas en la sociedad patriarcal (2013: 153). En los filmes de Coppola los personajes femeninos “embody ‘coolness’ (in both senses of the word), individualism and youthful allure (principally through the cache offered by actors Scarlett Johansson and Kirsten Dunst). [...] Without an explicit gender or genre agenda in which to anchor them, Coppola’s films could easily appear to ‘lack heft’, to borrow Mayshark’s (2007) words” –observa Smaill (*ibíd.*). Por otra parte, con su énfasis en el estilo, sus filmes evitan el realismo social favorecido por otras directoras consagradas por el feminismo. Coppola, igual que las cineastas estudiadas en esta tesis, no encaja bien –aunque puede que por razones distintas– en ciertos modelos de la práctica filmica de mujeres considerados por algunas feministas como más “adecuados” o “apropiados” para sus propios fines.

⁷⁷ Como explica Smaill (2013), el problema de la credibilidad de la cineasta se intensifica por el hecho de que Coppola no entró en Hollywood desde una posición totalmente externa a la industria, como fue el caso de la mayoría de las mujeres cineastas (es decir, no ha pasado de la escuela de cine a la producción de bajo presupuesto y luego a Hollywood). Coppola empezó su carrera en el centro de Hollywood: tuvo la oportunidad de dirigir la adaptación del libro *The Virgin Suicides* (1999) con su padre como uno de los productores. Aunque el presupuesto no fue muy grande –tomando en cuenta los estándares comerciales– Coppola pudo reclutar a actores de “alto calibre”.

El estudio de Smaill demuestra la importancia de fijarse en la imagen y la marca autorial en un contexto específico, para no descartar a las cineastas cuyas películas no se ajustan fácilmente a lo que se considera “cine de mujeres”. Por otra parte, también llama la atención sobre el hecho de que la figura del director como *auteur* que ha penetrado en la cultura comercial cinematográfica puede resultar aún más importante para la distribución y exhibición en el circuito independiente. Este circuito está vinculado con los festivales, los premios, los sitios de exhibición específicos y las mesas redondas con las cineastas, que funcionan como un escaparate para las nuevas directoras de cine. La decisión de situar a las cineastas estudiadas en las complejas redes discursivas en las cuales las artistas tienen múltiples maneras para crear y generar la recepción de sus propias obras nos permite conceptualizarlas como figuras autoriales construidas, que *median* y a la vez *son mediadas* a través de sus películas, la publicidad y sus articulaciones públicas. Como observa Lane,

the director is generally assumed to be less “mediated” within the context of low-budget, counter cinema. We need to recognize the ways in which avant-garde and oppositional cinemas are no less discursive than Hollywood productions –there is no such thing as a “pure” art form. And directors outside the mainstream are not more immediately accessible “real” people than Hollywood directors. (2000: 47)

Lauren Rabinovitz, por su parte, señala la misma tendencia en el cine vanguardista, centrado en el artista individual, en el cual se suele considerar a un director como “un agente libre”, que goza de autonomía y autoridad sobre sus películas. Por otra parte, en este tipo de cine se suele asumir una relación más intrínseca entre la obra y la biografía del artista que en el cine comercial (1991: 9). El hecho de que las mujeres hayan sido tradicionalmente asociadas con lo personal y lo privado explica además la recurrente inclinación a vincularlas con los trabajos menos *mainstream* y más “autobiográficos”. Rabinovitz cita aquí a Kaja Silverman: “The author often emerges within the context of these discussions as a largely untheorized category, placed definitely ‘outside’ the text, and assumed to be the punctual source of its sounds and images” (Silverman en Rabinovitz 1991: 22). Así, la metodología de Corrigan del “autor como una dramatización comercial del yo”, debería ser extendida hacia un análisis de cines “independientes” y/o “opuestos al cine dominante” ya que, al igual que los cines más *mainstream* o comerciales, también son gobernados por una serie de prácticas discursivas históricas y económicas. Por otra parte, como veremos en el apartado 2.2, dedicado al análisis de la autoría de Kelly Reichardt, la llamada práctica filmica independiente no es, en realidad, tan independiente del sistema hollywoodense. Por lo

tanto, de acuerdo con Christina Lane, “no matter how much the director of an independent film might be romanticized via auterism’s ‘cult of the artist’, her film is always a product of a broader economic and ideological context” (2000: 29).

Del mismo modo que en la industria hollywoodense, también resulta necesario reclamar la presencia de las mujeres cineastas en la industria *indie*, ya que los mecanismos de exclusión y reluctancia a denominar “autoras” a las cineastas perduran en los dos modos de producción. Por ejemplo, en *Stranger than Paradise: Maverick Filmmakers in Recent American Cinema* (Andrew 1998), un estudio del cine independiente en los Estados Unidos basado en el enfoque autorial, se menciona a varias mujeres, pero ninguna tiene un capítulo entero dedicado a su trabajo. Yvonne Tasker, que aboga por la visibilidad de las cineastas contemporáneas en la cultura fílmica, lo explica de esta manera: “Women find it tougher to make films –and, crucially, to make more than one film– than men. This is the case in the commercial cinema, where a track record of achievement matters a great deal, and in the seemingly relentlessly author-led independent sector” (2010: 217). Como señala Dudley Andrew, citado por Tasker: “All too often either women directors have managed to make just one feature, or their follow-ups have been promoted so poorly that they remain best known for one film only” (en Tasker 2010: 217).

Christina Lane analiza la importancia de la categoría del *auteur* como una estrategia de marketing en los años 1990, apuntando a su impacto en la imagen de las directoras de cine:

the traditional director’s “mystique” of [male] auteur has pervaded the indie festivals and independent studios’ marketing campaigns, excluding women from increasingly commercialized imagery. As the 1990s continued, it became less likely that films would be advertised on the basis of a “woman director,” meaning that women filmmakers and “female genres” became less marketable and less marketed, in a reciprocal spiral. (2000: 201)

Como señala Lane, “the boundaries between independent companies and studios become indefinite [and] the division between film criticism and film promotion also becomes less certain” (59), por lo cual deberíamos ser más conscientes de que la crítica feminista de cine también juega un papel importante en este proceso de nombrar a las “autoras”.

Como vimos a lo largo de este apartado, los criterios estéticos son culturalmente determinados de maneras que excluyen a las mujeres como autoras, dentro y fuera de Hollywood. Los géneros cinematográficos en los cuales las cineastas deciden trabajar tienen mucho que ver con estas exclusiones. Por ejemplo, las películas que se

inscribirían en las convenciones genéricas del llamado *woman's film* –un género para el cual las mujeres suelen ser contratadas como guionistas y como directoras más que en otros formatos– se hallan expulsadas de la mayoría de los prestigiosos cánones filmicos. Directoras exitosas como Nancy Meyers o Nora Ephron raramente consiguen aprobación crítica, ni tampoco suelen ser consideradas como *auteurs*. Pareciera como si en la comedia romántica –un género marcado en cuanto al género sexual y considerado como un material de “baja” calidad– hubiera poco lugar para las “transgresiones” autoriales, al contrario de lo que ocurre con otros géneros, como el western.

Así, al analizar la autoría filmica de mujeres, no se puede pasar por alto la persistencia de la oposición entre los géneros “femeninos” y “masculinos” –que no solo cataloga a la audiencia, sino también genera ciertas suposiciones en cuanto a qué tipo de formatos son los más “adecuados” para las mujeres cineastas. Estas suposiciones se manifiestan asimismo en la crítica feminista de cine, que genera sus propias expectativas en cuanto al cine de mujeres, tal y como veremos en el análisis de la recepción de la película *The Hurt Locker* de Kathryn Bigelow [apartado 2.3.2]. Esta dicotomía lleva a una situación paradójica en la cual al mismo tiempo que existe una resistencia frente a conceptualizar a las mujeres que trabajan en géneros “femeninos” como autoras, también existe una resistencia a alabar las cineastas que *no* trabajan dentro de estos géneros.

En el contexto de la producción genérica la conceptualización de la autoría femenina se complica aún más. Por un lado, está la aparente incompatibilidad entre la autoría filmica y las fórmulas genéricas, que se basa en la supuesta distinción cultural entre el cine de autor y el cine de género; por otro, existe una aparente incompatibilidad entre los dos enfoques teóricos. La teoría del autor privilegia el poder individual creativo sobre una película, mientras que los estudios de géneros cinematográficos enfatizan la repetición de las formulas industriales, ajustadas a las expectativas de la audiencia. ¿Cómo reconciliar las tensiones entre el autorismo y el género cinematográfico, a menudo tratados como dos métodos críticos totalmente opuestos?

Los estudios de género podrían ayudar a matizar la propuesta de Corrigan, que en varios puntos revela tendencias “voluntaristas” en cuanto a las intervenciones de los autores, restando importancia a otros generadores de significado. Al llevar al autor al primer plano, se eclipsa a veces el papel de la audiencia, o incluso de otros elementos – por ejemplo los propios géneros cinematográficos– en la producción del significado. Por otra parte, cualquier referencia a las autoras filmicas –en especial las que trabajan

dentro de lo que es percibido como un sistema dominante, en cuanto a las condiciones económicas o los formatos “conservadores”– corre el riesgo de caer en un discurso preestructuralista y romántico, según el cual el autor es un ser empírico capaz de trascender las limitaciones industriales, comerciales o incluso colectivas de Hollywood, para “autorizar” individualmente sus películas de modos innovadores y transgresivos. Sin embargo, la relación entre el autor y los géneros cinematográficos es mucho más compleja de lo que podría parecer a primera vista y merece ser estudiada en más detalle.

1.3 Géneros y autoría filmica

Si bien la noción del género es bastante antigua en la crítica literaria, el debate sobre los géneros cinematográficos es relativamente reciente⁷⁸. Los trabajos críticos sobre los géneros hollywoodenses empiezan a publicarse en los Estados Unidos y en Europa (especialmente en Francia) en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Entre ellos, se encuentran por ejemplo los artículos de Robert Warshow (1968) sobre el cine de gánsteres y el western (originalmente publicados en *Partisan Review* en 1948 y 1954 respectivamente), así como los textos de André Bazin “El ‘western’ o el cine americano por excelencia” y “La evolución del ‘western’”, publicados en los años cincuenta⁷⁹. Evidentemente, estos autores no fueron los primeros en emplear la noción de género cinematográfico, ya que este concepto circulaba en el pensamiento del público y en el discurso crítico desde bastante antes. Tanto los grandes estudios hollywoodenses, como los cineastas, los espectadores y los críticos reconocían una serie de etiquetas, como “musical”, “western” o “película de terror”, que les informaban sobre los argumentos, la iconografía y el tipo de placer que las películas promocionadas bajo estas etiquetas ofrecerían.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta el estudio de los géneros cinematográficos empieza a establecerse en la academia estadounidense y británica, motivado en parte por la necesidad de “superar el binomio filme-director, propio de las

⁷⁸ El debate sobre los géneros ocupa un lugar importante en la teoría literaria, ya desde la *Poética* de Aristóteles y el *Arte poética* de Horacio. No cabe aquí recorrer la larga tradición de crítica y teoría de los géneros literarios; sin embargo, habría que constatar que muchos de los teóricos que estudian los géneros cinematográficos recurren a los teóricos literarios y lingüistas, citando a menudo a Aristóteles, Vladimir Propp, Roland Barthes o Tzvetan Todorov. El estudio de los géneros filmicos no debería ser tratado, pese a ello, como una mera prolongación del estudio de los géneros literarios, ya que, aunque pueden existir muchas correlaciones, hay una serie de notables diferencias (por ejemplo la vinculación conceptual de los géneros cinematográficos con el sistema hollywoodense, así como distintos modos de producción, exhibición y recepción).

⁷⁹ Los dos ensayos han sido publicados en castellano en el libro *¿Qué es el cine?* (Bazin 2008).

aproximaciones ‘de autoría’” (Casetti 2005: 303). Según Christine Gledhill (2011), esta fue una de las dos principales razones para la consolidación de la categoría del género en los trabajos teóricos⁸⁰. El término se introduce en los estudios de cine, según la teórica, como un intento de complementar o desplazar el enfoque crítico predominante hasta entonces, esto es la teoría del autor. La otra razón, de acuerdo con Gledhill, fue un deseo de tratar el cine popular, y más en particular el cine de Hollywood, de una manera seria y sistematizada (2011: 222).

Aunque, tal y como observa la teórica, el género aparece en los estudios filmicos como una suerte de alternativa a la teoría del autor –considerada por algunos como inapropiada para el estudio del cine popular–, más que oponerse, los dos enfoques se entrelazan entre sí. Cronológicamente, ambos aparecen casi en el mismo período de tiempo, si bien es cierto que la teoría de género se desarrolló más lentamente que la teoría orientada hacia el director. La mayoría de los trabajos que abordaron el cine hollywoodense y los géneros filmicos se posicionaron –por lo menos al principio– en relación con los debates sobre el autor, que han sido centrales en la crítica de cine desde los años cincuenta. Como veremos a continuación, para algunos críticos el estudio de los géneros ha permitido situar a ciertos autores dentro del contexto de la industria del entretenimiento (y el cine de género), hasta ahora marginal en la teoría de cine. Para otros, fue una ocasión de cuestionar las nociones de creatividad e individualidad inscritas en la figura autorial y de centrarse en la categoría de género más allá de la teoría del autor. La compleja relación entre la noción de autor y los géneros filmicos es central para los objetivos de esta tesis; por lo tanto, presentaremos a continuación algunas de las aproximaciones a la definición del género⁸¹, destacando una serie de implicaciones para la construcción de la autoría filmica y, lo que resulta más importante, para la conceptualización del cine hecho por mujeres que se inscribe dentro de la producción genérica.

⁸⁰ Se entiende que, a lo largo de este apartado [1.3], el término “género” (en inglés *genre*), así como su derivado “genérico”, se emplea –si el contexto no indica lo contrario– en el sentido de “género cinematográfico” y no en el de “género sexual” (en inglés *gender*).

⁸¹ Este recorrido no pretende ser exhaustivo. Por la falta de espacio, nos hemos limitado a las teorías que nos parecen más relevantes para conceptualizar el binomio autor-género. Sin embargo, es importante hacer unas breves anotaciones explicativas: este recorrido no debe ser tratado como evolutivo ni estrictamente cronológico. Cada aproximación tiene sus puntos débiles y sus puntos fuertes, y de hecho podríamos encontrar todos estos enfoques en la teoría y crítica de cine actual. Por otra parte, las distinciones entre las diversas aproximaciones no son claras ni tajantes y podríamos incluir a la mayoría de los teóricos aquí mencionados en más de una categoría.

1.3.1 ¿Alianzas imposibles?

Resulta sugerente seguir la devaluación de la categoría de “género” a lo largo de la historia. Terry Threadgold señala que, antes del Romanticismo, el género fue asociado con la literatura, mientras que las formas culturales como los panfletos, los folletines o los romances –lo que podríamos llamar “la cultura popular”– constituían una especie de terreno libre de cualquier restricción, regla o decoro y estaban excluidas de la ley genérica⁸² (1989: 121-122). Neale observa que la mayoría de las conceptualizaciones modernas del género derivan del Romanticismo, que se caracterizó por una actitud hostil hacia las reglas. Esta hostilidad fue dirigida contra la supuesta rutina y el carácter impersonal de los géneros, pero también –como consecuencia– contra su supuesta falta de creatividad, originalidad e individualidad (2000: 195). Se construye la idea de oposición –o negociación– entre el artista individual y la sociedad, que conlleva una especie de relación de adversidad entre el creador y el género en el que crea⁸³. El teórico señala las implicaciones de esta oposición para la teoría de géneros:

In consequence, the element of repetition inherent in all genres was stressed, along with the allegedly simple –or simple-minded– nature of the conventions, meanings, structures and characters they were held to embody or contain. While genre texts were more or less “all the same”, conventions were thought of as clichés, meanings as transparent and impoverished, structures as formulae, and characters as one-dimensional stereotypes. [...] The conceptions of genre underlying these attitudes were shared by most of the critics and theorists who later wished to contest them. As a result, those who wrote in praise of Hollywood’s genres often found themselves using the same epithets and concepts as those who did not. (*ibid.*)

El género tal y como lo entendemos hoy emerge con la industrialización, la producción de masas, las nuevas tecnologías y métodos de distribución, y la creación de nuevos públicos, lo que suscitó también nuevos discursos y debates. Ahora es la cultura popular –vista a menudo como cultura de masas– la que es considerada como “genérica”. Como señala Neale:

Repetitive patterns, ingredients and formulae are now perceived by many cultural commentators not as the law of Culture, but as the law of the market. It is therefore hardly surprising that genre

⁸² Así, las fronteras genéricas servían en el pasado para demarcar las formas literarias como un discurso estético de todo lo que no era considerado como tal. Las categorías como tragedia, poesía, épica, lírica gozaban de una identidad “artística”, cuidadosamente separada de las formas del uso social cotidiano o de la llamada baja cultura. Sin embargo, en el campo de la pintura, el “género” pasa a significar la vuelta a la vida cotidiana, por ejemplo en la pintura neerlandesa del siglo XVII (Gledhill 2011: 222).

⁸³ Sin embargo, convendría señalar que la propuesta de Neale es una simplificación de los postulados del Romanticismo. El artista romántico (o ciertos artistas que se identifican con el Romanticismo) no cree necesariamente en la distinción entre géneros “altos” y “bajos”, y practica la novela popular, de intriga, entre otras (por ejemplo Victor Hugo).

was –and still is– principally associated with an industrial, commercial and mechanically based art like the cinema, and with its most obviously industrial, commercial and popular sectors like Hollywood in particular. And it is thus particularly important to consider ideas, definitions and theories of genre which challenge conventional conceptions. (2000: 20)

Con el nacimiento del cine, el género se convierte en una clave de las producciones comerciales ficcionales y queda separado de la supuestamente “no genérica” práctica artística (Gledhill 2011: 222). Según Neale, antes de los años cincuenta la mayoría de los críticos de cine se mostraron condescendientes o incluso abiertamente hostiles hacia Hollywood y sus películas, principalmente por ser productos comerciales, dirigidos a un mercado de masas, ideológica y/o estéticamente conservadores, impregnados de valores como el entretenimiento o la fantasía más que de aquellos propios del realismo o el arte “serio” (2000: 8). Este binarismo entre el “cine de arte” y “el cine de masas” ha sido central en la teoría de los géneros, y en la teoría del cine en general. Por ejemplo, Robert Warshaw argumenta:

A prime characteristic of the “high” or “classic” art which genre is so often negatively compared to is its creation by a great artist. Genre art, in this account, can never reach the heights of greatness because its creators are too tied to artistic precedents and are therefore not “original”. The countervailing argument asserts that genre creativity is defined by exactly that manipulation of past motifs to create a new work. (1999: 609-610)

Como demuestra esta cita, la oposición entre el “cine de género” y “el cine de arte” descansa sobre la figura del autor, en concreto su capacidad de evitar las fórmulas genéricas o de realizar una manipulación creativa de dichas fórmulas. Esta oposición impregna numerosos discursos sobre el cine, incluso en los textos más recientes. Por ejemplo, es bien conocido el rechazo de Andréi Tarkovski hacia los géneros cinematográficos, por lo cual se oponía rotundamente a considerar su obra *Solaris* (1972) como una película de ciencia ficción. Su menosprecio manifiesta la voluntad de dejar bien patente su autoría, como se puede apreciar en la siguiente argumentación:

Cuando se habla de “géneros” cinematográficos, normalmente se está hablando de productos comerciales, de comedias, películas del Oeste, dramas psicológicos, películas policíacas, musicales, de terror, melodramas, etc. Pero todo esto, ¿qué tiene que ver con el arte? Estos son “artículos de masas”, objetos de consumo, si se quiere. Al arte cinematográfico estas formas omnipresentes se le han adherido, desgraciadamente, por medio de intereses comerciales. Pero el cine, en su sentido verdadero, no conoce más que una forma de pensar: el pensamiento poético que une lo que no se puede unir, lo paradójico, y que convierte el arte cinematográfico en una forma adecuada de expresar las ideas y los sentimientos de su autor. La verdadera imagen cinematográfica se basa en superar los límites de los géneros. El artista se esfuerza por expresar sus ideales, que no se pueden encerrar en los parámetros de un género. (Tarkovski 2002: 179-180)

Aunque el posmodernismo desdibujó las fronteras entre el arte elevado y entretenimiento, o entre lo artístico y lo comercial, los prejuicios contra los géneros persisten. Algunos críticos siguen considerando la obra de los artistas supuestamente libres de las constricciones industriales, entre ellas las del género, como de mayor calidad. No obstante, sería difícil, si no imposible, encontrar en la historia de arte un artista que haya estado libre de convenciones estéticas o de restricciones institucionales. Por otra parte, en una era en la cual casi todos los artefactos culturales –por lo menos en la sociedad occidental– circulan como mercancías, la condena de ciertas obras como comerciales no parece muy productiva. Por esta razón, los géneros populares, en lugar de ser rechazados, deberían situarse dentro de un contexto económico específico, y al mismo tiempo ser considerados como productos *estéticos*, cuyas manifestaciones particulares siempre contienen un cierto grado de diferencia y novedad⁸⁴.

Neale, igual que Warshow, hace una interesante observación: tanto los enemigos como los defensores de la producción genérica hollywoodense usan los mismos marcos de referencia para desarrollar su argumentación. Este fue el caso, por ejemplo, de los creadores de la *politique des auteurs* –una generación de críticos que había crecido en la cultura comercial estadounidense y que se propuso reivindicar su valor. Andrew Sarris que –como vimos anteriormente– llevó estas ideas a los Estados Unidos como “teoría del autor”, sostuvo que un estilo coherente –o una “proclama individual”– caracteriza a los directores que se arriesgan y luchan contra la estandarización *dentro* del sistema hollywoodense. Según Sarris (1981), los críticos deberían fijarse en tres criterios para reconocer a un autor: la competencia técnica, una personalidad reconocible y un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad del autor y el material con el que trabaja. Este último criterio nos sitúa de vuelta al campo de los géneros fílmicos, cuyas limitaciones pueden ser entendidas como resistencias de la “materia prima”. Paradójicamente, al ser tan convencional, el cine de género crea aún más oportunidades para la inclusión de las “proclamas individuales” por parte de los autores. Es precisamente la convencionalidad de la producción hollywoodense lo que permite a Sarris elevar a los autores estadounidenses por encima de los autores europeos.

⁸⁴ Sin negar las diferencias entre los géneros cinematográficos en las grandes producciones y filmes “de arte” con menor presupuesto –con diferentes grados de presión sobre los directores, guionistas, actores– se podría desestabilizar la distinción entre “cine de género” y “cine de arte” de múltiples maneras, incluso en su propia definición. Si consideramos que todas las películas participan de uno o varios géneros fílmicos, esta separación se ve severamente debilitada. En su célebre artículo “The Art Cinema as a Mode of Film Practice” (1979) David Bordwell se preguntó si el cine de arte europeo puede pensarse en términos genéricos, trazando ciertas similitudes históricas y de producción, además de cualidades estéticas, entre el “cine de género” y el “cine de arte”.

Ciertamente, la teoría del autor ha contribuido de manera significativa al futuro estudio de los géneros filmicos, ya que rescató géneros enteros –el western, el *thriller*, el cine de terror– de los prejuicios literarios del arte elevado (véase Stam 2010: 114). Al mismo tiempo, como ya mencionamos, se enfrentó a varias polémicas en su momento. Quizás lo que fue más reprochado a los críticos de *Cahiers du cinéma* –entre los cuales se encontraban François Truffaut, Eric Rohmer y Jean-Luc Godard– fue la base valorativa de su teoría (se prefería a los *auteurs* por encima de los *non auteurs* o los meros *metteurs en scène*) o incluso la promoción incondicional del “culto de la personalidad”, que ignora el contexto de las instituciones filmicas o de la audiencia. No cabe aquí debatir en detalle todas las críticas que se hicieron a esta teoría del autor filmico [véase el apartado 1.2.1], pero es interesante reflexionar sobre qué concepción del género surge de las ideas defendidas por los propagadores de la *politique des auteurs*. Los críticos mencionados arriba trataban con los directores de Hollywood que lograron impregnar las películas con su estilo personal⁸⁵. Tal y como observó Colin McArthur (1969: 1), los géneros se ven aquí como una serie de convenciones neutrales que el director moviliza o no, dependiendo de sus “cualidades” de autor. Este proceso de clasificar a los autores es altamente subjetivo, como demuestra McArthur con el siguiente ejemplo: Nicholas Ray trasciende el género, mientras Edward Dmytryk hace solo otro western. Por su parte, Stam –citando a Jim Hillier– señaló la paradoja de que los representantes de la *politique des auteurs* admirasen el cine americano, “donde las restricciones impuestas a la producción son mayores que en ningún otro lugar”, sin reconocer su característica más admirable, “el genio del sistema, la riqueza de su tradición, siempre vigorosa, su fertilidad al entrar en contacto con nuevos elementos” (Hillier en Stam 2010: 110).

Se puede llegar a afirmar que, del mismo modo que para los teóricos de la cultura de masas los géneros eran fórmulas basadas en modelos fijos y fácilmente reconocibles, para los críticos franceses también eran moldes que el director tenía que trascender o subvertir para poder ser definido como *auteur*. Esta manera de conceptualizar la relación entre el género filmico y el autor se puede trazar en escritos posteriores, por ejemplo en el estudio de Robin Wood sobre *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero, aplaudida por el crítico por las maneras en las cuales la película “systematically undercuts generic conventions and the expectations they

⁸⁵ En especial las películas estadounidenses de Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks y John Ford.

arouse” (Wood 1986: 114-115). El género de terror se considera como algo convencional y predecible, pero la presencia del *auteur* posibilita la subversión de la fórmula.

La noción de género como fórmula, tal y como fue empleada por numerosos teóricos (Cawelti 1976, Schatz 1981⁸⁶, entre otros), alude a ciertos usos de este término en el discurso científico, que describe el género como un “procedimiento” –más que un proceso– en el cual ciertos elementos son conjugados en un orden establecido para producir un resultado predeterminado e invariable (Jancovich 2002: 10). Esta conceptualización del género, que se presenta como algo regido por estrictos patrones de combinación, ejecutados para conseguir un producto final fácilmente clasificable y vendible, enlaza –como hemos observado anteriormente [1.1]– con una manera específica de entender la cultura popular, que nos remite irrevocablemente a los pensadores de la escuela de Frankfurt.

La teorización de los géneros cinematográficos mediante la noción de “fórmula”, a menudo bajo la presunción de que los géneros son un producto estandarizado hollywoodense, se manifiesta en varios textos teóricos y críticos, pero ante todo en los enfoques que se inscriben en el paradigma de la cultura de masas y en ciertas teorías del autor. A pesar de una serie de diferencias entre estas aproximaciones, se podría afirmar que todas ellas se caracterizan por la convicción de que el cine popular (léase comercial, destinado a las masas) ha sido dominado por las fórmulas genéricas. Por ello, los directores de cine que escogen recurrir a estas fórmulas tienen que subvertirlas o mostrar una distancia irónica hacia estos materiales si quieren ser considerados como “verdaderos” *auteurs*, tal y como lo postularon los creadores de la *politique des auteurs* en Francia y luego sus seguidores en los Estados Unidos.

A partir de esta teorización del género podríamos deducir una serie de razones por las cuales ciertos ámbitos de la crítica feminista menospreciaron o simplemente ignoraron una serie de películas de género hechas por mujeres –producidas en una industria dominada por la rentabilidad económica y caracterizadas por una estética supuestamente previsible, conservadora y “poco artística”. No debería sorprender que

⁸⁶ Según Schatz (1981), un enfoque genérico asume que el cine es un arte comercial: los grandes estudios confían en fórmulas probadas para economizar y sistematizar su producción. Aunque Schatz enfatiza también la variedad, así como el papel de la audiencia, cuyas respuestas a determinadas películas han podido afectar el desarrollo de las fórmulas, el factor más importante para el teórico es la repetición. Este enfoque será criticado por Steve Neale, que cuestiona “the degree of emphasis he places on the ‘predetermined’ nature of genres and their worlds, and in general [...] the emphasis he places on repetition and sameness as opposed to variation and change” (2000: 196).

estas críticas favorecieran sobre todo a las directoras que podríamos incluir en el llamado contra-cine: un cine vanguardista o un cine no comercial, que rompe drásticamente con las expectativas del público y dificulta el consumo fácil y por lo tanto “pasivo”. También convendría mencionar que, tal y como señalamos en el apartado 1.2.1, las teóricas feministas en general no se identificaron con los postulados de los defensores de la *politique des auteurs*, anticipando algunas de las ideas del posestructuralismo. En su primera etapa, la teoría fílmica feminista casi no desarrolló los modelos autoriales, centrándose ante todo en la crítica radical de las ficciones hollywoodenses, a menudo respaldadas por el paradigma de las “imágenes de mujeres” y más tarde por la crítica de los aparatos ideológicos de Estado propuesta por Althusser [apartado 1.1]. En estos enfoques, los géneros fueron vistos a menudo como una serie de fórmulas, que apoyan las estructuras de poder subyacentes a la sociedad patriarcal. Los estudios emergidos en aquel período, como por ejemplo el célebre ensayo de Laura Mulvey (1975), más que en la intención autorial se centran en el campo “ausente” de su producción, es decir, el modo de representación y de producción en un momento económico, social y cultural dado.

Si bien en los años sesenta los estudios fílmicos parecen haber sido dominados por la teoría del autor, en los años setenta se puede observar una creciente preocupación por la dimensión ideológica del cine, inspirada por las teorías de Althusser y Freud. A los críticos no les interesa tanto lo que un film puede significar sino *cómo* se produce este significado, con un interés especial en la carga ideológica de los sistemas representacionales, impuesta por la industria dominante. Esto no significa que se haya perdido el interés en la cultura popular y los géneros fílmicos. Los teóricos de cine inspirados en el estructuralismo lingüístico y los trabajos de Vladimir Propp o Claude Lévi-Strauss importaron los términos de estructura y mito al estudio de la producción genérica. El paradigma de la cultura de masas y la teoría del autor no les parecían herramientas útiles, ya que en estos enfoques el género fue visto como una serie de formas simplistas y conservadoras (y por lo tanto fue considerado, probablemente, un fenómeno demasiado obvio para el análisis). Siguiendo las ideas de Saussure sobre la distinción entre *langue* (la estructura del lenguaje) y *parole* (un acto de habla individual), numerosos teóricos (Buscombe 1970, Kitses 1969, Wright 1975, entre otros) afirmaron que el género se basa en una serie de oposiciones binarias y que los filmes individuales son como actos de habla específicos, cuyo significado depende de estas oposiciones estructurantes. Por ejemplo, Kitses (1969) analiza una serie de

oposiciones que estructuran el western (naturaleza-cultura, individuo-comunidad), llegando a la conclusión de que este género se basa principalmente en el conflicto entre lo salvaje y la civilización.

La noción de autor, aunque parece pasar a un segundo plano en estas teorizaciones –dado que estos críticos tenían poco interés en el cine entendido como expresión de la intención creativa de autores individuales– ciertamente no desaparece, y su relación con el género se complica aún más. Robert Stam enmarca el análisis de los géneros en el período *auteur-structuralism*, que

veía en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios). [...] Los miembros de esta tendencia destacaron la idea de autor como construcción crítica y no como persona de carne y hueso. Buscaban oposiciones estructurantes ocultas tras los motivos temáticos y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves de su significado profundo. (2010: 149-150)

Mientras que la teoría del autor de los críticos franceses entendía el género como un modelo al que debía resistirse un director, teóricos como Kitses afirmaban que los directores no estaban obligados a rebelarse contra los géneros. Los géneros han sido conceptualizados, así, como un repertorio de materiales culturales del cual parte el cineasta –algo que no es necesariamente limitador, sino más bien potencialmente generador. Según estas aproximaciones, el género no es simplemente “an empty vessel breathed into by the film-maker [but] a vital structure through which flow a myriad of themes and concepts” (Kitses 1969: 26). El género ya de por sí es un complejo sistema de significados, independientemente de lo que un director individual puede hacer con él. Según Stam,

el guión entre *auteur* y *structuralism* fue, en última instancia, un punto cargado de tensiones. No resultaba fácil reconciliar el individualismo romántico de la teoría del autor [...] con el cientificismo [sic] impersonal del estructuralismo [...]. Las potentes corrientes del estructuralismo que afirmaban que “el lenguaje dice al autor” y “la ideología dice al sujeto” podrían asfixiar con facilidad a un “autor” solitario e indefenso bajo el peso de impersonales “estructuras” a gran escala. Al mismo tiempo, los estructuralistas y postestructuralistas desdeñaban la teoría del autor por convertir al cine en el último bastión de un romanticismo que el resto de artes había descartado tiempo atrás. (2010: 150)

Es importante subrayar que teóricos como Kitses o Woolen nunca refutaron la idea del autor, sino más bien lo trataron como un código más, en lugar de un punto de origen. El *auteur-structuralism* fue pronto seguido por los postulados del posestructuralismo. Después de la “muerte del autor” (Barthes 1968) el director de cine se convierte en una mera instancia de escritura: Roland Barthes deja morir al autor para que pueda nacer el lector. Michel Foucault también aborda la muerte de autor en “Qu’est-ce qu’un auteur?”

(1969), en particular “la función del autor”, viendo en la autoría una institución que nace en un momento determinado en el tiempo (el siglo XVIII). Como consecuencia del pensamiento posestructuralista, el director de cine pasa de ser una fuente generadora del texto a ser “un mero término en el proceso de lectura y espectral, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y espectralidad” (Stam 2010: 151).

Esta desestabilización del autor como única fuente creativa del texto fue ciertamente útil para el feminismo pero también, tal y como mostraron varias teóricas, altamente problemática. La muerte del autor se decreta precisamente cuando se empieza a reclamar la visibilidad de escritoras y cineastas mujeres, tal y como señalamos en 1.2.2.

1.3.2 El género como proceso y negociación

En casi todas las aproximaciones que hemos abordado hasta ahora, existe una suposición tácita en cuanto a la definición del género. Los teóricos suelen dar por sentado que los géneros cinematográficos tienen una existencia real, que están separados por fronteras más o menos delimitadas y que pueden ser identificados sin grandes problemas. Entender el género como una fórmula o como una estructura –es decir, como un conjunto de películas que se relacionan entre sí por asumir ciertos patrones narrativos u oposiciones binarias– es dotarlo de cualidades rígidas e históricamente invariables, lo cual es un grave error, según mostraron varios teóricos (Tudor 1973, Altman 1999, Neale 2000)⁸⁷.

Andrew Tudor (1973) denominó este problema de la crítica del género como la búsqueda obsesiva “del factor X”, es decir, el factor que definiría un género particular. Este modelo crítico implica la identificación no solo de los elementos que todos los films pertenecientes a un género deben compartir, sino también de los que las películas que pertenecen a otros géneros no deberían tener. En otras palabras, su objetivo es controlar las fronteras genéricas: decidir qué películas son westerns, musicales o películas de terror *de verdad* y cuáles no lo son.

⁸⁷ El análisis de los géneros está plagado de problemas de definición. Robert Stam enumera algunos de ellos: problemas de extensión, normativismo, biologismo y “hollywoodcentrismo” (2010: 154-155).

El análisis esencialista plantea ciertos problemas, por ejemplo al abordar películas como *Star Wars* (Lucas 1977). Algunos críticos estructuralistas defendían que esta película *en realidad* es un western, a pesar de la presencia de naves espaciales, robots u otros elementos iconográficos característicos de la ciencia ficción. Así, la aproximación estructuralista al western, centrada en detectar la oposición entre lo salvaje y la civilización, o entre la naturaleza y la cultura, como la formula Kitses, se podría aplicar a prácticamente todos los géneros filmicos o incluso a otras formas culturales⁸⁸. Ciertamente, la formulación original de Lévi-Strauss fue precisamente esto: no intentaba distinguir un mito de otro, sino más bien identificar la estructura oculta de todo el mito.

Según Tudor (1973), la búsqueda del factor X no es un buen punto de partida para comprender el funcionamiento del género. El teórico argumenta que esta aproximación no solo se basa en la suposición de que todos los films pertenecientes a un género son *esencialmente* iguales entre sí –y *esencialmente* diferentes de otros géneros– sino también conlleva un “dilema empírico” (1973: 135). Los críticos tienden a definir el western según el análisis de un corpus de películas que en realidad no pueden ser clasificadas como westerns hasta después de ser analizadas. Tudor critica los intentos de aislar un factor X, compartido por todas las películas de un género, sugiriendo en cambio que deberíamos simplemente aceptar que “el género es lo que colectivamente creemos que es” (139). En otras palabras, resulta mucho más útil analizar los filmes que han sido “comúnmente” considerados como pertenecientes a un género. En lugar de preguntarse qué es una película del Oeste, Tudor se propone analizar qué películas han sido entendidas como películas del Oeste, así como la relación entre diversas películas de este género en un período dado.

Rick Altman desarrolla argumentos similares, observando que la historia de la crítica de género ha sido dominada por una búsqueda de las esencias (1999: 2). Sin embargo, Altman plantea ciertas dudas en cuanto a la idea de “creencia colectiva” o “acuerdo consensual” sobre la definición de los géneros propuesta por Tudor. Este último parece ser consciente de este problema cuando afirma: “To research genre history, then, it is necessary to include as wide a range of films as possible, while trying not to misrepresent the spectrum of audience conceptions” (Tudor 1989: 6). Sin embargo, tal y como señala Altman, Tudor no toma en consideración que la audiencia puede tener

⁸⁸ Por ejemplo, para Wood (1986), el cine de terror puede ser definido como un encuentro entre la civilización y lo reprimido, lo que se parece a la oposición propuesta por Kitses para el western.

concepciones de género totalmente opuestas, lo que hace imposible la tarea de identificar una definición que goce del consenso colectivo. Altman sigue a Tudor cuando subraya que las definiciones de los géneros cinematográficos no pueden ser simplemente localizadas en los rasgos textuales de las películas, sino que es necesario reconocer “the extent to which genres appear to be initiated, stabilised and protected by a series of institutions essential to the very existence of genres” (1999: 85). Así, dado que distintos grupos pueden usar los géneros para distintos fines y de distintos modos, el concepto de género es fundamentalmente inestable, ambiguo y resistente a cualquier definición esencialista (123-4).

Lo que Altman no enfatiza de manera suficiente es que las diferencias al nombrar los géneros no son para nada neutrales. Los géneros son no solamente definidos de manera distinta por diversos grupos de espectadores, sino que también están sometidos a unas luchas de distinción. Algunos géneros son vistos en ciertos contextos como más “bajos” –por ejemplo, las películas de terror, atacadas a menudo por su violencia y misoginia; los melodramas y las comedias románticas, vistos como demasiado sentimentales; o la pornografía, culpada por la reproducción de imágenes de sumisión femenina. Aun así, la aproximación de Altman, que entiende los géneros como el campo de batalla y el lugar de negociación entre múltiples usuarios, entronca con la idea de los géneros cinematográficos que se emplea en esta tesis doctoral, es decir, los géneros altamente mutables, que se transforman y pueden reetiquetarse dependiendo de los intereses de varios grupos sociales.

La noción del género como un proceso es también desarrollada por otro teórico de cine, cuyo planteamiento resulta clave para entender la relación entre los géneros cinematográficos y las autoras filmicas. En 1980 Steve Neale, influido por la teoría de la revista *Screen*, plantea la definición de géneros no como “forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject” (1980: 19). Para Neale, el cine hollywoodense ha precisado de una producción de películas que fueron, hasta cierto punto, diferentes unas de otras, y los géneros abrieron una manera de regularlo: “they can function to provide, simultaneously, both regulation and variety” (50). El teórico, igual que Altman, postula que el estudio de los géneros debería ir más allá de los textos filmicos e insiste en la importancia de las maneras en las que Hollywood se dirige a su audiencia mediante las estrategias de marketing.

Una de las principales categorías para Neale es la idea de repetición genérica. Mientras que la mayoría de las teorías de género se centraban en la similitud como un rasgo principal del género –lo que, como vimos anteriormente, lo convertía en algo inherentemente estático– Neale, igual que Tudor y Altman, afirma que el género es mejor entendido como un *proceso*. Este proceso se caracteriza no solamente por la repetición, sino que también está marcado por la diferencia y el cambio, que resultan cruciales para entender el funcionamiento del género. No todos los textos pertenecientes a un mismo género son iguales, ya que, si fuera así, no habría suficiente diferencia para producir el placer espectacular.

Otra de las nociones clave para Neale es la cuestión de las expectativas. Según apunta el teórico, los géneros no constan solamente de películas:

They consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. They offer a way of working out the significance of what is happening on the screen. (1990: 46)

Las expectativas genéricas se basan en los recuerdos de los espectadores, así como en las imágenes que circulan mediante la publicidad, carteles, tráileres u otros materiales promocionales⁸⁹.

En esta tesis se establecerá un modelo teórico basado en la idea de “repetición con diferencia” a partir de Neale, que supone que la ley (del género) vive gracias a sus continuas transgresiones. Esta concepción dinámica y procesual del género, compartida también por Tudor y Altman, asume que las películas trascienden al género y lo obligan a ampliar sus fronteras. De ahí que el origen y el desarrollo de los géneros cinematográficos estén marcados por una constante mutación, lo que se aleja rotundamente de las definiciones fijas y esencialistas.

1.3.3 Género fílmico, autoría femenina y subversión

Tal y como mostramos hasta ahora, existe una serie de problemas para conceptualizar la autoría fílmica de mujeres, en particular en cuanto a su relación con el cine de género (*genre cinema*). El modelo “romántico” –y, como mostró Angela Martin (2008), implícitamente “masculino”– propuesto por los críticos de *Cahiers du cinéma* no parece

⁸⁹ La teorización de Neale se inscribe en lo que Hans Robert Jauss denominó “horizonte de expectativas”.

el más apropiado. El estructuralismo, que situó al autor en un segundo plano, y el posestructuralismo, que anunció su “muerte”, resultan problemáticos si tomamos en consideración el hecho de que las mujeres cineastas casi nunca gozaron del privilegio de ser consideradas “autoras”. A pesar de la reticencia inicial –característica de los análisis desde el psicoanálisis, la semiótica y la teoría de la ideología de los años 1970 y 1980– las teóricas volvieron a reivindicar la presencia de autoras en la historia del cine, proponiéndose investigar cómo las cineastas subvierten los géneros hollywoodenses para reescribir los patrones de feminidad y masculinidad (véase: Redmond y Jermyn [2003] sobre el cine de Kathryn Bigelow, Kaplan [2012] sobre el cine de terror y el cine *noir*, Tasker [2012] sobre las películas de boxeo, Jermyn [2014] sobre Nancy Meyers y comedia romántica). Sin embargo, consideramos que es necesario repensar la relación entre la autoría femenina y los géneros cinematográficos.

El modelo del artista como un genio, que cuestiona el statu quo y que nada contra las corrientes ideológicas de la cultura popular es un concepto marcado por el género masculino, tal y como mostraron numerosas teóricas (Huyssen 1986, Modleski 1998). Volviendo a la mitología del Lejano Oeste y del *maverick*, las mujeres tienen en este imaginario una función más bien “maternal” o “civilizadora”. De la misma manera que la figura del *maverick* tiene que escaparse de esta civilización –simbolizada por valores “femeninos” como casa, familia o domesticidad– para poder mantener su estatus de *outsider*, el *maverick-auteur* también tiene que rechazar el sistema comercial de los grandes estudios que buscan domesticarlo y someter sus talentos individuales.

El sistema hollywoodense suele ser concebido como una forma amenazadora de la cultura de masas, un concepto que ha sido a menudo asociado con la feminidad. En “Mass Culture as Woman” (1986) Andreas Huyssen traza la conjunción entre la masificación y comercialización de la literatura del siglo XIX y el aumento del público femenino, mostrando cómo la cultura popular fue feminizada, en oposición a la cultura “auténtica” considerada como masculina. De acuerdo con Husseyn, el modernismo se caracteriza por un pensamiento patriarcal y misógino según el cual la obra de arte debería ser “autónoma” y mantenerse alejada de las esferas de “la cultura de masas y de la vida cotidiana”.

Si aplicamos estas ideas al cine de género, para ser considerado un verdadero *auteur*, un cineasta debería reescribir las convenciones genéricas y, ante todo, incluir una “firma personal” en su obra, tal y como lo conceptualizó Andrew Sarris. El teórico emplea, para referirse a Hollywood, la palabra “forest”, que connota conformidad y

repetición, más que diversidad y variación. Los directores podrían ser comparados con los árboles, y los verdaderos *auteurs* con “the-topmost trees” (1976: 240). Al mismo tiempo, Sarris reprende a los llamados “forest critics” por rechazar a los cineastas hollywoodenses y por no ver la posibilidad de que algunos directores puedan producir grandes obras de arte dentro de las limitaciones del sistema. A continuación afirma: “The forest critic cannot admit even to himself that he is beguiled by the same vulgarity his mother enjoys in the Bronx. He conceals his shame with such cultural defense mechanisms as pop, camp, and trivia, but he continues to sneak into movie houses like a man of substance visiting a painted woman” (241). Mediante la comparación del visionado de un filme popular con la experiencia de un hombre rico que duerme con una prostituta, Sarris intenta criticar a las personas que rechazan públicamente el cine hollywoodense para luego disfrutar de él en secreto. No menos importante, su comentario apunta a la feminización –y posiblemente racialización– de la cultura popular, ya que son las “madres del Bronx” las que disfrutan de los productos hollywoodenses.

En esta luz, a pesar de su carácter reivindicativo, la teoría del autor de Sarris se muestra como una reacción hostil ante la cultura popular, íntimamente relacionada en su teorización con la feminidad. Las mujeres existen en los procesos artísticos como las fans de las formas bajas o las consumidoras pasivas y voraces, casi nunca autoras –tal y como demuestra Isabel Clúa (2011) en su artículo sobre las fans de *Twilight* (2008). Por lo tanto, los verdaderos *auteurs* que trabajan dentro de las convenciones genéricas, no producen filmes que son simplemente entretenidos o populares, sino que siempre cuestionan, desafían o subvierten dichas reglas, luchando contra el sistema como un verdadero *maverick* o cowboy, y siempre mostrando su carácter fuerte y su determinación de rebelarse contra la cultura masiva.

Si el director es lo suficientemente fuerte, puede incluso hasta transformar los géneros “prohibidos”, como el melodrama o el romance, en algo más que meros productos para mujeres “lloronas”. Este fue el caso de Douglas Sirk quien, según Barbara Klinger, llegó a ser considerado como “progressive auteur” porque aparentemente reescribió las convenciones genéricas del melodrama para cuestionar los valores de una sociedad obsesionada por el consumo, en la cual transcurrían sus películas. El autor llegó a introducir “arte” en la cultura masiva codificada como femenina, incorporando una racionalización, o incluso una condena “masculina” (Klinger 1994: 1-35). En cambio, si una mujer crea dentro de los géneros considerados

como “femeninos”, no puede ser más que una (re)productora de fórmulas estandarizadas, tal y como demuestra la reseña de *It's Complicated* (2009) de Nancy Meyers, escrita por Robert Ebert:

It's Complicated is a rearrangement of the goods in Nancy Meyers' bakery, and some of them belong on the day-old shelf. Oh, how I hate food analogies in reviews. In a season of blessings, there are several better choices than this one. Truth in criticism: I must report that I expect *It's Complicated* will be terrifically popular with its target demographic, which includes gal pals taking a movie break after returning Christmas presents. Not everybody is in a mood for *Avatar*. (2009b)

Esta manera de concebir la práctica fílmica de mujeres como una simple reorganización de mercancías plantea sugerentes preguntas sobre la subversión y la autoría de las cineastas cuya obra se inscribe en los géneros populares. El primer paso para cuestionar dicho imaginario es rechazar la definición de género como una fórmula, tal y como nos propusimos a lo largo de este capítulo. Una vez hayamos definido el modelo de género entendido como un proceso (o como una negociación entre varios usuarios), el segundo paso consistiría en precisar las implicaciones para la autoría fílmica, en concreto la autoría femenina dentro de las prácticas genéricas. ¿Qué figuraciones de autor conlleva este modelo? ¿Cómo pensar sobre la relación entre los géneros fílmicos y la autoría fílmica de mujeres? Si entendemos el género cinematográfico como un proceso, ¿en qué sentido las cineastas pueden subvertirlo?

En su artículo “‘Cinema/Ideology/Criticism’ Revisited: The Progressive Genre” Barbara Klinger (2003) apunta a algunos de los peligros de este tipo de aproximaciones, particularmente de las que buscan definir cualquier película como ideológicamente “progresiva” o “transgresora” de las normas hollywoodenses. Como señala Klinger, pero también Neale en su teorización del género, la perturbación ya está inscrita en el sistema hollywoodense (con el propio género que regula este proceso), y cualquier análisis que lo ignora arriesga una serie de simplificaciones y reducciones. Para abordar la problemática cuestión de la subversión genérica y la autoría femenina, recurriremos al reciente artículo de Jane M. Gaines (2012) en el cual la teórica se propone examinar un melodrama de dos minutos de Alice Guy-Blaché, *The New Love and the Old* (1912), y en el cual logra poner en cuestión algunas de las asunciones que cimientan el binomio autor-género.

El objetivo principal del artículo de Gaines, publicado bajo el título “Genius of Genre and Ingenuity of Women”, es abordar la intersección entre la autoría fílmica y los

géneros cinematográficos para, como afirma la teórica al principio del texto, “cuestionar la localización del genio” (2012: 16). Ya en los trabajos anteriores Gaines había ofrecido una crítica radical del concepto de autor, por ejemplo en su ensayo “Of Cabbages and Authorship”, al que –según confiesa la teórica– quería llamar “Disbelieving in Authors”, haciendo referencia a esta cita de Richard Dyer⁹⁰: “If believing in authorship (in film) means believing that only one person makes a film, that that person is the director, that the film expresses his/her inner personality, that this can be understood apart from the industrial circumstances and semiotic codes within which it is made, then I have never believed in authorship” (Dyer en Gaines 2002).

Gaines, la fundadora del Women Film Pioneers Project –que, como ella misma observa, es un proyecto que a primera vista se fundamenta en la noción de la autoría clásica– parece contradecirse cuando se autoproclama como “a confirmed anti-auteurist” (2002). Según la teórica, cualquier intento de nombrar a una *auteur* o de elevarla por encima de un género popular –o por encima de otras trabajadoras culturales– resulta problemático, ya que se arriesga a volver al discurso preestructuralista sobre el artista individual (*ibid.*). Al mismo tiempo, Gaines no abandona el compromiso feminista de exaltar a las mujeres innovadoras como vehículos de una restitución histórica. Como explica en su estudio de Guy Blaché:

While checking any tendency to look for “great women” on the analogy with “great men” in history, we do want to proclaim the genius of women found in unlikely places. Here, then, I officially proclaim the genius of women in general, exemplified by the particular genius of Alice Guy Blaché, whose achievements in silent era motion picture production are unparalleled. (2012: 17)

Para alejarse de la noción romántica de la autoría individual, Gaines insiste en la intercambiabilidad teórica de las categorías “autora” y “género”. La teórica plantea una pregunta que resulta crucial para esta tesis: cuando una mujer directora es considerada como una *autora* de una película de género, ¿“trasciende” ella la forma de la misma manera en la cual los autores masculinos “trascendían” los géneros producidos industrialmente en Hollywood? (2012: 16). Y más adelante formula otra pregunta: ¿es el género subversivo, o lo es el autor? (22).

⁹⁰ En este texto, titulado “Believing in Fairies: The Author and the Homosexual”, Dyer confiesa que probablemente nunca creyó ni en el autor ni en el homosexual en un sentido más convencional (en Gaines 2002). Su afirmación plantea interesantes posibilidades para repensar el género sexual como “genérico” empleando las herramientas de la teoría de géneros fílmicos. Desarrollaremos esta cuestión más adelante [capítulo III].

Para entender mejor su planteamiento, habría que mirar en más detalle algunos ejemplos que le sirven para argumentar sus ideas. Tal y como mencionamos antes [1.2.2], el feminismo coincide cronológicamente con los enfoques estructuralistas y posestructuralistas, más que con la teoría del autor desarrollada en los años 1950. Un ejemplo de ello es el trabajo de Claire Johnston sobre Dorothy Arzner (1973), en el cual la teórica comenta así el final de la película *Dance, Girl, Dance* (1940): “Towards the end of the film Arzner brings about her tour de force, cracking open the entire fabric of the film and exposing the workings of ideology in the construction of the stereotype of woman” (2000a: 31). De acuerdo con Johnston, aunque la sexualidad femenina está reprimida en los filmes hollywoodenses, esta represión nunca se consigue totalmente, sino que crea conflictos en el interior del texto, abriéndolo de tal manera que acaba mostrando sus contradicciones ideológicas.

Según apunta Gaines, el enfoque teórico de Johnston aplicado al cine de Arzner no fue algo nuevo en aquel momento, sino que se trata más bien de una variación de las teorizaciones sobre las películas de la “categoría E” desarrolladas por Jean-Louis Comolli y Jean Narbonis (1971), esto es, las películas populares que fueron capaces de subvertir y criticar sus propios esquemas ideológicos. “In retrospect, one wonders if the methodology of ideological critique, originally developed for popular genre films, was not in this moment gradually and imperceptibly moved into auteur criticism, where it remains today”, observa acertadamente Gaines (16). La teoría feminista de cine nunca ha resuelto la confusión entre la crítica “actuada” por el autor y la llamada “autocrítica” actuada por la película, como demuestra la teórica recurriendo a otros ejemplos de la historia del cine (22)⁹¹.

Gaines relaciona esta confusión con la propia definición del género como un conjunto de restricciones negativas para los artistas, cuya expresión artística está supuestamente constreñida por una serie de convenciones. Cuando el *auteur* se encontraba con el género, se esperaba que “trascendiera” los dictados formales de la industria (19). Como observa Gaines, “in the move from structuralism to poststructuralism, authorial rule-breaking acceded to the political possibilities of ‘violation’, ‘transgression’, and ‘subversion’ of the form” (*ibid.*).

Así, Gaines se propone definir el género de otra manera. Siguiendo a autores como Neale y Dyer, aboga por una “teoría de los géneros populares generosa”, basada

⁹¹ La confusión estructural entre el autor y el género también se produjo en el caso de los melodramas de Douglas Sirk: a veces se consideraba a Sirk subversivo, a veces al melodrama mismo.

en dos aspectos cruciales: “expectativas” y “repetición”. Las expectativas permiten “salvar” a la audiencia, así como los momentos históricos de recepción. La repetición es necesaria para entender la “ilimitada adaptabilidad” del género, que por su definición implica una serie de leyes estéticas pero también la posibilidad de su violación. Recurriendo a Deleuze y su argumento de que la repetición es “en cada aspecto” una “transgresión” porque, debido a su función de reiteración, “pone la ley en cuestión” invitándonos al escepticismo (*ibid.*), la teórica proclama:

Rather than thinking of the rule-boundedness of genre, we are encouraged by this formulation to think of genre as rule-breaking. With transgression, especially after queer theory, increasingly seen as politically productive, we can thus understand genre rules as meant-to-be-broken and genre pleasures as shared historical re feeling, only enhanced by anticipation of echo and imitation. Here lies the very genius of genre. (*ibid.*)

Al combinar estos dos principios, la repetición y las expectativas, Gaines detecta en el género la dinámica “going-with-against”, que funciona tanto en el nivel de producción, como recepción. Al mismo tiempo, insiste en el carácter construido de la figura del autor, y siguiendo a Raymond Williams, postula preguntarse no tanto “What did this author do to this form?”, sino “What did this form do to the author?” (26).

La propuesta de Gaines no solo enfatiza la gran importancia de la audiencia, de las otras personas que trabajan en la película o del mismo *genre*, sino que también ayuda a dismantelar una serie de binarismos que persisten en ciertas maneras de pensar sobre el cine realizado por mujeres, como algo opuesto o resistente a una serie de convenciones o constructos monolíticos, a menudo convertidos en Grandes Enemigos de la crítica feminista: cine de género, cine comercial, cine popular, el sistema hollywoodense, el realismo⁹² o –volviendo a los términos criticados por Christopher Williams (2011)– *classic realist text* y *classical Hollywood cinema* [apartado 1.1.1]. Estos constructos sirven tanto para posicionar el cine de mujeres o el cine feminista en el espectro opuesto (véase: Hollows 2005), como para conceptualizar a las directoras que trabajan dentro de los géneros fílmicos como *transgresoras*, que se verán obligadas a *subvertir* algunas de estas convenciones.

Los postulados de Gaines –evocadores, pero también radicales, si los comparamos con otros escritos sobre el cine de mujeres– provocan, sin embargo, una

⁹² Existen muchas definiciones del realismo. Una de ellas enfatiza la conformidad de un texto respecto a los modelos culturales vigentes, en términos de “credibilidad de las historias” y “coherencia de los personajes”. La verosimilitud se relaciona a veces con los códigos genéricos. El término “realismo” también evoca los debates sobre el “cine clásico” y el “texto realista clásico”, como vimos en el apartado 1.1.1.

serie de problemas en cuanto al método de análisis. Al intentar destacar a una serie de cineastas como autoras filmicas, ¿en qué consistiría su particularidad si nos vemos obligadas a cuestionar su agentividad o intencionalidad en cuanto a las transgresiones que se llevan a cabo, que –parece sugerir Gaines– se producen no gracias a ellas, sino mediante unos procesos genéricos, culturales e históricos? Más que sacarlas de su posición en la ecuación de género-autor-audiencia, trataremos en esta tesis de subrayar el carácter culturalmente construido de sus figuras autoriales. Así, inscribiéndonos en los nuevos estudios autoriales y recurriendo a varios modelos metodológicos de análisis textuales y extratextuales intentaremos comprender no solo qué han hecho las cineastas con los géneros, sino también qué han hecho los géneros con ellas. En otras palabras, procuraremos responder a la pregunta: ¿qué ocurre cuando las mujeres hacen películas de género?

A pesar de todo lo que hemos dicho hasta ahora, se podría argumentar que esta tesis se deja llevar por la idea “romántica” de un autor individual: una serie de directoras trabajan en y en contra de las tradiciones dominantes para crear sus películas de modos innovadores y transgresores. Sin duda, hay en esta tesis un cierto grado de romanticismo, utopía –o esperanza política en términos de Bloch (1986)–, ya que uno de sus objetivos principales es posicionar a las cineastas como *artistas* que hacen cine, a pesar de las limitaciones y discriminaciones, en una industria regida por hombres. En este estudio, Diablo Cody, Karyn Kusama, Kathryn Bigelow y Kelly Reichardt serán conceptualizadas como autoras filmicas, que vuelven a las mismas obsesiones y temas, desdibujando las fronteras cinematográficas, tanto en términos de *genre* como *gender*.

No solo deshacen el género, sino también movilizan su potencial productivo, reapropiándose de sus rasgos cruciales: la repetición y el cumplimiento –o ruptura– de las expectativas del público. De modo que, a pesar de las advertencias de Gaines, aplicaremos términos como “revisión”, “reescritura”, “transgresión” o incluso “ruptura”, pero siempre teniendo en cuenta la tensión constante entre las prácticas de subversión deliberadas por parte de las autoras, el poder subversivo ya incluido en la repetición genérica y las múltiples posibilidades de lectura por parte del público. De la misma manera, si nos referimos a textos “tradicionales”, “convencionales” o “clásicos”, seremos conscientes de que estas etiquetas son solo una simplificación, un constructo crítico empleado para detectar *diferencias* dentro de las *repeticiones* –aunque tales nociones pueden existir en los discursos críticos que circulan sobre las obras o sobre sus autoras, así como formar parte de las expectativas de la audiencia, y de esta manera,

jugar un papel importante en el juego de repetición y diferencia⁹³. Estas expectativas pueden resultar cruciales al definir a una cineasta como *auteur*, como feminista, o como directora de acción. En lugar de suponer a priori ciertas subversiones en los géneros hechos por las cineastas, o partir de una serie de esencias para crear oposiciones binarias entre textos “patriarcales” y textos “feministas”, intentaremos poner las películas estudiadas en una tensión productiva y dinámica con una serie de filmes provenientes de múltiples períodos y, a ser posible, de autoría tanto femenina como masculina. El objetivo no es declarar estas películas como necesariamente progresistas o regresivas, feministas o no feministas, sino más bien situar los textos en la órbita “feminista”, una disposición crítica postulada por Christine Gledhill (2006) que implica entrar en las polémicas de la negociación cultural, explotando las contradicciones textuales.

La constante oscilación implícita en la dinámica *con-contra-géneros* puede producirse de maneras variadas y en distintos grados para las directoras que crean en diferentes contextos industriales. No será lo mismo trabajar para un gran estudio hollywoodense y rodar una película de terror (Cody y Kusama), hacer una película sobre la guerra en Iraq que llega a ganar el Oscar y es distribuida por Hollywood (Bigelow) o rodar de manera independiente un western que circula en festivales de cine internacionales como Sundance (Reichardt). Por esta razón, es necesario analizar los grados de *diferencia* en repetición y multiplicidad de los modos de ir *con-contra-géneros* para no convertir al cine de mujeres en otro constructo monolítico, homogeneizado, totalizador y totalizante.

⁹³ Aunque se podría argumentar que no existe el cine hollywoodense clásico, sí que existen ciertas ideas sobre lo que es convencional y lo que no lo es –ideas que pertenecen a un momento histórico y cultural dado. Varios grupos de personas, los académicos incluidos, definimos constantemente lo “típico”, lo “dominante” o lo “convencional” para nuestra época y para el contexto en el cual escribimos. Las cineastas también juegan un papel importante en estas definiciones, por ejemplo cuando afirman que quieren “reescribir” ciertas normas genéricas, lo que no significa que sus intentos serán recibidos de la misma manera por parte de la audiencia.

CAPÍTULO II: Autoría filmica de mujeres. Condiciones y posibilidades de visibilidad

Como señalamos en la sección 1.2.3, una de las razones de la relativa escasez de los estudios sobre las mujeres directoras –tanto en el cine hollywoodense, como en el llamado sector independiente– es la sospecha ante lo que Judith Mayne llamó el “temido epíteto” del esencialismo, que se basa en la asunción de que existe una relación intrínseca entre el sexo biológico de la cineasta y sus textos (1990: 90). En su reciente estudio citado en la misma sección de esta tesis, Catherine Grant repasa los enfoques autoriales anteriores –que por lo general evadieron de varias maneras la noción de la autoría femenina– observando que en la actualidad las estudiosas ya no son tan reticentes a abordar la agentividad de las mujeres desde sus marcas textuales y biográficas, además de conducir los análisis más “tradicionales” centrados en los rasgos formales de las películas (2001: 123).

El ensayo de Grant ofrece una vía muy productiva para abordar la práctica filmica de mujeres al principio del siglo XXI. La reciente visibilidad de las personas públicas de Kathryn Bigelow, Kelly Reichardt, Karyn Kusama o Diablo Cody plantea una serie de preguntas sobre las condiciones y posibilidades de esta visibilidad en la cultura audiovisual contemporánea. En el presente capítulo abordaremos las figuras autoriales de dichas cineastas, partiendo de la convicción de que su práctica filmica debe analizarse juntamente con el trasfondo industrial en el cual se desarrolla, por lo cual es necesario situarla en contextos particulares de producción, exhibición, promoción y recepción. En lugar de ofrecer una visión del conjunto de su obra o analizar sus carreras, destacaremos cómo se produce la dramatización comercial del yo de estas cineastas en relación con las películas estudiadas en los capítulos III-V, centrándonos en los factores específicos que facilitan y/o limitan el reconocimiento crítico de su obra. Intentaremos entender de qué manera estas cineastas y sus películas desafían ciertas asunciones implícitas en muchas de las aproximaciones al cine de mujeres y, en particular, qué tipo de negociaciones o luchas sobre los significados se producen en la intersección entre *gender*, *genre* y autoría filmica. Para ello, pondremos en tensión los marcos culturales, biográficos, políticos, genéricos y estéticos con el fin de dar cuenta de la heterogeneidad de las películas y de las figuras autoriales, tal y como nos son disponibles desde nuestra posición cultural.

De todas las cineastas estudiadas en este capítulo, solamente Kathryn Bigelow ha recibido una considerable atención teórica. Diablo Cody, Karyn Kusama y Kelly Reichardt no gozan de ninguna monografía que les haya sido dedicada hasta la fecha, pero sí atrajeron mucho interés crítico, sea en el circuito de los festivales de cine, sea en la prensa popular o las revistas especializadas⁹⁴. La variedad de los contextos de producción, basados en políticas de financiamiento particulares, permite revelar distintos matices y formas de autoría en la cultura filmica contemporánea. Las secciones en este capítulo no seguirán un plan idéntico, ya que nos fijaremos solamente en las cuestiones que nos parecen relevantes para nuestro corpus. Por esta razón, en lo relativo a *Jennifer's Body* y *Meek's Cutoff* hemos insistido en los modos de producción y promoción como ejemplos opuestos: el primer filme fue rodado con fondos de un gran estudio hollywoodense mientras que el segundo fue financiado por compañías independientes. *Jennifer's Body* nos pareció especialmente interesante en cuanto a la recepción y la construcción de las espectadoras –un rasgo menos visible en las respuestas a los filmes de Bigelow y Reichardt. *Meek's Cutoff* será contextualizada en relación con el discurso de legitimación del cine *indie* y del circuito de los festivales internacionales, mientras que *The Hurt Locker* será abordada desde la leyenda biográfica de Bigelow, tal y como se materializó en los discursos críticos alrededor de la ceremonia de los Oscars.

Al tratar a estas artistas, que se merecen estudios individuales –incluso monografías–, en un solo capítulo, resaltamos nuestro enfoque comparativo y al mismo tiempo destacamos que ninguna cineasta puede ser considerada como “típica” del cine o de la práctica filmica de las mujeres en la actualidad.

2.1 El caballo de Troya: Diablo Cody y Karyn Kusama

La película *Jennifer's Body*, estrenada en 2009, es fruto de la colaboración entre dos cineastas –la directora Karyn Kusama y la guionista Diablo Cody– que recurrieron a un género considerado tradicionalmente como “masculino” dentro de una industria dominada por hombres. La película fue producida por Fox Atomic, que en aquel momento formaba parte de uno de los grandes estudios, 20th Century Fox. Esta condición específica de financiación es un buen pretexto para reflexionar sobre el cine

⁹⁴ Aquí habría que mencionar la tesis doctoral inédita de Dawn Hall (2014), dedicada a las cineastas independientes, que incluye un estudio de caso de Kelly Reichardt.

de mujeres y la autoría fílmica en relación con las circunstancias económicas dadas en un momento histórico y social preciso. El tándem Kusama-Cody abre una posibilidad de indagar en la noción de la autoría colectiva y visibilizar diferentes profesiones en la industria cinematográfica, ya que *Jennifer's Body* fue promocionada no a través de la leyenda biográfica de su directora, sino más bien de su guionista, Diablo Cody. Según Lizzie Francke, a pesar de que las mujeres siempre han escrito guiones para Hollywood, esta profesión ha sido entendida como más propia de hombres. El trabajo de Francke reivindica la presencia de las mujeres guionistas en el sistema hollywoodense, cuestionando al mismo tiempo la idea de que solamente las directoras pueden ser consideradas *auteurs*. Por ejemplo, la teórica afirma que la coherencia temática en las películas dirigidas por Howard Hawks se debe probablemente a los guiones escritos por Leigh Brackett (1994: 80-84). Estos estudios problematizan la teoría del autor y su limitación al director como única fuente de significados. El papel de las guionistas en la historia de cine, junto con otras profesionales, como es el caso de las diseñadoras de vestuario o montadoras, es una de las cuestiones más desatendidas, tanto en las teorías de autor, como en las teorías feministas de cine. Aunque la película es un medio que por su naturaleza necesita la colaboración de muchas personas implicadas en el proceso de creación, esta característica de producción queda a menudo invisibilizada en los debates sobre la autoría fílmica, tal y como señalamos en el apartado 1.2.1.

2.1.1 Mujeres y cine de terror

Ante la invisibilidad de las mujeres-autoras en la historia de cine hollywoodense y la necesidad de reivindicar su presencia, postulada por Judith Mayne (1990) y Angela Martin (2008), antes de pasar a teorizar sobre la autoría fílmica de Diablo Cody y Karyn Kusama en Hollywood, sería pertinente mencionar, aunque brevemente, cuál es la situación de las mujeres en el cine de terror actual. Si observamos quién realizó las películas de terror más taquilleras en la historia del cine, parece cierto que la creación dentro de este género recae casi exclusivamente en manos de hombres. Los discursos críticos que circularon alrededor de las pocas mujeres que dirigieron filmes de terror, en varias ocasiones resaltaron el carácter excepcional –y a menudo “enfermizo”– de sus gustos y de su práctica cinematográfica. Así ocurrió con la recepción del filme de Mary Harron *American Psycho* (2000) –escrito con su amiga actriz Guinevere Jane Turner y basado en el libro del mismo título de Bret Easton Ellis– marcada por un pánico moral

hacia su representación literal de la tortura y la muerte. Sin entrar a fondo en este debate, en el cual el componente genérico-sexual estuvo muy presente, destacaremos un hecho que será pertinente para el estudio de *Jennifer's Body*. Como leemos en un artículo de *The Guardian*, aunque varios directores “prominentes” se interesaron por adaptar la novela de Ellis, los productores optaron por una realizadora, presuponiendo que al tener una “perspectiva femenina” evitarían las protestas ante las representaciones de la violencia contra las mujeres (Bussmann 2009). Sin embargo, a pesar de contar con una mujer en la dirección, la película suscitó numerosas controversias incluso antes de haber sido rodada. En la oleada de protestas vinculadas con la famosa masacre del instituto de Columbine, después de la cual estallaron los debates sobre la violencia representada en los medios de comunicación, la Feminist Majority Foundation tuvo una presencia destacada y condenó la película –y a la directora– como “misógina” (Harron 2000). A pesar de estas críticas, abiertamente hostiles, el filme ha conseguido ser considerado “de culto”, y las polémicas que acompañaron su estreno dieron paso a la apreciación de sus cualidades satíricas⁹⁵.

Por lo que se refiere a este último aspecto, algo distinto les había pasado casi veinte años antes a Amy Holden Jones y Rita Mae Brown, las autoras de una película del subgénero *slasher*, *Slumber Party Massacre* (1982). Brown, una activista feminista, había escrito el guion de manera altamente satírica, subvirtiendo las convenciones típicas de este subgénero, pero el resultado, filtrado por las manos de los productores de Santa Fe Production, fue despojado del tono paródico, tal y como opina Monika Bartyzel (2010): “The film is goofy and exploitative, meant to revel in the period’s genre norms rather than critique them”. Brown terminó su experiencia con el cine de terror diciendo que “horror films are one of the last places where women will make progress, because they go to the root of adolescence. They attract adolescence, on some level, even if you’re 50” (en Orange 2009).

Otra de las directoras cuyo gusto por los géneros y temas “morbosos” fue estigmatizado en la recepción crítica es Jennifer Lynch. El discurso centrado en visibilizar su género que circuló alrededor de sus obras se construyó en estricta vinculación con el hecho de que la directora es hija de David Lynch, lo que provocó una avalancha de ataques de corte sexista a propósito del estreno de cada de sus películas. A los 19 años, la directora fue, como lo expresaron numerosos artículos de prensa,

⁹⁵ Como relata Kate Bussmann (2009) “the famed US film critic Roger Ebert, for instance, went from describing it as ‘the most loathed film at Sundance’ to giving it his thumbs up”.

“lyncheada” por su filme *Boxing Helena* (1993), debido a las escenas de mutilación y tortura de la protagonista. La experiencia le ha impedido hacer cine, como ella misma explicó en una de las entrevistas: “I remember one of the headlines said that I didn’t deserve to ever be loved again. Let me tell you –that was a really good reason to put my ankles behind my ears and leave the business for a while. It was devastating to me” (Webber 2012). Después de una campaña hostil contra la directora, Lynch tardó quince años en realizar el siguiente filme, *Surveillance* (2008), que le proporcionó prestigiosos galardones, entre otros el primer premio en el Festival de Cine de Sitges. Un mes después de su éxito en Sitges, Lynch se convirtió en la primera mujer en ganar el premio a la mejor directora en el New York City Horror Festival. Su siguiente proyecto, la película de terror titulada *Hisss* (2010), sobre una mujer serpiente que devora humanos, filmada en India, resultó desastroso para ella. Los productores bollywoodenses montaron el filme a su gusto y, como confesó la misma directora, no lo considera suyo, ni tan solo lo vio, ya que sus amigos le aconsejaron no hacerlo (Webber 2012). Su último trabajo, sobre un asesino en serie, *Chained* (2012), recibió varios premios, como el del Festival de Sitges, consolidándola como una cineasta de terror reconocida mundialmente. Sin embargo, este reconocimiento no impidió que recibiera una serie de ataques a raíz de la violencia representada en sus obras ni evitó las persistentes acusaciones de nepotismo.

En el ámbito del cine de terror estadounidense, se menciona también a directoras como Mary Lambert, autora del exitoso *Pet Sematary* (1989) y otros filmes de terror menos conocidos como *The Attic* (2007) o *Urban Legends: Bloody Mary* (2005); Kathryn Bigelow, realizadora de una película sobre vampiros, *Near Dark* (1987); la británica Antonia Bird, autora de *Ravenous* (1999), que proporciona una visión perturbadora del canibalismo; o la guionista Debra Hill, que ha escrito y producido numerosas películas de terror como por ejemplo *Halloween* (1978 y su remake del 2007) y *The Fog* (2005). Si dejamos por un momento el contexto estadounidense, encontraremos cineastas de terror en Francia, dentro de lo que se llamó el cine de *New French Extremity*, que incluye –entre otras– directoras como Claire Denis con su filme *Trouble Every Day* (2001) y Marina de Van con *Dans ma peau* (2002); en Japón, por ejemplo Kei Fujiwara con la película *Organ* (1996); o en Italia, con cineastas como Daria Nicolodi, coescritora de la famosa *Suspiria* (1977). Por otro lado, al acudir a las publicaciones de aficionados y aficionadas al género, se puede descubrir un sinfín de títulos tales como *Dead Hooker in a Trunk* (2009) y *American Mary* (2012) de las

hermanas Soska, *Freddy's Dead* (1991) y *Ghost in the Machine* (1993) de Rachel Talalay, *Blood Diner* (1987) de Jackie Kong o *The Office Killer* (1997) de Cindy Sherman, entre muchas más.

No es el objetivo de estas páginas ofrecer una panorámica de las cineastas que se expresan en el formato del cine de terror; sin embargo, nos gustaría señalar que existe una cierta necesidad por parte de los y las fans de este género de exigir la presencia de mujeres en la historia del cine, lo que se manifiesta en una gran cantidad de listas del tipo “Girls on Film: 10 Horror Movies You Probably Didn't Know Were Directed by Women” (Barytzel 2013). Finalmente, pero no menos importante, cabría destacar la presencia de mujeres en los festivales de cine de terror y en diversos proyectos que tienen como objetivo promocionar la creación de las directoras de cine en este formato filmico (como por ejemplo el célebre Boston's Women Horror Directors Stiletto Film Festival o el proyecto Women in Horror Month).

A pesar de su popularidad, el cine de terror producido por mujeres ha sido por lo general omitido del canon cinematográfico y ha recibido escasa atención crítica, restringida en su mayor parte a artículos especializados, publicaciones cinéfilas y, especialmente, fanzines. Curiosamente, tampoco se ha interesado por estas cineastas la crítica y las teorías feministas de cine, puede que por el hecho de que el cine de terror ha sido marginado durante mucho tiempo por el discurso académico, pero también, como señaló Linda Williams (1991), por sus altas dosis de violencia y “gore”, en gran parte dirigida contra las mujeres representadas en la pantalla.

Volviendo a los objetivos de este subcapítulo, nos proponemos detectar qué tipo de obstáculos nos encontraremos en el intento de teorizar sobre las directoras que eligen géneros codificados culturalmente como “masculinos” y que además trabajan dentro del sistema hollywoodense. En la primera parte se analizarán los materiales promocionales de *Jennifer's Body* –las notas de producción, las entrevistas, los tráileres y los pósteres– para remarcar cómo se construye a la guionista del filme, Diablo Cody, como *autora* de la película y a la vez para estudiar las suposiciones sobre su perspectiva femenina/feminista que se esconden bajo dichas estrategias de marketing. En la segunda parte se estudiará en más detalle la leyenda biográfica y la construcción de la autoría de Cody como estrategia de marketing, especialmente en relación con *Jennifer's Body*, para problematizar la noción de *Hollywood feminist auteur* propuesta por Christina Lane y Nichole Richter (2011). Después de dichos análisis, procederemos a examinar la compleja recepción de la película, que se estructurará alrededor de los discursos que

rodearon su estreno: pos/feminismo(s), convenciones genéricas y *gendered genre address*.

2.1.2 “Morirás por ser el siguiente”: la perspectiva femenina y las estrategias de promoción

Karyn Kusama, como algunas otras directoras en el contexto estadounidense, pasó de la llamada industria independiente a trabajar en el sistema de los grandes estudios hollywoodenses. Su primer largometraje, *Girlfight* (2000), se centra en una adolescente (Michelle Rodriguez) que se convierte en boxeadora para lidiar con sus problemas personales, a pesar del escepticismo de un padre abusivo y de los entrenadores de este deporte, dominado exclusivamente por hombres. La película, financiada de manera independiente, ganó el Grand Jury Prize en Sundance, entre otros premios, y abrió a Kusama las puertas de Hollywood. La siguiente obra de la directora, *Aeon Flux* (2005), producida por MTV Films, es una película de ciencia ficción sobre una asesina experta en artes marciales (Charlize Theron), implicada en un plan secreto para dar un golpe de Estado. *Jennifer's Body*, una cinta de terror protagonizada por dos chicas adolescentes (Megan Fox y Amanda Seyfried), parece consolidar el pedigrí “genérico” de esta cineasta. Sin embargo, la leyenda bibliográfica y la imagen autorial de Kusama no resultaron tan atractivas para publicitar su último filme como las de la guionista [fig. II, 1 - II, 2].



fig. II, 1 Karyn Kusama



fig. II, 2 Diablo Cody

La promoción de *Jennifer's Body*, más que del personaje de su directora, Karyn Kusama, se ha alimentado de la leyenda biográfica de Diablo Cody, la guionista, blogger y periodista, cuyo nombre verdadero es Brook Busey-Hunt. En el póster de la película destaca no el nombre de la realizadora, sino la referencia a la película *Juno* (2007), con la cual Cody ganó el Oscar al mejor guion original en 2008⁹⁶. La insistencia en mencionar este filme, tanto en los carteles, notas de producción, como en las entrevistas y artículos de carácter promocional, es una táctica muy común en la industria cinematográfica, que tiene un objetivo comercial muy concreto: atraer al público que vio *Juno* —u oyó hablar sobre ella— y en lo posible tratar de repetir su éxito de taquilla. No menos importante, la estrategia sirve para subrayar un rasgo característico del estilo de Cody —“an offbeat writing voice marked by whip-smart dialogue and pop-culture savvy”, según lo que leemos en las notas de producción (“*Jennifer's Body*” s.f.)— para recalcar una cierta continuidad entre sus obras, necesaria para reforzar su marca de autoría.

La comparación de *Jennifer's Body* con la película *Juno*, un comediodrama sobre una adolescente embarazada, que en las mismas notas fue descrita como “a warm, sweet, life-affirming movie”, es significativa por otra razón: la manera en la cual se ha contrapuesto los dos filmes parece evidenciar —y al mismo tiempo reproducir— las divisiones tradicionales entre los géneros femeninos y los géneros masculinos, acentuando el carácter excepcional del hecho de que las mujeres trabajen con el formato de cine de terror⁹⁷. Jason Reitman, el director de *Juno* y al mismo tiempo el productor de *Jennifer's Body*, contó que desde el principio deseaban que la dirigiera una mujer, afirmando que esto podría llevar el cine de terror hacia una nueva dirección, ya que sería una película contada “desde un punto de vista femenino, con mujeres como protagonistas y escrita y dirigida por mujeres” (*ibid.*). No es difícil ver cómo bajo esta frase se esconde la suposición de que el cine de terror es un género masculino *per se* y que necesita contar con mujeres en la producción para obtener la “perspectiva femenina”. En las notas de producción Reitman explica en qué consistiría dicha perspectiva. Señalando el hecho de que son los chicos los que mueren en la película, comenta: “The jock gets it. The sweet nerd gets it. The Goth kid gets it. This may just

⁹⁶ En el póster leemos: “From the Academy Award-Winning writer of ‘Juno’”.

⁹⁷ Aunque no ha habido muchas directoras de cine de terror en Hollywood, existe un número considerable de guionistas y otras profesionales que recurren a este género filmico —como por ejemplo la ya mencionada productora y guionista Debra Hill—, quienes, al no ser consideradas autoras de las películas en las cuales trabajan, han pasado casi desapercibidas en la historia del cine.

be Diablo's revenge on every type of boy she's ever met. If *Juno* is the film that speaks to her need for love, *Jennifer's Body* is the film that speaks to her need for revenge" (*ibid.*). Esta contraposición no solamente asocia la "intención autorial" de Cody con dos *emociones* distintas, codificadas culturalmente como femeninas –amor y venganza–, sino que sirve también para hacer referencia a un subgénero de películas de terror llamado *rape-revenge film*, popularizado en los Estados Unidos en los años setenta, cuyo argumento se basaba en la venganza sangrienta de una mujer violada sobre sus agresores. Desde su aparición, el género fue objeto de debate desde las posiciones feministas, primero por la identificación masculina con la heroína superviviente y el posible goce de estas películas para los jóvenes adolescentes (Clover 1992, Creed 1993), y luego por la cuestión de las espectadoras del cine de terror y su posible empoderamiento, derivado de la identificación con la protagonista violenta que efectúa la venganza (Heller-Nicholas 2010).

Este gesto de Reitman, junto con la insistencia en definir *Jennifer's Body* como una película de terror feminista, sirve para construir a Diablo Cody como una suerte de *Hollywood feminist auteur* –recurriendo a la noción de Christina Lane y Nicole Richter (2011)– que, si seguimos el mensaje de las notas de producción, reescribe el *genre* "masculino" (película de terror), desde su posición "femenina" –ya que tanto las creadoras como las protagonistas son mujeres– o incluso "feminista" –dado que las protagonistas matan a los hombres. El uso claramente reductor y simplista de estas categorías en las estrategias de marketing ha tenido una gran repercusión en la recepción de la película, provocando un arduo debate sobre qué significa que una película sea "feminista" y, más en general, si el cine de terror es un espacio adecuado para subvertir los roles tradicionales del género [tema que trataremos en el apartado 2.1.6].

Otra de las tácticas asociadas con la "perspectiva femenina", que parece haber sido diseñada para atraer a las espectadoras, fue "diluir" los rasgos genéricos del cine de terror, enfatizando que la película es una historia sobre la amistad y el camino hacia la madurez de dos chicas de instituto, según la describe Daniel Dubiecki, otro productor de *Jennifer's Body*: "This is really a character movie, a relationship film about these two girls [...]. They were best friends when they were little kids [...]. Things have changed between them, and they are going through a dynamic where this friendship is coming to an end" ("*Jennifer's Body*" s.f.).

Sin embargo, sería un error asumir que la intención de los productores, que en el momento del rodaje de la película trabajaban para uno de los grandes estudios hollywoodenses especializados en los *blockbusters*, era dirigirse solamente al público femenino. En la contraportada del DVD distribuido en España se ha incluido la siguiente sinopsis, traducida de la original en inglés:

La sexy y tentadora Megan Fox es condenadamente atractiva en su papel de animadora engreída que lleva la maldad a un nuevo nivel. Una matanza sangrienta comienza cuando la rompecorazones insaciable de sangre humana, empieza a interesarse por los chicos que nunca tendrían una oportunidad con ella. Su mejor amiga Needy (Amanda Seyfried) será la única que pueda parar a esta malvada diva antes de que devore a todos los chicos del instituto.

Esta descripción, así como el slogan en la portada –“morirás por ser el siguiente”– acompañado por una imagen de Megan Fox, la actriz que interpretó el papel de Jennifer, todavía *no* convertida en monstruo y mirando directamente al espectador, no dejan ninguna duda de que los productores de *Jennifer's Body* quisieron incluir en el mercado objetivo al público joven masculino. El filme fue promocionado intensamente a través de la imagen pública de Fox que, después de lograr el reconocimiento mundial con *Transformers* (2007), apareció con frecuencia en portadas de revistas como *Maxim*, *FHM* (*For Him Magazine*), *GQ* (*Gentlemen's Quarterly*) o *Men's Health*, donde ocupaba un lugar privilegiado en las listas de las mujeres más atractivas del mundo. Como señalaron muchos críticos, además de su imagen de “actriz sexy”, el estudio aprovechó en las estrategias de marketing las afirmaciones de Fox sobre su bisexualidad para promocionar la película a través de la escena de un beso “lésbico” entre las dos protagonistas (Newitz 2009), que apareció en el tráiler junto con la frase “I go both ways”, y que luego ha tenido una gran visibilidad mediática en los debates sobre *Jennifer's Body*.

Tanto el tráiler oficial como las diversas versiones de los posters y portadas de DVD de *Jennifer's Body* se basaron en la exhibición y cosificación del cuerpo de Megan Fox. Así, por ejemplo, los carteles que se utilizaron para promocionar el filme [fig. II, 3 - II, 4] no fueron los típicos pósters de películas de terror, donde se evocan sentimientos de miedo o angustia mediante la representación del monstruo o exhibiendo la cara asustada de las víctimas.

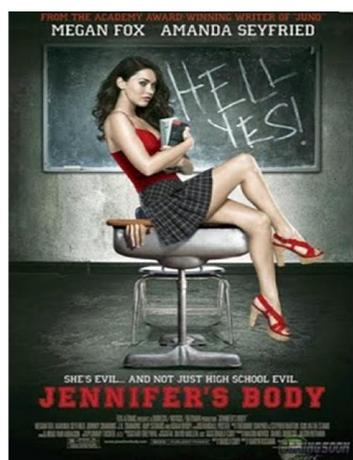


fig. II, 3

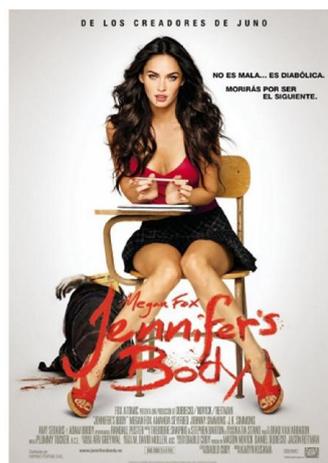


fig. II, 4

Los carteles de *Jennifer's Body*, a diferencia de lo que suele dictar la convención de este género, parecen haberse centrado únicamente en destacar el aspecto atractivo de la actriz que interpreta a Jennifer. En los dos pósters se representa a la protagonista sentada en un aula escolar, lo que nos sitúa en un género de *teen movies*, sugiriendo que la película va dirigida al público adolescente, probablemente a un público masculino (recordemos el eslogan en español, “morirás por ser *el siguiente*”). Mientras que el primer ejemplo [fig. II, 3] todavía remite al cine de terror a través del esquema de colores típico para este cine (rojo, negro y tonos del gris), el segundo [fig. II, 4] ya parece alejarse por completo de esta estética, insinuando que se trataría más bien de una comedia o una parodia del género.

Por otra parte, los tráileres del filme revelan la misma estrategia de exponer el cuerpo de la actriz principal, que problematiza notablemente la etiqueta de “película feminista” al cual se aludió en la promoción. Si seguimos las teorías de Laura Mulvey (1975) sobre el placer visual en el cine hollywoodense clásico, el cuerpo de Jennifer es cosificado a través de varios recursos cinematográficos. Las dos versiones del tráiler que aparecieron en internet empiezan de manera similar: en un gran plano general vemos un lago rodeado por un bosque, imagen seguida por las tomas en plano medio que muestran a la protagonista nadando desnuda en el agua [fig. II, 5]. Aunque sus movimientos, nada apresurados y seductores, no sean representados en cámara lenta, parecen estar algo ralentizados. Más tarde la chica aparecerá andando por los pasillos de la escuela, en una secuencia compuesta de tres planos separados por cortes –plano general, plano medio y plano detalle– y esta vez sí en cámara lenta [fig. II, 6 - II, 8].

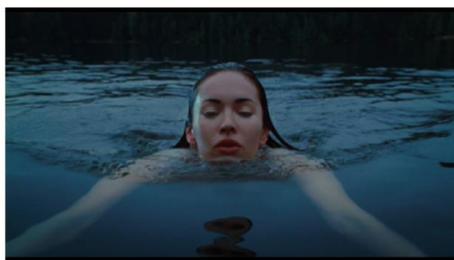


fig. II, 5

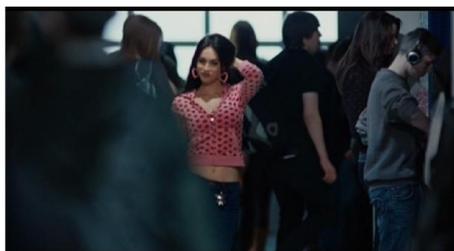


fig. II, 6

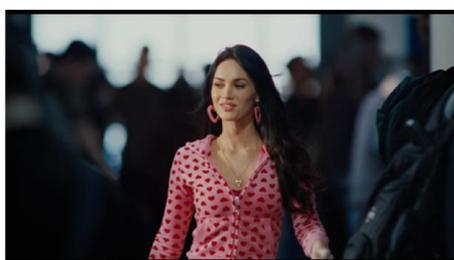


fig. II, 7



fig. II, 8

Su cara se ve iluminada, mientras las personas en el fondo del encuadre quedan desenfocadas, reforzando claramente el hecho de que ella es el punto central para la cámara. Estas primeras imágenes ralentizadas de Jennifer, filmadas con la luz en clave alta, que sirve usualmente para codificar un aspecto delicado de las figuras iluminadas⁹⁸, parecen frenar el flujo de la narración, tal y como lo teorizó Mulvey: “The beauty of the woman as object and the screen space coalesces; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylized and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator’s look” (1989: 22).

⁹⁸ La luz difusa elimina las sombras casi por completo, haciendo que irregularidades o volúmenes sean menos evidentes. La textura se suaviza y la imagen adquiere mayor delicadeza.

Recordemos que según la teoría de Mulvey, el cine hollywoodense clásico, y “todo el cine que cayó en su esfera de influencia” (16), es considerado un producto de la ideología patriarcal, ya que identifica la feminidad con la pasividad y la masculinidad con la actividad. El placer visual filmico, de acuerdo con la teórica, refleja la estructura de una mirada masculina y una “cualidad de ser mirada” (*to-be-looked-at-ness*) de la mujer, que representa y reproduce las asimétricas relaciones de poder presentes en el mundo social. El sujeto masculino encuentra en la imagen filmica la legitimización de su posición de dominio en la sociedad, estableciendo a la mujer como imagen de su “otro” visible, objeto de deseo y desestimación. Según esta teorización, un fragmento del tráiler en el cual Jennifer se baja la cremallera de su camiseta mostrando parcialmente sus pechos, sin que podamos ver su cara, correspondería a la escoptofilia, un tipo de placer filmico ligado a la presencia de un objeto como fuente de excitación [fig. II, 9]. El cuerpo de Jennifer es convertido en un espectáculo, un objeto de deseo, un cuerpo aislado, expuesto y embellecido, un fetiche ofrecido a la mirada del espectador masculino que, según Mulvey, entra en el relato para identificarse con la actividad del héroe, mientras que la mujer no puede hacer otra cosa que *desear el deseo*.



fig. II, 9

Tal y como demostraron numerosos debates críticos en torno a las cuestiones de la identificación filmica y la pasividad/actividad de los y las espectadoras en las últimas tres décadas, la teoría de Mulvey tiene sus limitaciones. Sin entrar en ellos, cabe destacar que la interpretación de *Jennifer's Body* basada en la teoría mulveyana del placer visual es difícil de sostener si tomamos en consideración que son las mujeres las que mueven el flujo de la narración, actúan y controlan los acontecimientos, mientras que los personajes masculinos tienen una presencia más bien pasiva y a menudo “decorativa”.

El análisis comparativo de las dos versiones del tráiler –la versión *green band*, aprobada por la Motion Picture of America (MPAA) como “apta para todo el público” y

la versión restringida o *red band*– puede complicar aún más la interpretación basada en la teoría de Mulvey y también revelar ciertas tensiones en cuanto al *gendered genre address* de la película⁹⁹. Una de las diferencias fundamentales entre las dos versiones es el texto que aparece entre los encuadres extraídos del filme. En el avance apto para todos los públicos leemos: “In every school // there’s one girl // every girl wants to be friends with// and every guy // would die for //”. A través del montaje de las tomas, esta versión –construida alrededor de la relación entre las dos protagonistas, y subrayada por los diálogos entre ellas– relaciona la monstruosidad de Jennifer con la falta de lealtad hacia Needy, su mejor amiga. De este modo *Jennifer’s Body* se sitúa en el género de las *teen movies*, acercándola a las películas sobre las “chicas malas” de instituto, como por ejemplo la famosa *Mean Girls* (2004), película con la que se establecieron comparaciones en las estrategias de marketing. La escena que introduce a la “chica popular”, filmada en cámara lenta y usualmente bajo la mirada de la protagonista, es una convención empleada con asiduidad en las películas para adolescentes. Igual que Regina George en *Mean Girls*, Jennifer aparece representada como una “chica popular” y es objeto de la mirada no tanto de sus compañeros del instituto como de su amiga Needy [fig. II, 10 - II, 11].

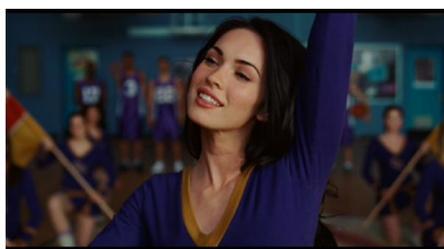


fig. II, 10



fig. II, 11

Estas tomas anticipan una relación obsesiva de deseo-odio entre las protagonistas que abre la posibilidad de meditar sobre el *feminine address* de la película. Si bien la calidad de *to-be-looked-at-ness* de Jennifer, acentuada por los recursos cinematográficos mencionados anteriormente, podría explicarse perfectamente por la estructura de la mirada masculina propuesta por Mulvey, también se enmarca en ciertos discursos extratextuales, como, por ejemplo, el discurso posfeminista sobre la figura de la “chica popular”, basado en la idea del empoderamiento femenino a través del uso consciente

⁹⁹ El término *gendered genre address* hace referencia a las maneras en las cuales las estrategias de promoción, así como los rasgos textuales de una película, se dirigen (supuestamente) a un público específico, femenino a masculino.

del aspecto físico para sus propios fines, que puede generar y condicionar ciertas estrategias de lectura por parte de las espectadoras. Reflexionaremos sobre estas cuestiones en el apartado [1.1.6].

Mientras que en el primero de los tráileres (*green band*) aparecen como destacados los nombres de las dos actrices principales, bien conocidas por el público adolescente, en el segundo es el nombre de la guionista el que ocupa un lugar privilegiado, acompañado por la etiqueta de “película de terror”: “From the mind of Diablo Cody // comes a horror movie // like you’ve never heard before”. Esto, junto con el texto que aparece entre las tomas que encuadran a Megan Fox –“Behind her smile // under her skin // inside her body// lives a demon”– inscribe las imágenes del cuerpo de Jennifer más en las convenciones del cine de terror que en las de las *teen movies*. Cabe remarcar que fue esta versión, categorizada como *red band*, aquella bajo la cual pusieron su firma Cody y Kusama, considerándola como “filmmaker’s cut”: “We think it captures the comedy and scares of the horror films we grew up on –a kind of nostalgia for when horror films were fun”, explicaron las creadoras (en Thompson 2009a). Al mismo tiempo que Cody y Kusama subrayan la pertenencia genérica de la película, lo que se traduce visualmente en el tráiler en un énfasis mayor en la estética gore, las cineastas señalan su intención de divertirse con las convenciones del terror. Solamente en esta versión aparece una escena de tono paródico, en la cual la madre entrega a su hijo un spray de pimienta para señoras, llamado “Pánico rosa”, para que pueda defenderse de un presunto asesino que mata a los chicos. En el fondo escuchamos la canción “I Know What Boys Like” de un grupo de rock de los años ochenta llamado The Waitresses, cuya letra provocativa, junto con las imágenes del chico arrastrado por un monstruo, poco después de haber asegurado a su madre que puede defenderse por sí mismo porque hace gimnasia, resaltan la distancia irónica hacia los códigos del cine de terror. El avance propuesto por Cody y Kusama pone de relieve los rasgos paródicos de la película y promete posibles placeres para un público familiarizado con el cine de terror y dispuesto a reírse de sus convenciones. Después de ver este tráiler, se podría esperar que la cosificación del cuerpo de Jennifer, enmarcada claramente en los códigos del cine de terror, sea instantáneamente puesta entre comillas, en un juego paródico con las reglas de este género, subvertidas deliberadamente por las cineastas.

A pesar de que la exposición del cuerpo de Megan Fox puede generar significados diversos –y efectivamente, como se verá más adelante, ha suscitado lecturas polifacéticas– la centralidad de la actriz en las estrategias de marketing se ha

leído principalmente como una acción diseñada para atraer al público masculino, lo cual apoyaría las interpretaciones basadas en la teoría de Mulvey. En la crítica de *Jennifer's Body*, el influyente crítico estadounidense Robert Ebert definió el filme como “*Twilight* para chicos”, haciendo referencia a la exitosa película de Catherine Hardwicke que en los discursos críticos ha sido caracterizada como un filme dirigido al público femenino: “Just what we were waiting for, *Twilight* for boys, with Megan Fox in the Robert Pattinson role, except that I recall Pattinson was shirtless” (2012: 302). Ebert, quien al igual que algunos otros espectadores se sintió decepcionado por el hecho de que la película no incluyera más desnudez de Fox, contrariamente a lo que prometía el tráiler, ha relacionado de manera unívoca la presencia de la actriz estrella con el placer espectacular del público masculino.

Sin embargo, tomando en cuenta la multiplicidad de discursos empleados en los materiales publicitarios y el carácter heterogéneo de la audiencia y de sus posibles respuestas a estas estrategias, no es nuestra intención determinar cuáles fueron exactamente las tácticas pensadas para atraer a un cierto tipo de espectadores, sea masculinos o femeninos, ni evaluar si dichas estrategias han tenido el efecto deseado en el público correspondiente. En lugar de ello, apuntaremos cómo los discursos que circularon —y siguen circulando— alrededor de la película han contribuido a reproducir la dicotomía entre los espectadores y las espectadoras, basándose en ciertas nociones alrededor del género sexual. En otras palabras, es significativo cómo se ha caracterizado la perspectiva femenina y la perspectiva masculina en las estrategias de promoción y los artículos sobre la película. La periodista de *IndieWire* Anne Thompson explicó los bajos resultados en la taquilla de la película por un “marketing pobre”, señalando que la película “is neither a horror thriller for men, nor a coming-of-age horror-comedy for women” (2009b), apuntando así a las supuestamente diferentes expectativas de los y las espectadoras, y al mismo tiempo a la separación entre un *genre* masculino (“horror thriller”) y un *genre* femenino (“a coming-of-age horror-comedy”). Por otra parte, Brandon Gray (2009) de Box Office Mojo, una página web que proporciona información sobre la recaudación de las películas, señaló la centralidad de Megan Fox en las estrategias de marketing asociándola con una “fantasía para hombres” y opinó que, para llamar al público femenino, los productores deberían haberse centrado en Amanda Seyfried, la actriz que actuó en *Mean Girls*, una comedia adolescente que en los discursos críticos fue codificada como una película dirigida a las chicas. De la misma manera, Annalee Newitz (2009) culpó el “misguided, boy-targeted marketing”

como responsable de los bajos resultados del filme, señalando que los productores deberían reconocer la “premisa femenina” de la película y dirigir su promoción hacia las mujeres que, según los datos que cita, componen más del sesenta por ciento del público del cine de terror. Estas diferenciaciones en cuanto a las expectativas femeninas y masculinas sugieren que mientras los espectadores desean ver un cine de terror más “puro”, centrado estereotípicamente en el gore y el sexo, las espectadoras necesitan “algo más”: elementos cómicos o una historia centrada en las chicas –tal y como la describió el productor Dubieniecki–, es decir, *contaminada* con elementos del cine adolescente.

Según demostró Rhona J. Berenstein (1996) en su análisis de la recepción y de la publicidad del cine de terror hollywoodense de los años 1930, los rasgos de *gender* suelen ser actuados (*performed*) ya en el nivel de las operaciones promocionales, que proporcionan inevitablemente lecturas posibles de una película. El análisis de las estrategias de marketing de *Jennifer's Body* demuestra ciertas suposiciones en cuanto al género de las personas en el público y cómo estos discursos (re)producen a los espectadores en función de estos rasgos. La “perspectiva femenina/feminista” de Diablo Cody, relacionada por un lado con la inscripción de la película en el género de las *teen movies* sobre el proceso de maduración de las dos adolescentes y, por otro, vinculada con el tema de la venganza “femenina” sobre los chicos como una fuente de empoderamiento femenino, se han codificado como *feminine addresss*. En cambio, la imagen pública de Fox, y en particular la exhibición de su cuerpo y su beso con Amanda Seyfried, así como las convenciones genéricas de terror, han sido entendidas como *masculine address*.

Sin embargo, habría que mantener cierta cautela al considerar estas estrategias como coherentes o fácilmente rechazables como herramientas de la ideología dominante que reproduce las nociones estereotipadas del género. Judith Mayne, ya en los años noventa, advertía sobre la tendencia en los estudios de recepción filmica a glorificar los poderes interpretativos de los y las espectadoras y, a la vez, de considerar las películas y las mismas prácticas promocionales como relatos sin fisuras, centrados en transmitir un mensaje hegemónico: “When other practices are taken into account, like advertising or consumer tie-ins, they are assumed to create a narrative flow every bit as seamless as that of the classical scenario itself” (1995: 171). Mostrando las paradojas surgidas de los estudios de recepción, que nacen de las tensiones entre las suposiciones tanto de la homogeneidad del aparato filmico como de la heterogeneidad de su público, Mayne

afirma que ni los mismos textos filmicos ni las tácticas publicitarias pueden ser consideradas como monolíticas. Aunque la promoción de *Jennifer's Body* parece basarse en ciertas divisiones en cuanto al género, la multiplicidad de discursos que circularon alrededor de la película se deberían entender más como una “negociación” que como “mensajes hegemónicos”, adoptando la terminología de Stuart Hall (1980).

En el estudio antes citado de Berenstein, la teórica demostró que “male and female spectators were offered a range of publicity, exhibition, and critical discourses that invited them alternately to act in line with traditional gender mores and to act out unconventional gender roles” (1996: 85). Pero, según concluye Berenstein, “the spectators put the cultural expectations of proper gender behaviors to shame in the very act of spectatorship” (87). De la misma manera, a los y las espectadoras de *Jennifer's Body* se les ofreció una variedad de discursos críticos y publicitarios que invitaba a actuar en línea con –y a la vez en contra de– ciertas nociones sobre el género, pero esto no significa que interpretaran la película de acuerdo con estas suposiciones [nos ocuparemos de esta cuestión en el apartado 2.1.6].

2.1.3 La autoría “feminista” en Hollywood

Como vimos en el apartado anterior, las estrategias de promoción efectuadas por Fox Atomic fueron consideradas muy confusas y se han visto como uno de los factores determinantes en los relativamente bajos resultados de taquilla¹⁰⁰. Al mismo tiempo, parecen confirmar el estatus precario de Diablo Cody y Karyn Kusama –y de los cineastas en general– dentro del sistema de grandes estudios de Hollywood, que limita considerablemente su libertad artística. En una de las entrevistas Diablo Cody explica cómo a través de la práctica de las proyecciones de prueba, los productores ejercieron su poder sobre el contenido de la película:

Ordinarily, when you make a movie you have these test screenings, which are horrible. You go to some large shopping mall cinema in Huntington Beach, California, they bring in a bunch of kids, put them in the front –you have to sit in the back so they can't turn back and see you– and at the end of the movie they fill out these little sheets. [...] I kept a lot of the score sheets because they had these incredibly articulate criticisms going on, like one said, “Need more bewbs”. They misspelled boobs! The studio's looking at these going, “We need more boobs, lady”. What you ultimately see in the movie –and I think it's cool– is a neutered version of what we had originally planned. (En Guillen 2010)

¹⁰⁰ *Jennifer's Body* recaudó en los Estados Unidos un poco más de 16 millones de dólares, cantidad que equivale a su presupuesto. No obstante, en la escala global, la película ganó alrededor de 31,5 millones de dólares (*Box Office Mojo*).

Cody y Kusama han mencionado en varias ocasiones sus batallas con el estudio para salvar el contenido “subversivo” de su película, lo que muestra las tensiones entre su visión artística y los criterios comerciales en la producción filmica hollywoodense. Kusama se quejó de las estrategias de marketing empleadas por Fox Atomic, que según ella promocionaban la película dirigiéndola a los chicos adolescentes¹⁰¹. Por su parte, Diablo Cody, que actuaba con más frecuencia como la portavoz del dúo Kusama-Cody, habló reiteradamente de las dificultades que conlleva el trabajo dentro de los grandes estudios de Hollywood, más interesados en productos que se puedan etiquetar y vender fácilmente: “Writing a horror-thriller-comedy mash-up is difficult. Plus Karyn and I are both oddballs. So you had a huge studio that’s used to making things straightforward and packaging them accordingly. And you had the two of us, who wanted to make Andy Warhol’s Dracula” (en Fine 2009). En otra entrevista, Cody expresó su actitud “militante” hacia el estudio con la clara intención de distanciarse de las producciones comerciales, participando de esta manera en los discursos que entienden la autoría filmica como una lucha o como algo necesariamente opuesto a la producción “de masas”:

We picked our battles [...]. Certain scenes I wish we could have retained just for fun. But the studio was more or less supportive. It wasn’t super-commercial, it was loaded with subtext –it’s not your typical popcorn movie. But we were able to plead our case effectively and I’m very proud of the movie. (*ibid.*)

Al analizar los materiales publicitarios de *Jennifer’s Body* y las declaraciones de sus creadoras, se nos revela una imagen de Cody y Kusama como una suerte de *Hollywood feminist auteurs*, volviendo a la expresión de Christina Lane y Nicole Richter que las teóricas emplearon para referirse a Sofía Coppola (2011: 190): las cineastas que luchan contra las limitaciones de la industria hollywoodense, para transmitir en sus películas mensajes “feministas”. Las directoras de Hollywood que, al igual que muchos realizadores, dependen de las decisiones de los grandes estudios, son sin embargo más propensas a ser consideradas como ejecutivas o *metteurs en scène* que *auteurs*, empleando las distinciones de críticos fundadores de la *politique des auteurs*. El estatus precario de Cody y Kusama como autoras filmicas refleja la ya mencionada declaración del productor de *Jennifer’s Body*, cuando explicaba que querían *emplear* a una mujer para que dirigiese la película. Aunque Cody, como productora ejecutiva del filme, tuvo

¹⁰¹ “I don’t know if selling the film as a straight horror film and selling it primarily to boys is really going to do any of us any favors, frankly” (Kusama en Miller 2009).

un papel importante en este proceso de selección, la decisión final dependía siempre del estudio, tal y como lo explica la guionista: “We saw a lot of [directing candidates] and then I sat down with Karyn one day in the lobby of a hotel [...]. After speaking with Karyn for only about five minutes, I wanted to call the producers so badly and say, ‘Please hire this woman immediately’” (“Jennifer’s Body” s.f.).

La frágil posición de las mujeres que trabajan dentro del sistema hollywoodense la confirman claramente las estadísticas. Un importante estudio publicado en el año 2012 por el Center for the Study of Women and Television and Film (CSWTVF) en la San Diego State University informa que, de las 250 películas más taquilleras a nivel nacional en el año 2011, solamente el 5% fue dirigida por mujeres (Lauzen 2012). Este dato es peor si lo comparamos con años anteriores: en 2010 y 2009 fueron un 7%, y un 9% en el año 2008. Aunque a primera vista parecería que algunos de los datos han mejorado en 2011 en comparación con el año anterior, especialmente en lo que se refiere a las guionistas (14%) y las productoras (25%), si los confrontamos con los de 1998 nos daremos cuenta de que la mejora en estas dos categorías fue a penas del 1%. La comparación histórica del empleo de las mujeres en 2011 y 1998 muestra que el porcentaje de directoras ha bajado significativamente, del 9% al 5%. Tomando en consideración estas cifras, la autoría de Kusama y Cody se podría conceptualizar no solamente como una lucha por mantener su libertad creativa, sino más bien como una lucha por la supervivencia en un sector predominantemente masculino.

A pesar de la necesidad de reafirmar el papel de las mujeres en Hollywood, la conceptualización “romántica” de Cody y Kusama como autoras que se ven obligadas a enfrentarse a la feroz industria cinematográfica es mucho más problemática de lo que puede parecer a primera vista. Tal y como observan Lane y Richter (2011), al emplear el concepto de *Hollywood feminist auteur* no hay que olvidar que la crítica feminista de cine de las últimas décadas ha revisado los modelos existentes del autorismo. Los postulados de la *politique des auteurs*, atacados ya desde el estructuralismo y el posestructuralismo, fueron problematizados por varias teóricas feministas, que los consideraron como conceptualizaciones “masculinas”, que no toman en consideración la precaria posición de las mujeres en la industria cinematográfica (Martin 2008, entre otras). Por otro lado, la noción de las autoras que trabajan dentro del sistema de Hollywood, pero al mismo tiempo se rebelan contra los formatos genéricos que la industria les impone, asume que los *genres* son moldes fijos y estáticos, suposición cuestionada recientemente desde la teoría de los géneros filmicos [véase apartado

1.3.2]. Finalmente, la concepción “romántica” de la autoría, considerada como opuesta a la cara comercial de la industria, ignora el hecho de que las cineastas también participan activamente en la creación de sus personas públicas para vender sus películas.

Esta última cuestión ha sido muy poco mencionada en los estudios sobre cineastas contemporáneas, en los que se ha valorado la idea de expresión “autorial”, generalmente desconectada de las prácticas de marketing y de las implicaciones comerciales que conlleva hacer cine en la actualidad. Tal y como hemos señalado en la introducción de esta tesis, este trabajo parte de la convicción de que el análisis de la obra de las mujeres que trabajan en Hollywood tendría que complementarse con un estudio del funcionamiento de la industria cinematográfica en la actualidad, en particular de las condiciones económicas en las cuales se producen, se promocionan y se reciben las películas. Por lo tanto, antes de pasar a analizar *Jennifer's Body* como una película de Cody y Kusama, nos proponemos situar su autoría en los discursos extratextuales que se difundieron alrededor del filme y de sus creadoras. Como se ha apuntado, la persona más destacada en las estrategias de marketing y los discursos críticos sobre la película fue Diablo Cody, por lo cual su figura va a ocupar el lugar central en este análisis. Con el fin de detectar cómo la construcción de su autoría pudo haber condicionado algunos de los marcos de lectura y, al mismo tiempo, con la intención de aproximarnos al problemático estatus de las mujeres que trabajan en Hollywood dentro de los géneros populares, como por ejemplo el cine de terror, abordaremos los discursos que circularon alrededor de Cody adoptando las nociones de “leyenda biográfica”, de David Bordwell (1981, 1985), y de “*auteur* como estrategia de marketing”, desarrollada por Timothy Corrigan (1991) [véase apartado 1.2.4].

La construcción de la autoría de Diablo Cody no se limita a los pósters o las notas de producción, u otras prácticas de promoción más convencionales efectuadas por los productores y los distribuidores de la película. La guionista es un buen ejemplo de “*auteur as commercial strategy for organizing audience reception, as a critical concept bound to distribution and marketing aims that identify and address the potential cult status of an auteur*” (Corrigan 1991). De acuerdo con Corrigan (1991), la leyenda biográfica o la reputación pública de un director o una directora influyen la manera en la que el público (re)construye los significados de una película. Diablo Cody, igual que algunas otras directoras contemporáneas, como Sofía Coppola o Lena Dunham, es muy consciente de la importancia de crear su imagen pública y participa activamente en

la promoción de su figura autorial a través de las entrevistas, mediante su cuenta en MySpace, Twitter o en numerosos blogs que va creando (y abandonando).

Desde el material analizado, se nos presenta una imagen de Cody poco uniforme. En uno de los artículos se han señalado los cambios camaleónicos en su peinado¹⁰², lo que podría referirse no solamente a su apariencia física sino también a las historias y los discursos que la misma autora divulga alrededor de su persona pública. Este rasgo se podría incluso extender a las películas y series de televisión en las cuales ha colaborado, ya que la falta de coherencia en cuanto a sus protagonistas femeninas parece ser una de sus principales preocupaciones artísticas. Al hablar sobre los puntos en común entre sus obras, *The United States of Tara*, *Jennifer's Body* y *Juno*, Cody afirmó:

I feel like many of the things that I've done in my vast decade-long career have dealt with –not just similar things– but, the exact same thing of being female and not being able to decide what kind of female you want to be. In Tara, it's very literal. In Jennifer, it's creepier. Juno was kind of the same thing, but opposite sides of the same coin. (En Guillen 2010)

Su reluctancia a crear una imagen fija y coherente –y de “decidir qué tipo de mujer quiere ser” –, junto con la considerable extensión del material disponible en internet y el hecho de que esta imagen no sea del todo controlada por la misma artista –ya que en la construcción de su autoría intervienen muchos discursos que se entrecruzan y contradicen–, imposibilitan la tarea de reconstruir una figura autorial precisa y completa de Diablo Cody. El presente estudio sobre la construcción de su autoría constituye un intento de señalar el estatus contradictorio de Cody como *Hollywood feminist auteur*.

El análisis de las entrevistas, de los posts en blogs y de su comentario en los extras incluidos en el DVD de *Jennifer's Body*, que participan inapelablemente en la legitimación de su autoría filmica, será limitado a dos aspectos: en primer lugar, se analizarán los elementos predominantes de su leyenda biográfica que, tal y como la teorizaba Bordwell (1981, 1985), surge en la negociación entre la guionista y la industria cinematográfica; y en segundo lugar, se estudiará –en términos de Corrigan (1991)– la preconstitución de los significados alrededor de *Jennifer's Body*, en especial por lo que se refiere a las nociones de *genre* y *gender*, que la construyen como una autora feminista de Hollywood.

¹⁰² “Cody’s very hair, rumored to be a natural reddish-brown, seems possessed by Sybil-like personalities. To look at her photos on her blog over the years is to see a restless chameleon” (Covert 2007).

2.1.4 Leyenda biográfica de Diablo Cody

En sus apuntes sobre el autor filmico, Corrigan (1991) hace una distinción entre “comercial auteur” y “auteur of commerce”. El primero viene a ser un “director-celebridad” que produce y promueve textos que sobrepasan invariablemente la misma película, tanto antes como después de su estreno; el segundo es “a filmmaker [who] attempts to monitor or rework the institutional manipulations of the auteurist position within the commerce of the contemporary movie industry” (1991). Los directores que entran en la segunda categoría “run the commerce of the auteurist and autonomous self up against its textual expression in a way that shatters the coherence of both authorial expression and stardom” (*ibíd.*). La autoría de Diablo Cody, oscila de manera ambigua entre la imagen de una cineasta-celebridad hollywoodense y la de una autora-creadora, victimizada por las fuerzas de esta producción y forzada para sacrificarse dentro de las condiciones industriales.

Tanto los medios de comunicación como la propia Cody subrayan constantemente el carácter “poco convencional” de su biografía. El seudónimo de la artista, que fue criada en un suburbio de Chicago dentro de una familia católica, fue inspirado por la canción “El Diablo” del grupo Arcadia que, tal y como cuenta en una de las entrevistas la propia artista, escuchaba mientras pasaba en coche por la ciudad de Cody, en Wyoming (Valby 2007). Antes de que ganara el Oscar por el mejor guion original por *Juno*, se hizo conocida por su controvertido blog “The Pussy Ranch”, en el cual narraba su vida como bailarina erótica y trabajadora en los servicios sexuales telefónicos, una experiencia que nació de su participación en el concurso en un *strip club* de Minneapolis. Un productor de Hollywood se fijó en el blog y la impulsó a escribir un libro, *Candy Girl: A Year of the Life of an Unlikely Stripper* (2006), cuya publicación resultó ser un éxito comercial y la llevó a escribir el guion para *Juno*. Así empezó su carrera en Hollywood. Cody se convirtió en una de las guionistas más reconocidas de los Estados Unidos –después de *Juno* (2007) trabajó en *Jennifer’s Body* (2009), *Young Adult* (2011), dirigió *Paradise* (2013) y además fue productora ejecutiva y guionista de una exitosa serie de televisión sobre una mujer que sufre un trastorno de identidad, titulada *The United States of Tara* (2009-2011). La periodista Erin Carlson observa que, después de su éxito con *Juno*, Cody empezó a dominar

a tiny little niche of Hollywood stardom: the celebrity writer. Not even wordsmith heavies Paul Haggis, Wes Anderson or Charlie Kaufman have stood in a spotlight so bright –but then, none of them had the allure of a pole-dancing past, punkish attitude or surprising smash-hit, Oscar-worthy pregnancy comedy. (2008)

La leyenda biográfica de Cody, que se convirtió en una suerte de “Cenicienta de Hollywood” (Covert 2007), pero con lengua mordaz, tatuajes y pasado “oscuro”, parece reproducir el bien conocido mito del *American Dream* –basta con mirar algunos de los títulos de los artículos que acompañaron su primer éxito comercial en la industria hollywoodense: “From Stripper to Screenwriter” (Abramowitz 2007), “From Ex-Stripper to A-Lister” (Valby 2007), “From Stripper to Screening Star” (Angelo 2011). La experiencia como bailarina de *striptease* que, como afirma la propia Cody, fue causada no por la necesidad del dinero sino por la voluntad de rebelarse contra su educación católica¹⁰³, fue explotada por los medios de comunicación hasta tal punto que se convirtió en uno de los elementos de su leyenda biográfica más reproducidos en la prensa. La actitud de Cody hacia este episodio de su vida no es para nada uniforme ya que, a pesar de que su postura se consideró “exhibicionista”, en varias ocasiones la cineasta expresó su crítica feroz hacia la industria sexual, lo que quedó invisibilizado en la mayoría de los artículos sobre ella:

There were 10 or 15 girls working, and they were going around asking, “Do you want to dance? Do you want to dance?” It seemed so sad. It was a miserable scene. I thought to myself, “I don’t want to be a part of this, where we’re almost robotic”. I saw the power struggle right there in front of my eyes. It’s really my essential problem with the entire sex industry. Women are not appreciated as much as they should be. Women are really treated like meat. (Scott 2006)

El relato basado en la figura de Cenicienta, entremezclada con su versión más moderna, reflejada en *Pretty Woman* (Marshall 1990) –un filme sobre una prostituta que se convierte en “princesa”–, resultó ser más atractiva para la prensa que la actitud crítica hacia su antigua profesión de bailarina erótica. En uno de los artículos se cuenta cómo el día del estreno de *Juno* Cody “no tenía nada que ponerse” para presentarse en la alfombra roja del American Film Institute Festival, así que menos de cuatro horas antes de que empezara la gala, fue con su marido a un centro comercial lleno de tiendas de lujo para comprarse un vestido: “Cody’s mall-rat jeans and T-shirt, Jeff Spicoli checkerboard Vans and gnawed black fingernails marked her as an infrequent visitor to the realm of exclusive retailing” (Covert 2007). Esta dramatización tan pictórica de su

¹⁰³ “You don’t need to be Sherlock Holmes to see that 12 years of daily mass and religious indoctrination created the exhibitionist that I am”, comentó en la entrevista con Jill Soloway (2009: 44).

persona recuerda mucho a la escena en la cual Vivian (Julia Roberts), la protagonista de *Pretty Woman*, aparece en una de las tiendas *chic* de Rodeo Drive, vestida con su ropa habitual, que hasta entonces usaba para trabajar en la calle, con el fin de comprarse indumentaria adecuada para el mundo de grandes ejecutivos al cual pertenece Edward (Richard Gere). Esta creación, podríamos decir, “posfeminista” de la persona de Cody, basada en el esquema *makeover* a través del consumo y la noción del empoderamiento femenino en relación con su supuesta aprobación de la industria sexual como liberadora, fue uno de los relatos más explotados en las críticas de *Jennifer’s Body*.

Cabría destacar que mientras los medios de comunicación insisten en situarla dentro de los discursos posfeministas, resaltando su anterior trabajo en el club de *striptease* y, en cuanto a la película, remarcando la representación de las heroínas fuertes y violentas pero al mismo tiempo visualmente cosificadas, la propia Diablo Cody se resiste a estas categorizaciones, distanciándose de dichos discursos. En la revista para *Bust Magazine* afirmó: “I’m a 31-year-old feminist in Ugg boots and a T-shirt, so it’s funny to me when anyone accuses me of trying to be sexy or cute. [...] I’m full-on rocking this post-feminist-academic-stripper attitude because I’m trying to confront, not titillate” (Soloway 2009: 45). Esta identificación con el feminismo apunta a otro de los elementos clave de su leyenda biográfica destacados frecuentemente en los artículos tipo “perfil de la cineasta”: la desviación o la resistencia consciente de Cody hacia los modelos dominantes de belleza en Hollywood. En la misma entrevista la cineasta comentó:

I have no shame about nudity and I feel like nudity is confrontational in a way. Maybe the world needs to see a size-10 woman naked. Maybe they need to see my cellulite. I kind of feel that I would love to put that out there. Any time I do a red carpet, I feel vaguely confrontational. I feel like, “All right, now somebody’s going to come onto the carpet who doesn’t have a stylist, who did her own hair and makeup, who’s wearing a \$25 dress from H&M. I have cellulite. I have big hips and big thighs. And you have to look at me”. I feel like people have to pay attention to someone who would typically be invisible. (*ibid.*)

La conciencia –y en cierto modo la celebración– de la imperfección de su cuerpo, así como la reticencia a gastarse dinero en ropa de lujo, la desplaza del modelo de feminidad reflejado en *Pretty Woman* (1990) o *Sex in the City* (1998-2004), dos textos paradigmáticos de la cultura posfeminista, según entienden esta expresión varias teóricas (véase por ejemplo: Tasker y Negra 2007, Radner 2011).

Además de su pasado como stripper y de la importancia de su aspecto físico en los relatos construidos alrededor de Cody, otro elemento predominante en la leyenda

biográfica es su (auto)categorización como “feminista”. La cineasta se pronunció en varias ocasiones acerca de las desigualdades en la industria hollywoodense. A la pregunta de si considera que vivimos en un ambiente *post-gender*, la guionista respondió rotundamente:

No way. I think we're less post-gender than we were 10 years ago. It's getting worse. It's such a big global thing to discuss that I wouldn't even know how to express it. I work in Hollywood. The Kathryn Bigelow thing was awesome –that was a great thing to happen– but, it's difficult to be a female filmmaker and, believe me, nobody wants you to impress your feminist agenda on their nice clean celluloid. It doesn't sell. (En Guillen 2010)

En la misma entrevista, Cody insiste en que la desigualdad institucionalizada debe acabarse y reconoce que, aunque antes solía pensar que las propias mujeres tenían parte de culpa, después de varios años trabajando en Hollywood cambió de opinión: “It seems a lot of people in power are not comfortable with women writing or directing” (*ibid.*). Cody se opone activamente a esta situación, por ejemplo como cofundadora de la agrupación de las guionistas feministas “Fempire” (un grupo de apoyo entre las mujeres en el mundo de cine) o como copresidenta del Athena Film Festival, dedicado a la promoción y exhibición del cine de mujeres. A propósito de este último evento, manifestó sus razones para estar implicada en este tipo de iniciativas: “I want other opportunities to be created for other women [...]. If I'm having the greatest career ever, but shitty conditions still exist for other women, then that's not a solution (en Vineyard 2012).

A pesar de un *backlash* contra la persona pública de Diablo Cody, que en gran parte se debió a las declaraciones sobre su feminismo, parece que la cineasta no “aprendió la lección” y sigue demostrando una actitud política:

I've been told, “Be quiet and just do good work”. If I don't [stay quiet], that makes me look like I'm a shrill harpie. But conversely, if I am quiet and just doing good work on my own, then I'm the only one who benefits from that. I'm going to continue to be outspoken and explicitly feminist about this, and I wish more women would do the same. (*ibid.*)

En otra entrevista, Cody expresa su resentimiento hacia otras directoras de cine que no se sienten interesadas por cuestionar el statu quo de Hollywood, afirmando que “a lot of women out there are really eager to become a part of the boys club instead of starting a girls club” (en Silverstein 2011)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Como se mostrará más adelante, esta actitud diferencia a Diablo Cody de Kathryn Bigelow, quien precisamente fue condenada a menudo por intentar ingresar en la elite masculina de Hollywood.

De esta manera Cody formula otro aspecto de su leyenda biográfica, aunque quizás menos destacado por los medios de comunicación que los rasgos anteriores: su posición como mujer activista que trabaja con éxito en la industria cinematográfica, pero que al mismo tiempo lucha contra la desigualdad institucionalizada en Hollywood. A pesar de que esta actitud, por un lado, implica un sincero compromiso político, al mismo tiempo no está al margen del contexto comercial y autopromocional. Según Ben Kooyman, “given the maligned status of the horror genre in many critical circles, it is important for film-makers to distinguish their products from others” (2012: 185). Los intentos de Cody por posicionarse a sí misma y a sus películas como feministas sirven en cierto modo para distinguir sus obras y a ella misma como artista, e incluso para construirla como *auteur* dentro de un sistema de fabricación masiva de los géneros, considerados tradicionalmente como opuestos a la creación o libertad artística.

En lugar de ver este componente de la leyenda biográfica de Cody como un efecto del discurso conscientemente creado por la misma artista, o como una simple etiqueta para promocionar *Jennifer's Body*, tal y como lo consideraron numerosos detractores de la película, proponemos entender el “feminismo” de Cody como un espacio de negociación o, tomando en consideración el ferviente y a menudo fanatizado debate sobre la persona pública de la guionista, una lucha sobre los significados en la que distintos grupos plantean sus propias definiciones de feminismo. Estas negociaciones, pese a que conllevaron una serie de reducciones y simplificaciones, en cierto modo evidenciaron un arduo debate cultural sobre quién y bajo qué condiciones tiene el derecho a llamarse “feminista”. Así, el “feminismo” le ha sido concedido o negado a *Jennifer's Body* no solamente en vinculación con su contenido, sino también en base a los distintos aspectos de la leyenda biográfica de Diablo Cody mencionados anteriormente.

2.1.5 Cody sobre *Jennifer's Body*

Diablo Cody cultiva su estatus de celebridad a través de una serie de actividades promocionales que la convierten, como vimos en el apartado anterior, en un buen ejemplo de autora como *performance* comercial (Corrigan 1991). Su papel central en las estrategias de marketing de *Jennifer's Body* pone de relieve cómo la leyenda biográfica puede adelantarse a las recepciones textuales de la película. Según Meaghan Morris, “the primary modes of film and *auteur* packaging are advertising, review snipping,

trailers, magazine profiles –always already in appropriation as the precondition, and not the postproduction of meaning” (en Corrigan 1991). Siguiendo la observación de Morris sobre el acondicionamiento de los significados, Corrigan afirma que el *auteur* como estrategia de marketing engendra el placer espectral, que consiste en “to already know, not read, the meaning of the film in a totalizing image that precedes the movie in the public images of its creator” (1991). Diablo Cody ha tenido un papel destacado en la promoción de *Jennifer’s Body* incluso antes de su estreno, dando numerosas entrevistas y escribiendo comentarios en sus blogs sobre la película, predeterminando de esta manera los significados del filme. La dramatización comercial del *yo* de Cody y la promoción de *Jennifer’s Body* a partir de su leyenda biográfica participaron en la fabricación de lo “already known”, que acondicionó los placeres, pero también las decepciones del público al entrar en contacto con la película en el acto espectral.

Conforme con la teoría de *auteur* de Corrigan, el análisis de la dramatización comercial del *yo* del director o directora puede ser igual de revelador que un estudio de la misma película:

The mechanisms for identifying with a speaking subject, usually a director, have become as important to communication in film culture today as the so-called textual statement of a movie itself or the different ways it is received by different audiences: the commercial drama of a movie’s source can say as much today as the drama of the movie and the dispositions of its viewers. (*ibíd.*)

Así, antes de pasar al análisis de la recepción de *Jennifer’s Body*, un filme promocionado tanto por el estudio como por sus creadoras, sería pertinente contemplar cómo la directora y la guionista diseminaron los posibles significados de la película. Mientras que existen ciertos factores a tomar en cuenta vinculados con la naturaleza de las entrevistas, como por ejemplo el riesgo de sacar los comentarios de las creadoras fuera de contexto, parece claro que una de las estrategias más sólidas de promoción de la película, no solamente efectuada por los productores sino también por parte de las cineastas, fue la categorización de *Jennifer’s Body* como “una película de terror feminista”¹⁰⁵. Kusama y Cody se refirieron reiteradamente al filme como una subversión del género del terror: “Karyn Kusama and I are both outspoken feminists. We wanted to subvert the classic horror model of women being terrorized”, comentó Cody en una de las entrevistas (en Kwan 2009). A primera vista, la intención

¹⁰⁵ Por ejemplo, en una de las entrevistas Diablo Cody afirmó: “A ‘feminist horror movie’? Yeah, that was our point, for sure. We were trying to turn the genre on its ear” (en Guillen 2010).

“rompedora” de las creadoras parecería limitarse a una simple inversión del modelo: en lugar de representar a las mujeres como víctimas, como solía ocurrir en el cine de terror clásico, se trata de convertirlas en las protagonistas que mueven el flujo de narración. “I want to write roles that service women. I want to tell stories from a female perspective. I want to create good parts for actresses where they’re not just accessories to men”¹⁰⁶ (*ibid.*), afirma la guionista, que al mismo tiempo admite que es consciente de que esto no será lo suficientemente radical para algunos críticos:

We know that no one wants to be hit over the head with a frying pan of a feminist movie. But we definitely had something to say, and the fact of the matter is my stance is that I just want to give women the best lines. I think about what the best lines in the movie are, and then I give them to girls. That might not seem so radical, but it doesn’t happen that often, and that’s my M.O. (En Stewart 2009)

Sin embargo, la reinención del género de terror efectuada por Cody y Kusama no se limita a proporcionar a las protagonistas “las mejores réplicas”. Las cineastas, conscientes de la larga historia de la representación del *gender* en el cine de terror, a menudo mencionan películas a las cuales hacen referencia en *Jennifer’s Body* –por ejemplo *Carrie* (1976) o *The Evil’s Dead* (1981)– y explican exactamente cómo subvierten ciertos elementos de estos filmes. Así, por ejemplo, Cody habla sobre una de las normas del subgénero *slasher*, analizada en más detalle por Carol J. Clover (1992), que consiste en castigar a las protagonistas por ser sexualmente activas, mientras que la *final girl*, la chica que sobrevive el ataque del monstruo, usualmente se mantiene virgen. Como lo explica Cody:

Usually in a movie like this, Jennifer would be sexual and Needy would not be. Needy is not viewed sexualized in this movie at all, but she has a sex life. [...] I think Jennifer gets herself in trouble by being shallow, more so than sexual. So I didn’t wanna make another movie where people get punished for being sexual. (En Guiting 2009)

La cuestión de la representación de las mujeres en el cine parece ocupar un lugar central en las preocupaciones artísticas de Diablo Cody. No obstante, su intención está lejos de lo que se podría enmarcar en el paradigma “imágenes de la mujer” que, tal y como explica Joanne Hollows, se basa en la suposición de que los medios de comunicación

¹⁰⁶ En otra entrevista Cody fue aún más explícita en cuanto a su “perspectiva feminista”: “My feminist hat is permanently welded to my head –I definitely can’t take it off! It’s so important for me to write things from the female perspective and in service of women and in the right roles for women. That’s usually what I’m thinking going into it. Obviously, the story goes first. But then my next priority is how am I going to sneak my subversive feminist message into this?” (en Wakeman 2009).

son sexistas y “representan mal” a las mujeres, por lo cual estas imágenes “negativas” deberían remplazarse por imágenes “positivas” (2005: 17). Cody no pretende ofrecer representaciones “positivas” y, en cambio expresa su interés por crear antiheroínas: “One thing I’m obsessed with is that I don’t think women are allowed to be anti-heroes. They’re not allowed to be flawed. [...] I’ve experienced it myself” (en Guillen 2010).

Por otra parte, la guionista señala constantemente el carácter socialmente construido de la feminidad de sus protagonistas. En los comentarios y entrevistas sobre la película destaca especialmente la comparación del personaje de Jennifer con la figura de la *mean girl* y su vinculación con la violencia de jóvenes adolescentes en el ámbito escolar, popularizada intensamente en los últimos años por los medios de comunicación. Cody remarcó: “We all know Jennifer types because society creates Jennifer types” (en Stewart 2009), desnaturalizando de esta manera los discursos populares sobre las “chicas malas” del colegio.

Además de la cuestión de la representación de las mujeres en la película, las creadoras de *Jennifer’s Body* hicieron varios comentarios para expresar su actitud hacia el género de terror. Al mismo tiempo que señalaron su afán por subvertir sus reglas, admitieron en varias ocasiones su amor por el cine de terror y hablaron de *Jennifer’s Body* no solamente como una revisión genérica, sino también como una suerte de homenaje nostálgico a las convenciones del terror:

I was simultaneously trying to pay tribute to some of the conventions that we’ve already seen in horror, yet, at the same time, kind of turn them on their ear. So, it was truly like a post-modern thriller in that, on the one hand, I grew up watching these amazing 80s genre movies like *The Lost Boys* and this and that and I wanted to honor that, and at the same time, I had never really seen this particular subgenre done with girls and I tried to do a little of both. (Cody en Roberts 2009)

Pese a que Cody fue bastante persistente al acentuar el carácter “feminista” y “rompedor” de la película, en otros momentos expresó su fascinación por el género de terror y la voluntad de inscribirse en la tradición de las películas de los años ochenta, reconociendo al mismo tiempo el potencial subversivo ya *implícito* en este género, en concreto en cuanto a la figura de la *final girl*:

I grew up on horror movies, especially those classic ‘80s horror movies with teenagers in peril, adults who don’t listen, women who are either incredibly heroic or incredibly sexy or both. You’ll notice that the last person standing in a horror movie is typically female, which is an interesting part of the genre. I didn’t want to write a modern horror movie. I wanted to write a classic horror movie. I wanted the whole vibe to be 1983, and I think we pulled that off. (En Buhrmester 2009)

En otra entrevista, Cody observa que el cine de terror siempre ha tenido un “ángulo feminista”, siendo al mismo tiempo “delightfully exploitative”: “Some of us just like that stuff. We like suspense, we like to be scared, we like to have visceral reaction in the theater. Maybe I’m starved for adrenaline, but for me watching a horror movie is very pleasurable” (en Orange 2009).

En este sentido, la actitud artística que define la práctica filmica de Diablo Cody sería difícilmente conceptualizable dentro del modelo de contra-cine, propuesto por Laura Mulvey en los setenta, que suponía la destrucción del placer visual filmico. La actitud de la cineasta, que quiere inscribirse en la tradición del cine de terror e incluso hacer una película de género, se podría explicar en términos de “ir con el género” en lugar de “ir contra el género”, empleando las nociones de Jane Gaines (2012). Gaines rechaza la noción de los *géneros* como moldes fijos, así como la idea de *autoría* como una lucha contra estos moldes, postulando la “intercambiabilidad” teórica de los dos términos. Si seguimos las teorizaciones de Gaines, la autoría de Cody y Kusama se comprende mejor como una negociación con formatos inherentemente inestables y generativos, más que como una rebelión “romántica” contra las convenciones industrialmente impuestas por los grandes estudios. En este sentido, la noción de *Hollywood feminist auteur* empleada por Lane y Richter podría repensarse a partir de la idea del cine menor: el cine hecho por una minoría en una lengua mayor (Butler 2002). En la escritura en lengua menor, por ejemplo en la de las convenciones genéricas, se trata de “hacer tartamudear” dicha lengua (Deleuze y Guattari 1975) para –como pretende Cody– “sneak [the] subversive feminist message into this [mainstream film]” (Wakeman 2009). No obstante, tal y como lo demostrará el análisis de la recepción de la película [apartado 2.1.6], la tarea implica numerosas dificultades, de lo que parece ser consciente la propia guionista:

The tricky thing is if you’re going to subvert those tropes [genre and gender], they have to be there [...]. We were constantly bobbing and weaving. Karyn and I talk about the film as a kind of Trojan horse. We wanted to package our beliefs in a way that’s appealing to a mainstream audience. (En Orange 2009)

La construcción de Cody como una *Hollywood feminist auteur*, que gracias a su inesperado éxito en los Oscars puede subvertir las normas de género desde dentro del sistema hollywoodense, como una suerte de caballo de Troya al cual ella misma hace referencia, es muy problemática. La guionista reconoce aquí el riesgo de representar la

misoginia y la cosificación del cuerpo femenino para criticarlas y, si observamos la recepción de la película, su “buena intención” no fue suficiente para gran parte de la audiencia. Como veremos a continuación, la representación de la violencia y la erotización del cuerpo de Megan Fox, junto con la actividad promocional autoproclamada como “feminista”, ha sido violentamente criticada.

2.1.6 La recepción de *Jennifer's Body*

Siguiendo la teoría de la recepción propuesta por Janet Staiger (1992, 2000), el propósito de este apartado es señalar algunos de los discursos que circularon alrededor de *Jennifer's Body*, tratándolos como marcos de referencia que permiten organizar las respuestas críticas sobre la película. Se trata de investigar las estrategias que Staiger llamó “contextual reading strategies” seguidas por el público que se encontraba dentro de los marcos normativos de referencia en el período que va desde el estreno de la película en Estados Unidos, en septiembre de 2009, hasta diciembre de 2012, año en el cual finalizó el presente estudio. Sin olvidar que las posiciones de los y las espectadoras son siempre multiformes, fragmentadas, además de cultural y políticamente discontinuas, no pretendemos abordar la recepción crítica del filme de Cody y Kusama de manera definitiva y exhaustiva. El objetivo es más bien detectar solamente *algunas* de las posibilidades de lectura de *Jennifer's Body*, con el fin de desestabilizar la noción del espectador esencial circunscrito en el texto, en esta ocasión el supuesto espectador masculino del cine de terror. A partir de la metodología propuesta por Staiger, que más que en un texto se centra en un “evento”, intentaremos mostrar cuáles fueron las maneras posibles y pertinentes de interpretar *Jennifer's Body* en una situación condicionada por un contexto determinado.

Este procedimiento, como hemos señalado anteriormente [0.2] se diferencia de los enfoques inspirados por la teoría de Stuart Hall, en concreto la de “las lecturas preferentes, útiles para la clase dominante” (1980). Si adoptásemos el enfoque de Hall, podríamos decir, por ejemplo, que la lectura preferente se basa en la cosificación del cuerpo de Megan Fox y/o en la represión de la sexualidad femenina, que sirve para garantizar el estatus superior de los hombres por encima de las mujeres; el segundo paso, según este procedimiento, sería investigar las respuestas de la audiencia y segmentarlas en tres categorías: lectura “hegemónica”, lectura “negociada” y lectura “oposicional”. Según el método de Staiger, que comprende los estudios de recepción

filmica desde una perspectiva histórico-materialista, habría que empezar primero por reflexionar sobre *cuáles* fueron las estrategias de lectura disponibles para los espectadores en un momento dado.

Así pues, como veremos más adelante, las críticas de *Jennifer's Body* apelaron a varios discursos intertextuales en cuanto a las convenciones genéricas (por ejemplo centrados en definir qué es una película de terror), la representación del *gender* en el cine de terror (y la cuestión de si este *genre* puede ser útil para el feminismo) o la división entre los géneros filmicos “masculinos” y “femeninos” (por ejemplo si la película apela a la audiencia femenina o masculina). El análisis de estos discursos pondrá de relieve cómo se negocian los significados en torno a categorías como mujer/hombre, masculino/ femenino o feminista/patriarcal.

Hemos analizado críticas y comentarios sobre la película diseminados en diferentes sitios de internet, desde los portales más populares dedicados a la evaluación de los filmes, como por ejemplo *Metacritic*, *Rotten Tomatoes*, *IMDb*, *FilmAffinity*¹⁰⁷, pasando por diversos blogs de cine, amateurs y especializados, artículos de prensa y foros, y limitándonos al contexto occidental, en gran parte estadounidense. Las críticas estudiadas se organizaron según los discursos principales, interrelacionados entre sí: pos/feminismo(s), convenciones genéricas del cine de terror y *gendered genre address*. Estos discursos revelan, por un lado, ciertas tensiones que surgen en la intersección entre género sexual y género textual, y por otro, señalan los obstáculos que pueden presentarse al teorizar sobre Diablo Cody como una autora feminista de Hollywood. En otras palabras, veremos cómo los marcos de referencia mencionados arriba se entrecruzan con otros discursos que impregnan la construcción popular y crítica de la autoría de Cody.

Su estatus de guionista que trabaja en Hollywood parece estar bajo continua negociación, en parte por el carácter colaborativo de la creación filmica, y en parte por el papel que tuvo su leyenda biográfica en las estrategias de marketing. En la lucha crítica y popular en torno a Cody, se pueden destacar varios discursos que intentan definirla. En primer lugar, las críticas y entrevistas repetidamente intentan encontrar “la mujer” en el texto, explorando la película para descubrir la evidencia del punto de vista *esencialmente* femenino, investigando al mismo tiempo sus credenciales feministas o no feministas –un proceso en el cual los comentarios de la misma Diablo Cody, estudiados

¹⁰⁷ Para los criterios de citación, véase el apartado de la Bibliografía, página 463.

en el apartado anterior, juegan un papel importante. En segundo lugar, la recepción de la película se centra en la cuestión de si Cody podría ser considerada como una cineasta de terror y qué lugar ocuparía en el panteón de los directores que se dedicaron a este género.

Resumiendo, en esta parte veremos cómo los marcos de referencia del pos/feminismo(s), las convenciones genéricas y el *gendered genre address* se entrelazan con los discursos que construyen o deconstruyen a Diablo Cody como mujer cineasta, cineasta feminista y cineasta de terror. El objetivo de dichos análisis es conseguir lo que Barbara Klinger llamó “a Rashomon-like effect”, que ocurre cuando “the researcher uncovers different historical ‘truths’ about a film as she/he analyses how it has been deployed within past social relations” (1997: 110). Sin embargo, siguiendo el ejemplo de Staiger, enfatizamos dos limitaciones de su modelo: en primer lugar, la investigadora es igual de susceptible a los contextos de interpretación subjetivos que las personas estudiadas por ella, y en segundo lugar, “reception studies cannot claim to say as much about an actual reading or viewing experience by empirical readers or spectators as it might like” (1992: 79).

2.1.6.1 Pos/feminismo(s)

Los debates en torno al carácter pos/feminista de *Jennifer’s Body* ponen de manifiesto los complejos procesos de negociación en cuanto al cine de terror y su capacidad para abordar las políticas de género, al mismo tiempo que evidencian la problemática etiqueta de Diablo Cody como autora “feminista”. Como ha apuntado Ben Kooyman (2012), las respuestas negativas a *Jennifer’s Body* –en la mayoría de los casos abiertamente agresivas y hostiles– fueron provocadas por los persistentes prejuicios sobre el cine de terror que lo consideran una herramienta que reafirma de manera violenta el patriarcado, y por el hecho de que Diablo Cody, al referirse al feminismo de la película, habló “on behalf of a generalized, unified and coherent entity that most feminists would argue does not actually exist” (2012: 181). Kooyman tiene razón al señalar que el cliché de que las películas de terror están hechas solamente por y para hombres, para satisfacer sus fantasías sádico-voyeristas contra las mujeres, persiste en los debates en torno a este género filmico, a pesar de que algunas teóricas, por ejemplo Carol J. Clover (1992) y Barbara Creed (1993), cuestionan dicha suposición. Así, en su libro *Men, Women, and Chain Saws*, Clover refuta la convicción de que “the lower

cinematic forms play by definition to male sadistic tastes” (1992: 225-26), teorizando sobre los placeres masoquistas de los chicos adolescentes que se identifican con la figura de la *final girl* en las películas *slasher*. Por su parte, Barbara Creed afirma que aunque la figura de lo monstruoso femenino en el cine de terror “reinforce[s] the phallogocentric notion that female sexuality is abject”, al mismo tiempo cuestiona la idea de que la feminidad constituya una pasividad (1993: 151). Pese a que un número considerable de ataques contra *Jennifer’s Body* estuvieron basados en la convicción de que el cine de terror es intrínsecamente patriarcal y misógino, otras respuestas críticas demuestran un mayor acuerdo con las teorías de Clover y Creed, aunque —como se verá más adelante— estas teorías a menudo fueron aplicadas con notables simplificaciones.

La cuestión de la representación de las mujeres en *Jennifer’s Body* parece ser un componente central en las críticas de la película que se inscriben en el primer marco de referencia, es decir, en el discurso que llamaremos “pos/feminista”. Uno de los focos de atención en estas críticas es el personaje de Jennifer, que ha sido frecuentemente debatido en relación con su monstruosidad, en concreto —siguiendo el ya mencionado concepto de Barbara Creed— su monstruosidad femenina. Ciertamente, no cabe discutir aquí hasta qué punto los críticos estaban familiarizados con la teoría de Creed, pero es significativo ver que la monstruosidad de Jennifer, vista de manera predominante como algo negativo, es utilizada como base tanto de las argumentaciones de corte misógino como de las de raíz feminista. Según Heidi Martinuzzi: “The main character is seducing men, and killing them. It’s like *Species* all over again. [...] It’s a classic example of men not being able to trust women or the vagina. It’s a modern adaptation of a succubus or a siren” (2009). Este comentario pone de manifiesto su conciencia de la larga tradición de representaciones fílmicas de monstruos femeninos, estudiados detalladamente por Creed (1993) en su trabajo pionero en el campo del cine de terror. No obstante, la lectura de Martinuzzi, que coincide con un gran número de interpretaciones de *Jennifer’s Body*, supone que la abyección de la protagonista nunca puede ser “subversiva”, sino que es tratada exclusivamente como un producto y una herramienta del discurso patriarcal misógino. Según esta crítica, la codificación de la sexualidad femenina como malvada anula por completo los intentos de las creadoras de *Jennifer’s Body* de inscribirse en la tradición feminista: “A film like *Jennifer’s Body*, or *Tamara*, or *All the Boys Love Mandy Lane*, or *Teeth*, or *Species*, or *Ginger Snaps*, where women’s sexuality is their only asset and usually represents EVIL, or at the least their only means of surviving in a male world, is a completely ANTI-feminist film” (*ibid.*).

En otro extremo se encuentran las opiniones de las periodistas y bloggers que interpretaron la conducta monstruosa de Jennifer como un desafío radical al orden social basado en el patriarcado. En estos casos, y volviendo a las teorizaciones de Creed, la monstruosidad femenina fue leída no tanto en referencia a la abyección, como postulaba la teórica, sino más bien en relación con la noción de agencia femenina y el uso deliberado de la sexualidad para conseguir sus objetivos. Así, por ejemplo, debajo del post sobre la película escrito por Brittney Jade Colangelo (2009), autora del blog titulado “Day of the Woman: A Blog For the Feminine Side of Fear”, se suscitó un revelador debate que refleja las negociaciones que sobre este aspecto también se pusieron de manifiesto en otras críticas de *Jennifer’s Body*.

En respuesta a la afirmación de la creadora del blog de que la película no puede ser considerada como feminista, ya que la protagonista usa su cuerpo como un arma, Ms Harker responde que “the use of sexuality by women should no longer be seen as a feminist failing but as a victory that women are comfortable within their skin. If they happen to chop a few heads off, eat some high school boys and kick alien arse then all the better!” (*ibid.*). La contraposición de estas dos opiniones fue interpretada por otra usuaria como una muestra de las diferencias entre el feminismo de la segunda ola y el de la tercera ola. Michelle comentó el post de Colangelo de esta manera:

You are perhaps still taking a second wave feminist approach to this topic. In the second wave of the feminist movement the attributes of males were placed upon a pedestal as the ideas by which women were to measure their success. However if you set the bar with the opposite genders status you have thus already established their superiority. As we have crested into the third wave of the feminist movement things have transitioned into what qualities are uniquely feminine and thus powerful in that women are powerful creatures who are equally fearfully and wonderfully made. Our sexuality and our capacity to entice is VERY powerful, and should not be disregarded. (*ibid.*)

Dejando de lado por ahora la tarea de evaluar si los comentarios de Michelle y de Ms Harker, en lugar de ser instancias del llamado feminismo de la “tercera ola”, se sitúan más bien en el marco posfeminista –en el cual el discurso conocido como *girl power* nos llevaría a interpretar el personaje de Jennifer como una fuente de empoderamiento para la audiencia femenina– nos gustaría remarcar cómo se negocian los significados alrededor de la película y, al mismo tiempo, de qué manera se articula la autoría (anti)feminista de Diablo Cody. Dichos debates demuestran el carácter multiforme del público, que aporta al *evento* de mirar una película sus propias definiciones y sus propias expectativas en cuanto al feminismo. Tal y como observa Kooyman refiriéndose

a las películas *Hostel II* (2007) y *Jennifer's Body*, “the idea that a single film or filmmaker could sufficiently address all the concerns of feminism is a misguided one, hence the criticisms levelled against these film-makers” (2012: 187). Habiendo muchas escuelas de pensamiento feminista –e incontables interpretaciones de sus postulados en la prensa popular– no debería sorprender que la monstruosidad femenina de Jennifer pueda ser interpretada de maneras totalmente opuestas, tal y como lo resumió perspicazmente Scarlet Scribe:

Feminist A might say, “Jennifer has to rely on men for her continued well-being and becomes ugly when she doesn't. How can a woman relying upon a man be construed as feminist?”
Feminist B might say, “Jennifer eats boys to remain the woman she wants to be. It's about time a woman uses a man for *her* purposes. How can that not be feminist?” (2009a)

Mientras las interpretaciones que se hicieron del personaje de Jennifer fueron alimentadas en parte por las teorías de lo monstruoso femenino de Barbara Creed, los comentarios centrados en la representación de Needy se cimentaron en el trabajo de Clover, frecuentemente mencionado en las críticas de la película, tanto en la prensa popular como en los blogs más especializados. De la misma manera que se ha aplaudido en algunas críticas la creación de Jennifer como asesina y no como víctima (contrario a lo que supuestamente dictan las convenciones del cine de terror), el personaje de Needy, por su parte, se asoció a la figura de la *final girl* –teorizada por Clover (1992)– y se celebró por su papel activo en la narrativa y su capacidad de matar el monstruo al final de la película. “Through the course of the film Needy transforms into an active agent in control of her own future” –señaló Kellyn Johnson (s.f.) que, como tantas otras comentaristas, interpretó a la protagonista a través de la figura de la chica superviviente.

Las lecturas en esta clave se sitúan en el marco de referencia “posfeminista”, basado en la aclamación de la mujer violenta representada en los géneros populares, discurso bien extendido en los textos teóricos y críticos en las últimas dos décadas. Así, la reseña de heatheroffdead26 publicada en el portal *Internet Movie Database* (7/10/2009) se inscribe claramente en el discurso del *girl power*, característico del posfeminismo:

Can we just say –it's about darn time! And by that, I mean, finally! A “girl power let's kick some booty and make out with other demonic girls horror film”!! *Jennifer's Body* –and oh what a body it is– was a fantastic addition in to the snooze fest horror films that have been released as of late. The story (great dialog by Diablo, you go girl!!), the performances and the direction all rocked!

Si bien el concepto de la *final girl* en el momento de ser introducido, a principios de los años 1990, fue sin duda una manera contundente de cuestionar ciertas reglas genéricas y a la vez una forma de repensar la cuestión de la identificación filmica en el género de terror, la divulgación popular del término transmutó la teoría de Clover en una suerte de celebración –a menudo incondicional y acrítica– de las protagonistas “fuertes” y “activas”, tales como “kick ass, working out women” en el cine de acción (Tasker y Negra 2007: 21) o “ass-kicking techno-babes” en la ciencia ficción (Gillis 2005: 7), provocando el escepticismo de algunas teóricas feministas basado en su rechazo de la figuración de la sexualizada mujer fálica (Tasker y Negra 2007). Volveremos a estas cuestiones en el capítulo III. Por ahora destacaremos que esta imagen de la mujer fuerte popularizada por los medios de comunicación también se contempla –y en algunos casos resiste– en los espacios no académicos, como se pudo observar en el blog que nos sirvió de ejemplo. Tal y como señala B-Movie Becky, junto con otras participantes del debate, que la película tenga una protagonista “fuerte” no implica necesariamente que sea feminista: “As both Poppascotch and Divemistress mentioned, it is frustrating when films are considered feminist by mainstream media audiences solely because of a ‘strong’ female role” (Colangelo 2009). Así, algunas espectadoras han detectado el problemático asunto de la agencia de las protagonistas que explotan a menudo tanto los medios de comunicación como los mismos directores para vender sus películas como “feministas”, como ocurre con Quentin Tarantino o Eli Roth.

Aunque la mayoría de las críticas que se centraron en detectar los elementos feministas –y especialmente antifeministas– parecen enmarcarse en el paradigma “imágenes de la mujer”, también encontramos comentarios que proporcionan análisis más complejos que, en lugar de contemplar la representación de las protagonistas en términos de imágenes positivas o negativas de la mujer, se proponen explorar la construcción de feminidad y masculinidad en la película. El punto en común de dichos análisis es el hecho de preguntarse si la inversión de ciertos tópicos del cine de terror puede desafiar las normas de género. Así, algunas comentaristas cuestionaron la lógica simplista empleada en las estrategias de marketing, que parecía apuntar a una doble subversión genérica (tanto en términos de *genre* como *gender*): por un lado, al disponer de heroínas femeninas, se pretendía invertir las convenciones de las películas de terror “clásicas” en las cuales las mujeres entraban habitualmente en el papel secundario de víctimas; por otro, al otorgarle a una mujer el papel de monstruo, que –como una suerte de asesino en serie– mata a varones adolescentes, trastocaría las reglas del cine *slasher*,

en el cual el asesino es invariablemente masculino. El simplismo de este razonamiento fue descubierto por varias espectadoras. Una de las estrategias de lectura fue la táctica “intertextual”, que consistió en evocar otras películas contemporáneas que utilizan un esquema parecido de inversión de las normas de género (*Teeth* o *Ginger Snaps*) para reprochar la falta de originalidad en la propuesta fílmica de Cody y Kusama. Además, se demostró que la propia inversión de los papeles en la película resulta muy problemática. En su artículo para *Bitch Magazine: Feminist Response to Pop Culture*, Martinuzzi destacó esta cuestión:

The norm in horror films, and in most cultures around the world, is that men are seen as the aggressors and women the subservient and the victims. But switching the dynamic and putting men suddenly at the (usually sexual) mercy of a woman with intent to harm does nothing but reinforce the mainstream ideology that women with control of their sexuality (and by default, their reproduction) are dangerous, intend harm, and will always turn on their male superiors. Movies in which teenage girls discover their sexuality and then use it solely to inflict harm on males for the sake of revenge is a guilty male fear if I’ve ever seen one. So next time you want to call a horror film “feminist”, make sure it espouses gender equality –not the cutting-off of penises by horny, monstrous women who like sex. (2010)

Por otro lado, Sarah Ball, una periodista del *Newsweek*, en un artículo titulado “Why Hollywood Apparently Can’t Make a Feminist Slasher Movie”, argumenta que la supuesta subversión de las convenciones genéricas en *Jennifer’s Body* en realidad refuerza los estereotipos:

High-school boys are sissies, bashed as feminine: when they’re not crying at funerals or saying something sweetly perceptive, they’re writing creative nonfiction, wearing guy-liner, painting their nails, or posing for pre-prom pictures with their tiara’d little sisters. This movie is not genre-subverting so much as genre-reinforcing: it annihilates the symbolically feminine (emotion, intuition, sensitivity) in one big ketchup splatter, all for the gain of the symbolically male (physical violence, sexual aggression). (2009)

Ciertamente no cabe discutir la mayoría de argumentos de Ball, pero lo que podríamos afirmar ante la recepción crítica de la película *Jennifer’s Body* es que la insistencia de Diablo Cody en llamarla “feminista”, junto con su actividad –como le han reprochado algunos– “exhibicionista” en internet, le ha proporcionado más detractores que fans, reforzando el llamado *backlash anti-Cody* que apareció después de su éxito en los Oscars. Basta con repasar los títulos de algunos artículos y posts en distintos blogs: “Diablo Cody annoys the shit out of me” (Brevet 2008), “10 things I hate about Diablo Cody” (A.J. 2008), entre otros.

Cabría considerar si, en lugar de basarse en oposiciones binarias, clasificando la película como feminista o no feminista (o, como quisieron algunas críticas, “antifeminista”), sería más productivo situar tanto la autoría de Cody como su película en la “órbita feminista”, una disposición crítica que propuso Christine Gledhill: “Such criticism is not concerned with progresiveness or reactionariness of the text, but with tapping its cultural energy, making it productive for feminist debate and practice” (en Lane 2000: 26).

Si tomamos en consideración la complejidad de los debates alrededor de la película, cabría proponerse un replanteamiento de la autoría “feminista” de Cody, que se ve desplazada no solo en función de las fervientes polémicas relacionadas con la representación del género en *Jennifer’s Body*, sino también en relación con las cuestiones de marketing. Este se basa parcialmente en la exhibición del cuerpo de Megan Fox y en la construcción pública de la actriz como “mujer sexy”, así como en la multiforme y contradictoria leyenda biográfica de Cody, que a su vez es el resultado de una intensa interacción entre los medios de comunicación y la misma guionista. Por lo que se refiere a esta última cuestión, la resistencia a definir *Jennifer’s Body* como “feminista” también lleva a una reflexión sobre el hecho de quién está autorizado para hablar en nombre del feminismo y, como se verá a continuación, en qué formato.

2.1.6.2 Cine de terror, cine de culto

Si bien el discurso “feminista” y “posfeminista” parece ser el marco de referencia predominante en la recepción de *Jennifer’s Body*, también existen otros contextos de lectura que pueden resultar reveladores en cuanto a la construcción de la autoría de Diablo Cody, que se posiciona en la compleja intersección del *gender* y el *genre*. A continuación nos centraremos en el discurso sobre la pertenencia genérica de *Jennifer’s Body*, así como en la problemática noción de un *gendered genre*, o sea un género producido en mayor parte para hombres o mujeres, o consumido por hombres o mujeres.

Igual que en el caso de otras películas de terror adolescente que mezclan los elementos de terror y comedia, como por ejemplo las de la saga *Scream* (1996-2011), *Teeth* (2007) o *The Cabin in the Woods* (2011), la categorización genérica de *Jennifer’s Body* como una película de terror fue muy atacada. Varios espectadores le negaron la etiqueta de terror, como por ejemplo Telecinéfilo (23/11/2009), que incluyó su opinión

sobre la película en el popular portal de críticas de cine *FilmAffinity*: “Que nadie espere una película de terror porque realmente no lo es. Contiene elementos propios del género (posesiones demoniacas, asesinatos...) pero están llevados al terreno de la comedia y la película no causa miedo ni inquietud en ningún momento”. A pesar de ser un argumento recurrente en las críticas que minusvaloraron *Jennifer’s Body* por la ausencia de una adscripción genérica “clara”, no siempre se consideró negativo. En otras ocasiones, esta misma característica se aplaudió como una mezcla consciente de estilos y géneros, que sirvió para incluir la película en la distinguida categoría del “cine de culto”, una etiqueta empleada frecuentemente para las películas pertenecientes al cine de terror que, en la mayoría de los casos, no gozaron de éxito comercial en el momento de su estreno. Tal y como observa Brad Brevet –mostrando cierto desprecio hacia las fans del cine de terror– *Jennifer’s Body* parece cumplir los requisitos de la cinta de “culto”:

A cult film is a movie with a highly devoted, yet very specific, group of fans and is typically a film that acquires this audience over a period of time and certainly not at the box-office. *Donnie Darko* made \$517,375 at the box-office; *The Big Lebowski* managed \$17 million; *Office Space* made \$10 million; *Clerks* made \$3 million; *The Shawshank Redemption* (IMDb’s #1 user rated movie) only made \$28 million. The \$14 million *Jennifer’s Body* has managed smells like a huge cult classic should the female drum beat loud enough. Perhaps females around the world will be snatching up this DVD and rest it right in-between their copies of *Clueless* and *Terminator*. (2009)

Aunque habría que tomar en cuenta que el “cine de culto” abarca definiciones diversas, que son determinadas histórica y culturalmente, se puede observar que la estrategia desarrollada por Brevet basada en una comparación con películas o directores considerados como “de culto” se repite en varias opiniones sobre *Jennifer’s Body*. De la misma manera, el influyente crítico de cine A. O. Scott (2009a), que escribe para *The New York Times*, situó la película de Cody y Kusama al lado de directores de terror “consagrados” como Dario Argento, Brian De Palma y Alfred Hitchcock, expresando su convicción de que, a pesar de sus puntos débiles, *Jennifer’s Body* “deserves –and is likely to win– a devoted cult following”. Para Scott, la perfección formal o la coherencia narrativa no constituye un factor determinante para evaluar esta cinta de terror. En cambio, lo que la hace llamativa es su carnalesco desorden: “*Jennifer’s Body* [...] is an unholy mess. I mean that as a compliment. Yes, the movie’s gory set pieces are executed with more carnivorous glee than formal discipline, and its story is as full of holes as some of its disemboweled victims. But coherence has never been a significant criterion for horror movies” (*ibid.*).

Lo que podemos percibir en los comentarios que adoptan una estrategia parecida a la de Scott es cómo, junto a la intención de clasificar *Jennifer's Body* como “cine de culto”, se cuestiona el hecho de que sea “cine de arte” o “cine de elite”, un gesto que paradójicamente no tendría por qué negarles a Cody o Kusama el estatus de *auteurs* – basta con mencionar algunos “clásicos” de cine B, como por ejemplo *The Evil's Dead*, que en su momento proporcionó a su director, Sam Raimi, una prestigiosa etiqueta de *auteur* de cine de terror. Así, al mismo tiempo que se repiten las afirmaciones del tipo “it's not art”, “it's not *Citizen Kane*” o “guilty pleasure type of a movie”, que la posicionan en el extremo opuesto de lo que podríamos llamar “cine de calidad”, se califica *Jennifer's Body* de “campy horror comedy”, “trash-horror classic”, “B-movie”, “great gory pulpy thriller”, “niche item”, “kooky, kinky fun”, que generalmente se traducen en un buen puntaje en la evaluación de la película e implican la posibilidad de inscribirla en la categoría del “cine de culto”.

La asociación con la estética camp, así como la experiencia de ver la película como un puro entretenimiento –o incluso como “placeres culpables”, según confiesan algunos espectadores– está relacionada no solamente con la presencia de la estética *gore*, mezclada con ciertas dosis de humor (un elemento que asentó tradicionalmente el cine de terror en la categoría de los “géneros bajos”, según Williams [1991]), sino también con la intertextualidad “carnavalesca” del filme, mencionada por Scott. Tanto el público como las propias creadoras subrayan el modo intertextual de la película. Preguntada por sus influencias cinematográficas, Cody cita a una serie de directores cuyas obras fueron alguna vez clasificadas –aunque en contextos y momentos históricos distintos– como películas “clase B”:

Definitely *Carrie*, a little [George A.] Romero... and I love Sam Raimi, though I would say this movie is more of a slow burn than the kind of kinetic Raimi style. Really, all kinds of vintage horror movies; we definitely wanted to have that warmth, not that anti-septic, computerized look that movies have now. (En Miska 2009)

De esta manera, la guionista expresa su intención de enmarcar a *Jennifer's Body* en una tradición del cine de terror que ella considera *vintage* y que incluye películas de bajo presupuesto de los años setenta y ochenta, invitando al público a interpretarla en clave “intertextual” y a leerla en conexión con las obras citadas.

La intertextualidad, –un fenómeno considerado como rasgo predominante del cine contemporáneo, al menos en las películas que se podrían leer desde el paradigma

posmoderno— debería tomarse aquí como una estrategia de lectura, tal y como propuso Janet Staiger: “a spectator’s ideas of similar texts to the one being watched influence the articulation of the spectator’s reception, and may contribute to interpretations in which figuring out a plot and testing hypotheses matter much less than the pleasures of formula coherence (and deviation)” (2000: 5). Demostrando elocuentemente que disfrutar de las mezclas de géneros y de fórmulas no es un fenómeno reciente en la espectralidad, puesto que esta práctica ya existió en la época del cine hollywoodense clásico, Staiger explica que la estrategia de la comparación intertextual con otras películas y otros *genres* puede cumplir múltiples funciones: cognitivas, ya que comprendemos los textos basados en una serie de otros textos; sociológicas, para alinear los textos con otros textos con el fin de alabarlos como arte o denigrarlos como cine de muy baja calidad, pero también para construirnos como personas “eruditas”, familiarizadas con las convenciones genéricas; y finalmente funciones afectivas, ya que las comparaciones con otros filmes pueden, por ejemplo, hacernos reír (*ibíd.*).

La intertextualidad “carnavalesca” es *percibida* como un rasgo textual en *Jennifer’s Body* y al mismo tiempo *actuada* por el público en los actos interpretativos; este se centra, más que en el progreso del relato o en la verosimilitud de los personajes, en los efectos *gore* y en detectar las referencias a otros filmes. Esto podría inscribir la película de Cody y Kusama en lo que Tom Gunning (1986) llamó “cinema of attractions”: el cine que crea una confrontación exhibicionista, más que una absorción diegética. Según el modelo de Gunning, el cine de atracciones estimula una serie de miradas fragmentadas, y a menudo “especulares”, a diferencia del cine narrativo convencional, que enfatiza la narración y produce una experiencia fílmica de la absorción en la ilusión. En esta línea se dirige también la conceptualización de Timothy Corrigan (1991), que plantea una mirada veloz (*glance*), típica del cine preclásico y posmoderno, en contraposición a una mirada concentrada (*gaze*), característica del cine clásico y moderno. Según el teórico, a diferencia de la primera, la mirada concentrada construye una subjetividad más fija y unificada, a través de las continuidades narrativas, las clausuras, los personajes principales y el realismo. El cine de la mirada concentrada es un cine de interpretación y lectura, mientras que el cine de la mirada veloz es un cine de actuación (*performance*), según Corrigan. A pesar de que las dicotomías inscritas en estas teorizaciones pueden ser cuestionadas de varias maneras, los modelos propuestos por Gunning y Corrigan resultan útiles a la hora de abordar la recepción de *Jennifer’s Body*. Sin embargo, en lugar de considerar estos modelos diacrónicamente, tal y como

hicieron los autores para determinar las formas de producción, exhibición y recepción en distintos períodos en la historia del cine estadounidense, los entenderemos de manera sincrónica, según el postulado de Janet Staiger:

The entire history of cinema in every period (and likely every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition, and several modes of reception. Moreover, any individual viewer may engage even within the same theatergoing experience in these various modes of reception. (2000: 43)

De acuerdo con Staiger, los diferentes modos de recepción pueden convivir en un período dado, o incluso pueden manifestarse en un solo espectador. La estrategia de la comparación “intertextual” empleada por el público de *Jennifer’s Body*, más que considerarse como un rasgo “universal”, inscrito en la experiencia de mirar en el cine posmoderno, debería contemplarse en un contexto dado, ya que dicha estrategia puede responder a varios motivos y puede cumplir diversas funciones. Así, por ejemplo, mientras que ciertos espectadores la utilizan para construirse como personas familiarizadas con las convenciones genéricas del terror o del “cine de culto”, otros efectúan la lectura “intertextual” con una intención crítica, para trazar la representación del *gender* en la historia del cine de terror, como vimos anteriormente.

Aunque la cuestión de las imágenes de lo monstruoso femenino no fue una preocupación central en las críticas dominadas por el discurso del “cine de atracciones”, la intertextualidad y el carácter autorreferencial de *Jennifer’s Body* se entendió a veces como un juego lúdico con los clichés de *gender*. Los y las espectadoras que leyeron la película a través de la estética carnavalesca fueron más propensas a ver la monstruosidad de Jennifer como altamente artificial, como un cliché que sale a flote gracias a la *repetición* genérica de ciertos tópicos, tal como expresa SarahS en *Metacritic* (27/09/2009):

This was advertised as a horror movie. [...] What I got, instead, was much better. “Jennifer’s Body” is an incredibly sassy, colorful, tongue-in-cheek, will-be-loved-for-years-to-come film that plays with stereotypes, surprises and shocks its viewers, and best of all, serves as a hilarious metaphor for that narcissistic friend a lot of us had in high school who, we often suspected, was really an evil succubus.

Algunas comentaristas cuestionaron la correlación entre el juego intertextual con las convenciones genéricas y el desafío de las normas del *gender*: “Here’s where it gets tricky: can we joke about sex and violence without getting egg on our faces –without reinforcing the conceits we intend to subvert?”, planteó Sarah Ball (2009), que escribe

para *Newsweek*. Como estos debates demuestran, la propia “intertextualidad” de *Jennifer’s Body* resultó ser un campo de batalla en la recepción crítica de la película.

2.1.6.3 Drama adolescente para chicas

Otro de los discursos, que también refleja un debate sobre la pertenencia genérica de *Jennifer’s Body*, es la cuestión del *gendered genre address*, es decir, el discurso que identifica la manera en que la película se dirige a un supuesto público femenino o masculino. Este marco de referencia, dentro del cual se debatió también la perspectiva “femenina” de Cody, está estrechamente vinculado con la construcción de las espectadoras del cine de terror contemporáneo. Volviendo a los modelos de Gunning y Corrigan, el de cine de atracciones vs. cine narrativo y el de la mirada veloz vs. mirada concentrada respectivamente, podríamos constatar que gran parte de las críticas que catalogan *Jennifer’s Body* como una película de terror y/o “de culto” se pueden vincular a una experiencia espectral de “distracción” y “diversión”, característica de la mirada veloz y el cine de atracciones. Sin embargo, también nos encontramos con una cantidad considerable de comentaristas que leyeron la película en clave “realista”, o de la llamada “absorción en la ilusión”, fijándose en la verosimilitud de los personajes y expresando la identificación con la narración fílmica, a menudo interpretada a través de la lente del drama adolescente “para chicas”. Así, cuando Scarlet Scribe explica por qué los detractores del filme no lo entendieron, recurre al argumento de que el formato del cine de terror sirvió a las autoras solamente como una alegoría para narrar una historia desde un punto de vista “femenino”:

And why don’t they understand the film? Because it’s one of the very few honest-to-goodness feminist films out there –and more so than being feminist, it’s one of the few films that views things from a female lens. Boys are there, and make up the majority of the victims in this body horror film, but they’re not a concern. For once we have a story with female main characters who aren’t obsessing about, fighting over, or bitching about boys every five minutes. *Jennifer’s Body* is about women and how they relate to each other, the horror moments are there for style and allegory. (2009b, énfasis mío)

Las críticas que defendieron a *Jennifer’s Body* argumentando que es la historia de la maduración de Needy y *no* una película de terror prestaron mucha atención a la escena del beso entre las dos protagonistas, que fue atacada por otras críticas como gratuita e ideada por el estudio solamente para atraer al público masculino (Ball 2009). Sin embargo, muchas espectadoras la han considerado una fuente de placer, e incluso han

interpretado la película como una historia de amor entre las dos chicas. En un hilo del foro de la *Internet Movie Database*, titulado “Was Needy a secret lesbian?”, los y las usuarias debatieron arduamente sobre la sexualidad de la protagonista. Kaskait (7/05/2012) opinó que la película tematiza el deseo homoerótico: “I believe the girls were too young to fully know and accept what their sexuality was or is at the time. They are both experimenting with boys. But they also know that what they need they only have with one another”, y después dedicó varios párrafos a describir distintas escenas de la película para justificar su argumento.

Otros espectadores no se limitaron a debatir la representación de la sexualidad en *Jennifer’s Body*, sino que soltaron las riendas de su imaginación y reescribieron el romance entre Needy y Jennifer en páginas del tipo *fanfiction* (ficción de fans) o *YouTube*. La actitud participativa en estos actos interpretativos de las aficionadas de *Jennifer’s Body* cuestiona el modelo del cine como un aparato ideológico –que implica la dualidad entre el texto todopoderoso y una audiencia pasiva– ejemplificando los postulados propuestos desde los estudios culturales, según los cuales los textos son inherentemente polisémicos y por consiguiente pueden ser descodificados de maneras diversas (Hall 1980).

Algunos de los comentarios que defienden la perspectiva “femenina” de *Jennifer’s Body* ponen en relieve cómo se codifica el *feminine address* de la película, en oposición al *masculine address*, tal y como vimos en el análisis de las estrategias de marketing. Jenni Miller explica por qué para ella la película va dirigida al público femenino:

It’s strong enough for a man, but made for a woman [...]. Sure, there’s gore aplenty, and Megan flaunts her tight tummy in what seems like every scene, but the *real* story is about the dynamic between her character and Seyfried’s character, Needy. The last snack on Jennifer’s list is Needy’s sweet boyfriend Chip, played by Johnny Simmons. So typical of high school girls, am I right? (2009, énfasis mío)

La demarcación entre los dos públicos e, implícitamente, entre los dos géneros cinematográficos, cine de terror y drama adolescente, es evidente: la *verdadera* historia, o sea la relación entre las dos jóvenes, va dirigida al público femenino. Se puede observar que la estrategia de leer *Jennifer’s Body* a través de su trama y la identificación con Needy, que estos comentarios consideraron una estrategia femenina, se cimienta en un prejuicio: las espectadoras van a mirar las cintas de terror no por su afán por el *terror*, sino en búsqueda del placer de la identificación. Dicho prejuicio parece estar

confirmado por un estudio conducido por Brigid Cherry (2002), según el cual las espectadoras de cine de terror evaluarían la calidad de una película fijándose principalmente en la trama y el desarrollo de los personajes, estrategia que la teórica vincula con los actos interpretativos de las lectoras de novela romántica, que ha investigado Janice Radway:

Like the subjects of Radway's study, female horror fans judge the quality of films on the basis of the relationships which develop between the characters. This explains the particular liking for vampire films among this group of viewers, since many seemed to read them in a similar way to romance fiction, identifying the relationships between the vampires or between the vampire and its victim as a major source of pleasure. [...] In common with Radway's romance-fiction readers, these women cannot easily be viewed as ignorant, dull, or misguided consumers of mass culture, nor can they be viewed as the impressionable, bloodthirsty viewers which the moral guardians of society associate with horror cinema. (2002: 172-173)

Aunque esta vía de lectura puede ser válida en el caso de muchas espectadoras, es evidente que no puede dar cuenta de la totalidad de las experiencias del público femenino. Si bien las espectadoras pueden elegir el cine de terror por motivos muy distintos, como por ejemplo los que se inscriben en el modelo del “cine de atracciones” –y efectivamente, esto se confirma en las respuestas de algunas fans de *Jennifer's Body* que reclaman “más sangre” y “más gore”– resulta significativo que esta y otras estrategias de lectura no hayan sido codificadas en los discursos mediáticos como “femeninas”.

La convicción de que hombres y mujeres aprecian esencialmente rasgos distintos en las películas de terror nos devuelve al estudio de Berenstein (1996), que mostró de manera esclarecedora cómo las estrategias de marketing, las críticas y las propias películas sugieren cuál debería ser el comportamiento “adecuado” en el acto espectadorial. Según la teórica, los rasgos de género son actuados (*performed*) por el público del cine de terror: las espectadoras *actúan* como asustadas, tapándose los ojos, a la vez que los espectadores *actúan* como valientes, protegiéndolas entre sus brazos. Si bien estos modelos de comportamiento han sido refutados recientemente en el estudio Cherry, titulado, de manera sugerente, “Refusing to Refuse to Look: Female Viewers of the Horror Film” (2002), el componente genérico-sexual, que se refleja en las teorizaciones de Berenstein sigue estando muy presente en la construcción de las fans de este género.

Si consultamos la prensa popular, parece que en la última década las espectadoras del cine de terror han ganado mucha visibilidad (Orange 2009, Spines

2009), lo cual no debería sorprender si tomamos en consideración que las mujeres han constituido la mayoría entre el público que asistió a ver las películas de terror de mayor éxito de taquilla en los últimos años¹⁰⁸. Sin embargo, la manera de conceptualizarlas se fundamenta en la asunción de que las mujeres responden a motivaciones distintas al elegir este género filmico, tal y como podríamos deducir de un artículo de Michelle Orange en *The New York Times*:

And yet recent box office receipts show that women have an even bigger appetite for these films than men. Theories straining to address this particular head scratcher have their work cut out for them: Are female fans of *Saw* ironists? Masochists? Or just *dying to get closer to their dates*? (2009, énfasis mío)

Diebbie Liebling, ex presidenta de producción en Fox Atomic –el estudio que produjo *Jennifer’s Body*– negó en cierta manera el posible placer femenino derivado del cine de terror, afirmando que no entiende las motivaciones de las mujeres a la hora de elegir este género: “I would love to know why girls are going to see *Saw*, because I have no idea” (en Orange 2009). Por otra parte, la actriz principal de la película *Orphan* (2009), Vera Farmiga, se refirió al placer vinculado con este género como una experiencia visceral, aunque no tardó en codificarla como femenina, relacionándola con el hecho de que las mujeres son más “emocionales”: “I grew up loving to scare and be scared [...]. It elicits this surge of adrenaline you don’t get with any other genre. Maybe women are so drawn to it because we’re more emotional creatures and it’s such a visceral experience” (en Spines 2009).

Otro argumento habitual en los artículos que abordan el tema de la espectadoriedad femenina en el cine de terror consiste en destacar la figura de la *final girl*. Tal y como explica la productora Susan Downey, “horror films tap into the most primal fears. And when we put a woman through this mythological journey and have her come out at the end kicking ass, the guys get the eye candy they want and the girls get the sense of ‘I can face my demon’” (en Spines 2009). Esta lógica, que se empleó con asiduidad en las críticas de *Jennifer’s Body*, cimienta los placeres femeninos en la identificación (con las *mujeres* en la pantalla), como un motivo suficiente, evidente y no problemático de la espectadoriedad de las mujeres.

¹⁰⁸ Según los datos citados por Christine Spines: “Name any recent horror hit and odds are that female moviegoers bought more tickets than men. And we’re not just talking about psychological spookfests like 2002’s *The Ring* (60 percent female), 2004’s *The Grudge* (65 percent female), and 2005’s *The Exorcism of Emily Rose* (51 percent female). We’re also talking about all the slice-and-dice remakes and sequels that Hollywood churns out” (2009).

Ante esta construcción de la espectadoriedad femenina del cine de terror, el hecho de que *Jennifer's Body* haya sido dirigida y escrita por mujeres resultó un factor relevante en la recepción del filme. Por otra parte, en las críticas de *Jennifer's Body* se puede detectar un discurso que censura la “contaminación” del género de terror mediante la “perspectiva femenina” y/o “feminista” de Cody, ejemplificado por la opinión de Lara Taylor Strayer: “Thrillers are not meant for feminist tales. [...] If I want complex philosophical discussions on gender roles, I'd probably pay to see an Oscar-winning drama” (2009). De esta manera, Strayer se pregunta si el cine de terror es un género “adecuado” para temas “feministas” o “femeninos”, haciendo referencia a *Juno*, un drama sobre una adolescente embarazada, que según su lógica sería un formato genérico que se ajusta mejor a dicha temática. El discurso de “contaminación” genérica se centra predominantemente en la persona pública de Cody, cuya leyenda biográfica resultó un factor determinante en los debates sobre quién tiene y quién no tiene autorización a hacer cine de terror. El ya mencionado *backlash anti-Cody* se volvió a manifestar en junio de 2011, cuando se anunció que la guionista trabajaría con el guion del remake de la película *The Evil Dead* (estrenada en 2013), provocando una oleada de ataques de los fans de terror, a menudo de corte sexista¹⁰⁹.

Además de la perspectiva femenina/feminista de Cody, junto con la controvertida leyenda biográfica de la guionista, el discurso de “contaminación” se alimentó de los prejuicios vigentes contra el género de cine adolescente. Curiosamente, las personas que defendieron *Jennifer's Body* sintieron la necesidad de remarcar que el filme *no es* cine adolescente, y a menudo recurrieron a la estrategia “intertextual” para elevar el filme a la categoría del “cine B de culto”: “La película también tiene toques de cine de terror de serie B (en una escena hacen referencia a *Evil Dead*) que la hacen aún más atractiva a la película. No la veo para nada como otra película más para adolescentes”, escribe Julie Marsden para el *FilmAffinity* (25/09/2009). Dr_H_Lecter comparó en el mismo portal (18/09/2010) a *Jennifer's Body* con *Twilight*, para defender el primer filme y destacar la marca de autoría de Cody:

Alcanza cotas mucho más allá de lo esperado dentro de una época donde los puñeteros “Crepusculitos” mantenían el monopolio del cine juvenil... regalándonos una sátira divertida y cruel del mundo adolescente [...]. Como ya digo, la trama de *Jennifer's Body* sería una tontería si

¹⁰⁹ Eso ocurre en el siguiente comentario, en que se alude a su pasado como bailarina de *striptease*: “Diablo Cody you are wanted in the Champagne Room... not remaking *Evil Dead*” (citado en *Fangirltastic* 2011).

no fuera por la acidez de los diálogos y por la ingeniosa manera de desarrollar los acontecimientos marca Cody.

Lo que llama la atención en estos comentarios es el hecho de que la autoría de Cody puede desarrollarse *a pesar* de los elementos de cine juvenil, lo que no debería sorprender tomando en cuenta su bajo estatus en varios momentos de la historia del cine. El cine adolescente, asociado con la industria hollywoodense y la producción masiva, no se suele considerar un formato adecuado para un *auteur* filmico.

Es en estas múltiples tensiones, entre la necesidad de reclamar la pureza del cine de terror, la negación de la autoría de Cody y la dispersión de los rasgos de filme adolescente para preservar la marca autorial de la guionista, donde habría que situar las posibles figuraciones de Cody como *auteur*, como feminista o como cineasta de terror. La fusión entre los formatos góticos y las preocupaciones juveniles que caracterizan al cine adolescente no es un fenómeno nuevo (recordemos *Carrie* de Brian de Palma o las películas *slasher* de los setenta y ochenta) y tampoco lo es el menosprecio crítico hacia estas películas. Sin embargo, para entender mejor la recepción de *Jennifer's Body* en relación con el discurso de “contaminación”, sería interesante reflexionar cómo se articula este debate en la actualidad: ¿Por qué hay tanto fervor en defender la “pureza” del cine de terror y cuáles son las razones del rechazo hacia el cine de terror adolescente? Y, finalmente, ¿qué tienen que ver estos fenómenos con el *feminine adress* y la autoría filmica de Diablo Cody?

Los comentarios que se inscriben en este marco interpretativo pueden vincularse con un discurso académico y crítico de la última década, centrado en el desprecio del cine de terror adolescente por considerarlo “apolítico” y escapista, tal y como lo analizan Pamela Craig y Martin Fradley en su artículo “Teenage Traumata: Youth, Affective Politics, and the Contemporary American Horror Film” (2010). Al estudiar el reciente descontento con este género, Craig y Fradley observan que uno de los factores que más contribuyó a estas críticas fue

a combination of brooding cultural pessimism underscored by a gloomy nostalgia for the genre's low-budget oppositional heyday from the late 1960s through roughly the late 1970s, a mythologized era usually situated somewhere between the release of *Night of the Living Dead* in 1968 and the likes of *The Hills Have Eyes* (1977), *Dawn of the Dead* (1978) and David Cronenberg's intelligent and unnervingly prescient exploitation output in the latter half of the 1970s. (2010: 80)

Entre las numerosas críticas de las películas de terror que se citan en el artículo, vale la pena reproducir una de Wheeler Winston Dixon del año 2000, que es especialmente relevante para el tema que nos ocupa:

The movie viewer, ensconced in her/his seat in the darkness seeks above all to *avoid* reality, to put off for as long as possible the return to normalcy, when they push past the upturned boxes of popcorn and spilled sodas and make their way through the doors into the world outside. But are they ever satisfied? The entire key behind contemporary genre films is to keep the viewer hooked, perpetually wanting more, to be satisfied yet still hungry for a return to the same world, the same characters, the same general plot line, with only minor variations. This explains why every cast member not killed in *Scream* (1996) is back for *Scream 2* (1997); contemporary narrative-driven audiences want continuity and predictability in their entertainment above all other considerations. Today's genre films are really serials, in which formulaic thrills and entertainment are dispensed in two-hour bursts, with the promise of more to come held out in the final scenes of each episode. Tangentially, it is no surprise that the major television networks are increasingly targeting teenage women as a major portion of their audiences for daytime soap operas. As with film sequels, it is the *seriality* of the daytime soap opera, the mixture of the familiar with a slight plot twist to keep the narrative from becoming too predictable, that draws in younger audiences. (En Craig y Fradley 2010: 82-83, énfasis original)

Como observan Craig y Fradley, la diatriba de Dixon ejemplifica los argumentos típicos de los detractores del cine de terror adolescente: la crítica postadorniana de la *serialidad* de los productos culturales, la subestimación del cine dirigido a los jóvenes y su (supuesto) atractivo escapista y finalmente, la aparente *feminización* del cine de terror (83), surgida de su vinculación con el formato genérico de la telenovela¹¹⁰. Esta “feminización” del género, considerado tradicionalmente como “masculino”, no es un fenómeno exclusivo del cine de terror ya que ocurrió, por ejemplo, en el caso de otra película aquí citada, *Twilight*, que fue criticada por contaminar la “pureza” de cine fantástico. En su estudio de las críticas del filme, Isabel Clúa demuestra –recurriendo a los apuntes de Radaway (1986)– que los mecanismos de devaluación de la película y de sus espectadoras se desarrollaron a partir de “una serie de metáforas basadas en la ingestión, incorporación y absorción que reducen las prácticas culturales de las lectoras a la satisfacción mecánica del apetito instintivo” (2011: 35). Dichas metáforas se ven reflejadas también en los argumentos de Dixon, cuando menciona “the upturned boxes of popcorn and spilled sodas” y “the viewer [...] perpetually wanting more, to be satisfied yet still hungry for a return to the same world”. No menos importante, el discurso desarrollado por Dixon plantea otra cuestión: la repulsa de la estrategia de

¹¹⁰ Cabría clarificar aquí dos sentidos de la *serialidad*: por un lado, el sentido peyorativo de algo que está hecho “en serie”, es decir, fabricado (en el sentido de Benjamin [1973] y la reproductibilidad de la obra de arte), y la serialidad de los folletines, lo cual no se considera peyorativo, porque existe en la literatura y está ligado a la aparición de la narrativa.

lectura propia del cine “narrativo” o de “absorción realista”, teorizado por Gunning. Cuando Dixon menciona que las “contemporary narrative-driven audiences want continuity and predictability”, esta expresión le sirve para codificar la espectadoriedad femenina, lo que nos recuerda la manera de conceptualizar a las espectadoras en la recepción crítica de *Jennifer’s Body*.

Es en este contexto en el cual se inscribe el debate sobre la pertenencia genérica de *Jennifer’s Body*, y en particular, la evaluación de la película y de la autoría de Diablo Cody en función del (in)cumplimiento de las expectativas genéricas. Craig y Fradley sugieren que

rather than a contemporary horror simply failing to live up to generic expectations (a “failure”, which is then systematically projected onto the supposedly apathetic political sensibilities of its youthful consumers), it is in our view more productive to understand recent developments in the American horror genre as another stage in the genre’s perpetual evolution. Rather than the sociopolitical commentary of horror being undermined and/or betrayed by the soap operatics and narcissistic solipsism of intra-youth relations, we propose that this is simply another phase in the processual nature of the genre, a development that insists upon the (inter)personal being understood as always already *political*. (2010: 83)

Así, pues, la perspectiva “femenina” de *Jennifer’s Body* puede ser leída no tanto como una consecuencia directa del sexo biológico de sus autoras o, como sugieren algunos, como una contaminación puntual de un género “masculino” con elementos percibidos como “femeninos”, sino como una muestra de cierta tendencia del cine de terror adolescente contemporáneo, centrado cada vez más en las preocupaciones de las protagonistas femeninas y promocionado para el público femenino, tal y como muestran los estudios de Wee (2006) y Rowlyn (2005). Por otro lado, en lugar de considerar los placeres del proceso identificadorio como “apolíticos”, tal vez sería más pertinente preguntarse por el atractivo *afectivo* de *Jennifer’s Body*, según lo definen Craig y Fradley, relacionándolo con el modo melodramático:

As ever, then, recent teen horror adheres primarily to the genre’s enduring emphasis on heightened subjective experience and psychological perception, appealing to *emotional* rather than objective realism. Thus, teen horror’s allegorical pop-expressionist rendering of social experience affectively adheres to Hollywood’s traditional melodramatic mode and its insistence upon individualizing social trauma through emotive plotting and character-driven storytelling. (2010: 87)

La perspectiva propuesta por los autores podría ayudar a problematizar el *gendered genre address* de *Jennifer’s Body*, pero también a reflexionar sobre las estrategias “narrativas” e “identificadorias” de las espectadoras, que en lugar de ser consideradas

como escapistas o acrílicas podrían verse en clave subversiva. Estas reflexiones resuenan con algunos comentarios de los y las espectadoras que apreciaron los rasgos narrativos del filme, pero al mismo tiempo destacaron por su actitud crítica, en particular en lo que se refiere a otros géneros filmicos considerados tradicionalmente como “femeninos”:

Jennifer's Body has more to say about the dynamics of teenaged female friendship, sexual power games and the trials of adolescence than many a more self-consciously worthy film, but even without this uplifting backbone it would still be an above averagely entertaining night at the cinema [...]. At last, a film for girls (and right-minded boys) that cuts out Bridget Jones-style whining about wobbly thighs, dispenses with obsessive Jane Austen husband-seeking and completely ignores the naïf materialism of *Sex and the City* in favour of a funny fable about high-school friendship and sexual awakening. (Bray en Child 2009)

La cuestión planteada en este comentario, es decir, la resistencia hacia ciertos géneros y los imaginarios que estos conllevan, será retomada en la parte dedicada al análisis textual de *Jennifer's Body* [capítulo III]. En dicho estudio nos interesará, entre otras cuestiones, el potencial político del placer espectral que deriva de los poderes *afectivos* del terror.

El análisis textual de *Jennifer's Body* a través de la óptica de la espectralidad femenina, alimentada por las estrategias de lectura en la recepción crítica de filme aquí estudiadas, puede resultar muy revelador. Una de las razones principales de este enfoque radica en el hecho de que la mayoría de los estudios sobre cine de terror realizados desde la perspectiva de los estudios de género se centran en el espectador masculino. Dichos estudios identifican la mirada del monstruo como masculina y a la víctima, habitualmente una heroína, como objeto de esta mirada. Linda Williams fue una de las primeras en examinar la mirada de las espectadoras femeninas como subversiva, ya que al mirar al monstruo, la mujer descubre “a surprising (and at times subversive) affinity between monster and woman”, dándose cuenta de su “similar status within patriarchal structures of seeing” (2002: 62). Sin embargo, tal y como señala Cherry (2002), Williams no considera esta mirada como placentera, y además el acto de mirar es castigado, lo que explica, según Williams, por qué las mujeres apartan la vista. Siguiendo la pregunta de Cherry: ¿qué ocurre cuando las mujeres “refuse to refuse to look”? y reconociendo la necesidad de investigar la variedad de experiencias espectatoriales, una gran parte del estudio de *Jennifer's Body* se efectuará desde la lente de los placeres femeninos. En este estudio abordaremos la cuestión del placer espectral de reconocer las referencias y mezclas genéricas –asociado, como hemos

visto, con las prácticas espectatoriales masculinas–, pero sin divorciarlo de los modos más *afectivos* o identificatorios que, como veremos en el capítulo III, llaman a las emociones, no a pesar de las prácticas de la intertextualidad y autorreferencialidad, sino gracias a ellas.

El análisis de los materiales publicitarios y de la recepción crítica de *Jennifer's Body* muestra una serie de estrategias empleadas para “vender” a las cineastas *mainstream* y sus obras. Si bien no todas las películas de autoría femenina utilizan el género de sus creadoras para promocionar la película, esta parece ser la tendencia. Por ejemplo, los materiales publicitarios del filme de acción *The Peacemaker* (1997), dirigido por Mimi Leder dentro de Dream Works/Paramount, inciden en que la película es diferente de “la película de acción tradicional” porque proporciona una compleja motivación de las acciones del villano terrorista en lugar de basarse en estereotipos raciales o nacionales. Según Leder, citada por Rachel Williams (2001: 103), “I didn’t approach this as an action movie, but instead as a dramatic human story. It does encompass a vast, large scope, but at the core is one man’s personal tragedy which drives the action”.

Tal y como observa Williams en su análisis de las estrategias de promoción de otro filme de Leder, *Deep Impact* (1998), afirmaciones de este tipo presuponen que una mujer directora puede usar su “feminidad” para dar vida a un género cinematográfico, subvirtiendo sus estereotipos, asociados principalmente con la producción “masculina”. La teórica proporciona un ejemplo, contrastando los materiales de prensa de esta película con los de *Armageddon* (1998):

Unlike *Armageddon*, the press kit for *Deep Impact* concentrates on the humanity of the situation over and above its potential for extravagant special effects. Thus we get statements such as, “For all its epic sweep and stunning images, it is above all a human story, as each individual struggles in the face of extinction to find what matters most to him or her”. As well as, “Inevitably special effects are going to come into play, because you can’t tell a story of this scope without them. Here they’ll enhance the human drama and provide a background for the whole story to come alive”. (2001: 104)

Williams demuestra que, más que como una película de acción, *Deep Impact* fue definida como un drama centrado en los personajes y sus emociones, resaltando su contenido filosófico y ocultando los elementos más convencionales de esta película, haciéndola más atractiva y novedosa para la audiencia. Por otra parte, los críticos que evaluaron *Deep Impact*, vincularon estas consideraciones con el hecho de que el filme iba, supuestamente, dirigido al público femenino.

Esta manera de promocionar a las cineastas, también empleada en el caso de *Jennifer's Body*, es altamente problemática, ya que asimila el género de la directora (mujer) con ciertos elementos temáticos (femeninos) y en consecuencia refuerza, más que rechaza, las nociones de género tradicionales. No debería sorprender que ante estas prácticas industriales algunas cineastas prefieran ser simplemente consideradas como directoras, en lugar de mujeres directoras. Por otra parte, no es difícil de ver cómo las espectadoras femeninas siguen siendo percibidas como un nicho de mercado que puede ser atraído al cine bajo la promesa de una película “adecuada” a sus gustos y expectativas (por ejemplo con menos *gore* o acción y más énfasis en las relaciones entre los personajes).

2.2 En los márgenes de Indiewood: Kelly Reichardt

La decisión de incluir a Kelly Reichardt en esta tesis –que trata sobre los géneros cinematográficos considerados habitualmente como parte del cine popular estadounidense– podría sorprender, dado el modo de producción y exhibición de sus películas, y los presupuestos con los cuales suele trabajar. Podría parecer que Reichardt no es una artista lo suficientemente visible o “exitosa” –por lo menos en cuanto a los parámetros comerciales que rigen la industria hollywoodense– para poder compararla con cineastas como Kathryn Bigelow, Karyn Kusama o Diablo Cody. Sin embargo, retomando uno de los objetivos principales de esta investigación, esto es, desestabilizar muchas de las oposiciones binarias implícitas en las conceptualizaciones del cine de mujeres, por ejemplo entre el *mainstream* y el “cine de resistencia”, nos parece altamente revelador incluir en el corpus de las películas estudiadas un filme como *Meek's Cutoff*, que fue rodado en el contexto independiente y leído en los discursos críticos desde la óptica del western.

Richard Dyer y Ginette Vincendeau (1992: 2) consideran que el término “popular” lleva consigo un “desorden productivo” (*productive messiness*), que emerge del uso de esta noción como sinónimo de “comercial”, “entretenimiento”, “*mainstream*”, “género cinematográfico” o incluso de “Hollywood”. Sin embargo, tal y como explica Victor Perkins (1992: 196), el “cine popular” se refiere principalmente al acceso a las películas, definido por la particularidad de la vida cotidiana de la audiencia. Una película francesa puede ser accesible a una audiencia de masas cuando se estrena

en Francia, pero su versión subtitulada formará parte de un nicho de mercado específico del cine de arte en el Reino Unido.

Si partimos de esta premisa, Kelly Reichardt [fig. II, 12] es sin duda una cineasta visible y popular en ciertos contextos de producción, circulación y recepción de las películas, esto es, en el cine independiente estadounidense y en el circuito de los festivales internacionales. A pesar de que las películas de Reichardt tienen un carácter local –sus últimas obras transcurren en el estado de Oregón– al mismo tiempo circulan globalmente, mediante las redes del cine de arte y del cine independiente. Este último, asociado con festivales como Cannes o Sundance, se ha infiltrado en la cultura popular mediante la prensa, las revistas de cine, y los canales de distribución como Netflix, Amazon, Vimeo o iTunes, accesibles a públicos masivos que se encuentran en una gran variedad de contextos. Gracias a estos mecanismos, Kelly Reichardt, al igual que muchas otras cineastas independientes, ha podido establecer su carrera en el mundo *indie*, desarrollando un corpus de películas con un estilo reconocible. Como veremos más adelante [2.2.4], su cuarto largometraje, el western *Meek's Cutoff* (2010), ha gozado de una atención crítica a gran escala, permitiendo situarla discursivamente como una *auteur*.



fig. II, 12

En términos generales, el cine independiente en los Estados Unidos también ha suscitado un considerable interés en los últimos años. Desde el 2000, se han publicado más de veinte libros sobre este tema que, junto con las publicaciones no académicas –la

prensa popular y los libros de carácter más comercial–, han ayudado a establecer este tipo de cine como una categoría específica en la industria filmica estadounidense, más allá de las definiciones típicamente negativas que lo caracterizaban como algo existente fuera del cine *mainstream* representado por los grandes estudios. El término “independiente” –que usualmente venía a significar en la historia del cine cualquier producción cinematográfica situada fuera de Hollywood– abarca movimientos tan diversos como *Black Independent Film*, cine de explotación, *New Queer Cinema*, *smart cinema*, etc. Tomando en cuenta esta diversidad, junto con la gran cantidad de conceptualizaciones que existen del cine independiente, tanto desde la academia como desde la prensa popular, el problema de la definición es ineludible.

2.2.1 Independiente, *indie*, Indiewood

Janet Staiger (2013), ya desde el título de su ensayo, plantea la pregunta “Independent of What?”, reflexionando sobre una de las cuestiones quizás más polémicas en el estudio del cine independiente, esto es, hasta qué punto deberíamos definirlo en función de factores puramente industriales o económicos. No es posible dar cuenta de todos los debates surgidos en los últimos años, pero valdría la pena mencionar algunas de las controversias que pueden resultar reveladoras para conceptualizar el contexto de producción, promoción y recepción de la película *Meek’s Cutoff*.

Como señala Yannis Tzioumakis (2006), la etiqueta “independiente” ha sido utilizada desde los primeros años de la historia de cine por una gran cantidad de usuarios –cineastas, críticos de cine, profesionales de la industria, publicaciones académicas o espectadores– manifestándose de múltiples formas y cumpliendo diversas funciones. Su definición varía según el momento histórico dado; por ejemplo, en la “época dorada” de Hollywood (entre 1930 y 1940) la etiqueta “independiente” se adjudicaba a productores como Walt Disney y David O. Selznick, y entre las películas consideradas como independientes en aquel período estaba *Gone with the Wind* (1939) –producida por Selznick International Pictures– que hoy en día es vista como una máxima expresión del Hollywood *mainstream*.

Según Tzioumakis, en la actualidad “for the majority of people with a basic knowledge of American cinema, independent filmmaking consists of low-budget projects made by (mostly) young filmmakers with a strong personal vision away from the influence and pressures of the few major conglomerates that control tightly the

American film industry” (2006: 1). En la misma línea, el crítico de cine Emmanuel Levy considera que “ideally, an indie is a fresh, low-budget movie with a gritty style and offbeat subject matter that express the filmmaker’s personal vision” (1999: 2). En suma, se suele pensar que las películas *indie* proporcionan alternativas de bajo presupuesto a las costosas y a menudo conservadoras películas producidas por los grandes conglomerados.

Para los profesionales del cine y las publicaciones especializadas como *Variety* o *Screen International*, el cine independiente puede tener un significado completamente distinto. Por ejemplo, en 2002 *Screen International* publicó una lista de las “Top 20 Independent Movies of All Time”, con títulos como *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Jackson 2001), *Scary Movie* (Wayans 2000) y *Good Will Hunting* (Van Sant 1997). Así, según el contexto, lo independiente no tiene por qué denotar películas de bajo presupuesto o que aborden un tema poco convencional; en este caso se refiere a cualquier película que no haya sido financiada, producida y/o distribuida por un gran conglomerado estadounidense. Por ejemplo, *The Lord of the Rings*, financiado y distribuido por New Line Cinema, podría ser considerada como independiente, a pesar de su presupuesto de más de 300 millones de dólares.

Sin embargo, esta categorización resulta problemática, incluso desde los parámetros puramente económicos, ya que New Line Cinema era en aquel momento una empresa subsidiaria de AOL Time Warner, una corporación multinacional que en la actualidad es el segundo conglomerado de entretenimiento más grande del mundo, por detrás de Disney¹¹¹. Puede que este tipo de compañías operen con un cierto grado de autonomía, pero ciertamente responden económicamente a sus empresas madres, tal y como observa Tzioumakis: “This means that their parent companies have the power to close these units, sell them, reorganise their management structures, decrease their production/distribution/acquisition budgets, interfere their decision-making policies and so on” (2006: 3). Así, muchos de los críticos se mostraron reticentes a asociar a New Line Cinema y otras compañías de este estilo, como la famosa Miramax, con la etiqueta independiente, prefiriendo denominarlas *mini majors*, *major independents* o *semi indies* (4).

La noción de la “autonomía artística”, conceptualizada a partir de ciertos parámetros industriales, también trae muchos problemas. Por ejemplo, como muestra

¹¹¹ New Line Cinema quebró en 2008 y pasó a ser una filial de Warner Bros.

Tzioumakis, muchos de los realizadores considerados *mainstream* por su colaboración con los grandes conglomerados, han creado sus propias compañías, manteniendo el control absoluto sobre sus filmes, por ejemplo LucasFilms (George Lucas) o Lightstorm Entertainment (James Cameron). Esto significaría que las películas como *Titanic* (1997) o la saga de *Star Wars* (1977-2005) podrían ser consideradas como producciones independientes. Si seguimos esta línea de razonamiento, un realizador como Spike Lee, emblema del cine *indie* y famoso por poner en el mapa el *Black American Film* a través de una serie de obras que tematizan de forma desafiante las tensiones raciales, en realidad no debería ser considerado como independiente, tomando en cuenta su colaboración habitual con las *majors*: siete de sus películas después de su exitosa *She's Gotta Have it* (1986) fueron financiadas y/o distribuidas por los grandes estudios (por ejemplo *Do the Right Thing* [1989] por Universal y *Malcolm X* [1992] por Warner). A pesar de una serie de similitudes en cuanto a la financiación, producción y distribución entre *Titanic* y las películas de Spike Lee, los filmes del último suelen ser percibidos como independientes. Estos ejemplos mencionados por Tzioumakis demuestran las dificultades que aparecen al intentar definir el término independiente desde una perspectiva puramente industrial y económica.

Otra de las maneras de abordar la distinción entre el cine independiente y el cine *mainstream* –a través de la estética o estilo– también resulta muy problemática. El cine *mainstream* se identifica habitualmente con la llamada “estética clásica”, que en términos narrativos conlleva, entre otros rasgos, la lógica de causa-efecto, personajes motivados psicológicamente y orientados hacia un objetivo, una estructura de equilibrio-desequilibrio-nuevo equilibrio, la formación de una pareja heterosexual, etc. En cuanto al estilo, se suele mencionar la continuidad en la edición, conseguida a través de la regla de 180 grados o el montaje basado en tomas subjetivas, con el fin de no llamar la atención sobre el medio filmico y asegurar una clara orientación espacial, temporal y causal para los espectadores (Tzioumakis 2006: 7). A pesar de que películas como *Pulp Fiction* (1994) o *Memento* (2000) desafían estas convenciones, desorientando al espectador mediante su compleja estructura de *flashbacks* o *flashforwards*, existe un sinfín de películas consideradas como *indie* que siguen un relato clásico. Por otra parte, no resulta inusual para el cine *mainstream*, especialmente en los *blockbusters* de acción, alejarse de los rasgos narrativos más clásicos, mediante un relato fragmentado, o un énfasis mayor en el espectáculo que en los personajes. Esta

estética, definida por algunos críticos como posclasicismo (Langford 2010), al igual que el cine independiente se caracteriza por una serie de rupturas con el cine clásico.

Otro problema que surge a la hora de intentar definir el cine independiente es la circulación de varios términos para referirse a este sector cinematográfico, como *indie* o *Indiewood*. En su trabajo más reciente, Tzioumakis (2013) propone una periodización sistemática de estas nociones: “los años independientes” (desde finales de los 1970 hasta 1989, el año en el cual se estrenó *sex, lies and videotape* de Steven Soderbergh); “los años *indie*” (1989-1996/1998)¹¹²; y finalmente “Indiewood” (desde finales de los 1990 hacia la actualidad). Un criterio clave para establecer esta periodización parte de la propia evolución de diferentes generaciones de las divisiones de especialización de las grandes corporaciones y la subsecuente desestabilización de las distinciones entre los productos hollywoodenses y una gran parte del sector independiente.

Así, según Tzioumakis (2013), los primeros años se caracterizaron por una serie de películas producidas y distribuidas fuera de Hollywood, como *A Woman Under the Influence* (Cassavetes 1974) o *Eraserhead* (Lynch 1977), que más que ser vistas como parte de un corpus coherente, impregnado por una estética particular, se consideraron como ejemplos de producción filmica de bajo presupuesto, distribuida por organizaciones especializadas en el cine de arte. Sin embargo, a finales de los 70 esta percepción cambia. Se crearon organizaciones como Independent Feature Project, Sundance Film Institute, National Endowment for the Arts and Humanities, que contribuyeron a crear un ambiente más favorable para las películas producidas fuera de Hollywood (Tzioumakis 2013: 31). Por otra parte, también se ha producido un significativo desarrollo en la distribución, especialmente desde 1980, cuando United Artist creó United Artists Classics para hacer negocio con las películas de arte extranjeras y las películas producidas de manera independiente en los Estados Unidos. Este momento representa, según Tzioumakis, la primera ola de la división especializada de los grandes estudios, que influyó inmensamente en la trayectoria del cine independiente estadounidense (32), sobre todo porque estableció una red de distribución comercial viable, que ha ayudado a los cineastas a ganar dinero con sus películas y, por consiguiente, continuar haciendo cine como una ocupación a tiempo completo. Además,

¹¹² Estas fechas indican una serie de hitos: las producciones de grandes presupuestos de Miramax, como *The English Patient* (1996) o *Shakespeare in Love* (1998), así como la aparición de la “tercera ola” de compañías de producción y distribución, como Artisan (1997), USA Films (1998) o Lions Gate Films (1999).

estas divisiones facilitaron un nuevo nivel de la relación simbiótica entre Hollywood y el cine independiente.

El estreno y el enorme éxito de taquilla de *sex, lies and videotape* (1989) marcó la segunda etapa, llamada por Tzioumakis “*indie years*”. Para George King, otro teórico del cine independiente, la película de Soderbergh “remains a milestone in the development of the indie sector as we know it today” (King 2005: 261). La enorme visibilidad del filme, que causó que la industria hollywoodense se fijara en el sector independiente, estuvo acompañada por una serie de cambios, entre los cuales quizás el más importante sea la segunda ola de las divisiones clásicas, por ejemplo la creación de Sony Pictures Classics (1992) y Miramax (adquirida por Disney en 1993). Las dos se implicaron también en la producción, por lo cual algunas de las películas “independientes” empezaron a rodarse con fondos provenientes de los conglomerados hollywoodenses. La etiqueta “independiente” deja de significar la independencia económica de los grandes estudios en términos de producción y empieza a denotar un cierto tipo de películas, llamadas *indie*. En este contexto se sitúa el enorme éxito comercial de *Pulp Fiction* (Tarantino 1994), cofinanciada y distribuida por Miramax, y de hecho, la primera película *indie* que ganó más de 100 millones de dólares en la taquilla estadounidense. *Indie* se convierte entonces en una marca para promocionar las películas –que ahora abarca una heterogeneidad de voces, estilos y presupuestos– y diferenciarlas de las más “predecibles” producciones hollywoodenses, a pesar de muchas afinidades con las últimas: la presencia de las estrellas de cine y de los géneros filmicos, o la manera de dirigirse a públicos demográficamente variados, más allá del típico público de cine de arte (Tzioumakis 2013: 35).

Gradualmente, las distinciones entre Hollywood y cine independiente continúan desdibujándose, hasta tal punto que algunos teóricos, como King (2009) o Tzioumakis (2013), empiezan a hablar de *Indiewood*. Tzioumakis sitúa el principio de esta nueva fase en los años 1996-98, cuando Miramax se abre a las producciones de grandes presupuestos, centradas alrededor de grandes estrellas hollywoodenses y más “accesibles” en cuanto a la estructura narrativa que las películas anteriores, lo que conllevó una serie de éxitos en los Oscars: *The English Patient* (Minghella 1996) y *Shakespeare in Love* (Madden 1998). Miramax, que había estrenado películas paradigmáticas para el cine independiente, como *sex, lies, and videotape*, *Reservoir Dogs* (Tarantino 1992), o *Dead Man* (Jarmusch 1995), empezó a centrarse en producciones considerablemente más costosas como *Gangs of New York* (Scorsese

2002) o *The Aviator* (Scorsese 2004). Así, muchas de las películas de cine independiente de finales de los años noventa lograron entrar en el sistema de exhibición y financiación *mainstream*, lo que según King se debió al creciente papel de las divisiones de especialización, que provocó “an increased tendency to favor more conservative or star-led proprieties” (2009: 110). Todos estos cambios comportaron la aparición de películas que han podido competir con las producciones hollywoodenses en igualdad de condiciones, por ejemplo *Kill Bill Vols. 1 y 2* (Tarantino 2003 y 2004) o *Brokeback Mountain* (Lee 2005), ambas filmadas con grandes presupuestos y convertidas en enormes éxitos de taquilla, generando cientos de millones de dólares de ganancias¹¹³.

La película de Reichardt aparece en 2010, un período de transición en el sector independiente, marcado por cierres o ventas de una serie de divisiones especializadas de los grandes estudios hollywoodenses. Entre ellos, quizás lo más significativo fue la venta de Miramax ese mismo año, lo que, según King, Molloy y Tzioumakis (2013: 4), podría suponer el fin de la era de *Indiewood*. Con la convergencia entre las compañías independientes y hollywoodenses a finales de la década del 2000, los costes de producir y estrenar una película *indie* y una película hollywoodense empiezan a emparejarse y no tiene mucho sentido para los conglomerados mantener dichas divisiones. Por otro lado, el sector ha experimentado extensamente el impacto de los medios sociales y otras iniciativas basadas en internet, como el *online crowdfunding*, el uso de los foros para promocionar las películas, o la distribución y exhibición alternativas que utilizan las herramientas de la Web 2.0, por ejemplo estrenos online, descargas, YouTube¹¹⁴, etc.

Meek's Cutoff se estrena justo cuando el escenario del cine independiente empieza a transformarse. Sin embargo, todavía podríamos enmarcar esta película en la era de *Indiewood*, dada la gran importancia comercial y la visibilidad de la etiqueta del cine independiente en la cultura popular estadounidense—, aunque, como veremos más adelante, este filme se produce más bien en sus márgenes. Tomando en cuenta las distinciones terminológicas propuestas por Tzioumakis, cuando hablamos de *Indiewood* nos referiremos al período del cine independiente en el cual se rodó *Meek's Cutoff*. Sin

¹¹³ Este período fue denominado por Newman (2011) “Sundance-Miramax era”, dado que se caracteriza por un gran apoyo institucional e industrial ofrecido por estas dos entidades. Según Newman, se extiende desde la mitad de los años ochenta hacia finales de los 2000 y está marcado por producciones de amplia cobertura, que tuvieron éxito en la taquilla y circularon globalmente en la cultura popular con una visibilidad que podría ser asociada con los mayores títulos hollywoodenses promocionados a gran escala y usualmente hechos con mayores fondos.

¹¹⁴ Algunos festivales, como por ejemplo Sundance Festival, colaboran con las redes sociales, como YouTube o Facebook, para la distribución de varias películas.

embargo, también emplearemos los términos independiente e *indie*, usándolos de manera intercambiable, para referirnos no tanto al corpus de películas producidas en este modo industrial, sino al discurso que acompaña la creciente popularización del cine independiente como una marca de “cine de calidad” (King, Molloy y Tzioumakis 2013: 2), críticamente opuesto a los productos hollywoodenses. Así, más que centrarnos en los modos de financiación, destacaremos cómo la independencia connota una serie de valores que se perciben como ausentes en las producciones procedentes de Hollywood. En palabras de Tzioumakis, “independence in American cinema had become associated with intelligent, meaningful, often challenging but always full of spirit filmmaking, while production by the majors was associated with conservative, conventional, formulaic and spiritually empty efforts at entertaining an increasingly young audience” (2006: 13).

Este discurso tiene a menudo una función identitaria, además de un claro valor moral, como demuestra Newman:

the categories of mainstream and alternative suggest ideals and identities toward which filmmakers aspire, and which the communities of media audiences can use to organize their experience of movies. In particular, for the community of film enthusiasts who have an investment in independent cinema as a concept and category, this distinction comes with an unambiguous pair of moral valences. Independence is a virtue, and the mainstream is commercialized, overhyped, sensational, and associated with undesirable conceptions of the cinema audience as an undifferentiated mass, or as an exploitable niche with inferior taste (e.g., children, girls and women). (2011)

Al tiempo que las fronteras entre el cine independiente y Hollywood se desdibujan en cuanto a la financiación, el primero se construye a través de una marcada contraposición con el sistema de estudios, como una “taste culture to distinguish non-mainstream movies as more artistically serious and legitimate than mainstream films but also as mature in comparison with multiplex and audiences” (*ibid.*). Esta retórica de oposición, que Newman pone de relieve, es más visible en la era *indie* que en otros momentos históricos. Según el teórico, en la actualidad “the value of indie cinema is generally located in difference, resistance, opposition –in the virtue of alternative representations, audiovisual and storytelling styles, and systems of cultural circulation” (*ibid.*). Al hablar del cine independiente, por lo tanto, es necesario abordar no solamente el sector de la industria cinematográfica estadounidense, sino también una formación discursiva, asociada con valores como autenticidad, autoexpresión o liberación de las constricciones industriales.

2.2.2 *Indie* y cine de mujeres

La retórica de oposición, implícita en el cine independiente, es también crucial para la conceptualización del cine de mujeres, en concreto, el modelo de contra-cine como antitético al cine comercial y dominante¹¹⁵, a menudo visto como un emblema de resistencia. El cine independiente parece ser un espacio más oportuno para las prácticas de contra-cine, orientado políticamente a subvertir los modelos narrativos y las ideologías del cine hollywoodense. Sin embargo, tal y como vimos en el apartado anterior, esta división entre el cine hegemónico de Hollywood y el cine contrahegemónico independiente, en particular por lo que se refiere a los parámetros industriales, económicos o incluso estilísticos, no es tan fácil de trazar en la actualidad.

Sin negar las diferencias entre grandes producciones y filmes con menor presupuesto –y, por lo tanto, menor presión por parte de los estudios o productores y mayor control sobre las obras por parte de los realizadores– sería útil matizar esta cuestión a partir de ejemplos concretos. Tal y como señala Lane, las cuestiones de autonomía o agencia en el sector independiente no se han explorado bastante, especialmente en la etapa de producción:

Considering that junior and senior executives are forced to think pragmatically and opportunistically when working within commercial industries, they may be inclined to avoid an idea that they deem too risky to earn them a promotion or keep them in their present position [...]. Since the major independents and low-budget studio divisions base much of their activity on acquiring already-completed product, the consequences of such commercially based decision-making obviously affect how counter-cinema producers and directors go about choosing material and launching films. (2000: 34)

Lane se pregunta cuál es exactamente el proceso de proyección y especulación por parte de los directores independientes, que al fin y al cabo quieren que sus filmes sean distribuidos una vez acabados. Por ejemplo, el caso de la película *Dogfight* (1991) de Nancy Savoca, producida por Warner Bros, pone de relieve qué puede ocurrir cuando los artistas insisten en el control sobre su obra. Savoca se negó a cambiar el final del filme para que fuera más “optimista”, por lo cual Warner Bros retiró su apoyo, advirtiéndole: “It’s your movie, your name is on it but, P.S. we won’t support it one iota with prints and advertising”. La película pasó directamente a la distribución de vídeo, y

¹¹⁵ Cabría subrayar que los términos como “contra-cine”, “cine independiente”, “cine experimental”, “cine de arte” o “cine de vanguardia” no son sinónimos y tienen cada uno largas y complejas historias. Christina Lane (2000: 21) propone usar el término “contra-cine” para referirse al estilo y el término “independiente” para hablar sobre las cuestiones de financiación.

Savoca lo comentó de esta manera: “I got the movie I wanted but no one saw it” (en Lane 2004: 197).

Un contraejemplo nos lo da el reciente estudio sobre Stanley Kubrick de Peter Krämer (2013), que examina una serie de factores que constriñeron las primeras producciones de este director en el sector independiente, en unos cuantos cortometrajes y el largometraje *Fear and Desire* (1953). Aunque estas películas se filmaron con bajo presupuesto y fuera de los grandes estudios, el trabajo de Kubrick se vio limitado por varias imposiciones, desde optar por replantear sus películas para acomodar los gustos de los potenciales distribuidores, hasta la obligación de seguir las recomendaciones de varios informes proporcionados por las organizaciones que financiaron la película. Krämer demuestra que los límites en cuanto a la autonomía que existían en los años cincuenta en las producciones de bajo presupuesto del sector independiente influyeron notablemente en la decisión de Kubrick de volver a los estudios hollywoodenses con el fin de conseguir la financiación necesaria para producir largometrajes de mayor calidad. El realizador logró mantener el control creativo dentro del sistema de las *majors*, en parte gracias a su agresiva autopromoción como *auteur*. El artículo de Krämer sugiere que no es necesariamente el sector dentro del cual trabaja el cineasta el que define su independencia, sino más bien su habilidad (o posibilidad) para mantener el control sobre el proceso creativo dentro de un contexto de limitaciones predeterminado. Así vemos que, más que romantizar a las cineastas como Kelly Reichardt solo por el hecho de trabajar en el cine independiente, es importante analizar el contexto en el cual hacen sus películas.

Quizás en lugar de dismantelar por completo la oposición entre Hollywood e Indiewood, sería más productivo tratarlos como dos discursos críticos particulares, que requieren distintas perspectivas interpretativas. En el contexto hollywoodense, la óptica desde la cual se aborda el cine de mujeres suele ser la de detectar las estrategias que las cineastas emplean para desestabilizar sus mensajes ideológicos. En el caso del cine independiente, conceptualizado como una suerte de contra-cine que sirve de antítesis a la cultura dominante, estas mismas herramientas, basadas en la noción de deconstrucción o desmitificación, pueden no ser suficientes. Habría que investigar también si, y de qué manera, las películas y las cineastas independientes se construyen a sí mismas como alternativas a Hollywood o a la cultura dominante. Si, como opina Sherry B. Ortner (2013: 3), el cine independiente se presenta a sí mismo como un cine que “dice la verdad” o “muestra la realidad”, a diferencia de las “mentiras y falsedades”

del cine hollywoodense, asociado con la artificialidad, sería interesante investigar la presencia de estos discursos alrededor de *Meek's Cutoff*, así como los posibles espacios de resistencia en relación con ellos.

Siguiendo el modelo teórico que desarrollamos en el apartado 1.1.5.1, trataremos el cine de mujeres producido en el contexto *indie* como un cine menor, en lugar de seguir el modelo de contra-cine. La noción del cine menor nos ayudará a repensar la cuestión de la autoría filmica, más allá de las concepciones románticas del autor basadas en valores como rebelión, autenticidad o control sobre la obra, naturalizadas en el discurso del cine independiente. Como nos recuerda Patricia White, “minor cinema may be produced within the major languages, not only of genre [...] or national cinemas but also of such supposedly alternative formations as New Wave or independent cinemas” (2008: 413). El cine de mujeres “no se siente como en casa” en los discursos o tradiciones establecidas, pero al mismo tiempo las incorpora, reescribe y a veces las contesta (Butler 2002: 22). A continuación, analizaremos una serie de obstáculos con los cuales se encuentran las mujeres cineastas en el sector independiente en términos industriales y económicos [2.2.2.1], así como las estrategias de (des)autenticación que a menudo impiden que sean consideradas como autoras filmicas [2.2.2.2].

2.2.2.1 Cineastas en Indiewood

Mientras que en el cine *mainstream* estadounidense se ha tenido que esperar más de ochenta años para que una mujer directora sea reconocida por su trabajo, en el sector del cine independiente las mujeres desde hace décadas están ganando prestigiosos premios por sus películas¹¹⁶. Una de las posibles explicaciones podría ser el hecho de que el número de mujeres que trabajan en este sector es proporcionalmente mayor que en la industria hollywoodense. El informe preparado por Martha Lauzen (2014) para el año 2013-2014 demuestra que el 23% de los cineastas que trabajaron en el sector independiente fueron mujeres, mientras que en las películas más taquilleras del 2013 el porcentaje fue de un 6%. De todas las directoras en los festivales de cine más prestigiosos en los Estados Unidos, 32% hicieron películas narrativas y 67% filmes documentales. El estudio publicado por Sundance Institute y conducido por University

¹¹⁶ Por ejemplo *Working Girls* (1987) de Lizzie Borden, que ganó el premio especial del jurado en el Sundance Film Festival o *Daughters of the Dust* (1991) de Julie Dash, premiado por la mejor cinematografía en el mismo festival.

of Southern California Annenberg School of Communication and Journalism¹¹⁷, que analizó los doce años del festival (2002-2012), llegó a resultados parecidos a los de Lauzen, explicando a la vez por qué hay más mujeres que deciden hacer cine documental:

Documentaries represent a more female-friendly arena than narrative film. Of the individuals who mentioned a gendered financial barrier, 36.4% indicated that the documentary community has a more democratized funding structure, is led by other women, and that lower thresholds for funding present fewer hurdles to creating films. Additionally, the points of entry and crew leadership requirements are perceived to create an environment in which women can succeed. (Smith et al. 2013: 11)

Gracias a estas oportunidades de financiación y a un cierto ambiente de producción, que al parecer resulta más acogedor para las mujeres directoras, existe una motivación mayor para trabajar en el cine documental.

Aunque las cineastas encuentran más oportunidades en el cine independiente que en Hollywood, esto no significa que no se enfrenten diariamente con la discriminación de género. La persistencia de una serie de desigualdades se ve confirmada por el estudio del Sundance Institute, que analiza las carreras de las mujeres en el *indie* estadounidense contemporáneo, con el fin de identificar las oportunidades y desafíos con los cuales se encuentran las mujeres en cuanto a la financiación, promoción y realización de sus películas, dentro del cine tanto narrativo como documental. Por ejemplo, las barreras para las directoras del cine narrativo se concentran en cinco áreas. De las 51 personas entrevistadas, el 43,1% ha afirmado que percibe numerosas limitaciones económicas: la estructura de financiación (operada principalmente por hombres), el prejuicio de que los proyectos dirigidos por mujeres carecen de viabilidad comercial y la tendencia de ver a las mujeres como “menos seguras cuando piden financiación para sus películas” (Smith et al. 2013: 11). Otros cuatro obstáculos mencionados por las entrevistadas incluyen “las redes dominadas por hombres” (39,2%), la persistencia de los estereotipos en el plató (15,7%), la dificultad de mantener un equilibrio entre el trabajo y la familia (19,6%) y las decisiones exclusivistas en cuanto al empleo (13.7%) (*ibíd.*)¹¹⁸.

¹¹⁷ El estudio, titulado “Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers”, fue una iniciativa de la directora del Sundance Institute, Keri Putnam, y forma parte de una red de estructuras institucionales que apoyan la contribución filmica de mujeres en el festival de Sundance. El Instituto organiza una serie de laboratorios, en los cuales la participación de las mujeres es casi igual a la de los hombres. En cuanto a la exhibición de estas obras en los festivales, el porcentaje de hombres y mujeres también está igualado.

¹¹⁸ Al mismo tiempo, es interesante destacar que existe la percepción entre las entrevistadas de que el número de las cineastas mujeres que trabajan y consiguen éxito en la industria cinematográfica está

Numerosos artistas de gran prestigio, como Martin Scorsese, Steven Soderbergh o Christopher Nolan, comenzaron sus carreras en proyectos independientes antes de pasar a las producciones de grandes presupuestos. Del mismo modo, Kathryn Bigelow también empezó en producciones de bajo presupuesto como *The Loveless* (1981) o *Near Dark* (1987), y luego rodó los filmes *Point Break* (1991), *Strange Days* (1995) o *K-11: The Widowmaker* (2002), con presupuestos de 24 millones, 42 millones y 100 millones de dólares, respectivamente. Pero esta transición no resultó tan fluida para otras directoras de cine. Patty Jenkins escribió y dirigió la exitosa película *Monster* (2003), un *biopic* sobre una asesina en serie interpretada por Charlize Theron (premiada por este papel con un Oscar para la Mejor Actriz). La cineasta dirigió algunos episodios de series televisivas, y luego tuvo una pausa en su carrera hasta el 2011, cuando fue empleada para dirigir una secuela del filme sobre superhéroes *Thor* (Branagh 2011). Jenkins abandonó el proyecto por “diferencias creativas”, según afirmaron los productores de Marvel. La directora escocesa Lynne Ramsey, que también empezó en la industria independiente, dirigiendo *Ratcatcher* (1999) o *Movern Callar* (2002), fue seleccionada para dirigir una adaptación de la novela de Alice Sebold *The Lovely Bones*, pero el trabajo al final lo obtuvo Peter Jackson.

Así, las mujeres tienen que luchar no solo para completar sus filmes, sino también para desarrollar unas carreras sostenibles. En su artículo “Just Another Girl Outside the Neo-indie”, Christina Lane (2005) analiza cómo las mujeres en el sector independiente son tratadas a menudo como *one-hit wonders* (*maravillas de un solo éxito*). La teórica muestra cómo numerosas directoras de cine que consiguieron financiación para sus primeras películas han encontrado muchos problemas para rodar un segundo filme o para que sus siguientes obras sean bien distribuidas. Cineastas como Julie Dash (*Daughters of the Dust* 1991), Leslie Harris (*Just Another Girl on the I.R.T.* 1992), Nancy Savoca (*True Love* 1989) y Allison Anders (*Gas Food Lodging* 1992) han tenido muchos obstáculos para conseguir la financiación o la promoción de sus segundos largometrajes, aunque sus primeras películas fueron exitosas y gozaron de muy buenas críticas (2005: 197-179). Otros ejemplos incluyen a Karyn Kusama y Kimberly Peirce. La primera ganó el Grand Prix del festival de Cannes en 2000 por su

creciendo –un hecho no confirmado por los estudios de Lauzen. “29.4% of respondents questioned the veracity of data on the low number of women in independent film [...] [and] disclosed that the state of gender equality for females in independent film was not different than other industries” (Smith et al. 2013: 11). Tal y como afirma Smith y las coautoras del estudio del Sundance Institute, “these points of resistance illustrate how industry perceptions may unknowingly perpetuate barriers for female directors and producers” (*ibid.*).

filme *Girlfight*, una inversión feminista de *Rocky* (Avildsen 1976) sobre una adolescente de clase obrera y su acceso al boxeo amateur. *Boys Don't Cry* de Kimberly Peirce, un drama basado en hechos reales sobre una joven violada y asesinada cuando se descubrió que se hacía pasar por un chico, ganó un reconocimiento crítico en los festivales en Toronto, Venecia, Londres y Nueva York, y en 1999 un Oscar para la actriz principal, Hilary Swank. Con un presupuesto de dos millones de dólares, *Boys Don't Cry* recaudó 11,5 millones en el mercado estadounidense. La alta visibilidad de estos dos debuts, que en principio podría haber garantizado a sus autoras unas perdurables carreras en el cine independiente, no aseguró la financiación para sus siguientes proyectos. “The problem is that women who attempt to establish careers in an independent world now dominated by ‘mini-major’ studios often hit a plateau after their first film” (2005: 195), observa Lane¹¹⁹. Si bien Reichardt ha logrado escapar el fenómeno de *one-hit wonder*, al igual que muchas otras cineastas ha tenido que esperar un tiempo considerable antes de estrenar su segundo largometraje, *Old Joy* (2006). Como ella misma explica: “I had 10 years from the mid-1990s when I couldn't get a movie made. It had a lot to do with being a woman. That's definitely a factor in raising money” (en Gilbey 2011).

Otro factor que influencia la producción y distribución de las películas hechas por mujeres en el cine *indie* es el creciente papel de los productores-*auteurs*. Desde finales de los ochenta, los productores han desarrollado importantes relaciones, no solamente con los ejecutivos de los grandes estudios, sino también con los organizadores de los festivales internacionales y críticos de cine. De esta manera, la distribución de una película depende cada vez más de la habilidad de obtener un interés perdurable por parte de los productores. Sin embargo, tal y como demuestra Lane, existe una percepción generalizada de que las cineastas y las protagonistas femeninas no consiguen los mismos resultados en la taquilla que las películas hechas por hombres: “distributors tend to presume them ‘dead’ before their lives have fully played out.

¹¹⁹ Es por esta razón que muchas de las directoras han pasado a trabajar en la televisión. En los años ochenta, cineastas como Martha Coolidge o Lizzie Borden “se vieron obligadas” –en palabras de Lane– a aceptar trabajos en series de televisión o las películas de bajo presupuesto hechas especialmente para la televisión para seguir trabajando en la industria. “This phenomenon presents both solutions and problems. Cable networks offer emerging women financing opportunities and creative freedom, but even premiere cable networks are sometimes portrayed within industry as a ‘female other’ in relation to the ‘masculine’ sphere of theatrical indie film. This process might thus ultimately reinforce the ‘girl ghetto’ rather than counteract it”, opina Lane (2005: 200). Sin embargo, se podría observar que la situación está cambiando en la actualidad, especialmente con la llegada de televisión “de calidad”, como por ejemplo HBO, en la cual las directoras de cine han ganado visibilidad. La presencia de mujeres en televisión está cobrando mucha importancia para los análisis feministas en el campo de lo audiovisual.

Indeed, because distributors and marketing departments often perceive such films to be less likely to succeed in comparison to big-budget movies or male indie fare, they often fail to put the necessary resources into independent women's film before they leave the gate" (2005: 204). Si la película hecha por una mujer fracasa comercialmente, los ejecutivos son más propensos a atribuirlo al género de su directora, cosa que no ocurre en el caso de un director varón.

Podríamos constatar que existen numerosos partidismos que gobiernan el cine *indie* contemporáneo. Los dos estudios de Lane (2000 y 2005) demuestran que las mujeres tienden a recibir presupuestos más bajos y tienen más dificultades para la distribución o para construir una carrera después de sus primeros éxitos, principalmente debido al prejuicio de que las mujeres no saben manejar los fondos, o de que los temas que eligen son menos comercializables que los elegidos por hombres. Sin embargo, tal y como pusieron en evidencia los estudios de Lauzen, es en definitiva el presupuesto el que decide sobre el éxito en la taquilla. En términos generales, cuando un director y una directora disponen del mismo presupuesto para sus películas, el éxito en la taquilla suele ser muy parecido. En otras palabras, el género sexual no determina el éxito comercial (2008). Esto no depende necesariamente del tema: "When the size of the budget is held constant, films with female protagonists or prominent females in an ensemble cast earn similar box office grosses (domestic, international, opening weekend) and DVD sales as films with male protagonists" (*ibid.*).

Según Lane, el argumento de que las películas independientes realizadas por mujeres no resultan comercialmente viables no es suficiente: "such films might well have drawn indie audiences if they had been exposed to creative marketing campaigns and not been critically dismissed as didactic" (2005: 204). En el siguiente apartado abordaremos algunas de las maneras en las cuales el trabajo de las mujeres puede resultar deslegitimado por el discurso del cine independiente, en especial por lo que se refiere a los géneros fílmicos a los cuales se suelen adscribir sus obras.

2.2.2.2 Cine independiente como discurso: los mecanismos de (des)autenticación

El cine independiente no es solamente un conjunto de condiciones industriales y económicas que determinan la producción, circulación o recepción de las películas, sino también, recurriendo a la conceptualización de Yannis Tzioumakis (2006), un discurso (re)producido por una serie de instituciones y grupos autorizados socialmente como

directores, profesionales en la industria, revistas especializadas, académicos, críticos de cine, etc. Tzioumakis parte del concepto de Michel Foucault, según el cual los discursos “bring cultural objects into being by naming them, defining them [and] delimiting their field of operation” (en Tzioumakis 2006: 11). Varias fuerzas institucionales crean objetos del saber, como por ejemplo el cine estadounidense independiente, resaltando prácticas y procedimientos específicos, y estas prácticas, en cambio, producen una serie de condiciones para el discurso (2006: 11). “As discourses are produced and legitimated by socially authorised groups, it is obvious that there are parties who stand to gain through their association with American independent cinema (and through the exclusion of other parties and groups)” (12-13). Estas relaciones de poder se manifestaron de manera evidente a partir de los años 1980, cuando las *majors* empezaron a usar la etiqueta *indie* como una marca de promoción, apropiándose del término para sus propios fines económicos, y garantizándose el lugar privilegiado en el mercado estadounidense.

Así, el cine independiente es un discurso que en ciertos momentos de la historia incluye, pero ante todo excluye, a una serie de películas. Uno de los conceptos cruciales en este proceso es el de autenticidad, que a menudo funciona como una herramienta de exclusión. En palabras de Auslander, que aborda este concepto en relación con la industria musical, la autenticidad es un efecto discursivo, “a matter of culturally determined convention, not an expression of essence. It is also a result of practice: the music industry specifically sets out to endow its products with the necessary signs of authenticity” (en Newman 2011). Michael Newman retoma esta idea para hablar sobre el proceso de (des)autenticación en el cine independiente:

In independent cinema, a process of authentication (or de-authentication) functions within sites of both production and consumption, as a way of guaranteeing the authenticity of texts through positioning in the market of culture. This occurs on multiple levels: textual (forms and meanings of films) and paratextual (promotional discourses such as trailers and ads, as well as critical discourse) and contextual (institutions of cinema and culture). (2011)

La noción de autenticidad connota una serie de rasgos como la autonomía, el poder de los artistas, la distancia hacia las grandes corporaciones y las restricciones económicas pero, en realidad, es ante todo –como insiste Newman– un artefacto cultural pensado para ser vendido en el mercado. La autonomía de los cineastas es muchas veces una cuestión de interpretación y posicionamiento discursivo, así como un resultado del proceso de autenticación (como vimos en el caso de Stanley Kubrick).

Newman explora los procesos de autenticación y desautenticación del cine de la era Sundance-Miramax, tomando en consideración el papel de las *mini-majors* (o, como los llama el teórico, *dependencies*), es decir las compañías subsidiarias de los grandes conglomerados mediáticos. Para ilustrar estos procesos, el teórico hace un análisis comparativo de la recepción de *Happiness* (1998) y *Juno* (2007), dos películas similares en cuanto a su estética y su manera de financiación (ambas fueron producidas por las divisiones especializadas de los *majors*). Como demuestra Newman, la primera película fue muy bien recibida por los críticos, lo que ayudó a forjar la reputación de su director, Todd Solondz, como *auteur indie*, “el virtuoso artista en conflicto con el peligroso sistema de los estudios” (2011). La popularidad de *Juno*, en cambio, ha amenazado la identidad *indie*, tanto de la película como de sus creadores: el director Jason Reitman y la guionista Diablo Cody¹²⁰. Tal y como observa Newman, la película tuvo demasiado éxito comercial, recibió demasiada atención por parte de los medios de comunicación y fue demasiado “popular” para poder funcionar en los discursos críticos como una subcultura. Se cuestionó la *bona fides* del filme como artefacto cultural independiente, lo que provocó una reacción contra la película y contra sus creadores, basada en la consiguiente negación de la integridad estética de la obra.

Newman reflexiona sobre las posibles razones de la desestimación de *Juno*, que en 2008 fue premiada con el Oscar al Mejor Guion. El teórico observa que la autenticidad en el cine se atribuye a menudo a los productos de los “*auteurs* sinceros y comprometidos”, por lo cual un filme como *Juno*, fruto de una creación colectiva, no encaja bien en la leyenda del artista individual. En las notas de producción se incluyeron detalles biográficos de Diablo Cody, en concreto su pasado como *stripper* convertida en guionista de cine. Lo que quizás se había pensado para establecer el pedigrí *indie* del filme, en realidad provocó una desautenticación de Cody. Por otra parte, según Newman:

There could be an ideological dimension to the delegitimation of a film about a teenage girl aimed at girls and women, in a genre like teen romantic comedy that lacks respect. Any unfavorable comparisons with *No Country for Old Men* and *There Will Be Blood*, both of which were widely seen as more appropriate Oscar nominees, would imply an element of gender-and age-based cultural hierarchy. (2011)

¹²⁰ En opinión de Newman, *Juno* puede ser identificada como *indie*, al gozar de una sensibilidad alternativa, denominada por muchos críticos como “quirk”, es decir una cualidad de rareza o excentricidad (2011).

El caso de *Juno* demuestra que se puede denegar la autenticidad a una película que previamente había tenido esta cualidad, lo que, según Newman, refleja las continuas negociaciones y luchas discursivas sobre la denominación *indie*. Pero, además, es un buen ejemplo de cómo las mujeres pueden ser marginadas dentro de este discurso y de cómo los géneros cinematográficos en los cuales trabajan influyen en estos mecanismos de exclusión.

También es muy significativo el modo en que se producen las clasificaciones genéricas. En su análisis de la obra de la cineasta independiente Nicole Holofcener, Michele Schreiber observa que sus películas se etiquetan en la prensa popular como *chick flicks* –un fenómeno que no se aplica a otros directores *indies* que hacen películas de una estética parecida– y formula la siguiente pregunta: “why is it easy for viewers to identify differences between independent and Hollywood ‘men’s’ films, but not independent and Hollywood women’s films?” (2011: 180).

La relación entre los géneros cinematográficos y las películas independientes es compleja, porque –tal y como intentamos demostrar antes– el discurso del cine *indie* intenta posicionarse como algo opuesto a las fórmulas comerciales de Hollywood, consideradas como formas culturalmente más bajas. Al mismo tiempo, numerosos cineastas *indie* recurren a menudo a estas fórmulas. Algunos de los ejemplos incluyen cine de terror: *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) de John McNaughton, *The Blair Witch Project* (1999) de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez; western: *The Ballad of Gregorio Cortez* (1982) de Robert M. Young, *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch o *True Grit* (2010) de Joel y Ethan Coen; *road movie*: *Stranger than Paradise* (1984) de Jim Jarmusch, *Wendy and Lucy* (2008) de Kelly Reichardt; thriller *noir*: *Memento* (2000) de Christopher Nolan, *Lost Highway* (1997) y *Mullholand Drive* (2001) de David Lynch; ciencia ficción: *Teknolust* (2002) de Lynn Hershman Leeson; comedia romántica: *Lovely and Amazing* (2001) de Nicole Holofcener, *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola; o mezclas genéricas: *Fargo* (1996) de los hermanos Cohen, *Death Proof* (2007) de Quentin Tarantino, *Frozen River* (2008) de Courtney Hunt y *Winter’s Bone* (2010) de Debra Granik.

Sin embargo, hay numerosas películas *indie* que no se adscriben de manera evidente a los géneros cinematográficos, o por lo menos no son leídas de esta manera en los discursos críticos. Son obras que se centran predominantemente en los personajes, los diálogos y la vida cotidiana, más que en la trama o la acción. King hace una

sugerente observación en cuanto a la relación entre este tipo de películas y la producción *indie* de mujeres:

To eschew plot-centric forms in the cinema is, in many cases, to choose or suffer operation on the limited resources available in the independent sphere, to be relegated to what some would consider a secondary position akin to that generally offered to women in society. The corollary should be that women are more likely to be at home in the indie sector, which may be true in some respects as far as sensibility is concerned but it is clearly not the case in terms of equal availability of opportunities or resources. (2005: 227)

King tiene razón en señalar la creciente precariedad de las mujeres, que cada vez resultan menos financiadas y menos promocionadas, especialmente si trabajan en géneros considerados como cine *para* mujeres (Lane 2005)¹²¹. También puede que tenga razón en que las mujeres eligen trabajar en los filmes centrados en los personajes por la falta de recursos que requeriría, por ejemplo, una película de terror o un western – aunque habría que subrayar que es muy probable que al ser géneros codificados culturalmente como “masculinos”, las mujeres tienen menos probabilidades de conseguir fondos para la realización de estos proyectos. Sin embargo, el comentario de King sobre la idoneidad de la “sensibilidad” de las mujeres con un cierto tipo de películas resulta problemático, ya que nos devuelve al peligroso terreno esencialista y a la división construida entre la cultura femenina y la cultura masculina.

Esta división se manifiesta también en el libro de Newman, en el cual el autor distingue dos categorías principales del cine *indie*¹²²: las películas centradas en los personajes y las películas que se caracterizan por un juego formal. En cuanto a la primera categoría, Newman incluye obras –hechas por hombres y mujeres– que se caracterizan por el “realismo *indie*” y el compromiso social, proporcionando estudios de *Walking and Talking* (1996) de Nicole Holofcener, *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola, *Welcome to the Dollhouse* (1995) de Todd Solondz y *Passion Fish* (1992) de John Sayles. En la segunda, el teórico analiza en detalle solamente películas de los hermanos Coen y de Quentin Tarantino, a partir de la noción de pastiche y de los juegos narrativos.

Las dos categorías propuestas por Newman limitan notablemente las maneras de conceptualizar y evaluar las películas *indie*, especialmente si nos centramos en una cineasta como Kelly Reichardt o su filme *Meek's Cutoff*, que no encaja cómodamente

¹²¹ Aquí cabría mencionar algunas excepciones, como por ejemplo la promoción de Nicole Holofcener y Tamara Jenkis como “female Woody Allens”.

¹²² Tal y como señala Newman, estas categorías funcionan ante todo como categorías de recepción.

en ninguna de estas categorías (aunque se podría argumentar que las obras anteriores de Reichardt se podrían calificar como “cine social”, marcado culturalmente como un modelo más apropiado para las mujeres). Esta división resulta altamente problemática desde un punto de vista de género (*gender*). Mientras que los juegos formales raramente se asocian con cineastas mujeres, el realismo y el compromiso social sí son codificados como femeninos –lo que puede tener explicaciones económicas o simplemente estar vinculado a los objetivos feministas de crear imágenes positivas y contar las experiencias de las mujeres, en oposición a los estereotipos de Hollywood. Aquí podríamos plantear si una película como *Jennifer’s Body*, caracterizada por altas dosis de parodia, mezcla genérica e intertextualidad, no entraría en la primera categoría y también preguntarnos por qué en los discursos críticos se ha calificado como una *teen movie* para chicas, más que como un juego formal con el cine de terror.

Por otra parte, dentro de la categoría del realismo *indie* y el cine socialmente comprometido, las mujeres cineastas y los hombres cineastas no suelen considerarse de la misma manera. El proceso de autenticación y desautenticación descrito por Newman está estrechamente ligado a los mecanismos de construcción o denegación de la autoría filmica. Recordemos que el cine *indie* ya no se define solamente por sus dimensiones industriales o económicas, sino que se posiciona ideológicamente en oposición a su otro, el cine *mainstream* (Newman 2001). Es una cultura que afirma el valor y la legitimación de sus películas y de su audiencia por encima del *ethos* de la cultura comercial, representada por las salas multiplex, a pesar de que, como señalamos antes, la independencia ha sido cooptada por los grandes estudios mediante el sistema de *mini-majors* como Miramax (de Disney), Focus Features (de Universal), Fox Searchlight (de Fox) y Sony Classics (de Sony). Según Tzioumakis, este proceso de institucionalización ha transformado el cine independiente en una “categoría industrial”, parecida al género o autorismo (2006: 247).

Aunque hay numerosas realizadoras de cine que trabajan en el sector *indie*¹²³, raramente se las considera como autoras, ni se les aplica los mismos parámetros que a los directores masculinos. Esto se evidencia por ejemplo en los trabajos de Peter Biskind (2004), Geoff King (2005, 2009), Sharon Waxman (2006) y James Mottram

¹²³ Christina Lane (2005) enumera por ejemplo a Allison Anders, Julie Dash, Leslie Harris, Lynn Herschman Leeson, Rose Troche y Nancy Savoca. Perkins (2014) añade a otras guionistas y directoras contemporáneas del sector *indie*, las que suelen ser visibles en eventos como Sundance Film Festival y The Independent Spirit Awards: Lisa Cholodenko, Lena Dunham, Debra Granik, Courtney Hunt, Tamara Jenkins, Miranda July, So Young Kim, Karyn Kusama, Karen Moncrieff, Kimberly Peirce, Sarah Polley, Kelly Reichardt, Adrienne Shelley, Lynn Shelton y Jennifer Westfeldt.

(2006), que abordan de varias maneras el mito *maverick* del autor (masculino), construyendo panteones que incluyen a realizadores como Quentin Tarantino, Wes Anderson, Charlie Kaufman, LaBute, Hal Hartley o Todd Solondz, y analizando cómo estos artistas se oponen a las convenciones narrativas o estilísticas del cine *mainstream*. Por ejemplo, Sharon Waxman escribe sobre los autores *indie*: “the rebels did not submit peacefully to the studio process, and the formula-ready Hollywood system did not necessarily mesh well with the single-minded egotism of artists whose goals were not the same as their financiers” (2006: ix).

El hecho de considerar los autores filmicos como rebeldes en contra de Hollywood y su producción comercial, trae a colación la *politique des auteurs*, junto con sus tintes masculinistas basados en valores como el vigor o la rabia, según los análisis de Angela Martin (2008, véase el apartado 1.2.1). Este discurso permea también, como señala Claire Perkins (2012 y 2014), el llamado *smart cinema*¹²⁴, un movimiento contemporáneo dentro del cine *indie* que se sitúa en una relación autorreferencial frente ciertos discursos históricos sobre autoría, género y estilo. De esta manera, los directores toman una postura *disimulada* hacia sus firmas o “marcas” autoriales:

As figures who are hyperconscious of the classical process of auteur theory as the decipherment of a personal vision, and of the way auteurism is framed by contemporary technologies and ideologies, these directors adopt a “double-voice”. That is, they strive to evoke a sincere emotional response while simultaneously creating possibilities for the audience to see through the mechanisms that elicit that response. The result is a highly stylized, and often claustrophobic, “look”. (2014: 140)

Esta posición, adoptada por numerosos cineastas contemporáneos, excluye discursivamente a muchas directoras que no se inscriben a ellas mismas en esta construcción particular de la autoría filmica. Perkins muestra cómo esta noción se basa en cierta sensibilidad *indie*, marcada en cuanto al género, implícitamente masculino. Cineastas como Nicole Holofcener, “whose unfussy style and frank perspective on

¹²⁴ El término, acuñado por Jeffrey Sconce en 2002, se refiere a un grupo de películas que han sido consideradas en los discursos críticos como “nihilistas” o “sádicas”. Según el teórico, las películas *smart* se caracterizan por desplazar “the more activist emphasis on the ‘social politics’ of power, institutions, representation and subjectivity” por “‘personal politics’ of power, communication, emotional dysfunction and identity in white middle-class culture” (2002: 351). En este tipo de cine se podría incluir a directoras como Nicole Holofcener (*Lovely and Amazing* 2001, *Friends with Money* 2006, *Please Give* 2010, *Enough Said* 2013) o Tamara Jenkins (*The Savages* 2007), las únicas cineastas reconocidas en este género filmico (352). Otros cineastas incluyen a Wes Anderson, Todd Solonz, Noah Baumbach y Spike Jonze, *auteurs* con una sensibilidad irónica y *hip*.

women's desires, ambitions and insecurities have not been as marketable as the stylized films of male directors" (138), cuestionan en sus películas esta sensibilidad, por ejemplo mediante una exploración de las dimensiones éticas del privilegio, basado en la clase media y la piel blanca. El ejemplo de *Holofcener* permite repensar la marginación de las mujeres en el discurso autorial del cine independiente y apreciar las innovaciones específicas de la autoría femenina en este sector cinematográfico, según demuestra el análisis de Perkins.

2.2.3 Los festivales de cine y la autoría filmica de mujeres

La construcción de la autoría filmica se produce en una estrecha vinculación con los mecanismos de legitimación del cine *indie* como algo opuesto a Hollywood, que cimientan a su vez una distinción cultural de las películas independientes. Esta legitimación es creada por numerosas instituciones que generan una serie de marcos conceptuales compartidos por los cineastas, distribuidores, programadores de los festivales, periodistas, académicos y espectadores, quienes deciden qué cuenta y qué no como cine *indie* y, por consiguiente, quién cuenta y quién no como *auteur* filmico. Dichas instituciones –que incluyen los festivales internacionales de cine, los cineclubs y otras salas alternativas a las cadenas de multiplex, las revistas especializadas como *Filmmaker* o *The Independent*, los canales de televisión como Sundance y IFC, los blogs indie (por ejemplo *IndieWire*)– funcionan como lugares para la elaboración de criterios en cuanto a la forma, el género, la nacionalidad, la estrella, el autor filmico, etc. (Newman 2011). Una de las instituciones más influyentes del sector independiente, que valida ciertas concepciones del cine y de la cultura popular, son los festivales de cine.

El contexto de festivales es relevante para el análisis de películas como *Meek's Cutoff*, que ha ganado la popularidad precisamente gracias a su circulación internacional en este tipo de eventos. Para Reichardt, la presencia en los festivales ha sido crucial para su reputación y estatus como autora, en especial su participación en Cannes con *Wendy and Lucy* (2008), que dio un empujón a su carrera en los Estados Unidos, convirtiéndola en una cineasta reconocida en el ámbito *indie*. Reichardt no fue el único caso. Numerosas mujeres han podido desarrollar sus carreras de manera significativa gracias a la exposición en los festivales de cine: por ejemplo, a pesar de la muy mala recepción de *Marie Antoinette* en Cannes en 2006, Sofia Coppola es hoy en día una de las cineastas más conocidas en el mundo.

Tal y como observa Thomas Elsaesser, la red de festivales “has globalized itself, and in the process has created not only a self-sustaining, highly self-referential world for art cinema, the independent cinema and the documentary film, but [also] a sort of ‘alternative’ to the Hollywood studio system in its post-Fordist phase” (2005: 88). En sus comienzos, los festivales de cine (en especial los de Venecia, Berlín y Cannes) servían como “parlamentos de los cines nacionales”, usando la expresión de Elsaesser, ya que –al modo de los Juegos olímpicos– las películas se elegían por los comités nacionales y de esta manera, como si fueran atletas, representaban a los países. Este proceso de selección cambió notablemente en 1972, cuando el director del festival en Cannes sustituyó los comités nacionales, convirtiéndose él mismo en la persona responsable de la programación. De esta manera, la inclusión en el festival pasó a depender del juicio de un programador independiente, en lugar de estar subordinada a la política cultural de un país específico. Este proceso se convierte en un elemento de legitimación clave del festival como institución, ya que la “selección oficial” será a partir de ahora tratada como una evidencia del valor y de la seriedad de la película, según los criterios aplicados por los *connaisseurs* (“gatekeepers and tastemakers” en palabras de Newman [2011]).

Estos festivales producen a menudo una gran variedad de oportunidades para promocionar los estrenos. Newman (2011) demuestra en su estudio que el circuito de los festivales de cine es una red de distribución paralela a la distribución comercial. Las condiciones en las cuales el público y las películas entran en contacto son necesariamente distintas del modo estándar de distribución comercial de las películas: el cine independiente tiene otros modelos de financiación, diferentes protocolos de la crítica cinematográfica y, sobre todo, distintos discursos extratextuales que estructuran dichos encuentros:

American independent cinema comes to its audience through the mediation of the film festival as an arts institution that adopts art world categories rather than mass culture categories to classify films and identify their significant traits. Festival paratexts such as catalog descriptions and press materials articulate a discourse of legitimacy that contrasts them with the paratexts surrounding popular cinema. (*ibid.*)

Así, mientras que el cine popular se dirige a su audiencia a través de la publicidad, los tráileres, los artículos de carácter promocional, los talk-shows, las prácticas de franquicia, las estrellas de cine o los géneros filmicos, las películas *indie* –igual que las obras en los museos– se definen más bien por su artista (director), nacionalidad,

movimiento o medio filmico. “Festivals adopt the categories of already legitimate art worlds to legitimate themselves and their entrants. By establishing these categories as central ones, festivals have influenced world cinema’s canon formation by indicating the relevant criteria for judgment and evaluation of films *qua* artworks and encouraging these criteria to be taken up in the popular press” (*ibid.*).

Los festivales tienen el poder de establecer la reputación de *auteur*, elevando algunos directores –y no otros– al panteón de los autores de cinematografías nacionales e internacionales. También funcionan a menudo como un instrumento para identificar o solidificar un movimiento o una tendencia (en el caso de *Meek’s Cutoff* será el neo-neorrealismo y el llamado *slow cinema*). En el contexto estadounidense, en el cual deberíamos inscribir la película de Reichardt, el festival de Sundance tiene una importancia especial, en particular por lo que se refiere a la consolidación del cine *indie* en este país. Sundance, una institución que abarca la creación, distribución, promoción y exhibición de las películas, es al mismo tiempo una marca, ya que presta su nombre a salas de cine, a una televisión de cable o a colecciones de DVD. Según varios teóricos (Newman 2011, Tzioumakis 2006, King 2005) este festival se convirtió en las últimas décadas en un sinónimo de cine *indie* en los Estados Unidos.

Tal y como señalamos antes, los festivales son especialmente importantes para las directoras de cine, ya que ayudan a poner en circulación y sostener la producción filmica de mujeres –tanto de largometrajes como de cortos o documentales. Aunque muchos de los festivales internacionales no necesariamente se caracterizan por una igualdad de género, sí que muestran mejores estadísticas sobre la participación filmica de mujeres que la industria hollywoodense. Según defiende Patricia White, el circuito de los festivales de cine internacionales ha cobrado una relevancia sin precedentes en las últimas décadas: ha revisado los conceptos tradicionales de arte y de *auteur*, al mismo tiempo que ha tenido un papel geopolítico y económico importante dentro de la cultura audiovisual contemporánea. Tal y como señala la teórica, que estudia a fondo el contexto de los festivales,

in scale, scope, and commitment, such festivals as Sundance (held in January) and the Toronto International Film Festival¹²⁵ (TIFF, held in September) annually provide sound evidence of the ongoing relevance of the concept of women’s cinema –characterized by women’s access to the

¹²⁵ Kelly Reichardt se dio a conocer en los Estados Unidos gracias a su participación en el TIFF, cuando en el 2008 se estrenó *Wendy and Lucy*. También atrajo mucha atención crítica en los festivales en Cannes y New York.

means of production, the commitment to telling women's stories, and an address to viewers' diverse gendered experience within a dynamic public sphere. (2009: 155)

A diferencia de los festivales destinados exclusivamente a las mujeres –que se han ido transformando en cuanto a su función, filosofía y locación geográfica en las últimas tres décadas de cultura feminista de cine– o el circuito de los festivales orientados a los turistas, los concursos como Sundance o TIFF reciben mucha atención de la prensa y juegan un papel industrial muy influyente. Es por esta razón que la visibilización de mujeres como Agnès Varda, Kathryn Bigelow o Samira Makhalbaf es especialmente significativa. “Yet too often the most exciting films by women featured at Sundance and TIFF end up on critics' lists of ‘best films not in distribution’ or await short-lived art-house release in the fallow postawards season”, observa White (*ibid.*).

La teórica señala que al mismo tiempo que las mujeres realizadoras son mejor representadas dentro de esta red que en el sector *mainstream* estadounidense, la inclusión de las cineastas en los festivales de más prestigio sigue siendo deficiente. Para dar algunos ejemplos, en el festival de Cannes, de las 212 películas estrenadas en el concurso principal entre 2000 y 2010, solamente 17 filmes fueron dirigidos o codirigidos por mujeres, entre las cuales se encuentran Agnès Varda, Mai Zetterling, Marguerite Duras, Lina Wertmuller, Liliana Cavani, Gillian Armstrong, Margarethe von Trotta, Claire Denis, Catherine Breillat y Jane Campion. El León de Oro, el premio más prestigioso en el Festival Internacional de Cine de Venecia fue concedido solamente a cuatro mujeres: Margarethe Von Trotta, Agnès Varda, Mira Nair y Sofia Coppola¹²⁶. “Cannes, Venice, and Berlin are now, and have historically been, organized around prestige and glamour, and women represent the latter; they are most visible onscreen and on the red carpet. What does it take for a woman to be recognized as a ‘cineaste’ instead?”¹²⁷, pregunta White en su libro titulado *Women's Cinema, World Cinema* (en

¹²⁶ Mencionamos aquí solamente los de Cannes y Venecia porque son los festivales más antiguos y considerados como más prestigiosos en el mundo de cine. Hay muchos otros festivales importantes, como los de Berlín, Hong Kong, Buenos Aires, Toronto y Sundance. Los dos últimos gozan de mejores estadísticas en cuanto al género, lo que tiene que ver con sus políticas en cuanto a la programación y el personal feminista (White, en prensa: 99).

¹²⁷ La directora y guionista de cine Virginie Despentes, la directora Coline Serreau y la actriz Fanny Cottençon, que formaron parte de un grupo feminista llamado La Barbe, publicaron en *Le Monde* un manifiesto que se oponía a la hipocresía de Cannes, en el cual leemos la famosa cita de Mae West: “Les hommes aiment la profondeur chez les femmes, mais seulement dans leur décolleté” (Cottençon et al. 2012). El debate se ha intensificado en los últimos años. En 2014, el director del festival, Thierry Frémaux, afirmó: “It is important to show the presence of women in the industry. It is increasingly important in terms of numbers, but also in quality”. Campion fue designada la presidenta del comité ese año y no se calló sobre el problema del sexismo en la industria: “Frémaux told us that only 7 per cent, out

prensa: 31). La teórica se propone investigar las redefiniciones de etiquetas como arte o *auteur*, que aparecen en la promoción de las carreras de cineastas particulares, y de esta manera reflexionar sobre “quién cuenta como una mujer cineasta y quién no”. Para ello, explora la carrera filmica de Jane Campion en el contexto de Cannes, revelando su posición contradictoria dentro del cine de arte y de sus jerarquías. Celebrada y marginada a un tiempo, Campion ha sido confinada al discurso de “excepcionalidad”, encarnando a la Mujer, “the sole femme –not one woman (director) among many” (52). White pone el ejemplo del filme colectivo preparado para el 60 aniversario de Cannes, *Chacun son cinéma: une déclaration d’amour au grand écran* (2007). El título en inglés, *To Each His Own Cinema*, revela el carácter masculino y elitista de este proyecto al cual, de los 36 contribuyentes, se invitó solamente a una mujer, Jane Campion, la única cineasta que había ganado el premio más importante del festival, la Palma de Oro. Como señala White, muy pocas mujeres directoras –además de Jane Campion, Catherine Breillat y Claire Denis– han podido seguir el éxito de sus predecesoras como Agnès Varda y Lina Wertmüller, ganando la entrada a este mundo de elite¹²⁸.

Los festivales de cine otorgan valor cultural y reescriben los discursos sobre la autoría filmica en el contexto de la circulación global de las películas y de la predominancia industrial de Hollywood, pero además, tal y como señala Elsaesser, pueden cumplir otra función:

While public discourses and prize-giving speeches may continue to reflect a commitment to art for art’s sake, there are other voices and issues [...]. Film festivals have since the 1970s been extremely successful in becoming the platform for other causes, for minorities and pressure groups, for women’s cinema, receptive to gay and queer cinema agendas, to ecological movements, to underwriting political protest, thematizing cinema and drugs, or paying tribute to anti-imperialist struggles and partisan politics. (2005: 100)

Elsaesser describe el cine de mujeres en relación con el carácter contestatario de los festivales de cine pero, tal y como señala White, margina el género (*gender*) localizándolo en una larga lista de “otras causas [...] voces y temas”. El cine de mujeres no es reductible a temas como las drogas o cuestiones ecológicas, sino que más bien los

of the 1,800 films submitted [...], were directed by women [...]. It seems very undemocratic [...]. Excuse me gentleman, but the guys seem to eat all the cake” (en White, en prensa: 102).

¹²⁸ Aunque recientemente esta situación ha empezado a cambiar con una generación de cineastas más jóvenes, que incluye, entre otras a Andrea Arnold, Sofia Coppola, Naomi Kawase, Lucrecia Martel y Samira Makmalbaf, que han recibido premios en números festivales de prestigio, lo que les permitió entrar en el llamado *cinéma d’auteur*.

atraviesa (White, en prensa: 61). La distinción entre el modelo del “art for art’s sake”, que no aborda las cuestiones de la autoría femenina, y el modelo “issues and agendas” que incluye el cine de mujeres entre otros temas y “fuerzas”, no parece satisfactorio para abordar la obra de las cineastas contemporáneas que trascienden de varias maneras esta dicotomía.

Siguiendo la línea de investigación propuesta por White –que trazó el papel de los festivales internacionales en la construcción de la autoría filmica, detectando en estos discursos las marcas genéricas (*gender*) típicas de la *politique des auteurs*– a continuación nos plantearemos la siguiente cuestión: ¿Cómo se promocionó a Kelly Reichardt en estos festivales y de qué manera la construcción de su autoría se intersecta con la noción de cine de mujeres? Veremos si la cineasta entró en la elite de los autores, y hasta qué punto, reflexionando sobre su posición en la industria y teniendo en cuenta sus propias negociaciones con los discursos de la autoría individual, tanto en la mediación de su persona pública, como en su cine.

Reichardt surgió como una cineasta reconocida en el cine *indie* gracias a su participación en numerosos festivales de cine, que llamó la atención de los medios de comunicación internacionales, las redes sociales de los cinéfilos y los académicos. Se posicionó a la directora en relación con el cine de arte, más que con el cine entendido como entretenimiento o la esfera pública dominada por las estrellas cinematográficas. Al mismo tiempo, no es una cineasta que haya generado muchas ganancias con sus películas, y ha tenido interrupciones importantes en su productividad. Su cine no se ajusta bien a los modelos anteriores de cine de mujeres, como las heroínas fuertes de las películas de *Campion*, o las convenciones genéricas del *woman’s film* (romance y dramas de época), de los cuales se nutre el cine de la directora neozelandesa. En el presente estudio de la recepción de *Meek’s Cutoff* nos fijaremos en cómo las instituciones y discursos críticos (de)construyen a Kelly Reichardt como autora filmica independiente, así como en el formato genérico de su película y su papel en la recepción del filme.

2.2.4 Firma autorial: la trilogía de Oregón

Meek’s Cutoff se estrenó en septiembre de 2010 en el 67 festival de cine en Venecia, antes de ser mostrado en los festivales en Toronto, Nueva York y Sundance, entre otros. La película ganó el premio a la mejor directora en el festival de cine en Gijón, el premio

SIGNIS en Venecia y el premio a la mejor producción en Independent Spirit Awards. Las críticas en el contexto internacional han sido predominantemente favorables, tanto en el nivel de las revistas especializadas relacionadas con los festivales¹²⁹, como en los sitios web más populares que recogen las puntuaciones de los fans y otros espectadores no profesionales¹³⁰. Por lo general, se puede afirmar que las reseñas positivas leen *Meek's Cutoff* desde el marco interpretativo del autorismo, más que desde los rasgos genéricos de la película. Siguiendo la teoría del autor propuesta por Timothy Corrigan (1991), las figuras autoriales de los directores, igual que los géneros filmicos o las grandes estrellas, generan ciertas expectativas sobre el placer que algunos filmes pueden ofrecer y éste parece haber sido también el caso del filme de Reichardt.

La construcción de la autoría filmica de Reichardt como cineasta *indie* se consolidó especialmente después de *Meek's Cutoff*, que se puso en relación directa con sus dos filmes anteriores¹³¹. Esta estrategia intertextual posibilitó, tal y como lo ponen en evidencia los materiales de prensa, y en particular la sección dedicada a Reichardt, la cristalización de las “obsesiones personales” de la artista:

American landscapes and narratives of the road are themes that run throughout Kelly Reichardt's work. MEEK'S CUTOFF, shot on the dry plains of Oregon's high desert, offers a vision of the earliest days of American frontier culture. WENDY AND LUCY, filmed along the railroad tracks that surround an Oregon suburb, reveals the limits and depths of people's duty to each other in tough times. Reichardt's film OLD JOY is an exploration of contemporary liberal masculinity, set in the tamed wilderness of the Pacific Northwest. (“Meek's Cutoff: Press Kit” 2010: 15)

Como se puede observar, la persona autorial de Reichardt descansa en la continuidad de ciertos elementos estilísticos y temáticos detectados en los tres filmes de la cineasta, que fueron considerados en los discursos críticos como una “trilogía de Oregón”. Según la sinopsis incluida en la página web del Festival Internacional de Cinema d'Autor de Barcelona, la película de Reichardt puede ser incluida en la prestigiosa categoría de cine de autor y de “culto”:

Directora de culto gracias a sus dos primeros éxitos, *Old Joy* y *Wendy and Lucy*, Kelly Reichardt se enfrenta a su película más ambiciosa: una minuciosa recreación del viaje de unos pioneros del

¹²⁹ Por ejemplo la crítica de Kenji Fujishima, escrita a propósito del New York Film Festival y publicada en la revista *Slant*, que empieza de esta manera: “On a formal level, *Meek's Cutoff*, the fourth feature from Kelly Reichardt, is admittedly some kind of masterpiece” (2010).

¹³⁰ La película ha sido puntuada con un 85% en *Metacritic* y en *Rotten Tomatoes*, mientras que en *IMDb* recibió una puntuación más baja, de 6,5/10.

¹³¹ Otros largometrajes de la artista incluyen *River of Grass* (1994), y la estrenada en el Festival de Venecia en el 2013 *Night Moves* (2012). En el momento de la escritura de esta tesis, el filme fue distribuido solamente en el circuito de los festivales.

Oeste norteamericano desde una perspectiva feminista. Atenta al detalle físico, con una fantástica fotografía, mejores interpretaciones –con una sobresaliente Michelle Williams encabezando un reparto de estrellas *indies* –, y sin olvidar la particular morosidad de la directora a la hora de narrar, Reichardt se consolida como una de las directoras de referencia del nuevo cine independiente norteamericano. (“D/A” s.f.)

Según Graham Fuller, *Old Joy* fue especialmente relevante, ya que “it was with this contemplative piece that she established her miniaturist style, which makes maximum use of long takes and long shots” (2011: 38). En el mismo artículo se menciona que con este filme Reichardt empezó su colaboración con Jonathan Raymond, un novelista de Portland que le presentó su amigo Todd Haynes, otro cineasta del cine independiente conocido por películas como *Poison* (1991) o *Far From Heaven* (2002). Tanto *Old Joy* como *Wendy and Lucy* son adaptaciones de cuentos de Raymond, mientras que *Meek’s Cutoff*, también escrito por Raymond, se basó en documentos históricos y diarios de viaje de pioneros norteamericanos. Lo que tienen en común estas tres películas, además de participar en las convenciones de la *road movie*, es su localización en Oregón y, como señala Fuller, el hecho de que “all concern the existentially tinged travels of alienated souls” (*ibíd.*). En *Old Joy*, el protagonista, Mark (Daniel London), cuya mujer está a punto de dar la luz a su primer hijo, se va de excursión a la montaña con un amigo de la infancia, Kurt (Will Oldham). En *Wendy y Lucy*, una mujer sin techo (Michelle Williams) viaja hacia Alaska para conseguir un trabajo, pero después de ser encarcelada por robar en el supermercado en un pueblo de Oregón, pierde a su querida perra Lucy. En *Meek’s Cutoff*, tres carretas de pioneros atraviesan el desierto por el peligroso Terrible Trail para llegar a las tierras del Wilamette Valley. Según leemos en las notas de producción, las tres películas tienen muchas similitudes:

Paul Dano carving out the word “lost” near the film’s beginning echoes the “I’m LOST!!!” fliers made in hopes of finding Lucy, and *Old Joy*’s protagonists also get lost, on their way into the mountains. The problematic wagon wheel recalls Wendy’s broken down car, and in both films a sketchily planned journey deteriorates into a precarious situation marked by bad decisions and increasing desperation. (“Meek’s Cutoff: Press Kit” 2010: 3)

Este y otros comentarios difundidos en los materiales promocionales revelan una serie de valores que impregnan la dramatización de la persona pública de Reichardt: su estatus como cineasta *indie* dentro de lo que se considera el realismo social mencionado por Newman (2011); el discurso de la precariedad, que caracteriza tanto la producción de sus películas como la estética de la cineasta y el tema que elige tratar; la dimensión

colectiva y política de sus filmes; la desterritorialización de los rasgos genéricos¹³²; la pertenencia al llamado *slow cinema* como algo opuesto a la cultura comercial hollywoodense y, finalmente, su estatus como cineasta mujer dentro del contexto del cine de arte, que circula mundialmente mediante la red de los festivales internacionales.

Para analizar la construcción de la autoría filmica de Reichardt en relación con los tres filmes mencionados, destacando los marcos de referencia que resultaron pertinentes en la recepción crítica de *Meek's Cutoff*, pasaremos ahora a analizar una serie de discursos, entrelazados entre sí, que circularon alrededor de esta obra de Reichardt.

2.2.4.1 Neo-neorrealismo

Tomando en cuenta el hecho de que la película está basada en eventos reales, no sorprende que uno de los marcos interpretativos predominantes en la recepción crítica de *Meek's Cutoff* haya sido el del realismo. Tal y como señalamos antes, mientras que las dos películas inmediatamente anteriores fueron adaptaciones de cuentos de Raymond, la inspiración para *Meek's Cutoff* provenía de fuentes históricas: diarios de viaje, cartas y libros de historia. En varias entrevistas, tanto Raymond como Reichardt insisten en que la película retrata el “infame episodio del Oregon Trail”, protagonizado por un personaje real, Stephen Meek (1808-86), hermano menor de un exitoso hombre de montaña y gobernador del territorio de Oregón, Joe Meek (S. Adams 2011).

Stephen Meek vivió a la sombra de su hermano hasta que decidió llevar a unos 1000-1500 inmigrantes por un atajo, desde el Fort Boise (Idaho) a través del centro del Oregon Country hacia el fértil Willamette Valley, evitando de esta manera a los indios Cayuse y Walla Walla en la ruta habitual que llevaba desde el Noreste, a través de las Blue Mountains y a lo largo de Columbia River hacia The Dalles (Fuller 2011: 41). Sin embargo, tal y como cuentan las fuentes históricas, el grupo de los pioneros se perdió y terminó capturando a un nativo americano, ofreciéndole una frazada para que los guiase en la dirección correcta. Aparentemente, Meek abandonó la caravana en el desierto,

¹³² Utilizamos el concepto de desterritorialización tal y como fue empleado por Deleuze y Guattari (1975) en su teorización de una literatura menor. Un escritor “menor” desterritorializa la lengua mayor, es decir experimenta *en* la lengua dominante, mediante un proceso que los autores comparan con una suerte de tartamudeo, sobriedad, silencio o interrupción. Se trata de volver extraños los regímenes de significación y someter la lengua mayor a un estado de variación continua. Reichardt parece llevar el movimiento de desterritorialización en su expresión filmica más lejos que otras cineastas estudiadas en esta tesis, haciendo extraños los significados típicos del western, tendiendo los tropos genéricos hacia sus límites y perturbando sus usos habituales.

junto a su “joven esposa”, contribuyendo así a la muerte de veinticuatro personas en el camino y otras veinte, principalmente niños, al llegar a su destino, convirtiendo toda la expedición en “the worst disaster to befall the pioneers who set out for California or Oregon” (41-42).

El discurso sobre la correspondencia entre los hechos reales y la película *Meek's Cutoff* fue promovido activamente por Reichardt, quien subrayó en numerosas entrevistas que había hecho una profunda investigación antes de rodar la película, leyendo los testimonios de las personas que viajaron al Oeste en la caravana llevada por Meek (S. Adams 2011). En cuanto a la localización, Reichardt y el productor Neil Kopp decidieron ser lo más fieles posible y rodar en el desierto al lado del pueblo de Burns, en el estado de Oregón, a pesar de que –tal y como señalan ambos– la segunda opción, Marga en Texas, habría sido más conveniente en todos los sentidos, con “Fed Ex, good food, access to everything you need. Clearly a more practical place to make the movie” (Reichardt en Ponsoldt 2011). Para preparar a los actores para el rodaje, Reichardt les pidió una formación específica antes de filmar: “The actors all came out a week before shooting for what we called Pioneer Camp. There they learned how to start a fire without matches, how to fire a gun, pitch a tent, cook in the ground, load a wagon and most importantly how to drive the oxen” (*ibid.*).

Tal y como retrata el diseñador de producción, David Doernberg, Reichardt insistió en la exactitud de la escenografía, sugiriéndole que consultase los recursos de la Oregon Historical Society, que dispone de numerosas muestras y fotos de los pioneros y de Stephen Meek. Las notas de prensa nos brindan unas cuantas anécdotas de Doernberg, por ejemplo en cuanto a la adquisición de los objetos para el rodaje:

For a scene where Emily Tetherow grinds her morning coffee I needed the right grinder. On the internet I found a club that collects antique coffee grinders. When I told them what we were doing the club's president said he needed more specifics. “Where was the family from?” “What was their income?” It turns out that every region in the country had a distinct type of grinder. A family from Indiana might have one style where a family from Ohio would have another, each made by a local blacksmith using distinct styles. You couldn't just walk into Bed, Bath and Beyond and grab a Krups. (“Meek's Cutoff: Press Kit” 2010: 4)

Doernberg cuenta cómo la población local les ayudó en la confección de los decorados, facilitando objetos personales como linternas, herramientas, pieles, etc. Los actores, continua Doernberg, también se preocuparon por la veracidad de la puesta en escena. Michelle Williams, por ejemplo, pidió hilos y agujas de tejer “que fueran históricamente coherentes” para poder practicar y así parecer una tejedora profesional antes de empezar

el rodaje. La insistencia en el uso de objetos históricos, que respalda el discurso sobre la autenticidad o incluso la sinceridad de la propuesta de Reichardt, parece tomar una determinada posición frente a las producciones hollywoodenses comerciales, que supuestamente no prestan una atención tan cuidadosa al detalle o la veracidad histórica. Lo pone de relieve la anécdota sobre las carretas usadas en la película y el compromiso al que tuvieron que llegar los creadores del filme:

The wagons were a big deal. There was a collector/restorer just a few hours from where we were filming. We bought three antique wagons and hired him to build a replica of the Tetherow wagon for us to use in a stunt. When the oxen handler arrived he deemed the antique wagon's running gear (the axels and wheels) too fragile to use with real oxen on rugged terrain. At the last minute we switched our antique "boxes" on to his Hollywood running gear. It was a compromise that had to be made. (*ibid.*)

El estudio de los diarios de los y las pioneras, así como la intención de ser lo más fiel posible en la representación de su cotidianidad, se aleja notablemente de las maneras de promocionar las películas del Oeste hollywoodenses. De la misma manera, el continuo énfasis en el tratamiento del tiempo en *Meek's Cutoff* también podría ser interpretado como un elemento de la estética realista de Reichardt, opuesta a Hollywood; según explica la cineasta, "there's this trancelike quality about the journey that I haven't really experienced in tales of going west... [I wanted to build] tension by basically not delivering the heightened moment, but working with the way time might have seemed in 1845" (en Gross 2011).

Como han argumentado numerosos comentaristas, la diferenciación entre *indie* y *mainstream* en el contexto estadounidense se basa en una percepción del estilo "realista" del primero, tanto por lo que se refiere a la manera de llevar el relato, como a la representación de los personajes. Las películas asociadas con la "sensibilidad *indie*" heredan a menudo del cine de arte el interés por las historias "pequeñas" e íntimas, pero se distancian de las prácticas "formalistas" de esta tradición fílmica. Como señala Newman, "it is precisely this quality of ordinariness –of human life as a daily adventure just as worthy of our interest as the heightened spectacles of the megaplex– that gives [...] indie films their value in relation to studio films" (2011). Esta distinción se percibe especialmente en cuanto a los personajes: el realismo *indie* se interesa más por ciertos tipos de caracterización que por las tramas o los efectos especiales, centrándose en los comportamientos humanos y la interacción entre los protagonistas. Según Newman, en la retórica de la cultura *indie* esta dicotomía conforma una suerte de resistencia, que es a

menudo leída como una actitud o un valor moral (*ibíd.*). Así, la tendencia realista del cine *indie* va más allá de la forma o diferencia textual y es enmarcada en términos éticos, como una decisión consciente de preocuparse por la vida humana en contextos históricos y geográficos específicos¹³³.

El discurso realista de *Meek's Cutoff* tiene el fin de destacar el compromiso político de la directora, que quiere transmitir la experiencia –presumiblemente *real*– de las mujeres pioneras, usualmente excluidas de los libros de historia. Este objetivo, podríamos decir, feminista –aunque la propia artista evade esta palabra– se consigue no solamente mediante cierta “fidelidad” a los hechos, sino también a través de una serie de decisiones técnicas. La estética de Reichardt no se basa en una mera observación de los hechos. La estructura “esquemática” y el alto grado de metafóricidad ponen de relieve su destreza estilística y permiten situar a la directora en el llamado “cine de arte” –no casualmente los discursos críticos comparan a Reichardt con Terrence Malick, y *Meek's Cutoff* con su obra *The Tree of Life* (2011). Por otra parte, al interesarse por las convenciones genéricas del western, el filme de la cineasta trasciende claramente la dicotomía, trazada por Newman, entre el cine del realismo *indie* y los juegos formales con los géneros cinematográficos.

Sin embargo, fue la estética realista de *Meek's Cutoff* y de las películas anteriores de Reichardt –y no su interés por las convenciones genéricas del western– las que han servido como una herramienta de legitimación del estatus autorial de Reichardt. Varios periodistas y académicos han relacionado sus películas con el neorrealismo italiano, inscribiéndola en la corriente del cine *indie* contemporáneo denominada neo-neorrealismo, que según Manohla Dargis (2006), refleja un clima político, cultural y económico de los Estados Unidos actuales. Abordaremos estas cuestiones en detalle en el apartado 2.2.4.5. Por ahora constataremos que esta etiqueta, junto con la manera de hablar sobre el rodaje por parte de los demás creadores del filme, ha servido para dar relieve al discurso sobre la precariedad de los recursos en la producción de *Meek's Cutoff* y de esta manera contribuir a la construcción de la figura autorial de Reichardt, basada en el *ethos* de resistencia, autenticidad y supervivencia, a pesar de las limitaciones económicas e industriales.

¹³³ Muchas de las películas *indies* enfocan las dimensiones éticas de la vida cotidiana, tocando fenómenos sociales como el suicidio (*The Virgin Suicides* 1999), el aborto (*Juno* 2007) o la pedofilia (*Happiness* 1998).

2.2.4.2 Precariedad y colectividad: más allá del *auteur* individual

Con un presupuesto de dos millones de dólares, el rodaje de *Meek's Cutoff* fue distinto del de sus filmes anteriores, dado el alcance y dimensiones de la producción: “The cost of feeding the oxen and horses on *Meek's Cutoff* was equal to the entire budget of Reichardt's second film”, leemos en *The Guardian* (Gilbey 2011). La película fue el proyecto más caro de Reichardt y de hecho, nunca recuperó la inversión en la taquilla. De acuerdo con *Box Office Mojo*, *Meek's Cutoff* ganó aproximadamente 1.205.257 dólares a nivel mundial (977.772 dólares en los Estados Unidos). En comparación con *Wendy and Lucy*, *Meek's Cutoff* fue estrenado solamente en cinco salas más en la escala nacional (45) y estuvo en los cines una semana menos que la película anterior (*Box Office Mojo*).

Aunque *Meek's Cutoff* parece alejarse del estilo minimalista al ser una película de época –situada en el desierto de Oregón, con unos 30-50 miembros en el equipo y un grupo de animales–, si la comparamos con el cine hollywoodense, dos millones de dólares con una estrella de cine como Michelle Williams es en realidad un presupuesto muy reducido. Reichardt subraya en las entrevistas que, gracias a su modelo de producción basado en presupuestos limitados, pudo mantener el control artístico, inscribiéndose de esta manera en el *ethos* del artista independiente, resistente frente a la producción comercial hollywoodense: “with these low-budget films [...] I'm happy for ideas but I don't want to have to negotiate with my D.P. over the frame or the lens I choose” (en Ponsoldt 2011). En otra entrevista añade: “The more money you take, the more hands there are in the pie [...]. Right now, there's no one telling me what to do. I can edit on my own schedule. No one gives me notes outside the same friends who I've been showing my films to since I started” (Gilbey 2011).

Como se puede observar en esta cita, en lugar de posicionarse como una *auteur* individual que lucha solitariamente contra las fuerzas y los presupuestos de grandes corporaciones, Reichardt destaca a los colaboradores que contribuyeron al resultado final de sus proyectos. Este aspecto se destaca en los materiales promocionales de *Meek's Cutoff*, que dan cuenta de las experiencias de varios miembros del equipo de filmación, así como del carácter informal de sus relaciones. Por ejemplo, la diseñadora del vestuario, Vicki Farrell describe así su colaboración con Reichardt:

The email I received from Kelly on a freezing day in Jan 2009 went something like this: “Would you like to come to the desert to work on a Western? There will be 3 women, 3 husbands, 1 child, 1 Indian, 1 crazy mountain man and 6 oxen. We have no money yet”. The answer of course was yes! And of course it turned out to be one of my all time favorite jobs. Just imagining what Kelly Reichardt would do with a western made me very happy. (“Meek’s Cutoff: Press Kit” 2010: 6)

Farrell también insiste en la precariedad de las condiciones de trabajo –un gesto político, quizás, tomando en cuenta la marginación de las mujeres en muchos sectores de la producción cinematográfica, que además resuena con las imágenes de las mujeres que vemos representadas en la película:

Sewing began in the hottest August on record at my friend Grace’s un-air-conditioned studio in the Bronx. Fueled by popsicles from the local Western Beef, we cut and sewed every day. Because sewing machines were yet to be invented in 1845, everything on the exterior of the costumes was hand sewn. I learned the value of thimbles and always had some handy. In the end our fingers were hard and cracked and calloused. (*ibid.*)

Así, la escasez de recursos se ve reflejada en la pantalla en el nivel representacional, lo que plantea sugerentes preguntas sobre la construcción de la autoría fílmica de manera textual y extratextual. Este discurso de la precariedad sirve ante todo para insistir en el sentimiento de solidaridad y fraternidad entre las personas involucradas en el rodaje, así como para resaltar “la magia” de sus encuentros:

Every man, woman, child, beast and vehicle was coated inside and out with a thick layer of desert dust. And dusty we all remained for the 30 days and nights of shooting. We started with sweltering days of high desert sun and ended with snow and actors shivering under the humble horse blankets that we bought to keep them warm. Every day was incredible, magical, difficult, unforgettable. (*ibid.*)

El conductor, David Rives Curtright, también enfatiza las buenas relaciones entre las personas que trabajaron en el rodaje, contando cómo se reunían todos en una posada, alrededor de un anillo de fuego para compartir sus risas, tocar la guitarra y compartir las duras experiencias de la semana anterior. En su relato se pueden observar muchas similitudes con el tema de *Meek’s Cutoff*:

We had one last bonfire for the wrap party. At that point, each of us had empathy and an understanding of what the actual emigrants went through. The big skies, landscape, and colors of the west are certainly alluring. The desert has a way of turning inhospitable fast. Often times we wondered, “Are we going to make it?” (7)

La decisión de destacar estas experiencias, que dibujan un claro paralelismo entre los pioneros y los trabajadores en la producción del filme, transmite un cierto sentido de

compañerismo y sugiere un modelo de producción no jerarquizado, que desdibuja ciertas nociones sobre la autoría fílmica individual, tal y como la definieron los creadores de la *politique des auteurs*.

La propia Reichardt no parece adoptar una posición “jerárquica” en el rodaje, quizás porque, tal como explica, acostumbra a trabajar con un equipo muy reducido. Sin embargo, *Meek’s Cutoff* requería mucho más personal, algo con lo que la directora no se sintió tan cómoda: “I always had a fear of working with a bigger crew and on some days, when we had the stunt people there and all, it was a crew of 50, but when everybody’s really good at their jobs, it doesn’t really matter what the size of the crew is” (en Saito 2011). Entre las personas involucradas en la producción del filme, habría que incluir también a los colaboradores habituales de Reichardt, los productores ejecutivos, Phil Morrison (*Junebug* 2005), y el amigo de Reichardt, Todd Haynes (*I’m Not There* 2007), así como los distribuidores para los Estados Unidos, de Oscilloscope Laboratories, que ya habían colaborado con Reichardt en su película anterior, *Wendy and Lucy*. A pesar de numerosas compañías de distribución y producción, y la inclusión de siete productores ejecutivos, Reichardt hizo la película siguiendo su filosofía – independiente, artística y privada– o por lo menos eso es lo que sugieren las notas de producción.

2.2.4.3 Una auteur comprometida

Además de un modelo de producción específico, basado en el trabajo colaborativo y con presupuestos relativamente bajos –en parte por necesidad, en parte por decisión propia de la cineasta como un gesto para distanciarse de la producción comercial y mantener el control sobre su obra–, otro elemento que construye su figura autorial es la dimensión política o “comprometida” de sus obras. La artista afirmó en una de las entrevistas: “I’m interested in making personal films and to me every film is political. There’s political in the personal” (en Stewart 2008).

Ya en las notas de prensa se incluyen varias referencias al contexto político, social y económico de la “trilogía de Oregón”. *Old Joy* se realizó tras la llegada al poder de los neoconservadores; *Wendy and Lucy* se rodó justo después del Huracán Katrina; en *Meek’s Cutoff* se pueden apreciar una serie de reverberaciones de la política estadounidense reciente:

The clash of cultures in the U.S. occupation of Iraq and Afghanistan is felt in the friction between the emigrants, Meek and the Indian. The arguments over the necessity of violence to obtain information from a prisoner, the lingering doubts over an elected leader, and the basic question of whether to “stay the course” are topics in the film that have also been prevalent in the national conversation of the past decade. The film’s reticence about the settlers’ ultimate fate is perhaps its most timeless political parallel (in suggesting that we have no more knowledge of what will become of Meek’s traveling party than we do of what will become of the United States itself), but it’s also consistent with where we leave the characters at the conclusions of Reichardt’s other films, still in transit, but now aware that they have to decide which direction to take next –and wondering whether their lives are actually moving forward or not. (“Meek’s Cutoff: Press Kit” 2010: 3-4).

De la misma manera, varias críticas de cine adoptaron este marco interpretativo y se propusieron trazar numerosas comparaciones entre Meek y George W. Bush o entre el indio cayuse y los prisioneros torturados en Guantánamo. Para Twhalliii, que incluyó su comentario en blog de *IndieWire*, el filme “is an apt description of the nation in the wake of the Bush Administration and the divisive political landscape of the Obama Presidency” (2010). Algunas personas incluso insinuaron que el indio cayuse podría representar a Obama. La misma Reichardt cuenta la siguiente anéctoda:

When I had a first cut of the film I took it to Bard College, where I teach, and showed it to some of my colleagues to get feedback. The filmmaker Peter Hutton watched it and said, “I get it –it’s about Obama”, which was funny to me, because that was not where we started. But with all the Tea Party stuff happening during the election, it was hard not to feel those ripples. The metaphors kept working in different ways. (En Fuller 2011: 40)

Otra de las dimensiones políticas de *Meek’s Cutoff*, aunque ciertamente menos destacada por los críticos, fue su preocupación por representar las experiencias de las mujeres pioneras que participaron en la colonización del Oeste. Si bien no se pronuncia como una declarada feminista, Reichardt proporciona una crítica muy articulada de ciertas normas patriarcales:

Making a film like this, you can’t help but wonder, would I have made the journey? [...] And then you realize, I wouldn’t even have had a choice. My husband would have made the decision. In reading the diaries, I got a different picture [than] captured in westerns, which are made up of masculine moments of conflict and conquering. You see that the women are in a similar situation as the Indian or the little boy. Basically, if you’re not a white man, you’re outside the decision-making process. You have to do your politicking at night in the tent, if you can. (41)

El retrato de las mujeres pioneras y sus frustraciones diarias podría ser interpretado como una metáfora de las condiciones de las directoras en el sector independiente. Tal y como observa Dawn Hall,

the many shots of Emily, Glory, and Millie walking endlessly on unforgiving desert ground, navigating hidden, dangerous wildlife, rationing water for themselves and their families, and fighting doubts about their decisions parallels the reality of limited resources and opportunities indie filmmakers manage, but it is the subtleties in *Meek's Cutoff* that complete the comparison. When the three women are left out of conversations about leadership and directions or do seemingly small chores that are crucial to the group's survival, the film circles industry perception issues for female filmmakers. (2014: 147)

La problemática relación entre Meek y Emily, en particular su lucha por la autoridad, se podría relacionar con las batallas de muchas cineastas en los rodajes, continua Hall, respaldando su argumentación con una serie de testimonios de realizadoras que trabajan en el cine *indie*. Reichardt, por su parte, ha hablado en varias ocasiones de que su objetivo principal fue poner en primer plano a las mujeres, normalmente ignoradas en los relatos históricos, en la sociedad y en el cine hollywoodense. “*Meek's Cutoff* is told from the vantage point of those without the power, from the people who don't get a say in the decisions that are being made” (“*Meek's Cutoff*: Press Kit” 2010: 3), explica Reichardt, y este comentario podría extenderse fácilmente a los contextos contemporáneos mencionados por Hall.

Así, el discurso “realista” alrededor de *Meek's Cutoff* se entremezcla con el discurso de la artista comprometida, que recupera los diarios de las pioneras para ofrecer un retrato alternativo al representado usualmente en el western hollywoodense: “The women's stories offer such a specific take on the history –one totally different from the one portrayed in the Hollywood Western” (*ibid.*). La película muestra a las tres mujeres en sus tareas diarias, preparando café y comida o tendiendo la ropa, y en este sentido se parece más a *Nanook of the North* (1922) que a *The Searchers* (1956) de John Ford, tal y como observa la directora: “When we were shooting we tried to keep as far away from a man-on-a-horse western as we could. It's a desert poem, more *Nanook of the North* than a western” (en Thompson 2011). En sus articulaciones públicas Reichardt enfatiza su consciente revisión de las películas del Oeste. Por ejemplo, se ha debatido extensamente el uso del formato académico (cuadrado en lugar de rectangular), como una representación formal del punto de vista femenino durante la expedición, enfatizado también por los gorros que llevan puestos las protagonistas. La elección de este formato también sirve para evadir el tono lírico o romántico con el cual se suele representar el paisaje desértico, por ejemplo en los westerns de John Ford. El distanciamiento de las convenciones genéricas nos lleva al siguiente discurso, que se desarrolla alrededor de la etiqueta de western en *Meek's Cutoff*, así como a las respuestas espectatoriales que se han producido en referencia a este aspecto.

2.2.4.4 “A western like no other”

En la descripción del DVD, *Meek's Cutoff* fue llamada “a stark and poetic drama set in 1845”, una descripción que evade su pertenencia genérica al cine western. En la entrevista con Terry Gross en *Fresh Air*, quien apuntó que la película no contiene “any of the things we associate with Westerns” –“there’s no swelling theme music [or] charismatic heroic characters and gunplay and showdowns”– Reichardt explica que, a propósito, nunca usó esta etiqueta genérica entre sus actores (Gross 2011). Pero la deconstrucción del género cinematográfico, tanto en la manera de llevar el relato como en la problematización de la representación del género sexual y la raza es evidente, como analizaremos en el capítulo IV. Esta revisión se diferencia de las reescrituras de los años 70 como *Dirty Little Billy* (1972) o *Bad Company* (1972), ya que en *Meek's Cutoff* no hay sheriffs, salones ni duelos entre pistoleros. Por otra parte, Reichardt no recurre al pastiche típico de los híbridos genéricos de los hermanos Coen o de Quentin Tarantino.

Se podría argumentar que *Meek's Cutoff* desestabiliza las dos categorías principales en el cine *indie* estadounidense mencionadas por Newman (2011), que además son las dos más vendibles: el realismo *indie* (y también su prolongación en el movimiento llamado *smart cinema*), y el juego formal con las convenciones genéricas. En cuanto a la primera categoría, Claire Perkins señala que los dramas cotidianos y la interacción humana se vuelven “quirky” –simultáneamente irónicas y sinceras, absurdas y emotivas, artificiales y creíbles (2014: 145). En estos filmes –Perkins enumera a los autores como Wes Anderson, Terry Zwigoff, Todd Solondz, Neil LaBute, Charlie Kaufman o Spike Jonze– los personajes femeninos suelen ser cosificados de maneras que al mismo tiempo ironizan sobre su representación. “In other words, the content is sexist, but overtly constructed and reflexive and coded in the highly marketable terms of ‘quirk’” (145-146). Lo mismo podríamos decir sobre los personajes femeninos en el cine de los hermanos Cohen o de Tarantino, que mediante el uso del pastiche, el humor y la ironía se nutre de –aunque también desestabiliza– ciertas representaciones convencionales de las mujeres. Las obras de Reichardt, sin un interés particular en las técnicas de distanciamiento irónico, no se adscriben fácilmente a ninguna de estas opciones.

El estilo visual de Reichardt despertó ciertamente un interés crítico, pero al mismo tiempo dejó a muchos de los espectadores insatisfechos, tal y como explica

Richard Alleva: “For some, Meek’s Cutoff will be infuriating because it violates every expectation we have of its genre –the Western pioneer saga. So do not count on seeing another Drums along the Mohawk if you go to this movie. [...] Bring a canteen to the theater” (2011: 20). Esta observación parece confirmarse si miramos las opiniones negativas en portales como *Metacritic*, *Rotten Tomatoes* o *IMDb*. Para dar un ejemplo, RayKinsella (11/01/2011) de *Metacritic* escribió: “Please somebody shoot me for watching this movie! My God this is the worst Western I have ever seen. I think 60% of the movie was watching scenery and not attractive scenery”.

Estas reacciones no deberían sorprendernos si tomamos en cuenta la revisión radical de ciertos parámetros del western, en especial por lo que se refiere al tempo de la película. Algunos críticos de cine argumentan que esta manipulación del género en el filme de Reichardt crea un *displacer*, que influye directamente –según estas opiniones– en los bajos resultados en la taquilla. Mark Adams (2010), por ejemplo, llamó a la película “a chore at times”, lo que evoca los comentarios ya citados de Joanne Hollows sobre la supuesta negación del placer espectral en la obra de Chantal Akerman. Muchos críticos –incluso los que defendían la película– sintieron la necesidad de cuestionar la satisfacción espectral, aclarando que *no* es una película para la audiencia *mainstream*:

It is a bold move for indie favourite Kelly Reichardt to put her own distinctive subtle spin onto the Western genre, and while the presence of the likes of Michelle Williams, Will Patton, Paul Dano and Bruce Greenwood will guarantee respectful reviews it will be tough to find a mainstream audience for her nuanced tale of settlers toughing it out on the Oregon trail. (M. Adams 2010)

2.2.4.5 Cine slow

Así, la mayor controversia ante el visionado de *Meek’s Cutoff* se produjo en torno al tempo de la película. Habría que inscribir algunas de estas respuestas dentro de un marco interpretativo más amplio, es decir, en los debates recientes en torno al movimiento llamado *slow cinema*, en el cual se suele incluir la película de Reichardt. A veces considerado como un género, el *slow cinema* es un tipo de cine de arte, a menudo observacional, que intensifica las tomas largas y el relato minimalista; por esta razón se denomina a veces “cine contemplativo” (Elsaesser 2011: 117). Entre sus predecesores se suele incluir a cineastas como Andréi Trakovsky o Michelangelo Antonioni, mientras

que entre los realizadores más recientes de este movimiento están, entre otros, Theo Angelopoulos o Lisandro Alonso (James 2010).

En su frecuentemente citado artículo en *The Guardian*, Sukhdev Sandhu contrastó las tomas largas del *slow cinema* con las tomas de un promedio de dos segundos en las películas de acción de Hollywood, observando que “they opt for ambient noises or field recordings rather than bombastic sound design, embrace subdued visual schemes that require the viewer’s eye to do more work, and evoke a sense of mystery that springs from the landscapes and local customs they depict more than it does from generic convention” (2012). Este tipo de cine se describe a veces como un “acto de resistencia” organizado, parecido al movimiento *slow food* y contrapuesto a la producción genérica hollywoodense.

No se pueden entender algunas de las críticas negativas de *Meek’s Cutoff* sin tomar en cuenta la controversia más general que existe alrededor del llamado cine *slow*, que a veces se describe como un cine indiferente u hostil hacia la audiencia (Sandhu 2012). Algunos críticos desestiman el movimiento observando que, mientras que en el pasado el uso de las tomas largas fue una verdadera provocación creada por los artistas vanguardistas, las películas recientes operan ya dentro de las convenciones y los *clichés* reconocibles del cine de arte. En su artículo titulado “Slow Cinema Backlash” para *IFC*, Vadim Rizov afirmó:

The problem isn’t the masters. It’s the second-tier wave of films that premiere at Berlin and smaller festivals, rarely get picked up for distribution, and simply stagnate in their own self-righteous slowness. Outside the festival circuit few will ever see them. But those that do instantly understand why someone would wish a pox upon the whole movement. (2010)

Sin embargo, no faltan defensores del movimiento *slow* en el cine. En su artículo “In Defense of Slow and Boring”, escrito conjuntamente con A. O. Scott para *The New York Times*, Manohla Dargis ofrece algunos consejos para la audiencia del *slow cinema*: “Faced with duration not distraction, your mind may wander, but there’s no need for panic: it will come back. In wandering there can be revelation as you meditate, trance out, bliss out, luxuriate in your own thoughts, think” (Dargis y Scott 2011). La crítica afirma que, en lugar de considerarla pasiva, se invita a la audiencia a llenar los vacíos y participar activamente en el proceso de descodificación del significado, tal y como señala también Reichardt: “In making a film or even choosing a story [...] I’m really going out of my way to not point anybody in one specific direction. I don’t really want

to really sum up the scenes for anybody. I'm hoping there's enough space in it that you could walk out of it and feel differently than the person sitting next to you" (en Rowin 2006). A. O. Scott's, por su parte, sugiere que la noción de lo aburrido "is a subjective hunch masquerading as a description [...]. I would like to think there is room in the cinematic diet for various flavors, including some that may seem on first encounter, unfamiliar or even unpleasant" (Dargis y Scott 2011).

Recurriendo a una metáfora "culinaria", Dan Kois, que escribe para *The New York Times*, comparó la experiencia de mirar *Meek's Cutoff* con la de comer verduras:

As I get older, I find I'm suffering from a kind of culture fatigue and have less interest in eating my cultural vegetables, no matter how good they may be for me. I don't fool myself that aspirational viewing no longer has anything left to offer, that I've somehow absorbed the lessons Tarkovsky couldn't teach me all those years ago. [...] But while I'm grateful to have watched "Solaris" and "Blue" and "Meek's Cutoff" and "The Son" and "Atanarjuat (The Fast Runner)" and "Three Times" and on and on, my taste stubbornly remains my taste. Perhaps I'm realizing that enjoyment doesn't necessarily have to be a performative act, even for someone who writes about movies. (2011)

La comparación de la experiencia espectral con la obligación de "comer las verduras culturales" apunta al papel "civilizador" del cine de arte, y forma parte de los discursos sobre el gusto y la cultura, que sirven para distinguir los productos independientes de las películas hollywoodenses. Patricia White (2013) se fija en las marcas genéricas de este discurso, observando que la "mujer directora" puede añadir un valor cultural y contribuir a esta distinción. Haciendo referencia al contenido del filme, la teórica afirma: "In a sense, western women directors are empowered to function like white women colonizers, promising 'civilization' and refinement without being directly responsible for the bigger economic picture" (2013).

Según demuestra White (2013) en su estudio comparativo entre *White Material* (Denis 2009) y *Meek's Cutoff*, las dos películas representan una serie de contradicciones sobre esta cuestión, tematizando los relatos nacionales y sus trayectorias a menudo destructivas en el mundo. White sugiere que tanto las personas públicas de las cineastas como sus películas critican su posición occidental, iluminando así las distribuciones geopolíticas del poder, especialmente por lo que se refiere a la circulación de los filmes y el papel de los cines independientes francés y estadounidense en la crítica feminista transnacional. De acuerdo con la teórica, *White Material*, un filme contemporáneo sobre la herencia del colonialismo y *Meek's Cutoff*, que revisita el mito fundacional de la colonización del Oeste, reconocen las nociones hegemónicas sobre el peso simbólico de

la mujer blanca, implicada en los proyectos imperiales y expansionistas: “the limitation of –and to– the white women’s point of view is the ethical challenge of both films” (*ibid.*). Concluye la teórica: “the portrayal of competent women with equipment – ‘material’– recalls the iconography of the woman director with a camera and, along with the films’ acknowledgement of the white woman’s partial point of view (and its sometimes horrifying consequences)” (*ibid.*). De esta manera White propone una reflexión sobre la construcción de las personas públicas de las cineastas, y cómo estas construcciones se intersectan con sus películas.

La elección de la estética *slow* en *Meek’s Cutoff* forma parte, sin duda, de la postura de resistencia que adopta Reichardt frente al sistema hollywoodense; sin embargo, esta estética también sirve para reforzar sus objetivos feministas. En las revistas especializadas en el mercado *indie*, así como en otros materiales que acompañan los festivales de cine internacionales, este último aspecto de su obra ha quedado invisibilizado en favor de las definiciones más tradicionales del autor. Igual que cineastas como Kathryn Bigelow o Claire Denis, a Reichardt se la describe y representa como una directora “dura”, lo que ayuda a inscribirla en el discurso del autorismo promocionado por la *politique des auteurs* que, como argumentamos anteriormente, impregna la industria independiente en los Estados Unidos y el contexto de los festivales internacionales de cine de arte. Una de las estrategias que se siguieron fue comparar a la cineasta con otros directores “de culto”. Por ejemplo, en la reseña de Manu Yáñez (2010) publicada en la página oficial del Festival Internacional de Cine de Gijón, el filme de Reichardt se compara con numerosos cineastas, todos hombres: Anthony Mann, Jim Jarmusch, Terrence Mallick y Gus Van Sant, entre otros. Los géneros en los cuales trabaja la cineasta (*road movie* y *western*), codificados culturalmente como “masculinos”, contribuyen ciertamente a estos mecanismos de autentificación. Sin embargo, tal y como le pasó a Jane Campion en Cannes en 2007, Reichardt tiene una posición contradictoria en este discurso: es la Mujer y no una mujer entre muchas, lo que subraya su carácter supuestamente excepcional¹³⁴. Como veremos más adelante [2.3.1], es un rasgo que también caracteriza la construcción autorial de Kathryn Bigelow.

¹³⁴ En la crítica de *Meek’s Cutoff* a propósito del festival de Sundance, Blake Griffin (2011) compara a Reichardt con Sofia Coppola, pero no para mostrar sus afinidades en cuanto al estilo, sino para afirmar que las dos “han madurado”: “As Sophia [sic] Coppola surprised everyone with the multi-layered *Somewhere* that is surely a marked change in the maturity of her work, Kelly Reichardt has done that as well”.

2.2.5 Revisión de la autoría de Reichardt

Tal y como hemos señalado [2.2.4.2], el discurso de la cineasta individual se desestabiliza en los materiales promocionales de *Meek's Cutoff*, que destacan el carácter colaborativo de la obra, muestran una cierta timidez en la imagen pública de Reichardt e insisten en el clima personal e íntimo de sus producciones. Patricia White, que analiza una serie de obras realizadas por mujeres, entre otras *Wendy and Lucy* y *Treeless Mountain* (So Yong Kim 2008), traza una serie de paralelismos entre las dimensiones textuales y extratextuales de la autoría filmica de estas cineastas, señalando:

The observer persona at the heart of these quiet, quotidian dramas proves a fitting model for the female director's perhaps necessarily wary sensibility. Neither overtly feminist in their politics nor willing to concede any ground their heroines might claim, these films are reduced by being incorporated into the individualist models of auteurism that have largely determined their reception. (2009: 159)

La teoría y crítica de cine pueden ayudar a desestabilizar los discursos oficiales sobre la autoría individual, que de varias maneras perjudican a las mujeres, convirtiéndolas en una excepción a la norma. Por lo tanto, en lugar de sacarlas de contexto o situarlas en los parámetros autoriales tradicionales, se las podría considerar en relación con la noción de *cine de mujeres*, tal y como sugiere Patricia White en su libro (en prensa).

En el artículo citado por White, "The World and the Soup: Historicizing Media Feminisms in Transnational Contexts", Kathleen McHugh critica el modelo dominante en los estudios sobre las mujeres directoras, que se basa en una recopilación de nombres según el criterio cualitativo o geográfico, planteando la siguiente pregunta:

How can we move beyond paradigms that marginalize women's film production as reference material, as specialized national or regional genre, or as exceptional anomaly (the female auteur) and instead articulate a more historical sense of women's and feminisms' productive relations to the cinema? (2009: 115)

Un excesivo énfasis en las estadísticas puede producir solamente "anomalías excepcionales"; por lo tanto, White postula abordar los discursos que acompañan la visibilidad de las mujeres en los festivales de cine y dismantelar su estatus excepcional o anómalo mediante lecturas atentas (*close readings*) de sus películas y de sus personas autoriales. Según afirma la teórica, "auteurist discourses of exceptional individual achievement and/or national representativeness should also be indexed to a wider

increase in women directors' representation in world cinema more generally" (en prensa: 67).

A modo de ejemplo de esta postura crítica, se podría establecer una serie de relaciones intertextuales entre *Meek's Cutoff* y otras tradiciones fílmicas, más allá de los movimientos predominantemente masculinos, que impregnan la recepción del filme. Por ejemplo, una de las claves interpretativas podría ser la revisión del aburrimiento y la banalidad de lo cotidiano, no solo desde la tradición neorrealista italiana o el movimiento *slow*, sino también en obras de las cineastas que trabajaban en los años 1970, por ejemplo la famosa *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman. Históricamente, la experiencia de la banalidad y el aburrimiento ha sido central para la vida y la cultura de las mujeres, de acuerdo con Patrice Petro (2002). Muchas de las obras feministas se caracterizan por "an aesthetics as well as a phenomenology of boredom: a temporality of duration, relentless in its repetition, and a stance of active waiting, which, at least in their feminist formulations, allow for redefinition, resistance, and change" (2002: 93)¹³⁵.

Sin ir tan lejos en el tiempo, también podríamos encontrar una serie de relaciones intertextuales entre la obra de Reichardt y otros filmes de cineastas estadounidenses contemporáneas. Películas de género(s) sobre mujeres que viven en la extrema pobreza, como *Frozen River* (Hunt 2008) o *Winter's Bone* (Granik 2010) o filmes anteriores de Reichardt, tienen mucho en común con la propuesta de *Meek's Cutoff*, que representa a las mujeres pioneras trabajando duramente, mientras que los hombres "deciden el curso". Todas estas películas –sobre mujeres blancas con escasos recursos, luchando por la supervivencia en condiciones extremas– pueden ser leídas como respuestas artísticas al clima de la reciente crisis de la economía neoliberal. Sherry B. Ortner analiza una serie de obras de cineastas *indie* (de Granik y Hunt, por ejemplo) precisamente desde esta óptica interpretativa, concluyendo:

These films can be read as telling stories about the implications of the contemporary neoliberal economy not only for poor women but for many middle-class women who face the specter of downward mobility for themselves and their children. A bad economy is bad for everyone, but women/mothers face additional disadvantages, including both lower wages and usually greater responsibilities for child care and support. (2013: 190)

¹³⁵ La noción de duración, repetición y espera aparecen en otras obras de las cineastas contemporáneas, como en los filmes de Sofía Coppola (véase Smaill 2013).

Al mismo tiempo que reconocemos estas influencias, en el análisis de la película propuesto en el capítulo IV nos centraremos ante todo en las convenciones genéricas en cuanto a la escritura del western, dados los objetivos principales de este trabajo. Aunque este aspecto parece haber quedado insivibilizado en los discursos críticos, en realidad se podría argumentar que, precisamente a través de la negación de los rasgos del western – especialmente en los materiales promocionales–, estas características fueron relevantes en la recepción crítica.

Las respuestas a *Meek's Cutoff* ponen en evidencia la dinámica del cumplimiento y violación de las expectativas que, en parte, surgen de una intención deliberada por parte de la artista. Según la imagen que se nos revela de estos discursos, la cineasta parece satisfacer ciertas expectativas en cuanto al género del cine de arte o el cine independiente; sin embargo, rompe drásticamente con las expectativas en cuanto a las películas del Oeste. Ciertamente, uno de los objetivos principales de Reichardt fue cuestionar radicalmente las convenciones genéricas del género western, tratado por la cineasta como un constructo patriarcal, fijo y comercial –estrategia que se inscribe indudablemente en los procesos de autenticación del cine independiente mencionados por Newman (2011).

Sin embargo, el cine de arte y el cine independiente también contienen sus propios discursos, convenciones y *clichés* –*smart cinema*, hibridaciones genéricas, *slow cinema*– que pueden difundir una serie de estereotipos en cuanto al género (*gender*). En su crítica del cine de arte europeo, Claire Johnston se opone a la “invasión” de los mitos de lo femenino, señalando que los estereotipos que impregnan Hollywood son más fáciles de desmitificar que en el cine europeo: “Sexist ideology is no less present in the European art film because stereotyping appears less obvious” (2000a: 24).

La revisión crítica de Reichardt es posible no solo gracias a la estética “contestataria” del cine de arte, sino también al género elegido. Tal y como intentaremos demostrar en el análisis del filme, al recalcar la *diferencia* frente a las convenciones del western, Reichardt eclipsó el papel de la *repetición* de ciertos imaginarios genéricos. Se podría argumentar que la crítica del sexismo y del racismo que se propuso realizar la artista en su revisión del western se realiza no tanto en contra, sino gracias al carácter convencional y estereotipado de la iconografía a la cual recurre la cineasta, que –si adoptamos los postulados de Johnston– es más propenso a ser descodificado por parte de los espectadores. Así, siguiendo los objetivos que nos propusimos en la introducción de esta tesis, localizaremos los orígenes de la posible

subversión no solamente en la cineasta –como una autora *indie* que se posiciona en contra del sistema hollywoodense– sino también en la lógica de la variación implícita en la iteración genérica, y en el potencial interpretativo de la audiencia, que pueden o no detectar, disfrutar y (des)autorizar estas revisiones.

2.3 Transgresora o travesti de Hollywood: Kathryn Bigelow

2.3.1 “The time has come”: leyenda biográfica de Kathryn Bigelow

Al presentar el premio de la Academia al Mejor Director correspondiente al año 2010, la actriz y la cineasta estadounidense Barbara Streisand declaró a la audiencia reunida en el Kodak Theatre: “From among the five gifted nominees tonight, the winner could be, for the first time, a woman”. Al comprobar el nombre en el sobre, Streisand anunció con orgullo “well, the time has come” y después de una dramática pausa declaró a Kathryn Bigelow como ganadora. A pesar de esta breve pero poderosa presentación, Bigelow no abordó la cuestión del género en su discurso de agradecimiento. Cuando recibía la estatuilla, elogió a los candidatos que competían con ella (entre ellos, su ex marido James Cameron) y resaltó el carácter colaborativo de su éxito, dando las gracias a los actores y al equipo que la ayudó a rodar *The Hurt Locker*. Cuando bajaba del escenario, la banda tocó la melodía de “I am a Woman” de Helen Reddy, como para llevarle la contraria, cuya letra se hizo célebre en el movimiento feminista a principios de los años setenta¹³⁶:

I am woman, hear me roar
In numbers too big to ignore
And I know too much to go back an’ pretend
‘Cause I’ve heard it all before
And I’ve been down there on the floor
No one’s ever gonna keep me down again
Oh yes, I am wise
But it’s wisdom born of pain
Yes, I’ve paid the price
But look how much I gained
If I have to, I can do anything
I am strong

¹³⁶ Betty Friedan relató que en 1973, al final de la gala de la convención anual de la National Organization for Women que tuvo lugar en Washington D.C., sonó la canción de Reddy: “Suddenly, women got out of their seats and started dancing around the hotel ballroom and joining hands in a circle that got larger and larger until maybe a thousand of us were dancing and singing, ‘I am strong, I am invincible, I am woman’. It was a spontaneous, beautiful expression of the exhilaration we all felt in those years, women really moving as women” (1976: 257).

I am invincible
I am woman [...].

Mientras que numerosos comentaristas en la prensa estadounidense celebraron el triunfo de Bigelow como el de una mujer en una industria predominantemente masculina, el evento provocó también una oleada de respuestas abiertamente hostiles, que emanaron en gran parte de círculos feministas. En su comentario titulado “Kathryn Bigelow: The Absentee Feminist”, Susan G. Cole reprochó a la cineasta que no hubiese hecho referencia al significado de su logro para el feminismo y expresó su profundo disgusto con el hecho de que “feminist bashers [...] cheer her on for remaining resolutely gender neutral. They love the fact that she won her prize for a war movie that blows up, for being one of the boys, for telling feminists to get off her cloud” (2010).

El discurso de agradecimiento de Bigelow y las respuestas críticas que recibió no deberían sorprender si tomamos en consideración que, como señaló Christina Lane, “her connections to feminism, as represented in public discourse, have always been ambiguous. She seems quite conscious of feminist politics and willing to engage with feminism, but she remains ambivalent about labeling her films in terms of gender politics” (2000: 101). Antes de que se hiciera famosa por sus películas, en la década de los ochenta Bigelow participó en la famosa *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden, una utopía de ciencia ficción en la cual las feministas radicales y lesbianas intentan tomar el poder en los Estados Unidos¹³⁷. Este filme parece haber influido en algunas de las obras posteriores de Bigelow, especialmente en lo que se refiere al tema de la venganza femenina por una violación, desarrollado por ejemplo en *Blue Steel* que, como observa Lane (*ibíd.*), remite al grupo de mujeres en *Born in Flames* que viajan en sus motocicletas y silban para impedir los acosos sexuales hacia las mujeres en la calle. En la promoción de *Blue Steel*, sin embargo, Bigelow se mostró reticente a catalogar su obra como feminista: “I subscribe to feminism emotionally and sympathize with the struggles for equality. But I think there’s a point where the ideology is dogmatic. So I’m not saying that *Blue Steel* is a feminist tract, per se. But there’s a political conscience behind it” (en Lane 2000: 101-102).

Su posición sobre esta cuestión no parece haber cambiado mucho durante treinta años de carrera. Después de la ceremonia de la Academia, Bigelow comentó al *Daily Mail* que le parecía vergonzoso que se haya tenido que esperar más de ochenta años

¹³⁷ Bigelow colaboró en la producción e incluso interpretó el personaje de Kathy Larson, una de las periodistas feministas.

para que una mujer se llevara el premio Oscar, añadiendo: “I hope I’m the first of many. But I’m ever grateful if I can inspire some young, intrepid, tenacious male or female filmmakers and have them feel that the impossible is possible and never give up on your dream” (Bamigboye 2010). Al mismo tiempo que siempre ha reconocido la discriminación de mujeres en Hollywood, Bigelow parece mostrarse a veces excesivamente optimista en cuanto al futuro de las cineastas en esta industria cinematográfica. Su éxito no produjo ninguna oleada de reconocimiento de las mujeres que trabajan dentro del sistema hollywoodense, un hecho puesto de relieve en los estudios realizados por el Center for the Study of Women and Television and Film analizados anteriormente (Lauzen 2008 y 2012), pero aun así, tres años más tarde Bigelow volvió a expresar su esperanza en que la situación mejorará en un futuro próximo: “Me encantaría que llegase un momento en la historia en que la gente no prestase atención a si el que gana es un director o una directora. Yo creo que ese momento va a llegar muy pronto. Casi te diría que ya está aquí”, comentó la cineasta en una de las entrevistas para *La Vanguardia* a propósito del estreno de su siguiente título *Zero Dark Thirty* (en Lerman 2013)¹³⁸. La receta de Bigelow para saltar las barreras de la desigualdad de género en la industria cinematográfica parece ser la siguiente: “si uno logra poner el género a un lado, algo que tal vez no sea posible de lograr, yo creo que un realizador es un realizador, y que todos, hombres o mujeres, nos enfrentamos a los mismos desafíos” (*ibíd.*).

Dicha actitud, marcada por el discurso sobre los logros individuales y la supuesta neutralidad de género, es difícilmente reconciliable con la categoría crítica de la práctica fílmica feminista y al mismo tiempo resalta las dificultades que plantea la asunción de que las mujeres cineastas harán un uso político de su género de maneras previsibles. De hecho, tal y como señalan Yvonne Tasker y Eylem Atakav,

feminism is not just about the success of high profile individual women. While the involvement of more women in male-dominated arenas such as politics and filmmaking suggests movement in gender hierarchies, neither feminist policies nor feminist movies simply happen because women are involved. (2010: 67)

¹³⁸ Esta película, que retrata la misión de las fuerzas de operaciones especiales estadounidenses para matar a Osama bin Laden, ha generado muchas polémicas en cuanto a la representación de la tortura, que no pueden ser abordados aquí en detalle. En estos discursos, Bigelow fue comparada con Leni Riefenstahl, por ejemplo en el artículo de *The Guardian*: “Like Riefenstahl, you are a great artist. But now you will be remembered forever as torture’s handmaiden” (Wolf 2013). Para una opinión contraria, véase Bowden (2013).

La carrera de Bigelow parece articular las ambivalencias de lo que algunas teóricas (Tasker y Negra 2007, McRobbie 2008) califican como la cultura posfeminista y de sus discursos sobre el papel cada vez más público de las mujeres –ya que supuestamente la lucha feminista ha sido ganada– y que simultáneamente refuerzan las normas conservadoras de la feminidad. Sin embargo, los comentarios de Bigelow también se podrían interpretar como una actuación deliberada que le permite sobrevivir en una industria predominantemente masculina y, asimismo, mantener la libertad sobre su creación fílmica. Como explicó en una de las entrevistas:

There's really no difference between what I do and what a male filmmaker might do. I mean we all try to make our days, we all try to give the best performances we can, we try to make our budget, we try to make the best movie we possibly can... On the other hand, I think the journey for women, no matter what venue it is –politics, business, film– it's a long journey. (En Stahl 2010)

Según se puede observar en dichas aclaraciones, Bigelow rechaza no solamente la etiqueta “feminista”, sino que también se muestra reticente a ser caracterizada en razón del género, como una mujer directora, evadiendo de manera consistente cualquier asociación con esta categoría –sea en relación con sus películas, su posición en la industria cinematográfica o su audiencia¹³⁹. Como señalaron varias estudiosas de su obra, desde los primeros años de su carrera Bigelow ha evitado hablar sobre la “perspectiva femenina” de sus películas (Jermyn y Redmond 2003: 4), negando siempre la centralidad del género en su estilo. En una ocasión preguntó al entrevistador: “What is a masculine subject, what is a feminine subject?”, cuestionando cualquier noción de “gender-specific filmmaking” (en Fuller 1995: 44). En otra entrevista desarrolló este tema a partir de los géneros fílmicos en los cuales trabaja:

Conventionally, hardware pictures, action oriented, have been male dominated, and more emotional material has been women's domain. That's breaking down. This notion that there's a women's aesthetic, a woman's eye is really debilitating. It ghettoizes women. The fact that so many women are working as directors now [...] across the spectrum, from comedy to horror to action [...] is incredibly positive [...]. You're asking the [Hollywood] community to reprogram their thinking. (En Cook 2012: 39)

¹³⁹ Esta actitud no siempre coincide con la opinión de sus propios colaboradores. Lance Henriksen, uno de los protagonistas de *Near Dark*, habló en la entrevista incluida en el DVD del filme sobre su preferencia por el estilo “matriarcal” de Bigelow de hacer cine por encima del estilo “patriarcal” que había experimentado anteriormente. Explicó que su manera de dirigir fue más pedagógica, dejando lugar para la improvisación y aceptando sugerencias por parte de los actores y del equipo (en Braudy 2010: 32).

Como vimos anteriormente, Bigelow sobrestima el número de realizadoras que trabajan en la industria hollywoodense, al menos de las que llegan a ser reconocidas por su trabajo. Es interesante resaltar, sin embargo, cómo en la construcción de su persona autorial las persistentes afirmaciones sobre la supuesta neutralidad del género se entrelazan estrechamente con los discursos que caracterizan su práctica fílmica como “muscular”, ya que Bigelow trabaja habitualmente dentro de géneros catalogados como masculinos (véase Jermyn 2003, Grant 2004, Lane 2000, entre otras)¹⁴⁰. Además, la realizadora se refiere a menudo a su obra en términos de innovación técnica¹⁴¹, lo que suele ser considerado como un discurso marcado genéricamente, ya que las mujeres han sido situadas convencionalmente más allá o fuera del dominio de tecnología. Para Barry Grant (2004), que explora la obra de Bigelow en relación con el cine de acción, sus películas intentan negociar la posición de las mujeres tanto frente como detrás de la cámara dentro de los discursos considerados tradicionalmente como masculinos, movilizándolo al mismo tiempo “a range of the genres traditionally regarded as ‘male’ precisely to interrogate that term specifically, as well as the politics and pleasures of gendered representations in genre films more generally” (2004: 372). En palabras de Ivonne Tasker, “Bigelow’s status as *the* female action director in Hollywood brings her a strange visibility” (1999: 13)¹⁴². El hecho de que Bigelow resista a los tópicos convencionales de la feminidad en la construcción pública de su autoría, y de que los medios de comunicación perciban su estilo como “masculino” le proporciona indudablemente una posición útil en Hollywood, que le permite desarrollar su carrera cinematográfica a partir del discurso de “excepcionalidad”¹⁴³.

¹⁴⁰ Como señalan varios teóricos, gran parte de sus películas se nutre del formato de las películas del Oeste y aborda las masculinidades típicas de este género –basta con mencionar el “western vampírico” *Near Dark*, el “western mojado” *Point Break* o el “western de guerra” *The Hurt Locker*.

¹⁴¹ Véase la entrevista con Gavin Smith (1995) en la cual Bigelow explora de manera elocuente la relación entre el sonido y la visión en sus películas, la gramática de las tomas y la edición, así como otras decisiones técnicas. Resulta evidente que a la cineasta le interesa innovar y experimentar, transgrediendo las barreras tecnológicas y repensando constantemente el lenguaje fílmico.

¹⁴² Hay una tendencia a aislar a Bigelow como una excepción dentro de Hollywood, pero en realidad existe una larga historia de mujeres que trabajaron en los *genres* considerados “violentos”. Lane enumera a las guionistas Betty Burbridge, Marguerite Roberts y Leigh Brackett, así como la directora de cine Grace Cunard, que apareció como una heroína de acción en el cine mudo de 1910-1928, por ejemplo en *The Broken Coin* (1915). Cunard colaboró con Francis Ford (el hermano de John Ford), escribió guiones de acción y dirigió varias películas (Lane 2000: 105). Entre las cineastas contemporáneas, cabe mencionar a Miriam “Mimi” Leder, realizadora del exitoso *Deep Impact* (1998) o a Jennifer Lynch, autora de numerosos filmes como los thrillers *Surveillance* (2008) o *Chained* (2012). Por otra parte, habría que destacar a las directoras que trabajan fuera del círculo estadounidense, como la francesa Claire Denis, que también tiene una reputación de una cineasta “dura”.

¹⁴³ No se debería ignorar aquí el carácter abiertamente sexista de algunos comentarios sobre la práctica “muscular” de Bigelow, especialmente cuando los periodistas la abordan con un tono de sorpresa diciendo, por ejemplo: “Bigelow proves a woman director can make a taut action movie matching any

Merece la pena mencionar aquí que, al mismo tiempo que sus credenciales de cineasta que trabaja dentro de los géneros de acción la han convertido en una de las escasas realizadoras estadounidenses que disfrutan de una considerable fama internacional, estas mismas credenciales delimitan y restringen su práctica filmica. Tal y como señaló Deborah Jermyn en su revelador estudio de la recepción crítica del filme *The Weight of Water* (2000), cuando Bigelow no “cumple” con el requisito de hacer películas de acción, “she is somehow perceived to have got it wrong, to have misled the audience about what to expect from her films or even to have let them down” (2003: 131). La película fue identificada en los discursos críticos sobre todo como perteneciente a los géneros “femeninos”. Uno de los críticos de la revista *Variety*, por ejemplo, escribió que *The Weight of Water* marcó un punto de inflexión en la carrera de Bigelow, sugiriendo –con una actitud condescendiente– que “the good news’ from herein is Bigelow has given up on her attempt to belong to Hollywood’s boys’ club by making viscerally exciting, ultra-violent actioneers” (Levy en Jermyn 2003: 130). Los bajos resultados en la taquilla y la falta de apreciación crítica fueron, quizás, responsables de la vuelta de Bigelow a los géneros “musculares”¹⁴⁴, por ejemplo en su siguiente *K-19: The Widowmaker* (2002), que obtuvo notablemente mejores resultados de taquilla.

Según Rona Murray, en lugar de ser pasiva o “resistente” en cuanto a su feminidad, Bigelow más bien *performa* una masculinidad que le sirve para conseguir sus objetivos, en la línea propuesta por Judith Halberstam (1998) en su conceptualización de las *drag kings*: “Just as these female drag artists act out versions of hegemonic or dominant masculinity, Bigelow has taken the costume of a dominant, corporate form of masculinity (the Hollywood ‘auteur’) and dressed herself in it” (2011: 5). Como observa Murray, la actuación de las *drag kings*, que celebra la invisibilidad del privilegio de género en términos de Michael Kimmel (2003: 4), resuena

male director”. Como pregunta sagazmente Douglas Eby: “Doesn’t that sound a bit too close to ‘She plays baseball pretty good, for a girl?’” (2010).

¹⁴⁴ La tradicional división entre los *genres* masculinos (o “musculares”) y femeninos ha sido cuestionada por numerosas teóricas, tal y como vimos en el capítulo I [apartado 1.1.4]. En lo que se refiere a Bigelow, muchos críticos ignoraron que durante toda su carrera la cineasta se mostró hábil en adoptar estructuras contemplativas, desarrollar complejos retratos de la vida doméstica y efectuar una crítica radical de las instituciones patriarcales. Basta con mencionar su reflexión sobre la represiva relación padre-hija en *The Loveless* o de la familia nómada en *Near Dark*, la exploración de la violencia doméstica en *Blue Steel*, o su manejo del exceso melodramático en la relación homoerótica en *Point Break*. Todas las películas de acción de Bigelow, *K-19: The Widowmaker* incluida, contienen bastantes componentes melodramáticos. No es casual que la misma *The Hurt Locker* fuera denominada por Tasker y Atakav como “the intense melodrama of male intimacy” (2010: 68) y se haya analizado por las críticas desde la lente de este *genre*.

precisamente con la posición de Bigelow, que intenta evadir no solamente su identidad femenina, sino también su vida privada en general, probablemente para evitar un impacto “negativo” de la visibilidad política de su género. Es importante asumir, sin embargo, que a diferencia de las *drag kings* estudiadas por Halberstam,

Bigelow remains an “approved” form of female masculinity (in Halberstam’s terms) because of the proof of her “resolute heterosexuality” (the narrative of her marriage with James Cameron, ended in 1991, but still reproduced in various media outlets at Oscar time) that, in turn, assured others of her underlying normality. As a consequence, she evinces no worrying political agenda either through her femininity or her sexuality to disrupt either the circulating hegemonic or postfeminist discourses of gender, nor does she suggest a lack of conformity within that most conventional of institutions. (2011: 6)

Aunque no se puede negar la validez de estos argumentos en relación con la promoción autorial de Bigelow, conviene mencionar que el estatus de una persona soltera desde su divorcio en 1991, así como su decisión de no tener hijos y su coherente preferencia por la vida profesional, le permite evadir significativamente las narrativas posfeministas, como por ejemplo la de la consciente *elección* de la vida privada por encima de la carrera, “energizadas” según Diane Negra en los *chick flicks* posfeministas después de la crisis de 11 de septiembre (Negra 2008). Por otra parte, algunas teóricas insisten en que Bigelow, a la vez que intenta representarse a sí misma como fuera del género, se aprovecha deliberadamente de la etiqueta de andrógina, mezclando códigos femeninos y masculinos en sus apariciones públicas. Así, como muestran Jermyn y Redmond, se fotografía a la directora de manera algo fetichista –llevando un traje masculino, pero con el pelo largo y suelto– y se conecta su apariencia con la de sus protagonistas: “by attempting to *de-sex* her own authorship Bigelow implicitly connects herself to the radical androgyny of many of her central film protagonists, in effect providing a further motive for examining or exploring gender as part of her authorship” (2003: 4). En otro momento, Jermyn apunta a la admiración por esta cineasta extendida en la prensa popular que, “through her long, dark hair and willowy build, signifies desirable feminine attributes while simultaneously recurrently working in ‘male’ genres, and thus signifying a kind of female deviance through her preoccupation with action violence” (*ibid.*).

Esta última cuestión en la construcción autorial de Bigelow –la fascinación con su aspecto físico– parece no haber cambiado mucho durante la última década. Basta con mirar la foto de la ceremonia de los Oscars, una de las más reproducidas en los medios de comunicación, que retrata a la cineasta con el pelo suelto y un vestido de gala que

descubre sus musculosos brazos agarrando firmemente la dorada estatuilla [fig. II, 13]. Tres años más tarde, en su crítica de la revista *Time* sobre *Zero Dark Thirty* Richard Corliss (2012) describió a Bigelow como la realizadora “con más cojones en Estados Unidos” (“*Hollywood’s ballsiest director*”) –expresión que refleja tanto el carácter atrevido de su proyecto como el componente clave de su leyenda biográfica, su presunta “masculinidad”.



fig. II, 13

Donde algunos quieren ver una aberración de las normas de feminidad normativa, otros detectan una estrategia diseñada para vender películas, que además reafirma implícitamente las dicotomías que se intentan rechazar. Como comenta Murray, “she may, in reality, have no intention of subverting or transgressing the binary and essentialist notions of gender” (2011: 5). Así, el silencio de la cineasta en cuanto a su género contribuye a dar variedad a las lecturas contextuales de su obra y de su persona autorial. Sin pretender situarnos firmemente en ninguno de estos dos polos, merece la pena resaltar que su resistencia a ser “feminizada” y su clara preferencia por los géneros de acción la han convertido, sin duda, en un tema resbaladizo para los análisis feministas.

Bigelow se podría considerar, en consecuencia, una *cause célèbre* para la historiografía feminista, ya que su obra pone en tensión casi explosiva la conjunción entre la práctica filmica de las mujeres, el género, los géneros filmicos y el feminismo – cuestiones dramatizadas palmariamente en su nominación al Oscar como mejor directora por *The Hurt Locker*. Pese a que Bigelow se mantuvo en silencio en cuanto a su género en el discurso de agradecimiento –un gesto que algunas de las críticas de cine

consideraron como un acto de rebelión (Dargis 2010a)¹⁴⁵ – su feminidad sigue siendo un rasgo crucial, situado en el centro no solo de los análisis textuales de la película sino también de los debates populares y críticos sobre su estatus de *auteur*. A pesar de la insistente evasión de la identidad femenina en su construcción pública y de la promoción de su práctica filmica como “masculina”, en realidad pocos críticos se han resistido a interrogar sus películas en búsqueda de señas “femeninas”. Por otra parte, no parece insignificante que después de su victoria, Sigourney Weaver, la estrella de *Avatar* (2009) –una película de ciencia ficción del ex marido de Bigelow que competía con *The Hurt Locker* en los premios Oscar–, atribuyera la derrota de Cameron al hecho de que “no tenía pechos”, afirmando que la Academia quería hacer historia laureando a su primera directora (en Baldwin 2010). Tal y como remarca Rona Murray en referencia a este tipo de comentarios,

resistance is futile, even disingenuous, since Bigelow’s femininity in a man’s world has consistently been the brand signifier to sell her movies [...]. Going forward, faced with a slew of commentary in respect of her historic win, this has no prospect of changing since she will (ironically) be forever associated with being the woman who broke the glass ceiling. (2011: 7)

El éxito de *The Hurt Locker* y las variadas respuestas provocadas por la recepción del premio Oscar por parte de Bigelow han renovado ciertamente el interés académico y crítico en el cine producido por mujeres y la posición de las directoras dentro de la industria hollywoodense, lo que se ve reflejado palmariamente en el comentario de Manohla Dargis (2010a), la célebre crítica de cine de *New York Times*: “I don’t think I’ve read the words women and film and feminism in the same sentence as much in the last few months since *Thelma and Louise* rocked the culture nearly two decades ago”¹⁴⁶. Con el objetivo de contribuir a estos debates, intentaremos a continuación poner de relieve la problemática relación entre las prácticas filmicas de las cineastas, el género y el feminismo, y cómo estos se intersectan en el contexto de la recepción. Para ello, ofreceremos un análisis de las respuestas críticas a *The Hurt Locker*, examinando

¹⁴⁵ “Women in movies, both in front of and behind the camera, are expected to offer a lot more of themselves, from skin to confessions. All that Ms. Bigelow freely gives of herself for public consumption is intelligent conversation and her work. Her insistence on keeping the focus on her movies is a quiet yet profound form of rebellion. She might be a female director, but by refusing to accept that gendered designation –or even engage with it– she is asserting her right to be simply a director” (Dargis 2010a).

¹⁴⁶ El hecho de que Dargis mencione este filme no es casual. *Thelma and Louise*, una amalgama genérica entre western, *buddy film* y *road movie* –tres géneros tradicionalmente vistos como “masculinos”– y protagonizada por dos mujeres, fue vista como una revisión radical del lugar convencional de las mujeres en la esfera doméstica, tal y como había sido representado por Hollywood durante décadas. Como observó Peter Chumo, “what Bonnie and Clyde do for Depression evils, *Thelma and Louise* do for the evil of sexual violence” (en Grant 2004: 373).

algunos de los discursos críticos que circularon sobre esta película de guerra, con la intención de plantear varias cuestiones metodológicas sobre el papel de las respuestas críticas en la circulación y recepción discursiva del cine de mujeres en general.

2.3.2 La recepción crítica de *The Hurt Locker*

Con el fin de abordar las múltiples y heterogéneas respuestas a *The Hurt Locker*, adoptaremos la teoría de la recepción propuesta por Janet Staiger, que se centra en las estrategias y tácticas interpretativas construidas históricamente que los espectadores traen consigo al cine. Siguiendo este enfoque “activado por el contexto” (Staiger 1992), intentaremos identificar los códigos y las suposiciones interpretativas que dieron a la película de Bigelow múltiples significados para diferentes públicos y por otra parte localizar estas negociaciones, en cuanto a la recepción pública, en un momento histórico dado. Las reseñas y los comentarios examinados en este apartado serán estructurados según cuatro discursos intertextuales clave: las credenciales (anti)feministas de Bigelow y sus películas; la verosimilitud del cine de guerra; la construcción de Bigelow como una *auteur* modernista; y finalmente el juego autorreferencial con el *gender* y *genre*. En primer lugar analizaremos las acusaciones y las reacciones hostiles tanto hacia *The Hurt Locker* como hacia la recepción del Oscar a la mejor directora por parte de Bigelow, argumentando que dichas reacciones operan dentro del paradigma de “la cultura de masas”, que implica una forma específica de política cultural feminista en términos de cine producido y consumido por mujeres. A continuación se estudiarán otros marcos de referencia que los espectadores aplicaron a la película –realista, modernista y posmodernista– dentro de los cuales la crítica y la academia abordaron la obra de Bigelow, y que se interrelacionan con varios temas discursivos mencionados anteriormente: la verosimilitud, la autoría filmica de Bigelow y la subversión de los moldes genéricos hollywoodenses. Cada uno de estos marcos críticos de referencia, que frecuentemente se superponen entre sí, contienen un componente genérico, relacionado con la feminidad y también –como vimos anteriormente– con la masculinidad de Bigelow. El objetivo de este estudio es poner de manifiesto cómo “el evento” de la interpretación de *The Hurt Locker* produce una colisión directa entre *gender*, *genre* y autoría filmica, y cómo dichos discursos pueden contribuir particularmente a repensar el cine de mujeres actual.

Tomando en cuenta la extensa cantidad de respuestas críticas y académicas que acompañaron a la película después de su éxito en la ceremonia de los Oscars, la muestra de reseñas y comentarios, así como su alcance geográfico, es necesariamente limitada. A partir de una variedad de fuentes de información sobre las respuestas del público (los mayores periódicos nacionales de Estados Unidos y Gran Bretaña, revistas, medios de comunicación online, blogs, así como los sitios webs más populares que recopilan reseñas sobre cine, tanto profesionales como de los fans, como *Internet Movie Database forum*, *Rotten Tomatoes* y *Metacritic*, consultados entre noviembre de 2010 y diciembre de 2011), intentaremos relacionar este material con campos discursivos más amplios, para trazar los marcos de referencia que estructuran las respuestas que se citarán aquí. Igual que en el estudio de la recepción de *Jennifer's Body*, más que aspirar al objetivo utópico de agotar los factores involucrados en los encuentros entre la película y la gran variedad de sus espectadores, este análisis intenta situar el filme dentro de los polimórficos marcos históricos para lograr un deseado “Rashomon-like effect”, volviendo a la noción de Klinger (1997: 110). Por lo tanto, en lugar de procurar sellar un significado histórico fijo, nuestro interés se centra en subrayar las discontinuidades y diferencias que caracterizan los usos de una película particular durante y después de su estreno. *The Hurt Locker* será tratado, pues, como un espacio de lucha y negociación que redefine –y al mismo tiempo reproduce– las relaciones sociales en un momento dado.

2.3.2.1 Un tío duro en drag: Kathryn Bigelow en los Oscars

Para examinar el discurso acerca de las credenciales feministas o antifeministas de Bigelow, resulta provechoso acudir a Luke Collins, quien, a propósito de *Point Break* (1991), señala marcadas discrepancias en la crítica académica sobre la obra de Bigelow, “from avant-garde auteur to artistic bankruptcy” (2012: 56). Su comentario ha mantenido su vigencia hasta hoy, ya que la práctica filmica de Bigelow sigue construyéndose alrededor de lo que será definido aquí como la dicotomía “transgresora de Hollywood”/“travesti de Hollywood”. El primer término de esta oposición deriva del subtítulo de la monografía *The Cinema of Kathryn Bigelow* (Jermyn and Redmond 2003), mientras que la noción de “travesti de Hollywood” hace referencia al artículo frecuentemente citado sobre *The Hurt Locker*, escrito por Martha P. Nochimson (2010) y titulado de manera provocativa “Kathryn Bigelow: Feminist Pioneer or Tough Guy in

Drag?”, en el cual la autora se refirió a esta cineasta como la “Transvestite of Directors”¹⁴⁷. Esta oposición parece definir toda la carrera de Bigelow ya que, por un lado, repetidamente se la considera como “a European-inspired auteur working within the Hollywood cinema machine” que transgrede los papeles tradicionales del *gender* y las tradiciones genéricas (Jermyn and Redmond 2003: 2-3) y, por otro, es percibida como una directora de cine de acción *mainstream*, disfrazada de hombre para ganarse el respeto de la industria cinematográfica (Nochimson 2010).

A pesar de que el estatus de Bigelow ha sido negociado de varias maneras durante el transcurso de su carrera, es la etiqueta de “tío duro en *drag*” la que parece impregnar la mayoría de las respuestas provocadas por su triunfo en los premios Oscar. Frustrada por el sexismo institucional del sistema hollywoodense, Nochimson dirige su ataque contra Bigelow, acusándola por “masquerading as the baddest boy on the block to win the respect of an industry still so hobbled by gender-specific tunnel vision that it has trouble admiring anything but filmmaking soaked in a reduced notion of masculinity” (2010). Resulta sugerente el hecho de que mientras algunas teóricas leyeron las inclinaciones de Bigelow por los géneros de acción y representación de sujetos masculinos como una manera de desestabilizar el *gender* (Lane 2000, Jermyn 2003), después del triunfo de la cineasta en la ceremonia de los Oscar estos mismos rasgos fueron considerados de manera altamente negativa. Nochimson consideró *The Hurt Locker* como una “valentine to an emotionally challenged war addict”, lo que según ella reflejaría palmariamente la institución que “doggedly preserves the hierarchy of men above women” (2010)¹⁴⁸.

La supuesta preferencia de Bigelow por representar los cuerpos masculinos, un elemento de su leyenda bibliográfica reproducido de manera insistente a propósito de los premios Oscar¹⁴⁹, contribuyó a situarla en clara oposición a Cameron, quien –como señala Lane– se interesó generalmente por las protagonistas femeninas “displaying

¹⁴⁷ Aquí habría que tomar en cuenta la distinción entre las críticas profesionales influenciadas por el feminismo y las teóricas feministas, así como el desfase temporal que existe en la circulación de ideas desde la academia hasta el periodismo.

¹⁴⁸ No es la primera vez que se ataca a Bigelow con este tipo de argumentación. Ya en los años noventa, la crítica feminista Ally Acker condenó a Bigelow diciendo que la cineasta “adopt[s] the patriarchal values of fun-through-bloodshed and a relishing of violence” creando “nothing more than male clones”, mientras que el crítico David Denby opinó: “I can’t see that much has been gained now that a woman is free to make the same rotten movie as a man” [los dos comentarios citados en Lane 2000: 99].

¹⁴⁹ Esta afirmación no es del todo cierta, si miramos otras películas de Bigelow y sus heroínas: Megan, la protagonista de *Blue Steel*, Jean, la protagonista de *The Weight of Water*, Maya, la protagonista de *Zero Dark Thirty*, así como los personajes secundarios –Mace en *Strange Days*, Tyler en *Point Break* y Mae en *Near Dark*, que varias teóricas leyeron en clave feminista.

muscular hard bodies, brandishing highly sophisticated weapons and devoting themselves to tough humanity-saving missions”, las cuales encarnan, según la teórica, “an easily consumed feminism” (Lane 2003: 188). Esta oposición conlleva a una paradoja, puesta de relieve por la escritora Shira Tarrant (2010) en su comentario sobre dos artículos publicados en *Los Angeles Times*: en el primero, titulado “Redeploying Gender”, el periodista Reed Johnson sugiere que la representación de la masculinidad en *The Hurt Locker* no debería ser catalogada como feminista y expresa su convicción de que esta etiqueta podría suponer un fin para las mujeres que trabajan en Hollywood; en el segundo artículo, publicado en la misma página, Betsy Sharkey utiliza la palabra “feminismo” para referirse a la obra de Cameron, en concreto su exploración de “what women want, how they define themselves” (en Tarrant 2010). La paradoja es la siguiente, según Tarrant: “It’s troubling that while Bigelow (and other women) face professional risk for getting labeled a feminist, Cameron stands to benefit. It’s a jarring juxtaposition” (2010).

Los argumentos de Nochimson y otras comentaristas que leyeron *The Hurt Locker* como antifeminista o misógino revelan ciertas asunciones sobre la práctica filmica de las mujeres y los tipos de películas que las cineastas hacen (o deberían hacer). En primer lugar, se afirmó frecuentemente que Bigelow traicionó a las mujeres, ya que “[she] masquerade[d] as a hyper-macho bad boy” (Nochimson 2010) y se vendió para ingresar en el “big boys’ club” (Muir 2010). La historiadora feminista Claire Potter afirmó que Bigelow, igual que Kimberley Pierce, autora del drama bélico *Stop Loss* (2008), “is trying to break out into the big time (and succeeding, as Pierce did not) by marketing herself as a woman director who ‘knows men’” (2010).

En segundo lugar, la película fue criticada por la falta de imágenes (aunque no fuesen positivas) de mujeres. Potter se quejó de que “there are no women in it, minus a brief glimpse of the mother of James’ son and shots of Iraqi women who literally scuttle around the streets during the various crises” (*ibid.*). El periodista de *The Guardian* Richard Adams escribió en su blog: “there’s a small irony that Bigelow is lauded for being the first woman to win ‘best director’ for a movie that has scarcely any speaking roles for women. *The Hurt Locker* is a very ‘male’ movie in that sense” (2010). Siguiendo la misma línea de argumentación, basada en la supuesta división entre los *genres* masculinos y femeninos, Nochimson reprobó a la Academia por privilegiar “the military landscape” sobre “the domestic landscape”:

I think the outsize admiration for her masterly technique and the summary dismissal in the current buzz of directors like Nora Ephron and Nancy Meyers reveal an untenable assumption that the muscular filmmaking appropriate for the fragmented, death-saturated situations of war films is innately superior to the technique appropriate to the organic, life-affirming situations of romantic comedy. (2010)

De igual modo, la productora de cine y guionista estadounidense Sarah Fain mostró su fastidio con la ceremonia de la Academia, concluyendo que “to garner attention and respect, women in Hollywood have to act like/write like/direct like men” (en Silverstein 2010). Difiriendo de Fain, pero sosteniendo la misma oposición entre la práctica filmica masculina y femenina, McClay considera que, a pesar de centrarse en un sujeto “hipermasculino”, *The Hurt Locker* resiste las narrativas épicas y el suspense convencionales asociados con las películas de guerra, y encuentra en estos rasgos de estilo las señas de su feminidad:

Instead it is a claustrophobic, psychological piece, with action sequences strung out at haphazard intervals, rather than building to a conventional climax. Its presentation of masculinity is certainly thoughtful, even if it offers no overt critique of its characters. In this respect, perhaps it could be said to offer a female perspective on masculinity. (2010)

En las respuestas indicadas arriba, que operan dentro de lo que llamamos el marco de referencia (anti)feminista, se pueden detectar varios discursos que se entrecruzan entre sí. Las complejas cuestiones en cuanto al género que estos comentarios plantean no pueden ser abordadas en detalle dentro del espacio de este estudio, pero vale la pena apuntar cómo dichas respuestas se pueden inscribir dentro del discurso sobre la “cultura de masas”, tal y como fue descrito por Stuart Hall y luego debatido por Joanne Hollows (2005), con relación a la creación de las mujeres dentro de la cultura popular y las diferentes formas de política cultural feminista [véase apartado 1.1.1].

La crítica feminista de cine crea a menudo, según Hollows, una oposición entre el cine feminista y su degradado “otro”, el cine patriarcal producido comercialmente (2005: 28). Bigelow, cuyos filmes no pueden ser clasificados simplemente como “cine comercial” o “cine de resistencia”, no encaja cómodamente en ninguna de estas categorías. Aun así, parece relevante que en muchas de las críticas el filme *The Hurt Locker* haya sido identificado como *mainstream*, a pesar de que la película fuese rodada con un presupuesto relativamente bajo¹⁵⁰ y, además, mediante un financiamiento ajeno a Hollywood. Después de las proyecciones en los festivales de Venecia y Toronto, y del

¹⁵⁰ El presupuesto estimado de *The Hurt Locker* fue de 15 millones de dólares, mientras que *Avatar* se rodó con aproximadamente 237 millones de dólares (*Box Office Mojo*).

estreno en Italia en 2008, *The Hurt Locker* permaneció largos meses en el limbo antes de que la distribuidora estadounidense Summit Entertainment decidiera proceder a un estreno, muy limitado, en junio de 2009, inicialmente solo en Nueva York y Los Ángeles. Aunque la película fue adquirida y distribuida por un conglomerado hollywoodense, ganó casi siete veces menos que *Avatar*, el filme con el cual competía en los premios Oscar. *Avatar* recaudó más de 270 millones de dólares a escala mundial mientras que *The Hurt Locker* sumó alrededor de 40 millones, números que lo convierten en el filme menos popular de todos los tiempos entre los galardonados con el premio a la Mejor Película, según el portal web *Box Office Mojo*. Más que en el centro del sistema hollywoodense, Bigelow debería ser ubicada en sus márgenes, tal y como había propuesto más de diez años antes Lane (2000) en su estudio *Feminist Hollywood*. A pesar de estos datos, *The Hurt Locker* fue visto como un abandono del trabajo experimental anterior¹⁵¹ a favor de una ficción narrativa *mainstream* y, por consiguiente, se entendió como una inevitable elisión de las políticas feministas –actitud que podría inscribirse dentro del paradigma de la “cultura de masas”, analizado por Hollows (2005: 20).

Otra cuestión planteada por las reseñas surgidas desde el discurso (anti)feminista es la del uso de imágenes de mujeres (y hombres) en la película y, por consiguiente, de los placeres espectatoriales y del *gendered genre address*. Del mismo modo que se regañó a Bigelow por “venderse” para ingresar en la elite masculina de Hollywood, las críticas mencionadas anteriormente la censuraron por no representar a las mujeres en la película. Sería difícil no estar de acuerdo con esta observación, ya que Bigelow ignoró prácticamente el desarrollo de los personajes femeninos en *The Hurt Locker*, dejándolos completamente fuera del centro de su relato (razón por la cual su película no pudo considerarse feminista, a diferencia de la de Cameron, que ofrece imágenes de mujeres vistas como “positivas”). Sin embargo, tal y como observa Jermyn, “to expect some kind of simple correlation between women directors and ‘positive’ female characterization or politics is in itself arguably a reductive process which risks

¹⁵¹ Las primeras obras de Bigelow, *The Loveless* y *Near Dark*, fueron rodadas con bajos presupuestos y las dos han conseguido el estatus de cine de “culto”. *Blue Steel* fue producida y distribuida por compañías independientes. Sin embargo, *Point Break* contó con un presupuesto alto y estaba afiliada a un gran estudio. Fue entonces cuando Bigelow se enfrentó por primera vez con las acusaciones de haberse “vendido”. La película fue marginada o directamente rechazada del “canon” del cine de Bigelow, y su recepción estuvo dominada por las lecturas “conservadoras”, que intentaban demostrar su estatus de “cine de baja calidad”. Como muestra Tasker, se consideró la película como “not *noirish* enough, ironic of feminist enough, not a worthy successor to the cult status of *Near Dark* or what was widely felt to be the latent feminism of *Blue Steel*” (1999: 15).

underestimating the vast array of individual and institutional influences brought to bear in the film-making process, and in Hollywood in particular” (2003: 139). La teórica añade que cualquier deseo de representación “positiva” de las mujeres tendría que tomar en cuenta la noción subjetiva y altamente mutable de la “imagen positiva” como un concepto indistinto, que ha plagado rutinariamente la crítica feminista desde su inicio (*ibíd.*).

Así, la búsqueda de las protagonistas femeninas en la película de Bigelow parece reflejar el debate, duradero y bien extendido, sobre las “imágenes de la mujer”, iniciado a mediados de los setenta, cuando varias feministas que trabajaban en las ciencias sociales se centraron principalmente en los análisis sobre cómo se representaba a hombres y mujeres en los medios de comunicación y en los “efectos” de dichos mensajes sobre su audiencia. Se postulaba que las imágenes estereotipadas de mujeres debían reemplazarse por imágenes positivas, sin tomar en cuenta que “las identidades marcadas genéricamente y las formas culturales se producen, reproducen y negocian en contextos históricos específicos dentro de relaciones de poder específicas y cambiantes” (Hollows 2005: 22). Según Hollows este tipo de investigación presenta varias dificultades¹⁵², una de las cuales es la presunción de que “ser un hombre o una mujer es simple, auto-evidente, invariable” (18).

Afirmando que al premiar una película de guerra Hollywood desprecia el cine de mujeres, Nochimson parece dar por hecho que masculinidad y feminidad son categorías fijas y, además, que los géneros filmicos adoptan un solo *gender address*, por lo cual pueden ser divididos en “masculinos” y “femeninos”. De esta manera Nochimson unifica los placeres espectatoriales de las mujeres, catalogando de modo invariable las preferencias de la audiencia femenina, sin tomar en consideración la sola posibilidad de que si Bigelow elige a sujetos masculinos, quizás existan mujeres que puedan querer verlos¹⁵³. Una película de guerra, que representa protagonistas masculinos y personajes femeninos secundarios, parece que deba ser leída desde el punto de vista de un ubicuo espectador masculino normativo. Esto conduce a la aserción, cuestionada por algunas

¹⁵² Hollows analiza críticas muy variadas de este paradigma de investigación, que fueron debatidas en el capítulo I [1.1.1] de esta tesis.

¹⁵³ Para Dargis, *The Hurt Locker* ha ayudado a dismantelar los estereotipos sobre qué tipo de películas pueden hacer o disfrutar las mujeres: “It was historic, exhilarating, especially for women who make movies and women who watch movies, two groups that have been routinely ignored and underserved by an industry in which most films star men and are made for and by men. It’s too early to know if this moment will be transformative –but damn, it feels so good” (2010a).

teóricas feministas de cine¹⁵⁴, de que los espectadores y las espectadoras se ven obligados a identificarse según las oposiciones binarias de la diferencia sexual, y que los placeres filmicos son específicos en cuanto al género. Como Pam Cook ha demostrado, dicha lógica está estrechamente vinculada con la diferenciación entre el “cine dominante” y el “contra-cine” (2012: 33) y con la suposición que Hollywood excluye y victimiza a las mujeres como personajes ficcionales, espectadoras o directoras de cine¹⁵⁵. La idea de que ciertos géneros son, o alguna vez han sido, más “apropiados” para mujeres, como espectadoras tanto como realizadoras, las relega a un espacio separado definido como “cultura de mujeres” (38), lo que nos devuelve a los temores de Bigelow de ser confinada en un “gueto femenino”.

La categorización claramente simplista de los *genres* según el *gender* y la supuesta “gender-to-gender identification” (Cook 2012) no dejan lugar para la gama de matices que caracterizan la práctica filmica de Bigelow, y reafirman las nociones esencialistas sobre el cine femenino y masculino. Del mismo modo que estos obstáculos surgen desde la problemática noción de “cine de/para mujeres”, las discrepancias en cuanto al estatus transgresor o conservador de las películas de Bigelow se basan en la asunción de que para que su obra pueda ser considerada como valiosa, necesariamente tiene que realizarse en oposición a la práctica filmica “masculina”, asociada con el cine narrativo y comercial. Para trascender la dicotomía trasgresora/travesti, y otras oposiciones binarias que consolidan el paradigma de la “cultura de masas”, activadas asiduamente para evaluar el carácter subversivo o regresivo de *The Hurt Locker*, podría ser valioso dar cuenta de otros contextos de lectura.

Mientras que la recepción crítica del filme en el contexto de los premios Oscar estuvo dominada por el debate sobre la feminidad de Bigelow y su (anti)feminismo, la tendencia a centrarse solamente en este discurso puede oscurecer la importancia de otras estrategias interpretativas para ver y escribir sobre la película. El análisis que sigue se basa en la conceptualización de tres paradigmas culturales –realismo, modernismo y posmodernismo– desarrollada por Nicholas Abercrombie, Scott Lash and Brian Longhurst en su artículo “Popular Representation: Recasting realism” (1992). Los teóricos consideran estos paradigmas como “régimenes de significación” presentes en la

¹⁵⁴ Por ejemplo los trabajos sobre el cine de terror de Clover (1992) o Berenstein (1996), citados en la parte anterior de este capítulo.

¹⁵⁵ Cabría señalar que Cook se refiere aquí a dos distintas tradiciones en la crítica feminista de cine: la tradición del contra-cine de Mulvey y el interés en la “cultura de mujeres” y “cine para/de mujeres” de Radaway, Modleski, Cook y Brundson. Véase capítulo I [1.1].

cultura occidental contemporánea, e insisten en que tienen que ser entendidos como tipos ideales, imposibles de encontrar en la cultura actual en su forma prístina (1992: 117-118). Dichos regímenes, adoptados por los autores mencionados para estudiar varias obras artísticas y otras formas culturales occidentales, serán tratados aquí como marcos de referencia en términos de Staiger (1992), activados para expandir el estudio de la recepción de *The Hurt Locker*.

2.3.2.2 Paradigma realista: verosimilitud de *The Hurt Locker* como cine de guerra

En la propuesta de Abercrombie, Lash y Longhurst, el realismo parece ocupar un lugar privilegiado, lo que los autores explican de esta manera: primero, porque los tres modos de significación mencionados “are backed by aesthetic *discourses* of realism, in which correspondence to reality [...] is an important criterion of validity” (1992: 118-119); segundo, “realism is still probably the most pervasive regime of signification” (115). La recepción crítica de *The Hurt Locker* también apunta a estas observaciones, ya que, de forma mayoritaria, la película se contextualizó (y evaluó) dentro del marco de significación realista.

¿Qué es lo que reúne las reseñas bajo la etiqueta del realismo? “To define realism is evidently to say that cultural forms must be plausible and significantly conform with visions of reality in everyday life” (117), apuntan los teóricos. El realismo ofrece una ventana entre el ojo y el referente, encubre la autoría y disfraza el proceso de producción de un texto. En la posición del productor o enunciador no está tanto el autor como el referente, sino la realidad misma (119-120). Se considera que la realidad es simplemente reproducida en la película, que por su parte, aunque sea ficción, no se presenta como tal (121). Efectivamente, las críticas “realistas” de *The Hurt Locker*, más que tratarlo como una ficción, suscitan la cuestión de la verosimilitud de este filme de guerra, centrándose principalmente en el argumento y la veracidad de los personajes. De acuerdo con el crítico de cine Roger Ebert, Bigelow “creates a convincing portrayal of the conditions a man like James faces” (2009a). “This film is better than any documentary I’ve seen on the Iraq war. It’s so real it’s scary”, opinó Paul Chambers (20/12/2009) en la CNN (en *Rotten Tomatoes*). Peter Bradshaw, que escribe para *The Guardian*, consideró que la película “says more about the agony and wrong and tragedy of war than all those earnest well-meaning movies” (2009). Además de la precisión de la trama y de los personajes, los críticos subrayaron cómo la película consigue capturar

la “verdadera” guerra, y cómo el estilo “documental” intensifica la inmersión sensorial de la audiencia, transmitiendo las experiencias individuales de los soldados. Lisa Schwartzbaum describió la película como “an intense action-driven war pic, [...] that conveys the feeling of combat from within as well as what it looks like on the ground”, argumentando: “This ain’t no war videogame, no flashy, cinematic art piece; there’s nothing virtual about this reality” (2009).

Esta estrategia de lectura fue recurrente en sitios web que reúnen las reseñas de los usuarios, como *Metacritic*, *Rotten Tomatoes* o *IMDb*, donde el discurso de los soldados y veteranos fue muy relevante. Aunque la mayoría de ellos rechazaron la película por su falta de verosimilitud, algunos de estos comentaristas la percibieron como sumamente realista, especialmente en comparación con otras producciones hollywoodenses sobre la guerra. ForrestL. (3/02/2010) escribió en *Metacritic*: “I am a Marine combat veteran and I rate this movie as the most realistic war movie I’ve ever seen. [...] Movies like *Full Metal Jacket* and *Apocalypse Now* and even *Saving Private Ryan* are cartoons –Hollywood director’s fantasies of what war and conflict are”.

Las respuestas que leen y evalúan la película a través de la lente realista no deben sorprender, ya que en el cine bélico la correspondencia con la realidad siempre ha sido un importante criterio de validez. La misma Bigelow (2009) –que rodó la película sobre un guion de Mark Boal, un periodista independiente que en 2004 formó parte de una brigada estadounidense antiexplosivos desplegada en Irak¹⁵⁶ –insistió en la estética documental de su filme, aunque más que a la veracidad apuntaba a la recreación de la “experiencia sensorial” de los soldados. La falta de popularidad y legitimación internacional de la guerra y de la subsiguiente ocupación de Iraq es un factor crucial en el contexto que aquí nos ocupa: hacer una película sobre un conflicto que todavía está en evolución es una tarea difícil y propensa a recibir juicios y opiniones dispares¹⁵⁷. Este aspecto diferencia *The Hurt Locker* –junto a otros filmes que tratan sobre los conflictos estadounidenses de principios del siglo XXI– de las películas hollywoodenses sobre la guerra del Vietnam, que emergieron un tiempo después del conflicto, hecho que fue interpretado por varios teóricos como un claro indicador de la dificultad de

¹⁵⁶ Conviene anotar que Bigelow, Boal y Summit Entertainment fueron demandados cinco días antes de la ceremonia de los Oscar por el sargento Jeffrey Sarver, un soldado del ejército estadounidense que sostuvo que los creadores del filme se apropiaron de su nombre y de sus experiencias en Iraq al crear al protagonista Willam James y que la historia lo ha puesto en mal lugar (véase Alpert 2012).

¹⁵⁷ Las críticas negativas de *The Hurt Locker* subrayaban el supuesto alineamiento ideológico de las películas de Bigelow con el imperialismo estadounidense, y resurgieron a propósito del estreno de su siguiente filme, *Zero Dark Thirty* (2012), sobre la caza de Osama bin Laden.

enfrentarse a esta desacreditada misión del gobierno estadounidense. Escribiendo sobre el cine bélico que refleja la primera guerra del Golfo y el conflicto más reciente en Iraq, Robert Eberwein afirmó: “the conventions and visual appearance of the earlier war films won’t work for the kind of war we find ourselves fighting” (2010: 130). Tasker y Atakav también apuntan a “the sense that the kind of war we fight now is different –in Iraq and Afghanistan wars consisting of massive aerial bombardment following by low level combat against insurgents; fighting against interests rather than nations” (2010: 59)¹⁵⁸.

Es en este contexto en el cual se debería situar el evento de interpretación de la película de Bigelow. Sería conveniente mencionar que el argumento realista iba a menudo entrelazado con la “postura apolítica” de la película, a lo que numerosos comentaristas atribuyeron su éxito en los Oscar. El crítico de cine Michael Smith es un ejemplo de esta opinión, afirmando que *The Hurt Locker* es “an apolitical film. It is neither an anti-war film nor a pro-war film. It is, simply, a great war film about courageous men working in chaotic situations, and the collateral damage that comes with the job” (2009). La misma Bigelow (2009) admitió que no quería que la película sirviera como un comentario político, afirmando en una de las entrevistas: “I wanted [the film] to be very much like a documentary”. Mientras que algunos críticos vieron en la estética documental y en la evocación de los soldados en la guerra una objetividad periodística, otros detectaron una crítica sagaz de la confusa misión de los Estados Unidos en Iraq. Stephen Hunter alabó *The Hurt Locker* por su atención al caos de la guerra y elevó el filme por encima de otras películas que retrataban el conflicto, como *Redacted* (De Palma 2007), *Home of the Brave* (Winkler 2006) y *Stop-Loss* (Peirce 2008), observando que “it doesn’t see its soldiers as tragic heroes, and the movie isn’t set up to display their crucifixion, to weepy liberal bromides and violin music” (2009).

La cuestión de la correspondencia con la realidad fue también central para los críticos que acusaron a Bigelow de no proporcionar una visión más profunda de la naturaleza de la guerra en Iraq, ya que –en su opinión– *The Hurt Locker* evitó el contexto político más amplio, reproduciendo la retórica de la liberación y enfatizando exclusivamente la celebración del heroísmo individual al estilo de Hollywood. El

¹⁵⁸ No solamente las películas de guerra han cambiado, sino también la manera de verlas. Como sugiere Gabrielle Murray (2010) en su estudio de la recepción del cine bélico sobre la guerra en Iraq, la mayoría de ellas fracasaron en la taquilla. La teórica aborda la cuestión de la “audiencia ausente” y cómo dicha audiencia difiere de la del periodo de las películas sobre Vietnam, concluyendo que los espectadores tienden a rechazar la estética realista en favor de los filmes más espectaculares y fantásticos.

fotógrafo de guerra Michael Kamber (2010) encontró que *The Hurt Locker* no era suficientemente realista, y acusó a Bigelow de *glamourizar* la guerra y al protagonista de que parece estar luchando completamente solo. Kamber escribió: “I’ve covered a number of conflicts and Iraq was the least romantic, the one that looked the least like the war movies I grew up on. Yet Ms. Bigelow pulls one out for Hollywood” (2010). Haciéndose eco de Kamber y leyendo la película en términos del tema “old as Hollywood: America’s divine right to invade other societies, steal their history and occupy our memory”, John Pilger afirmó que “the hype around Bigelow is that she may be the first woman to win the Oscar for Best Director. How insulting that a woman is celebrated for a typically violent all-male war movie” (2010)¹⁵⁹. Por lo general, las respuestas que adoptaron la estrategia de lectura enfocada en mostrarle a Bigelow sus fallos en cuanto a la verosimilitud de su filme, a menudo hicieron referencia a su género, insinuando o incluso insistiendo en que ganó el Oscar solamente por ser una mujer. Grivand (9/03/2010) se quejó en el foro de *IMDb* de que *The Hurt Locker* no es para nada realista, afirmando: “this is just another pop-corn flick that should not be taken too seriously [...]. The only thing that would make it special are [sic] not anything on screen but the fact that it’s an explosive filled war flick directed by a female director”.

Así, la representación de la guerra en *The Hurt Locker* fue un espacio de lucha sobre los significados de la película: algunos la elogiaron por su estética realista, y otros rechazaron la visión filmica de Bigelow por ser demasiado “hollywoodense”, conformista o incluso “femenina”. Seth Colter Walls (2010) observó que *The Hurt Locker* deja un espacio para pensar sobre la complejidad de la guerra en Iraq, pero sin tomar una clara posición ideológica. Mientras que “pro-war viewers may see a portrait of a sure-footed soldier saving the day over and over again”, los espectadores antibelicistas “fill in their own narrative of imperial hubris and confusion in the scenes”. Para Walls, las dos lecturas resultan igual de legítimas.

¹⁵⁹ El tema de violencia vuelve a menudo en la recepción crítica de la obra de Bigelow. Como otras cineastas que abordan este tema, Bigelow se ha tenido que enfrentar en múltiples ocasiones a las acusaciones por su supuesta obsesión enfermiza con representar la violencia gratuita, por ejemplo en *Strange Days*, que será debatida más adelante. En 1990, cuando hablaba sobre uno de sus directores favoritos, Walter Hill, conocido por *48 Hours* (1982), la misma Bigelow se posicionó acerca de esta cuestión: “I mean, if [...] I was Walter Hill instead of Kathryn Bigelow, people wouldn’t be asking me about the violence [...]. What I’m picking up from these questions is that violence is a male domain and I don’t agree... I make movies about things that interest me. I’m not trying to beat men at their game. I’m not trying to be the only woman who can make an action movie or whatever” (en Portman 2010).

2.3.2.3 Paradigma modernista: Kathryn Bigelow como auteur

Mientras que en el régimen de significación realista el referente está en un lugar privilegiado, el modo modernista “devalues the referent to emphasize the formal qualities of signifiers” (Abercrombie et al. 1992: 118). Al destacar el significante, se muestra de forma preeminente la mano del autor, poniendo un énfasis mayor en el material estético y las propiedades formales (122). “The production and authorship of the text are foregrounded rather than concealed [...] There is often a critique of the world represented” (123-124), señalan los autores. Asimismo, en las lecturas dentro del paradigma modernista, se subrayó el papel de Bigelow como *auteur*, y se catalogó *The Hurt Locker* como cine de arte, distinto de los productos hollywoodenses por su solemnidad y por conllevar un “mensaje” de su creadora. La atención hacia la autoría filmica como una estrategia de lectura fue más persistente en las revistas científicas y publicaciones especializadas en cine, aunque también estuvo presente en algunas de las reseñas incluidas en los medios de comunicación online. Los comentaristas resaltaron, por ejemplo, el hecho de que la película rechazó adoptar un arco narrativo tradicional: la narración fue percibida como episódica, fragmentada y “difícil”. Amy Taubin (2009) describió la película como “a structuralist war movie”, y aplaudió una “brillante coreografía” con múltiples puntos de vista y un montaje rápido y nervioso. En su reseña de la película para *The New York Times*, A. O. Scott (2009b) también elogió la estructura episódica de *The Hurt Locker*'s, mientras que Anne Thompson, de *Variety*, escribió que “this movie is intellectually rigorous and stylishly crafted” (2009c). En su análisis académico de *The Hurt Locker*, Douglas A. Cunningham destacó su “overall disruption –even explosion– of mainstream narrative drive”, así como “its successful integration of form with a larger theme of physical, mental, and social fragmentation” (2010: 2). Cunningham y otros comentaristas acentuaron la relación de la cineasta con la tradición modernista, en particular “a modernist impulse that emerged in response to World War I” (por ejemplo las obras de Joseph Conrad, Henry James, Marcel Proust y Virginia Woolf), así como con el modernismo cinematográfico (Rossellini, Bergman, Antonioni), demostrando que la obra de Bigelow parte de la influencia del cine de autor (4-5)¹⁶⁰. De modo similar, pero en un tono no académico, EtienneW (27/01/2010)

¹⁶⁰ Convendría subrayar que existen muchas definiciones del modernismo que no pueden ser abordadas en detalle. Sin embargo, habría que destacar que Cunningham parece confundir el modernismo en el sentido contracultural y la noción del cine de arte como una parte de la cultura de clase media/alta

bautizó en *Metacritic* el filme como un “masterclass, truly wonderful cinema” y lo ha dedicado “to those that see and enjoy movies as high art”. Otros, como FankM (18/04/2010), criticaron el estilo visual de Bigelow porque difiere claramente de la estética convencional: “Please, oh please, stop shaking the camera. I don’t mind it in an action scene, but what you guys are doing to films today is making me sick [...]. And the unnecessary zooms...”.

En las críticas centradas en asegurar el estatus de Bigelow como *auteur*, se menciona rutinariamente su biografía, en concreto los estudios de Bellas Artes en el San Francisco Art Institute, la beca en el Whitney Museum of Art en New York (donde su tutora fue Susan Sontag) y sus estudios en teoría filmica en Columbia University, evidenciando de esta manera su formación teórica y su “intellectual background”. Asimismo, a pesar de que Bigelow tenía ya desde hace años admiradores por sus películas orientadas a la acción y el espectáculo, como *Blue Steel* (1990), *Point Break* (1991) y *Strange Days* (1995), los críticos llegaron a producir una clara dicotomía genérica entre *Avatar* de Cameron y *The Hurt Locker* de Bigelow: una superproducción de ciencia ficción hollywoodense rodada en 3D frente al filme de guerra, más pequeño en escala, independiente y “de autor”. Tal y como señala Christina Lane en su revelador estudio sobre la relación profesional entre Cameron y Bigelow durante el rodaje de *Strange Days* –centrado en el análisis de cómo esta relación influyó en la construcción de la autoría filmica de Bigelow–, “Cameron’s name has become synonymous with spectacle, with the ability to master special effects technology, expansive set pieces and narratives of epic proportions” (2003: 187), mientras que las películas de Bigelow, aunque suelen enmarcarse en los mismos géneros (thriller, ciencia ficción y películas de acción), connotan más bien la estética del cine de arte (188). Los filmes de Bigelow jamás han conseguido el éxito de taquilla de Cameron y tampoco abordan las mismas preocupaciones ideológicas. Como señala Lane:

Where he reaffirms consumer culture fed by a global, multinational economy, she critiques it. Where his narratives drive toward a return to status quo –and an individualistic, survivalist, Reaganite status quo at that– her films question and mock such a world other. Where he exploits the spectacular elements of *mise-en-scène* in an effort to satiate his audience, asking only that they return for multiple viewing of the same film, she exploits those elements in ways that provoke her audience to ask more complicated ideological questions than those encouraged by Cameron. (*ibid.*)

mainstream. Un director no tiene que ser necesariamente “modernista” para poder ser incluido en la categoría de “cine de arte” o “cine de autor”. Por otra parte, las críticas mencionadas en este apartado se consideran aquí “modernistas” en el sentido de que visibilizan los rasgos formales y estrategias estéticas de la película de Bigelow, lo que ayuda a incluirla en la categoría de “cine de arte” o “cine de autor”.

Las observaciones de Lane se pueden aplicar ciertamente a las maneras de interpretar y evaluar *The Hurt Locker* en comparación con *Avatar*, que sirvió a muchos críticos para elevar a Bigelow al estatus de *auteur* modernista y valorar su obra en este marco de referencia (por ejemplo comparándola con otras “grandes películas de guerra”, asociadas con la estética modernista y el cine de autor, como *Apocalypse Now* [1979], *Platoon* [1986] o *Full Metal Jacket* [1987]). No es difícil de observar cómo dicha contraposición se basa en el paradigma de la “cultura de masas”, ya que sitúa los respectivos filmes de Bigelow y Cameron en los lados opuestos del espectro de alta cultura vs. baja cultura (o vanguardia vs. *mainstream*). Las críticas intentan pues situar a Bigelow en el marco autorial de la práctica fílmica y en este sentido contradicen a los que afirman que Bigelow “se vendió”. A primera vista, su manera “muscular” de hacer cine podría enmarcarse cómodamente dentro de la categoría de la autoría clásica, que como sugiere Angela Martin está determinada por valores como la autoexpresión, la violencia y la virilidad (2008: 128-129). El caso de Bigelow demuestra que, a pesar de que los debates en los estudios de cine, especialmente desde la perspectiva posestructuralista, detectaron varias deficiencias en las teorías de autor, no deberíamos subestimar la perdurable resonancia de dichas teorías en la cultura fílmica, ni su lugar central en los análisis del cine realizado por mujeres, que parten muchas veces de este enfoque.

Sería un error pensar, no obstante, que la obra de Bigelow entra oportunamente en la categoría de cine de arte o que la cineasta entró en el panteón de los grandes *auteurs* fílmicos haciendo desaparecer las marcas de género en su práctica fílmica. Su estatus como *auteur* “still seems under negotiation, partly due to the perplexity of her oeuvre, partly due to her collaborative relationships and partly to the Hollywood mythologising that has arisen around her, a mythologising which has conferred ‘star’ status upon her” (Jermyn 2003: 127).

En el análisis de la recepción crítica de *The Hurt Locker*, no se puede pasar por alto el hecho de que la dramatización de la rivalidad entre Cameron y Bigelow fuese coloreada en vísperas de la ceremonia de los Oscar con una cobertura al estilo de la prensa sensacionalista. “Battle of the exes”, “Don’t you hate it when an ex spoils the party?”, “This time, it’s personal. Why wouldn’t Bigelow want to best her ex, especially when he reportedly left her for his lead actress in *The Terminator*?”, se podía leer en varios medios de comunicación que, de manera insistente, recordaron el matrimonio entre Bigelow y Cameron, así como el romance de este último con la actriz de uno de

sus filmes, Linda Hamilton. En una de las fotos publicada por *Mail Online* en el artículo titulado “And the Oscar for sweetest revenge on the ex? James Cameron won the divorce... but Kathryn Bigelow got the top prize” (Bamigboye 2010), vemos a Cameron acercándose a Bigelow para felicitarle, y fingiendo que está a punto de estrangularla [fig. II, 14]. Este gesto “jovial” es muy sugerente, ya que evoca el deseo –quizás inconsciente– de asfixiar el éxito de las mujeres en un mundo dominado por los hombres. Por otra parte, también sugiere una complicidad infrecuente entre ex miembros de una pareja supuestamente peleada, ya que Bigelow parece en la foto bastante relajada.



fig. II, 14

Como muestran Tasker y Atakav, “the melodramatic terms in which this run-off was covered was attributed by some media pundits to a desire to reinvigorate falling ratings for the once must-see ceremony” (2010: 66). Pero además de señalar estas razones, habría que insistir en el carácter claramente sexista de algunos de estos comentarios, que en gran parte se basan en la asunción de que las mujeres desarrollan sus carreras gracias a sus vínculos sentimentales con hombres. Así, estos comentarios reproducen la tenaz ideología de los “favores sexuales” (“sleeping one’s way to the top”, “casting couch”, etc.) que socava mediante este tipo de alusiones el trabajo duro de las mujeres y su autoridad profesional (veáse Lane 2000: 102).

No es la primera vez que la cobertura mediática lleva al primer plano la carrera de Cameron y su relación personal con Bigelow por encima de los logros filmicos de la cineasta, tejiendo este discurso con insinuaciones de que ella debería todo su éxito al matrimonio. Como relata Lane, que entrevistó a Bigelow para su libro *Feminist Hollywood* (2000), la cineasta –a pesar de que siempre se ha mostrado reticente a hablar sobre su vida privada en la prensa– se vio en múltiples ocasiones obligada a defenderse de los rumores de que su relación sexual le aseguró la carrera en la industria cinematográfica. Bigelow estuvo casada con Cameron desde 1989 hasta 1991 y trabajó con él antes, durante y después de este periodo. Los dos se conocieron en el rodaje de *Blue Steel*, cuando Cameron estaba separándose de Gale Ann Hurd, su colaboradora en la película *The Terminator* (1984). Cameron y Bigelow se convirtieron en pareja durante las primeras etapas de su colaboración en *Point Break*, pero se separaron justo antes de su estreno, después de que Cameron se mudara con Linda Hamilton, la actriz de *The Terminator*. Volvieron a colaborar cuando Cameron le ofreció la dirección de *Strange Days*, por sus compromisos con *True Lies* (1994) (Cameron en Lane 2003: 187).

La relación personal y la colaboración profesional en varios proyectos entre ambos realizadores¹⁶¹ complica la noción de la autoría de Bigelow y, como demuestra Lane, plantea preguntas que resultan incómodas para el feminismo sobre la creación de mujeres que buscan las oportunidades de producción y éxito comercial haciendo uso de sus contactos profesionales con hombres (Lane 2000: 102). La teórica postula que en lugar de ignorar estos vínculos profesionales –que al fin y al cabo son inevitables en una industria dominada por hombres– o crear una oposición en la cual “a female author either exists alone or not at all”, sería mejor asumir este tipo de colaboración como algo provechoso para el acceso de las mujeres a una industria dominante, o simplemente como una “pragmática necesidad” (*ibid.*).

Por otra parte, el hecho de que las mujeres colaboren con hombres en sus proyectos no implica automáticamente que sean las carreras de ellas las únicas que se benefician de estas conexiones. Lane cuenta en su libro una anécdota que resulta muy sugerente. La teórica recibió correspondencia de Bigelow sobre esta cuestión después de haberle mandado el manuscrito original de su libro, en el cual había incluido la siguiente frase: “Married to Cameron at one time, Bigelow’s ability to push her projects

¹⁶¹ Cameron produjo *Point Break*, y escribió el guion y produjo *Strange Days*.

through certainly relied somewhat on him” (*ibíd.*). Lane admite que inicialmente pensó que el papel de Cameron como productor le había dado más poder profesional sobre cualquier proyecto en el cual trabajaron juntos. Bigelow escribió a Lane explicándole que fue *ella* la que convenció a la compañía Largo Entertainment para que empleasen a Cameron como productor ejecutivo de *Point Break*, y no al revés:

For some reason, it would appear that whenever analysts (whether journalists or academics) study the career of men and women in the entertainment business, they assume that any collaborative effort between a man and a woman, somehow is more beneficial to the woman rather than the man. (Bigelow en la correspondencia personal con Lane, 4 de marzo 1996, en Lane 2000: 102)

Esta experiencia demuestra, según Lane, que las mismas teóricas feministas de cine tienen la obligación de interrogarse constantemente sobre la naturaleza de la colaboración entre hombres y mujeres dentro de la producción hollywoodense¹⁶².

Así, la asociación con Cameron en la recepción de *The Hurt Locker* se vuelve indudablemente delicada para el estatus de Bigelow como una *auteur*. Por otra parte, la construcción de su autoría filmica está vinculada estrechamente con la celebración de su apariencia. Tal y como remarcó Jermyn en su estudio de 2003, “Bigelow is a journalist’s dream, that most beguiling of creatures in the writing of Hollywood mythos; a woman who can claim both brains and beauty” (2003: 127). No es casual que su obra sea objeto de debate en los medios de comunicación casi siempre en relación con su aspecto físico. En su artículo para *Variety*, titulado “Unlikely Rivals on the Oscar Circuit”, Peter Bart traza una comparación entre Jane Campion y Kathryn Bigelow, pero en lugar de hablar sobre sus películas, decide hablar sobre su apariencia:

Jane Campion, 55, made a quintessentially romantic picture in “Bright Star”, but in person she is cerebral, somewhat severe, leans toward post-hippie attire and seems perplexed by the rigors of the award circuit. Kathryn Bigelow, 57, is tall, model thin, a one-time art student whose gracious manner belies her proclivity for tense, even violent films –“The Hurt Locker” is her contender. (En Silverstein 2009)¹⁶³

En su análisis de la persona pública de Bigelow, Rachel Williams (2001: 28) cita el artículo “Steel Magnolia”, escrito por Elissa Van Poznak, en el que se describe a la cineasta como una mujer dura, fría e intransigente, completamente centrada en su

¹⁶² Sería interesante examinar con qué frecuencia y de qué manera la carrera y el éxito de Cameron se ponen a debate en términos de *su* relación con sus colaboradoras femeninas (Bigelow o la ya mencionada Gale Ann Hurd).

¹⁶³ El artículo, desaparecido de la página oficial de *Variety*, fue denunciado en su momento por Melissa Silverstein (2009), autora del blog *Women and Hollywood*.

carrera. Al utilizar expresiones como “control-freak”, “remote”, “controlled”, “humourless”, “relentlessness” y “so business-like I almost froze”, y aludiendo al lenguaje militar y del western (“Bigelow reveals nothing about herself. There are no chinks in her denim”), Van Poznak masculiniza a la cineasta para transmitir su inaccesibilidad emocional. Sin embargo, aunque esta imagen basada en parámetros “militares” combina bien con los mensajes supuestamente conservadores de sus últimas películas, al mismo tiempo la figura de la Bigelow se suaviza muy a menudo. Un buen ejemplo aparece en un artículo del *País Semanal* de 2013, que califica a Bigelow como “la más dura de Hollywood” e incluye la siguiente descripción: “Seria, aunque de sonrisa fácil. Facciones duras, suavizadas por la media melena lisa que recoge en una coleta cuando se pone detrás de la cámara. Con una voz más juvenil y menos grave de la que esperas de una mujer atraída siempre por los temas más duros. Con aspecto de estricta gobernanta” (Ayuso 2013).

Como señala Jermyn (2003: 128), las meditaciones tan detalladas sobre el cuerpo de Bigelow resuenan con los discursos que circularon alrededor de otra “pionera” en Hollywood, Dorothy Arzner, cuyas películas también fueron comentadas en vinculación con su apariencia física. Citando el estudio de Judith Mayne sobre la promoción de las películas de Arzner, Jermyn muestra de qué manera se intentaba situar y definir la carrera de la cineasta en relación con los estándares populares de feminidad, lo que resultó aún más desconcertante tomando en cuenta su abierta personalidad *butch*. En ambos casos los discursos que rodean a las directoras intentan destacar que las cualidades “femeninas” coexisten con sus rasgos aparentemente “masculinos”, pero de manera que estos últimos se vuelven menos amenazantes.

Por otra parte, no hay que olvidar que dichos comentarios incrementan la circulación discursiva de su *star persona* y pueden mejorar su reputación como realizadora y como *auteur*. Así, algunos de estos discursos forman parte de la “dramatización comercial del yo” como “un agente que motiva la textualidad”, en términos de Corrigan (1991). Kathryn Bigelow, con su capacidad de manejar las películas de presupuestos altos, así como de conseguir buenos resultados en la taquilla, puede ser leída como una *auteur* comercial. Aunque se muestra ambigua hacia el enfoque autorial –por ejemplo en su discurso de agradecimiento en la ceremonia de los Oscar, donde remarcó el carácter colaborativo de su obra–, al mismo tiempo suele rendir homenaje a Andrew Sarris por su contribución a las teorías de autor, que aprendió de primera mano en la Columbia University. Por otra parte, con frecuencia

enumera a sus directores favoritos (todos hombres) como John Ford, Howard Hawks, Sam Peckinpah, Akira Kurosawa, Oliver Stone, James Cameron o Martin Scorsese. En palabras de Lane, sería fácil interpretar estos gestos como un sexismo internalizado o una cooptación en la industria masculina. Para la teórica, esto apunta más bien a la falta de alternativas al concepto de autoría, tanto en la industria hollywoodense como en los discursos académicos (2000: 221). La identidad comercial y la visibilidad mediática de Bigelow puede determinar hasta qué punto será evaluada a través de los criterios “autorales”, además de garantizarle una variedad de elecciones y vías disponibles en su carrera filmica. Es evidente que Bigelow se ha convertido en un espectáculo, pero al mismo tiempo es la cineasta más propensa a ser calificada como *autora* por los medios de comunicación, lo que indudablemente la ayuda a realizar sus proyectos filmicos.

2.3.2.4 Paradigma posmodernista: autoría popular, gender y genre

Las respuestas que se inscriben dentro del contexto de interpretación “modernista” pasan por alto el hecho de que, a pesar de su “estética experimental”, el filme de Bigelow contiene un considerable número de explosiones, característica de las producciones hollywoodenses de grandes presupuestos. Los rasgos estilísticos confirman su interés tanto en el espectáculo como en la narrativa, enmarcando su obra dentro del género de acción. La propia Bigelow nunca se consideró a sí misma como una directora que hace “arte”. En una de las entrevistas la cineasta explica que la razón principal por la cual dejó el mundo “artístico” fue porque le parece demasiado “elitista”:

I felt painting was isolating and a little bit elitist, whereas film has the potential to become an incredible social tool with which you can reach a mass audience. Some painting requires a certain amount of knowledge or education on the part of the viewer to be appreciated. Film is not like that. It *must* be accessible to work within a cinematic context. (En Jermyn y Redmond 2003: 6)

Frente a las lecturas “autorales” al estilo “modernista”, las respuestas “posmodernistas” a la película sí reconocen la fascinación de Bigelow por el cine popular. Estas reseñas y análisis de la película, que derivan esencialmente de las revistas especializadas y de la crítica académica, caracterizaron la obra como transgresora de las oposiciones binarias entre el arte y la cultura popular, como “neither simply subversive nor easily classifiable as commercial” (Benson-Allott 2010: 33). Robert Alpert (2010), en *Jump Cut*, compara a Bigelow con otros directores de cine de acción estadounidense, para definirla como

una cineasta de acción que siempre regresa a los mismos temas y obsesiones personales, evidenciando un marcado estilo visual *dentro* del cine de género.

Like the best of the old-school, U.S. directors who preceded her and have also worked in the area of action films –such as Sam Fuller, Anthony Mann, and Sam Peckinpah– or in disparate genres –such as Howard Hawks and Alfred Hitchcock– Bigelow’s films strikingly reiterate plots in different settings and thereby engage us in her most personal concerns, both her ideals and her demons. (2010)

Varios críticos que siguieron esta línea de interpretación tienden a mencionar sus filmes anteriores, especialmente *Point Break*, para enmarcar *The Hurt Locker* como una película de acción e inscribir la autoría de Bigelow dentro de este género.

Otro de los factores que se pusieron de relieve fue el carácter autorreferencial de *The Hurt Locker*. De acuerdo con Abercrombie, Lash and Longhurst, el posmodernismo “puts important value on the referent, but then problematizes the referent itself, so that the place of the signifier is often taken by the referent and that of the referent by the signifier” (1992: 118). En otras palabras, el referente o lo “real” se vuelve “a chimerical world of simulations” (122). La omnipresencia de las pantallas y las cámaras en *The Hurt Locker* llevó a algunos de los comentaristas a reflexionar sobre la mediación de la guerra, tal y como fue problematizada por Bigelow. Patricia Pisters (2010) incluyó la película dentro de un grupo de textos preocupados por el significado y los efectos de dicha mediación. Tomando en cuenta la centralidad de la pantalla en la cultura digital, Pisters afirma que “the presence of multiple cameras and multiple screens in these war films is no coincidence” (2010: 232). En la misma línea, Robert Alpert afirmó: “Bigelow’s movie is self-consciously about herself and the limits of her moviemaking. It is no coincidence that many of the film’s scenes resemble the making of a movie” (2010).

No menos importante, esta conciencia y el carácter autorreferencial de la película de Bigelow se valoró como una revisión de los géneros filmicos. Por ejemplo Alejandro Villalba argumentó en su blog que

Kathryn Bigelow’s *The Hurt Locker* [...] re-imagines the Iraq War sub-genre as a Western genre film, with celebrated cowboys dressed as admired soldiers, the Middle East cities used as Old West towns. Bigelow tries to reinvent this modern war film by flirting with the realism of the Iraq War and the Wild West mythologies, blurring the film’s identification between them in the intent to create a picture that contains both veracity and romanticism; the shake-cam filmmaking with the adrenaline situations of a ranger in the middle of the deserted town. (2009)

A la vez que Bigelow recibía alabanzas en algunas críticas por entablar un diálogo con el cine de guerra y la mitología del Oeste, los comentaristas la aplaudieron por replantear la idealizada masculinidad heroica de las películas hollywoodenses. Como ha notado Amy Taubin, Bigelow puede ser considerada una “hija” de Peckinpah, particularmente por su “double-faced critique of –and infatuation with– the codes of masculinity” (2009).

En su perspicaz análisis del filme y de su recepción, Yvonne Tasker y Eylem Atakav argumentan que *The Hurt Locker* explora la naturaleza de la masculinidad celebrada por Hollywood desde hace décadas –el arquetípico héroe del western que protege a la comunidad– y mencionan otros títulos de Bigelow orientados a la acción, y en este sentido “masculinos”, como por ejemplo *Point Break* (1991) o *K19: The Widowmaker* (2002), para demostrar cómo la directora “[has] fairly consistently explored themes to do with men, violence and masculinity” (2010: 58). Mientras esta estrategia intertextual, que sugiere conexiones con la obra anterior de Bigelow, sirve para construirla como una *autora* de cine de acción, puede evidenciar al mismo tiempo su distancia estética hacia las convenciones de *genre* y *gender*, en particular según las de las películas del Oeste o de acción, y su ideología supuestamente conservadora. En este sentido, el *gender* de Bigelow vuelve a salir a la superficie: ser una mujer directora que presuntamente juega con los patrones de *genre* y *gender* hollywoodenses puede movilizar el discurso de directora “transgresora de Hollywood”, cuyo trabajo “partly falls within *and* partly infringes the parameters of Hollywood cinema” (Jermyn and Redmond 2003: 3).

Esta descripción enmarca a Bigelow en el paradigma de la autoría filmica, ya que muestra una serie de cualidades que se prestan a una identificación con su “firma”, como por ejemplo las enumeradas por Jermyn:

a pronounced and self-conscious fascination with the cinematic gaze and genre distinctions; a curiosity with sub or counter-cultures; and a complex engagement with the dynamics of gender, putting the essences of “masculinity” and “femininity” under the spotlight while exploring an intriguing vision of “androgyny” in which such essences begin to blur. (2003: 127)

Esta vez, sin embargo, su autoría no se construye en relación con la categoría de “cine de arte” o el llamado “cine de autor”, sino más bien –como se puede observar en la caracterización de su estilo personal citada arriba– en la consciente y coherente

revisitación de las convenciones de *genre* y *gender*, en estrecha vinculación con la llamada estética posmodernista.

Si nos paramos a considerar la creación filmica de Bigelow, ciertamente podemos encontrar estos rasgos en todas sus películas –mencionadas en incontables perfiles de la cineasta que aparecieron después de su éxito en los Oscars. Su primer filme, realizado cuando Bigelow estuvo implicada en la escena del arte conceptual de Nueva York de los años setenta, en particular en el grupo Art and Language, fue un corto experimental titulado *The Set-Up* (1978), un proyecto que formaba parte de su Máster en Bellas Artes en la Columbia University. La cineasta pidió a sus actores que se pegasen “de verdad” en un callejón oscuro en el transcurso de una noche en la cual se rodó la película. La secuencia iba acompañada por el comentario en *voiceover* de dos profesores de filosofía de Columbia University. Según Amy Taubin, esta película “contains in embryo everything that would preoccupy Bigelow through the seven feature films that followed” (2009). Efectivamente, *The Set-Up* es un claro indicador de lo que será una recurrente fascinación en sus futuros proyectos: la representación visceral de la violencia, acompañada por un compromiso crítico con los temas representados.

La preocupación por este tema se manifiesta de manera evidente en su siguiente filme, *The Loveless*, coescrito y codirigido con Monty Montgomery, que también fue estudiante de Columbia. *The Loveless*, que Leo Braudy denomina “a noirish road poem” (2010: 29), es un meditativo a la vez que irónico tributo a las películas sobre las pandillas de motociclistas de los años cincuenta –una amalgama genérica que hace referencia a *The Wild One* (1953), *Scorpio Rising* (1963) y el género denominado Grindhouse, retomado en las décadas posteriores por Quentin Tarantino y Robert Rodriguez. Los críticos destacaron el lento movimiento de la cámara y el uso de tomas estáticas, que crean una distancia brechtiana entre el espectador y la narración, proporcionando una reflexión sobre la violencia representada. “In most action-oriented B-movies, a narrative arc codes climatic bloodshed as a crucial precursor to resolution; violence creates the new status quo. *The Loveless* asks what violence can mean –if it means anything– without its conventional framing or when it seems more closely associated with boredom than righteousness”, escribe Benson-Allot en su retrospectiva de la obra de Bigelow, publicada después de su éxito en los premios Oscar (2010: 34).

Otras teóricas se fijaron también en la exploración del papel de las mujeres en el cine popular. Como observa Lane, “the masculine geography of the motorcycles,

knives, and chains are examined lovingly by the camera while there is also a commentary on the effect of that iconography on the female characters” (2000: 107). La película se vio como una tematización de la violencia contra las mujeres, en particular en el personaje de Telena (Marin Kanter), una joven de cuerpo andrógino, acosada sexualmente por su padre, o a través de la escena del desesperado y conmovedor striptease de Augusta, que proporciona placeres voyerísticos al espectador pero, al mismo tiempo, expone la violencia de dicha mirada. Esta última escena fue tratada por los críticos como un ejemplo de la ambivalente manipulación de la mirada filmica y las estructuras de poder asociadas con ella, que será una de las preocupaciones centrales en otras películas de Bigelow.

Near Dark, su siguiente filme, comparte con *The Loveless* la fascinación por los espacios abiertos de las carreteras americanas, la abundancia de encuentros azarosos y los personajes errantes típicos de las *road movies*. En varios estudios de la película se ha señalado la presencia de personajes andróginos, desviados, violentos, que se encuentran al margen de la sociedad heteronormativa, en concreto en los escenarios que suelen ser codificados como contraculturales. Igual que los motociclistas en *The Loveless*, la tribu nómada-punk de los vampiros en *Near Dark* está en un continuo conflicto con las normas sociales. Cabe destacar la desestabilización de las fronteras de *gender* y *genre*, que a partir de este filme empieza a ser identificada como la firma autorial de Bigelow. En *Near Dark*, denominado a veces como un western vampírico, se produce una reconfiguración transgresora de dos géneros: el cine de terror y las películas del Oeste. Además de jugar con los límites genéricos, la película tematiza la ambigüedad en cuanto al género y la sexualidad, no solamente mediante el casting andrógino¹⁶⁴, sino también a través de la dramatización filmica de los deseos homoeróticos.

Near Dark adquirió un estatus de culto e impresionó tanto a Oliver Stone que decidió producir la siguiente película de Bigelow, *Blue Steel* (1989). En ella, la directora se dedica a revisar las convenciones del cine de acción y el thriller policiaco, explorando al mismo tiempo las políticas de género, la subjetividad femenina y la multiplicidad del deseo. El filme, que cuenta la historia de Megan Turner (Jamie Lee Curtis), una agente de policía enfrentada a un psicópata obsesionado con ella, ofrece una compleja representación de la mujer como una figura de poder, desarrollando una fascinante articulación del *gender*. De manera sofisticada, en particular mediante el uso

¹⁶⁴ La protagonista Mae comparte con Telena de *The Loveless* un cuerpo andrógino y al mismo tiempo anticipa el personaje de Tyler de *Point Break*.

de la luz y los movimientos de la cámara, Bigelow disecciona filmicamente las relaciones de poder, tematizando –igual que en *The Loveless* o *Near Dark*– el complejo terreno de las disfuncionales familias patriarcales, la violencia doméstica y el acoso sexual, dando pruebas del “feminismo latente” de su obra, según Tasker (1999: 15). Todo ello sin perder los placeres genéricos de la vista, como señala la teórica: “What some critics found disturbing was the fact that *Blue Steel* not only explores the relationship between sexuality, gender and the imagery surrounding guns in the Hollywood cinema, but that the film takes an obvious pleasure in the images that this generates” (313).

Su siguiente filme, *Point Break*, también dramatiza la adrenalina y las situaciones extremas, en esta ocasión interpelando a la figura del héroe más convencional. El protagonista, Johnny Utah, un joven agente del FBI, investiga un caso de un grupo de delincuentes que asaltan bancos cubriéndose la cara con máscaras de presidentes de los Estados Unidos. Para ello, se infiltra en una banda de surfistas sospechosa de cometer dichos delitos y liderada por Bodhi. Igual que en otras obras suyas, la película escenifica el enfrentamiento de un grupo, al que podríamos calificar de subversivo, con las normas sociales. Varias teóricas señalaron el tratamiento de la masculinidad como una mascarada, los deseos homoeróticos entre los protagonistas, así como la representación de los cuerpos andróginos, tanto femeninos como masculinos, que se confunden y que cuestionan las nociones tradicionales sobre el género y los encuentros heterosexuales patriarcales (Benson-Allot 2010, Lane 2000, Redmond 2003). Ivonne Tasker menciona que Bigelow se ha referido a su filme como un “western mojado” y afirma: “rather than being centered on any tradition of detection or investigation, the film is usually given over to the spectacle of the male body engaged in physical feats such as surfing and skydiving” (1999: 163). Así, esta película, que resultó exitosa en la taquilla, parece adherirse al cine de acción, pero Bigelow exagera sus códigos de modo constante. Benson-Allot demuestra, por ejemplo, cómo a través del movimiento de la cámara el filme ofrece una reflexión metafílmica: “*Point Break* both slows down and speeds through the usual action set pieces to invite viewers to think about genre conventions and their typical masculinist focus on the individual” (2010: 38). Es en *Point Break* donde Bigelow recurrió por primera vez a la Pogocam –una suerte de Steadicam, pero más ligera– desarrollada para imitar los movimientos de la cabeza humana, ofreciendo así una inmersión sensual en las escenas de persecución.

Bigelow volvió a experimentar con el diseño de la cámara en su siguiente proyecto, *Strange Days* (1995), en el cual la cineasta abordó las convenciones de la ciencia ficción. En el argumento de esta película, también con fuertes tintes metafílmicos, Bigelow representa una nueva tecnología ficcional –Superconducting Quantum Interference Device (SQUID)– que puede grabar y reproducir cada componente de la experiencia de su usuario, permitiendo revivir las sensaciones físicas de otras personas. Para crear la perspectiva de primera persona que ilustraría la experiencia de SQUID, Bigelow y su director de fotografía Matt Leonetti pasaron más de un año en la etapa de preproducción, desarrollando una cámara lo suficientemente flexible para que pudiera moverse con la misma agilidad que los ojos humanos. En su análisis de la primera escena de la película, Steven Shaviro observa que, gracias a estas innovaciones tecnológicas, Bigelow invierte las estructuras de identificación tradicionales, ya que “neither the doer nor the observer is a fixed, identifiable self” (2003: 163). Es por esta razón que Shaviro califica *Strange Days* de “self-consciously a ‘postmodern’ film [...], deeply concerned with gender issues” (2003: 159). Tal como demuestra su ensayo, la película pone de relieve la obsesiva fascinación de Bigelow por la mirada fílmica cosificadora, explorada aquí de un modo posmoderno mediante una tecnología futurista. La escena de la violación de una chica, en la cual el protagonista Lenny –y por extensión el espectador– experimenta a través del artefacto el terrible ataque desde el punto de vista de la víctima femenina y al mismo tiempo el del violador, causó numerosas controversias. Se llegó a condenar a la cineasta por su enfermizo voyerismo y se plantearon preguntas sobre su supuesto rechazo de los principios feministas. Otras teóricas interpretaron esta escena como una crítica radical del SQUID y de la violencia sexual perpetrada por hombres, así como de su representación en los medios de comunicación¹⁶⁵. Además de ofrecer un complejísimo juego de identidades, junto con la innovación tecnológica y la reinterpretación metafílmica de la historia del cine, Bigelow incluye en su filme una poderosa crítica antirracista de la cultura estadounidense, recreando en un paisaje futurista los disturbios ocurridos en Los Angeles en 1992. Como muestra Lane, *Strange Days* desarrolla importantes conexiones entre la victimización femenina y la opresión racial (2003: 196).

A pesar de ser rodada con un presupuesto considerable y dentro del gran estudio hollywoodense 20th Century Fox, con un reconocido reparto y la producción de James

¹⁶⁵ Patricia Pisters recrea este debate en su estudio sobre *Strange Days* (2003: 31).

Cameron, esta ambiciosa película de Bigelow no consiguió buenos resultados en taquilla. Si bien el triunfo de la anterior *Point Break* parecía asegurar a Bigelow un sitio entre los “grandes” directores hollywoodenses, el fracaso comercial de *Strange Days* le privó del reconocimiento tan rápido como lo había conseguido. En cuanto a la recepción crítica, es interesante resaltar las tensiones que surgieron a raíz de la colaboración entre Cameron y Bigelow en este proyecto. Según nos muestra Will Brooker en su estudio de las respuestas de los fans, muchos de ellos atribuyeron la visión creativa del filme a Cameron, mientras que la influencia de Bigelow fue reducida al componente melodramático y a la relación romántica entre los dos protagonistas, Lenny y Mace, que supuestamente boicotearon las aspiraciones políticas del filme (2003).

Después del fracaso comercial de *Strange Days*, pasaron cinco años antes de que se estrenara su siguiente película¹⁶⁶. Bigelow rodó una adaptación de la novela de Anita Shreve, *The Weight of Water* (2000), que –como señalamos antes– recibió pobres resultados en la taquilla y escasa atención crítica de las teóricas feministas de cine, a pesar de que contiene un complejo estudio de la subjetividad femenina. El filme, que cuenta la historia de la investigación de la fotoperiodista Jean (Catherine McCormick) sobre el asesinato de dos mujeres en 1873, examina la relación de la protagonista con la violencia y expone las tensiones alrededor de la familia, que –como se puede apreciar en casi todas las películas de Bigelow– se representa como una institución inherentemente restrictiva, especialmente para las mujeres. El ensayo de Jermyn demuestra que el *tempo* contemplativo del filme resultó decepcionante para aquellos fans que asociaban a Bigelow con el género de acción (2003).

En *K-19: The Widowmaker* (2002), que transcurre en una nave submarina soviética, Bigelow retoma el suspense y la representación de los sujetos masculinos. Esta película le permitió volver el territorio en el cual ha conseguido el éxito comercial: los géneros “musculares”. A pesar de sus dimensiones épicas y de las grandes estrellas en el reparto (Liam Neeson y Harrison Ford), la película recaudó en los Estados Unidos

¹⁶⁶ Durante estos cinco años Bigelow participó en varios proyectos, que incluyeron la filmación de episodios de la serie televisiva *Homicide: Life on the Street* y la preparación para dirigir una película sobre Juana de Arco (realizando la investigación previa y la escritura del guion). En una de las fases de este último proyecto, en la junta de los productores ejecutivos ingresó Luc Besson con la promesa de asegurar la financiación. Sin embargo, cuando Besson insistió en que su compañera sentimental, Milla Jovovich, interpretara el papel principal (mientras que Bigelow veía en este papel a Claire Danes), la colaboración llegó a su fin. Besson hizo su propia Juana de Arco con Jovovich, titulada *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999), aportando los fondos. En 1998 Bigelow entabló una acción judicial contra Besson, acusándolo de haberse apropiado de su investigación histórica y su guion. El proyecto de Bigelow nunca se llevó a cabo (Jermyn y Redmond 2003: 11).

solamente unos 35 millones de dólares de su presupuesto estimado en 100 millones. El filme interroga las convenciones del cine de acción y anticipa algunos de los elementos clave de la posterior *The Hurt Locker*: la sensación de peligro y de amenaza creciente, los espacios claustrofóbicos y la disección del heroísmo individual al estilo hollywoodense.

Si seguimos el enfoque autorial, este recorrido por la obra de Bigelow demuestra que la cineasta vuelve a las mismas obsesiones personales y motivos estéticos en sus películas. Gran parte de estas preocupaciones se manifiestan en *The Hurt Locker*: la habilidad para crear suspense, la revisión de las convenciones genéricas, el interés por representar y repensar la violencia, la atención consciente a los medios fílmicos, la combinación de la cámara lenta con el montaje frenético en las viscerales escenas de acción, la disección de la mirada y, finalmente, la reflexión sobre la masculinidad hollywoodense. También en esta película Bigelow recurre a diferentes estrategias tecnológicas y estéticas para observar con distancia crítica la violencia, pero al mismo tiempo sin sacrificar los placeres genéricos. Para Benson-Allot, su práctica artística es “both indebted to and critical of sensationalist spectatorial engagement” (2010: 43) y, en este sentido, se inscribe en la estética posmodernista mencionada por Shaviro.

En más de treinta años de carrera como directora de cine, Bigelow ha destacado por sus representaciones rompedoras del género y la sexualidad, así como por su estilo visual innovador y sus impactantes secuencias de acción. Los ensayos incluidos en el único libro hasta ahora dedicado en su totalidad a su obra (Jermyn y Redmond 2003) sugieren que la cineasta interviene activamente en los discursos culturales que mantienen la jerarquía de los géneros, desestabilizando o subvirtiendo las convenciones tradicionales de *gender* y *genre*. Yvonne Tasker, por su parte, apunta a la estrecha vinculación de Bigelow con el cine popular, enfatizando que la cineasta subvierte sus códigos creando hibridaciones genéricas:

Bigelow never presents herself as making “art” despite Hollywood’s limitations –her subversion of genre is derived not from dissatisfaction or contempt but rather demonstrates a genuine involvement with popular cinema. And this subversion is as often the result of stretching or combining genres as of upending them. (1999: 14)

Así que, más que criticar abiertamente la historia del cine hollywoodense, Bigelow es percibida como una cineasta que se apropia de la tradición fílmica. En la misma línea, Grant considera que sus películas son “generic interventions that invite and encourage

speculation about the nature of popular cinema” (2004: 383), mientras que Christina Lane afirma que Bigelow examina las rígidas concepciones del *gender* y del *genre* para desestabilizarlas, “thematically emphasizing the instability and ‘deconstructability’ of the male/female binary opposition” (2000: 100-01).

Los críticos citados arriba parecen estar de acuerdo en cuanto al estatus de *auteur* de Bigelow, quien demuestra su coherencia en ciertas preocupaciones artísticas y reescrituras genéricas, construyéndola como una “transgresora de Hollywood”. Esta actitud hacia los logros de Bigelow resulta ser indudablemente “romántica”, ya que la define como una suerte de *outsider* que se rebela contra las tradiciones y las prácticas artísticas predominantes. Lo admiten por ejemplo Jermyn y Redmond en la introducción a su monográfico, que a pesar de recurrir a las teorías posestructuralistas sobre el autor, se deja llevar por esta actitud:

Undoubtedly there is a degree of romance in this edited collection of essays on the cinema of Kathryn Bigelow. In fact, one of the key determinants of this book is to locate Bigelow as a film-making artist who is able to transcend the collective, industrial and commercial constraints of the Hollywood cinema machine to *individually author* her films in innovative and transgressive ways. (2003: 2)

No obstante, cabría mencionar que desde el éxito de *The Hurt Locker* esta figura autorial se vuelve menos evidente. De acuerdo con Murray, mientras que “themes of transgression and masquerade recur constantly in Bigelow’s texts and in Bigelow as a text and inform various critics’ responses from the early 1990s to the current context”, la recepción de estos elementos, tanto en el nivel textual como en el extratextual, ha cambiado en los últimos años, “from a perception of a positive political power in the transgressive representations of the earlier films to a more negative assessment of the transgressive nature of Bigelow herself as a successful women filmmaker in Hollywood” (2011: 2).

Por otra parte, algunos teóricos cuestionan la posición de Bigelow como una autora “subversiva” o “feminista”. En el ya mencionado artículo de Luke Collins (2012), el teórico aborda la película *Point Break* argumentando que, más que exhibir la “agenda autorial” de Bigelow basada en la subversión homoerótica, el filme participa en la larga tradición de representar las vinculaciones afectivas entre hombres, ya presentes en el propio género de acción. El teórico interroga la construcción de Bigelow como una *auteur* feminista que trabaja dentro del sistema hollywoodense –*mainstream* y patriarcal– y que desafía o subvierte los modelos de *gender* y *genre*. Collins sitúa dicha

construcción en los años noventa, cuando algunos críticos como Tasker (1999) destacaban las cuestiones de masculinidad y deseo homoerótico en su obra para comprobar las credenciales feministas de Bigelow. Collins argumenta que “*Point Break* perfectly repeats action genre”, a la vez que cuestiona las lecturas en clave “homosexual” (2012: 57).

El énfasis que Collins pone en la repetición genérica conecta con el artículo de Jane Gaines (2012) que, por su parte, evidencia la convicción de la teórica de que los géneros filmicos –entendidos como constelaciones de los materiales culturales, estéticos e ideológicos– ya contienen un potencial subversivo. En su ensayo, Gaines enfatiza que los enfoques autoriales eclipsan no solamente el papel de la audiencia, sino también la influencia de otros textos como fuentes de significado, como por ejemplo el *genre*, que no es otra cosa que la repetición con diferencia de las formas populares. En su revisitación de la “coimplicación” entre la autoría filmica y el *genre*, la teórica analiza en detalle la confusión entre la crítica textual por parte del *auteur* y la crítica efectuada por la misma película, o sea entre “subversive auteur” y “subversive genre”, planteando al mismo tiempo la siguiente cuestión: “in offering the same but differently, again and again, the critical function of the auteur director here appears not unlike the function of genre [...]. The interchangeability of genre and authorship allows us to see the real genius in the working of genre” (2012: 23). De esta manera, Gaines postula la teórica reversibilidad de los términos “autora” y “*genre*”, sugiriendo que en lugar de pensar en el género filmico como algo que restringe el estilo autorial, sería mejor concebir la posibilidad de innovación como algo anticipado y ya incluido dentro de lo genérico (26).

Si consideramos que la subversión ya está incluida en el material genérico, que se transforma y se renueva constantemente, habría que reconfigurar la idea de autora como alguien que lucha contra los moldes hollywoodenses, dejando las marcas de su “genio” en el texto. En este sentido, podríamos reflexionar sobre cómo las cineastas “rellenan” los géneros (o en términos de Gaines, van “con los géneros”) y cómo negocian las expectativas genéricas con el público. Para ello, no hay que perder de vista el carácter *construido* de su autoría y las dimensiones extratextuales (la recepción, la distribución, etc.), que forman parte de estas negociaciones. Bigelow, como intentamos mostrar en este subcapítulo, es altamente consciente de estas dinámicas, y en palabras de Lane, “she performs the ‘good-director-for-hire’ part, being someone who ‘knows’ genre and produces marketable product; but she also engages in a heavy narrational

style (which is one criterion by which an auteur is judged) and she capitalizes on genre tensions by revealing their ideological excesses” (2000: 100).

En lugar de intentar determinar el estatus necesariamente progresista de su película y de sus logros como *la* mujer cineasta en la industria hollywoodense, sería más productivo, como sugieren Tasker y Atakav, “to question the undue emphasis on women filmmakers working in Hollywood as the ones who are required to innovate and challenge when it comes to gender norms” (2010: 68) y pensar sobre cómo el trabajo de Bigelow *participa* en los géneros filmicos y las normas de *gender*, aprovechándose de sus rasgos cruciales mencionados por Gaines: la repetición y el horizonte de expectativas.

Tomando en cuenta el persistente intento de encajar a Bigelow y sus películas en una serie de categorías, no debería sorprender que la cineasta emplee numerosas estrategias para evitar las etiquetas. Como hemos visto, su *performance* como autora provoca dos reacciones opuestas: el rechazo por parte de ciertos sectores del feminismo, o la celebración de la cineasta como la única mujer que pudo acceder a la elite masculina de los *auteurs*, convirtiéndola en una rareza exótica. Paradójicamente, los dos discursos pueden ser tratados como dos caras de una misma moneda, ya que ambos son reacciones frente a la mujer directora que se niega a hacer películas de acuerdo con las expectativas del género (*gender* y *genre*): eligiendo rodar en Hollywood, películas que se adscriben a géneros considerados como masculinos, y además sin atacar abiertamente sus convenciones.

En las controversias alrededor del “evento cultural” –en términos de Staiger– de interpretar *The Hurt Locker* que surgen de varias clasificaciones de Kathryn Bigelow como (anti)feminista, mujer-directora, masculina, *mainstream* y *auteur*, resulta evidente que su estatus está bajo una continua negociación. Como ha observado Jermyn, “as one of the few high-profile female directors in contemporary Hollywood cinema, and one who has distinguished herself in the action genre at that, she has become a curiosity, an oddity and object of fascination, whom critics and academics struggle to place” (2003: 127). Su reciente éxito ha renovado la atención crítica y académica hacia las mujeres cineastas y la autoría de mujeres, que aparecen como categorías intensamente problemáticas, especialmente para las directoras que se ganaron la entrada a Hollywood (véase Lane 2000). Como se ha apuntado antes [2.3.1], algunos de los críticos no se sintieron cómodos con el hecho de que Bigelow trabajara en *genres* supuestamente “masculinos”, que rechazara repetidamente las identidades feministas y de género, y

que muchas de sus películas se situaran de manera desconcertante más cerca del cine comercial y narrativo que de la práctica filmica feminista, entendida de manera convencional (si seguimos la dicotomía entre el cine dominante y el cine de resistencia.)

En su debate sobre la “autoría filmica” de las mujeres, Klinger sugiere que “the aesthetic or political value of a film is no longer a matter of its intrinsic characteristics, but of the way those characteristics are deployed by various intertextual and historical forces” (1997: 303). Hablar sobre la estética feminista o la voz femenina para analizar la categoría de cine de mujeres resulta a veces poco productivo, especialmente si abordamos el cine popular de Bigelow, que plantea considerables problemas para este paradigma. Sin descalificar el enfoque autorial por completo, ya que es una estrategia muy potente desde el punto de vista feminista, Angela Martin propone una alternativa a la noción de autoría más tradicional, que consiste en analizar

the sense of a film being produced in a context of dialogue within which the filmmaker, the context, and the reader/spectator all participate and from which they all produce meanings that will at least overlap if not actually agree. We need to find a way of recognizing this kind of conceptual and aesthetic work around the production of a film. We particularly need to do this for women filmmakers, and we need to do it for exactly the same reasons as we need to claim women filmmakers as auteurs or to define and defend notions of female authorship. (2008: 132)

El rico panorama de los contextos de lectura, que proporcionan diferentes significados para una variedad de espectadores, ofrece una base para trascender las oposiciones binarias, inscritas en el paradigma de la “cultura de masas” debatido por Hollows, y problematizar la recepción crítica de la película de Bigelow. Tal como observa Klinger, es necesario abordar “the competing voices involved in a particular film’s public significations”, y de esta manera evitar “imposing a unity between a film and its historical moment at the expense of considering the intricate untidiness of this relationship” (1997: 110). La comprensión de los diferentes marcos de referencia dentro de los cuales se construye la creación de las mujeres permite remplazar las demandas de resultados feministas específicos, una estética feminista o una “voz de mujer”, mediante una exploración de lo que está en juego en las múltiples negociaciones que tienen lugar en la obra filmica de las mujeres.

CAPÍTULO III: Repetir para rehacer. *Gender* e intertextualidad carnavalesca en el cine de terror

You think you know the story... think again. (frase que promocionaba la película *The Cabin in the Woods*, 2011)

This is not an appropriation of dominant culture in order to remain subordinated by its terms, but an appropriation that seeks to make over the terms of domination, a making over which is itself a kind of agency, a power in and as discourse, in and as performance, which repeats in order to remake –and sometimes succeeds. (Butler 1993: 137)

En una de las escenas de la película *The Cabin in the Woods* (2011), dirigida y coescrita por Drew Goddard, vemos a un grupo de hombres predominantemente blancos, de mediana edad y de clase media, vestidos con camisa blanca, mirando fijamente una pantalla en la cual una pareja de jóvenes inicia un acto sexual mientras que los observadores exclaman, dirigiéndose a la chica: “Ok baby, let’s see some boobies”, “Show us the goods”, “We gotta keep the customers satisfied”. Su deseo será pronto satisfecho, ya que la chica se quita la camiseta ante el ojo indiscreto de la cámara y de sus ansiosos espectadores. Hasta aquí parece como si los hombres estuvieran viendo una película pornográfica, pero en pocos minutos seremos testigos de la muerte de la joven, atacada por una pandilla de zombies [fig. III, 1 - III, 3].



fig. III, 1



fig. III, 2



fig. III, 3

The Cabin in the Woods, la película de la cual proviene la escena –promocionada con la frase “Crees que conoces la historia...”– es una revisitación metafilmica de las convenciones del cine de terror. Los hombres que miran la pantalla en realidad están involucrados en un misterioso proyecto mediático que consiste en recrear y transmitir en vivo un escenario típico de las películas *slasher*, pero con actores “reales”, al estilo de *Truman Show* (Weir 1998). Sus víctimas son cinco estudiantes universitarios que se han ido de vacaciones a una cabaña abandonada en el bosque, mientras los técnicos los observan con cámaras ocultas. No solo observan, sino que también controlan los acontecimientos con una sofisticada tecnología diseñada para manipular el medio ambiente y mediante drogas que alteran el estado de ánimo de los protagonistas – reduciendo su inteligencia y aumentando la libido sexual, transformándolos en personajes arquetípicos del cine *slasher*: una joven se tiñe el pelo y se convierte en una rubia estereotipada con un voraz apetito sexual, rasgo por el cual, como era de esperar, se la castigará; su novio, un estudiante de sociología, se transforma en un deportista “sin cerebro”; una alumna que había tenido relaciones sexuales con su profesor se olvida de que ya no es virgen para seguir la trama típica del *slasher*, en la cual la chica superviviente obligatoriamente tiene que seguir siendo inocente hasta el final de la película. Así, la escena comentada anteriormente se desarrolla en un ambiente cuidadosamente diseñado: la pareja de estudiantes, convertidos a través de refinadas tecnologías en tópicos del género, son actores inconscientes que siguen el cruel guion supervisado por los técnicos reunidos frente la pantalla igual que sus misteriosos clientes, cuyas identidades nunca serán reveladas.

Son tres los aspectos que nos gustaría destacar en la escena comentada: la inclusión del cine de terror en los llamados *body genres*, la economía escópica

considerada como típica para este género y el juego consciente con las convenciones de *gender* y *genre*, tan característico del cine de terror estadounidense en las últimas décadas.

El fragmento destacado, que podría confundirse con una escena típica de una película pornográfica, pone de relieve la vinculación de este formato con el cine de terror, otro representante de los géneros tradicionalmente considerados como “bajos”, que Carol Clover (1992: 198) y Linda Williams (1991: 4) han bautizado como los *body genres* (“géneros del cuerpo”). Las películas que entrarían en esta categoría, en la cual Williams incluye también el melodrama, destacan por una exposición “excesiva” de los cuerpos en la pantalla¹⁶⁷, lo que provoca además ciertos efectos en los cuerpos de los espectadores:

Whether this mimicry is exact, e.g., whether the spectator at the porn film actually orgasms, whether the spectator at the horror film actually shudders in fear, whether the spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response. (4-5)

Pero, como señala la teórica, no se trata de la exposición de un cuerpo cualquiera. Cada uno de los “géneros del cuerpo” se cimienta en “the spectacle of a ‘sexually saturated’ female body, and each offers what many feminist critics would agree to be spectacles of feminine victimization” (6). Con este comentario Williams trae a colación no solamente la centralidad del cuerpo femenino en los *body genres*, sino también la extendida convicción de que las mujeres son víctimas de las representaciones pornográficas o del cine de terror, puesto que la imagen de una mujer extática o torturada es, según estas posiciones, una clara celebración de la victimización femenina y al mismo tiempo un prelude a la victimización en el mundo real (*ibid.*). Williams polemiza con estos enfoques, preguntándose por el estatus del “exceso corporal” en estos géneros: “Are the orgasmic woman of pornography and the tortured woman of horror merely in the service of the sadistic male?” (5-6). Sin pretender entrar en el debate desarrollado por Williams (1993, 2004 y 2008) y muchas otras teóricas feministas que abordaron estas cuestiones (Sprinkle y Cody 2001, Attwood 2002), convendría subrayar la validez de estas preguntas, especialmente en lo que se refiere al cine de terror, que es el que aquí nos ocupa. Veinte años después de estas teorizaciones, el cuerpo representado, mirado y

¹⁶⁷ “Pornography is today more often deemed excessive for its violence than for its sex, while horror films are excessive in their displacement of sex onto violence. In contrast, melodramas are deemed excessive for their gender-and sex-linked pathos, for their naked displays of emotion”, especifica Williams (1991: 2-3).

ferozmente debatido, es decir, el cuerpo que en términos de Williams *se mueve y mueve*, sigue siendo sobre todo el cuerpo femenino.

Pasemos ahora a la segunda cuestión: las relaciones en torno a la mirada en el cine de terror. La escena descrita al principio no deja ninguna duda en cuanto a quién mira y quién es mirado dentro de este universo filmico. Peter Hutchings describió el cine de terror como un género masculino, “produced largely by men for a predominantly male audience and addressing specifically male fears and anxieties” (1993: 84). Según el teórico, en este género filmico nos encontramos convencionalmente ante un monstruo masculino y una víctima femenina, idea que llevó a Linda Williams a considerar este binomio en vinculación con la teoría del placer visual de Laura Mulvey (1989). De la misma manera que el cine narrativo clásico reproduce la estructura de una mirada masculina y una “cualidad de ser mirada” (*to-be-looked-at-ness*) de las mujeres, en las películas de terror el espectador masculino se identifica con el sujeto activo en la narración, ejerciendo una mirada controladora, mientras que a las mujeres se les niega esta mirada o se las castiga por ejercerla¹⁶⁸. Puesto que la codificación de la estructura de la mirada en el cine ha recibido mucha atención teórica, desde las teorizaciones de Mulvey y otros estudios que surgieron a partir de esta teoría, nos interesa más en la escena comentada su dimensión extrafilmica: ¿quién orquesta –y para quién– estas miradas? La escena del filme *The Cabin in the Woods* parece confirmar el tenaz estereotipo de que el cine de terror es producido por y para los hombres sádicos. Sin embargo, al final de la película, se nos explica la naturaleza de este espectáculo. Una mujer (Sigourney Weaver), cuya identidad se esconde bajo el apelativo “The Director”, revela que es un sacrificio ritual que sirve para castigar a la juventud. Los hombres mayores, que aplauden la matanza transmitida en las pantallas, más que meros espectadores podrían ser vistos como técnicos de televisión, cuya labor es satisfacer los placeres masoquistas de la audiencia adolescente. En este sentido, la película misma respondería a una fantasía de venganza de Hollywood, que depende absolutamente de sus jóvenes espectadores, tal y como lo interpreta Paul Julian Smith en la crítica del filme (2012). De esta manera, y siguiendo los apuntes de Carol J. Clover (1992) sobre el proceso de transidentificación, el cine de

¹⁶⁸ Esta visión determinista y masculinizada del cine de terror ha sido cuestionada por críticas como Clover (1992) o Berenstein (1996).

terror –especialmente su subgénero, el *slasher film*¹⁶⁹– apuntaría no tanto a los hombres sádicos, sino a los varones adolescentes, cuya identificación con la víctima femenina oscila entre el sentimiento de poder y la impotencia, o sea entre los polos sádicos y masoquistas. No obstante, esta explicación no nos permite pensar sobre la audiencia femenina y su posible placer espectacular derivado de las películas de terror. Tomando en cuenta la creciente visibilidad de las fans de cine de terror y la escasez de estudios sobre sus espectadoras, y recurriendo al título de otro ensayo de Williams (2002), nos parece pertinente volver a plantear la siguiente pregunta: ¿qué ocurre “when the woman looks?”.

La secuencia final en la película de Drew Goddard, en la cual aparece la misteriosa Directora, sugiere también otra cuestión. Si bien el hecho de que dicha directora sea mujer podría ser casual, no es insignificante que no sea ella la responsable de *producir* el terror. El espectáculo es conducido por un grupo de técnicos-titiriteros, compuesto casi exclusivamente por hombres blancos de mediana edad, lo que refleja palmariamente la situación de las mujeres en el sistema de los grandes estudios hollywoodenses y ciertas dificultades para concebirlas como directoras de géneros considerados “masculinos”, como es el caso del cine de terror [apartado 2.1]. Esto nos lleva a preguntarnos no solamente qué ocurre cuando la mujer mira, sino también qué ocurre *cuando la mujer dirige*.

El último aspecto que nos gustaría destacar de la escena comentada son las amplias posibilidades que el fragmento –y el cine de terror en general– ofrece para teorizar sobre las figuraciones de *gender*, especialmente en relación con la mezcla de alusiones genéricas. El carácter altamente consciente (sea a través de recursos metafílmicos o intertextuales) no es un fenómeno nuevo en el cine de terror, pero –tal y como demuestran los trabajos que emplean el enfoque posmoderno– es un aspecto muy presente en la teoría y crítica de cine popular. La combinación de las convenciones genéricas suele abordarse de dos maneras contrapuestas: a través de una celebración, muchas veces incondicional, del juego consciente con varios estilos y normas genéricas, que según dichos análisis parece traducirse automáticamente en una distancia irónica hacia las normas de género sexual o, al contrario, tal y como postulan las teóricas que se muestran críticas hacia la cultura mediática “posfeminista”, como una evasión de las

¹⁶⁹ Es decir, las películas “de cuchilladas” –un subgénero en el que la protagonista sobrevive a varios ataques y finalmente mata al asesino.

políticas de género so pretexto de una mezcla despreocupada de citas (Tasker 2011, Coulthard 2007, Tasker y Negra 2007).

En lugar de situarnos en uno de estos polos, reflexionaremos sobre lo que se podría llamar la “estética intertextual” del cine de terror contemporáneo. ¿Se emplea de manera parecida en todos los filmes? ¿Cuál es la función de los intertextos en el cine de terror? ¿Podrían pensarse estos intertextos como algo más que meros guiños posmodernos o un juego irónico con las convenciones genéricas típico de las películas posmodernas al estilo de *Pulp Fiction*? Tomando en cuenta las advertencias de Tasker y Negra (2007), el objetivo es repensar el papel de la modalidad intertextual basada en la revisitación de convenciones genéricas para explorar en qué medida puede ayudarnos a reflexionar sobre la intersección entre *gender* y *genre* en el cine de terror. Esto nos lleva a las hipótesis iniciales de la tesis: ¿Pueden la repetición y las expectativas genéricas, como dos rasgos centrales de la producción de *genres*, fomentar una reconceptualización de la representación de *gender* en el cine de terror? Y, viceversa, ¿hasta qué punto pueden los estudios de género, en particular la noción de la performatividad del *gender*, ayudar a repensar la cuestión de la producción de los géneros filmicos? En otras palabras, y volviendo a la cita promocional del filme *The Cabin in the Woods*, nos proponemos volver a la historia “de siempre” y... *to think [it] again*.

La película elegida para esta reflexión, *Jennifer's Body* (2009), escrita por Diablo Cody y dirigida por Karyn Kusama, como el mismo título señala, se centra temáticamente en el cuerpo femenino, hecho que ha provocado un gran debate sobre las imágenes de mujeres en el cine de terror. Ciertamente, el filme pone en tensión casi explosiva la conjunción entre la práctica filmica de las mujeres, el género sexual, el cine de terror y el feminismo –cuestiones dramatizadas en su producción, promoción y recepción. Como vimos en el apartado 2.1.2, al mismo tiempo que se destacó el atractivo de la película para el público masculino, tanto en la promoción como en los discursos críticos que circularon alrededor de la obra, se produjo también una gran visibilización de las espectadoras del cine de terror. *Jennifer's Body* participa claramente del género de las *teen movies*, centrado en las protagonistas femeninas, y además se promocionó como una película de “terror feminista”, lo que desató múltiples contradicciones en cuanto a la “perspectiva femenina/feminista” del filme y generó diversas maneras de considerar el placer espectral de las mujeres. El filme destaca también por otra razón: *Jennifer's*

Body es fruto de la colaboración entre dos cineastas que recurrieron a un género considerado tradicionalmente como “masculino” dentro de una industria dominada por hombres, como es la industria hollywoodense.

La película de Cody y Kusama, cuyo título alude a un filme italiano, titulado *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Carnimeo 1972), se inscribe claramente en el paradigma del cine posmoderno ya que, empleando la “estética intertextual”, se interroga sobre sus propias convenciones genéricas, ofreciendo al mismo tiempo una reflexión sobre cómo estas convenciones se relacionan con las nociones culturales de masculinidad y feminidad. De esta manera, es un buen punto de partida para reflexionar sobre el papel de la intertextualidad en las figuraciones del género sexual en el cine de terror contemporáneo.

A pesar de que el prejuicio contra las películas de terror como un cine inherentemente patriarcal y misógino, producido por y para hombres sádicos, ha sido cuestionado por algunas teóricas, es significativo que ni las directoras ni las espectadoras de este género hayan recibido suficiente atención crítica. Si bien existen algunas notables excepciones en lo que se refiere a los estudios de la espectadoriedad femenina (Pinedo 1997, Halberstam 1995, Cherry 2002), en gran parte el cine de terror sigue siendo conceptualizado como un género “masculino”, o al menos eso parece si miramos los artículos publicados en la prensa, en los que con frecuencia se pone en duda el hecho de que las mujeres sean capaces de disfrutarlo. A pesar de la reciente visibilidad de las fans del terror en los medios de comunicación, los relatos que se construyen alrededor de ellas parecen reforzar las divisiones de género. Así, por ejemplo, Emine Saner del periódico *The Guardian* (2007), ya desde el subtítulo de su artículo, plantea las preguntas: “Do women and horror movies mix? Are women excited by being scared to death and watching the bodies pile up?”, mientras que Christine Spines, a propósito del estreno de *Jennifer’s Body*, intenta explicar por qué las mujeres podrían querer ver y hacer cine de terror, y llega a la siguiente conclusión:

just as young male moviegoers seem addicted to seeing stuff blow up, young females in the audience have a predilection of their own: They like to cuddle. Horror movies give teen girls in particular an excuse to inch a little closer to their beloved, as Hollywood learned years ago when *The Ring* and *The Grudge* grossed \$129 million and \$110 million, respectively. (2009)

Por otra parte, dos de las monografías dedicadas a la representación de género en el cine de terror más citadas, tanto en los textos académicos como en la prensa popular: *Men*,

Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film de Carol J. Clover (1992) y *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) de Barbara Creed, no se centran en las espectadoras femeninas: la conceptualización de la *final girl* realizada por Clover se vincula principalmente a la identificación masculina con la heroína en las películas *slasher*, mientras que uno de los argumentos centrales de Creed es que la construcción de lo monstruoso femenino (*monstrous-feminine*) “reveals a great deal about male desires and fears but tells us nothing about feminine desire in relation to the horrific” (1986: 70).

En este capítulo nos proponemos analizar el filme *Jennifer's Body*, explorando cómo la película moviliza de manera consciente las figuraciones del género contempladas en las teorías de Clover y Creed para revisar algunas de las convenciones del cine de terror y, al mismo tiempo, para reflexionar en qué medida el filme nos permite teorizar sobre las espectadoras, generalmente ignoradas en los estudios de cine centrados en este género. Las protagonistas del filme de Cody y Kusama son Jennifer Check, una adolescente poseída por un demonio que mata a sus compañeros de colegio comiéndoselos vivos, y su mejor amiga, Anita “Needy” Lesnicki, quien al final de la historia se verá forzada a aniquilar al monstruo. Ambas coprotagonistas encarnan dos de las representaciones de mujeres más analizadas en el cine de terror: la *monstrous-feminine* y la *final girl* respectivamente. Un análisis centrado en la modalidad intertextual y la subversión irónica del cine de terror en *Jennifer's Body*, así como la inscripción del filme en el marco más amplio del cine adolescente, puede ayudar a repensar las teorías de Creed y Clover que, al basarse en modelos ahistóricos de la espectadoriedad y la identificación, resultan a menudo insuficientes para abordar la cuestión de las espectadoras femeninas del cine de terror contemporáneo.

3.1 Un género que salpica: lo monstruoso femenino y los juegos intertextuales

En su libro *Skin Shows: Gothic and the Technology of Monsters* (1995), Judith Halberstam afirma que, si bien las herramientas psicoanalíticas resultan muy útiles para abordar las películas de terror, especialmente en lo que se refiere al miedo y al deseo, dichas nociones, más que ser universales psicológicos, son constructos históricamente específicos, con lo cual el estudio de la monstruosidad debería situarse dentro de un contexto cultural dado. Al mismo tiempo que define a los monstruos como “meaning machines”, permeables y remarcablemente inestables, capaces de representar género,

raza, nacionalidad, clase y sexualidad en un solo cuerpo (1995: 21-22), Halberstam pone de relieve el hecho de que en las últimas décadas hayamos presenciado un cambio de enfoque, tanto en la representación como en la interpretación de los cuerpos monstruosos, hacia la centralidad del género y la sexualidad (24). Este cambio, que se observa claramente en escritos académicos y críticos sobre el cine de terror estadounidense actual, es especialmente visible en las estrategias de marketing y en la recepción crítica de *Jennifer's Body*, un filme que, como se resaltó anteriormente [2.1.6], generó un gran debate en torno a la representación del género y la sexualidad en el cine de terror.

Como vimos en la sección dedicada a la recepción de la película, las críticas sobre las figuraciones del género en *Jennifer's Body* tematizaron la representación del cuerpo de Megan Fox como un cuerpo monstruoso. En una primera lectura, Jennifer puede ser vista efectivamente como un ejemplo modélico de la feminidad monstruosa teorizada por Creed. Poseída por un demonio después de haber sido víctima de un ritual satánico (en una secuencia tan paródica como terrorífica, que parece recrear las escenas de violación de las *rape-revenge movies*), Jennifer, al igual que la *femme castratrice* –“a modern-day version of the ancient Sirens, those mythological figures who used sailors to their doom through the beauty of their song” (Creed 1993: 128)– utiliza su belleza para seducir a una serie de chicos inocentes y alimentarse de su carne y su sangre. La utilización consciente de su atractivo sexual para atraer a las víctimas, así como la creación de su personaje a partir de lo abyecto –puesto que Jennifer se caracteriza por su cuerpo contaminado, bestial, cubierto con sangre y bilis–, la pone en relación directa con una larga historia de imágenes de mujeres monstruosas en el cine de terror. De acuerdo con Creed:

The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. That phrase “monstrous feminine” emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity. (3)

Cuando Jennifer no aparece representada como monstruosa, su cuerpo es codificado como objeto de la mirada masculina por medio del uso de primeros planos y planos detalle, que fragmentan su cuerpo, y del uso de la luz en clave alta y la cámara lenta [fig. III, 4 - III, 7], lo que correspondería a los mecanismos de la escoptofilia fetichista, según la teoría del placer visual de Laura Mulvey (1989: 22).



fig. III, 4



fig. III, 5



fig. III, 6



fig. III, 7

En este sentido, mientras la función monstruosa de Jennifer podría, según Creed, “to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability” (1993: 11), su “cualidad de ser mirada” parece convertirla en un espectáculo reconfortante y placentero para la audiencia masculina. Siguiendo esta línea de interpretación, lo monstruoso femenino en *Jennifer’s Body*, que en palabras de Creed “challenges the view that femininity, by definition, constitutes passivity” (151), pierde su potencial subversivo, no solo porque reafirma la noción falocéntrica de la sexualidad femenina como abyecta, contribuyendo así a perpetuar el orden simbólico patriarcal, sino también porque, paradójicamente, al ser un monstruo claramente *glamourizado*¹⁷⁰, se vuelve “no abyecto”.

Sin embargo, esta interpretación, que enfatiza la psique y el deseo masculino, no revela mucho sobre la experiencia femenina de ver películas de terror en el siglo XXI, y tampoco apunta al carácter histórico y cultural de lo monstruoso, defendido por Halberstam. Convendría aquí plantear algunas preguntas: ¿puede la construcción de la monstruosidad femenina en *Jennifer’s Body* ayudar a teorizar sobre el placer de las espectadoras del cine de terror contemporáneo? O, por el contrario, ¿pueden los cambios en el *gendered genre address* de las películas de terror estadounidenses de la última década, tanto en las estrategias de promoción como en el nivel textual, impulsar una revisión crítica de la figura de lo monstruoso femenino en *Jennifer’s Body*? Y, por último, ¿qué papel juega la modalidad intertextual en la reescritura del *gender y genre* de la cual el filme de Cody y Kusama manifiestamente participa?

El uso de la autorreferencialidad en la película, en la cual abundan las bromas sobre la cultura popular, así como las alusiones a otras películas de terror, que construyen un denso entramado de intertextos, está estrechamente vinculado a la configuración de lo monstruoso femenino en *Jennifer’s Body*. Resulta significativo que la construcción de Jennifer alinee a la protagonista no con una, sino con varias de las encarnaciones de lo monstruoso femenino examinadas por Creed. Además de la ya mencionada *femme castratrice*, la mujer castradora típica de las películas del subgénero *rape-revenge* –aunque con ciertas diferencias, ya que los chicos a los que mata no son los responsables de su sacrificio-violación–, Jennifer encarna a una de sus variantes más

¹⁷⁰ Como afirma Erik Nordby, responsable de los efectos especiales, “we wanted the eyes to maintain some sort of the Megan Fox allure, which was incredibly difficult because as soon as you warped her face in any direction, the shine kind of came off it. So what we ended up doing was that anything below her nose, we were allowed to have full reign to make as horrific as we needed to, and then we above her nose, we could manipulate it somewhat with warps and color correction in her eye sockets. So even at her worst, she had some of that sexiness throughout” (en Desowitz 2009).

aterradoras, la *vagina dentata*, que refleja “male fears and phantasies about the female genitalia as a trap, a black hole which threatens to swallow them” (Creed 1993: 106). Su boca se asemeja a una vagina armada de dientes, que le sirve para devorar a sus víctimas, dejándoles un enorme agujero en el vientre [fig. III, 8]. El motivo de la *vagina dentata* se visualiza también mediante el escote de Jennifer, enmarcado por una cremallera muy visible [fig. III, 9].



fig. III, 8



fig. III, 9

En su análisis de la película *Teeth* (2007) de Mitchell Lichtenstein, otro filme que gira en torno a este motivo, Marta Segarra recuerda que “la imagen de la *vagina dentata* presupone una equivalencia entre la boca y la vagina, entre la acción de comer y la relación sexual” (2011: 174). La terrorífica mandíbula de Jennifer, que representa al pie de la letra dicha idea, así como otras alusiones a *Teeth* en *Jennifer’s Body* no parecen ser casuales. Cody y Kusama repiten ciertos tropos de la película de Lichtenstein –que a su vez es una revisitación humorística del motivo de *vagina dentata*–, por ejemplo

mostrando una cascada donde el agua –como nos cuenta la narradora de la historia, Needy– “goes into this hole, and it doesn’t come out”. Esta imagen remite a la laguna redonda donde Dawn, la protagonista de *Teeth*, después de ser forzada a tener su primera relación sexual, castrará a Tobey. La metáfora visual de la *vagina dentata*, “un abismo sin fondo en el que se puede incluso desaparecer” (Segarra 2011: 173), se lleva a un extremo paródico en el momento en que se nos presenta a los científicos tirando todo tipo de cosas por el agujero de la laguna, por ejemplo las bolitas rojas flotantes, mientras se nos cuenta en un tono medio misterioso, medio irónico: “nothing ever surfaces. Maybe it’s another dimension. Or, you know, just really deep”. Este último comentario, que aparece en una de las secuencias iniciales, podría invitar a un tipo particular de “visionado” del filme, promoviendo una lectura en clave intertextual.

Cody y Kusama no se limitan a observar una sola faceta de lo monstruoso femenino –y burlarse de ella–, como ocurre con el motivo de la *vagina dentata*, sino que también transitan por otras de sus personificaciones más recurrentes en la historia del cine de terror. Para dar algunos ejemplos, sin entrar en mucho detalle, Jennifer encarna la bruja menstrual con poderes sobrenaturales (por ejemplo el don habitual en las brujas de dominar a los animales), que –de manera similar a Carrie en la película de Brian de Palma (1976) o las brujas en *Suspiria* (Argento 1977)– siembra la destrucción en la comunidad de un pequeño pueblo estadounidense. La referencia a estos y otros filmes de terror se manifiesta a través de una serie de repeticiones visuales [fig. III, 10 - III, 11], mediante algunas alusiones en forma de pósters que tiene Needy en su cuarto, o a través de los diálogos, como ocurre en la escena en la que Needy pregunta a Jennifer: “¿Is that my *Evil Dead* T-shirt?”. Al mismo tiempo, Jennifer personifica a una vampira lésbica con un voraz deseo sexual, y esto se pone de relieve en varias escenas: cuando lame sus labios cubiertos de sangre (la imagen fue reproducida en uno de los posters de la película que es una copia del cartel que promocionaba *True Blood*, la popular serie de la HBO basada en la saga de Charlaine Harris [fig. III, 12 - III, 13]), cuando muerde a Needy en el brazo, pasándole el “virus” [fig. III, 14] o cuando muere al serle clavado el cuchillo en el corazón.



fig. III, 10 *Carrie* (1976)



fig. III, 11 *Jennifer's Body* (2009)



fig. III, 12

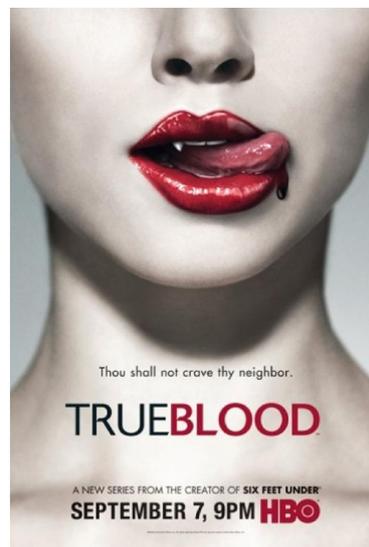


fig. III, 13



fig. III, 14

En este contexto, Jennifer resulta abyecta porque, llevada por su deseo de sangre, igual que otras vampiras filmicas, como Miriam en *The Hunger* (1983), no respeta las normas de una conducta sexual apropiada (Creed 1993: 61). Siendo una vampira lesbiana resulta doblemente peligrosa, puesto que no solo ataca a los machos, sino también amenaza el orden seduciendo las “hijas del patriarcado” y distrayéndolas de su rol de género “apropiado” (*ibid.*), como por ejemplo cuando seduce a Needy, trastornando la relación heterosexual de esta con Chip. El hecho de que en una de las escenas Jennifer se transforme en una mujer serpiente, con dientes afilados como agujas y ojos de reptil, que emite un silbido antes de atacar a su siguiente víctima [fig. III, 15 - III, 16], así como su necesidad de beber sangre a la luz de luna, evocan una variante más de la narrativa sobre vampiras que se desarrolla alrededor de la relación entre la luna, la serpiente y la menstruación, analizada de manera muy esclarecedora por Creed: “All three –the moon, snake and woman’s cycle– move through stages in which the old is shed and the new reborn: the moon moves through its cycle from the old to the new moon; the snake sheds and renews its skin; woman sheds and renews her blood” (1993: 64).

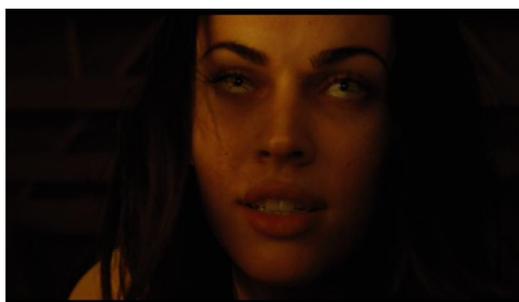


fig. III, 15



fig. III, 16

En su vinculación de lo monstruoso femenino con la sangre menstrual y la luna, un tropo muy común en el cine de terror, *Jennifer's Body* se asemeja a otra película contemporánea, *Ginger Snaps* (Fawcett 2000), con la que además parece compartir el tipo de argumento. En este último filme, el vínculo entre dos hermanas adolescentes, Brigitte y Ginger Fitzgerald, se ve afectado por una transformación de esta última en loba buscadora de sangre, después de haber sido atacada por un animal feroz justo el día de su primera menstruación. Brigitte, hasta ese momento débil y dependiente, igual que Needy en *Jennifer's Body*, intentará eliminar a la bestia que ha poseído a su hermana que, de la misma manera que Jennifer, o su bien conocida predecesora Carrie, será una amenaza para los adolescentes reunidos en el baile de graduación. Durante los encuentros sexuales con chicos, tanto Ginger como Jennifer se vuelven agresivas, adoptando lo que podría ser considerado una posición masculina estereotipada. En una de las escenas Ginger tranquiliza a un chico con el cual tiene una relación sexual, diciéndole: “just lie back and relax”, a lo que él responde “who’s the guy here?”. De la misma manera, Jennifer siempre es la parte “activa” cuando seduce a sus víctimas, hecho que es tratado con una cierta dosis de ironía, como por ejemplo en la escena cuando Collin le pregunta: “Do you even know my name?”. La transformación licantrópica de Ginger y la transformación demoniaca de Jennifer pueden ser vistas como metáforas de su aberración sexual, pero también de un rechazo transgresivo de los roles de género culturalmente prescritos¹⁷¹ ya que, tal y como señala Creed, la abyección es siempre ambigua.

El cuerpo de Jennifer, igual que los cuerpos de brujas, vampiras y zombies, está marcado, según las teorías de Creed, por los ciclos mensuales de transformación y por el colapso de las fronteras entre lo humano y lo animal. La bestialidad de Jennifer confirma su carácter abyecto y se pone de relieve con la aparición de diversos animales en la escena del crimen –por ejemplo en la secuencia en la cual la protagonista ataca a Jonas, que transcurre en el bosque [fig. III, 17]. Sin embargo, la secuencia, más que dar miedo provoca risa, ya que la escena recuerda mucho a imágenes bien conocidas de las películas animadas de Walt Disney, por ejemplo de *Snow White* (1937) [fig. III, 18] cuando la protagonista, rodeada de sus fieles animales en el bosque, se halla en brazos del príncipe azul.

¹⁷¹ Para el análisis más detallado de *Ginger Snaps*, véase Nielsen (2004).



fig. III, 17



fig. III, 18

Finalmente, pero no menos importante, Jennifer es también una encarnación de la mujer poseída, que vomita bilis, se automutila y levita [fig. III, 19], igual que Regan en la famosa película *The Exorcist* (Friedkin 1973) [fig. III, 20].



fig. III, 19



fig. III, 20

En el análisis de este último filme, Creed afirma que la posesión “becomes the excuse of legitimizing a display of aberrant feminine behavior which is depicted as depraved, monstrous, abject” (1993: 31). La teórica insiste en que, a pesar de su aspecto monstruoso, Regan es una figura muy ambigua, dada la “exhibición carnavalesca” de su cuerpo que demuestra el inmenso atractivo de lo abyecto: “Horror emerges from the fact that woman has broken with her proper feminine role –she has ‘made a spectacle of herself’– put her unsocialized body on display” (42). Tomando en cuenta el tono paródico de *Jennifer’s Body* y la insistente evocación de algunas de las cintas de terror más célebres en la historia del cine, se podría afirmar que la película de Cody y Kusama es carnavalesca, no solamente en la abyecta exposición del cuerpo femenino, sino también en su juego intertextual con las convenciones del *gender* y del *genre*, puesto que Jennifer performa múltiples variantes de la monstruosidad femenina, exponiendo al mismo tiempo –como se intentará demostrar más adelante– no tanto su cuerpo “no socializado” como su cuerpo “socializado”.

La insistente repetición paródica de los tropos monstruosos, entrelazados en el cine de terror principalmente con la feminidad, puede suponer –siguiendo las teorizaciones de Judith Butler sobre el género– un rechazo o una subversión de las leyes:

Where the uniformity of the subject is expected, where the behavioral conformity of the subject is commanded, there might be produced the refusal of the law in the form of the parodic inhabiting of conformity that subtly calls into question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who delivers it. (1993: 122)

Cabría aquí subrayar que el comentario autorreferencial sobre la lógica genérica del cine de terror o la irónica mezcla de géneros y registros, que ofrece una experiencia profundamente intertextual, no es un fenómeno nuevo en este *genre*¹⁷² y tampoco conlleva necesariamente una posición crítica hacia las representaciones de género sexual, tal y como lo han demostrado muchas teóricas (Tasker 2007, Coulthard 2007, Sherman 2011, entre otras). Ya desde las paródicas *The Evil Dead I* y *The Evil Dead II* en los años ochenta, pasando por la exitosa saga *Scream* en los noventa, hasta la comentada en la introducción *The Cabin in the Woods* (2011), que ofrecen una mezcla irónica de comedia y cine de terror, nos encontramos ante una distancia irónica hacia ciertos tropos de *gender*. El modo intertextual y el juego con las convenciones genéricas –tanto en relación con el *genre* como con el *gender*– que caracterizan a un gran número de películas que podríamos calificar de pertenecientes al modo de significación posmoderno, han sido leídos por algunas teóricas como una supuesta crítica de las películas políticamente “regresivas”, y al mismo tiempo como una reinscripción del statu quo bajo una nube de placentera y complaciente ironía (véase: Fradley 2013). Por ejemplo, tal y como afirma Tasker, muchas películas contemporáneas son “both *highly* knowing about sex and gender (both cognizant of sexism and knowing with respect to sexual innuendo) and deeply invested in conventional modes of femininity” (Tasker 2011: 68).

Tomando en cuenta estas advertencias, cabe preguntarse cuál sería el significado de los intertextos en *Jennifer's Body* y cómo podríamos definir su función con mayor precisión, en lugar de considerarlos simplemente un rasgo típico de las llamadas películas posmodernas. La mezcla carnavalesca de los tropos monstruosos en *Jennifer's*

¹⁷² Algunas teóricas, como Janet Staiger, sugieren que este fenómeno siempre ha sido inherente en los géneros filmicos (2000).

Body, que se realiza a través de la estética del exceso y la reduplicación, llama la atención no solamente sobre las convenciones genéricas del cine de terror, sino también sobre el carácter construido y abiertamente mutable del género sexual y, en concreto, de lo monstruoso femenino. En palabras de Giulia Colaizzi:

En la magnificación del artificio, en la duplicación y en el exceso, se crea un efecto de eco que distorsiona y desfigura lo que supuestamente debería ser sólo repetido, re-presentado: la imagen se revela no simplemente como copia o reflejo, sino como construcción, como artefacto. [...] El exceso –entendido como exceso de artificio, como proliferación de miradas y lecturas, y como atención tanto a la globalidad del proceso de producción de sentido como al detalle– hace visibles los hilos que tejen la representación y que le dan una forma coherente, creíble, y una consciencia “imaginaria”. (2007: 125-126)

La excesiva mutabilidad de lo monstruoso femenino encarnado en Jennifer, que se produce a través de alusiones a ciertas representaciones filmicas, o incluso mediante desmesuradas repeticiones de escenas prestadas de diversas películas de terror –como las mencionadas anteriormente *Carrie* (1976), *The Exorcist* (1973), *The Evil Dead* (1981), *Ginger Snaps* (2000) o *Teeth* (2007)–, distorsiona la imagen, descubriendo el proceso de producción de la monstruosidad femenina en la pantalla cinematográfica. Más que *ser* un monstruo, Jennifer *deviene* un monstruo cuyo cuerpo, negociado constantemente con las convenciones genéricas disponibles, se escribe y se lee en un proceso densamente intertextual. En la misma dirección que las nociones de artificio y exceso empleadas por Colaizzi van los apuntes de Halberstam sobre las operaciones de sutura en el cine de terror que desarrolla en su análisis del filme *The Texas Chainsaw Massacre 2* (Hopper 1986). Basándose en el trabajo de Kaja Silverman sobre la noción de sutura, que esta estudiosa emplea para identificar la relación entre la falta, la pérdida y la subjetividad dentro de la actividad de los espectadores, Halberstam afirma que mientras en el cine clásico las suturas deberían permanecer invisibles, en el cine de terror aparecen como un “efecto de superficie” (1995: 152-153): “the film constantly attempts to call our attention to cinematic production, its failures and its excesses. Horror film, in other words, is a critical genre and one that exposes the theatricality of identity because it makes specular precisely those images of loss, lack, penetration, violence that other films attempt to cover up” (153).

Esta visibilidad de los puntos de sutura se produce no solamente en el nivel textual, sino también en un contexto extrafilmico. En su exploración del terror recreacional, Isabel Pinedo (1997) introduce la noción del “placer de ver [más completamente]” para abordar, entre otras cuestiones, la tensión entre el realismo de los

efectos especiales y la conciencia de su artificio por parte del público. La teórica menciona cómo las revistas dirigidas a los fans del cine de terror dedican páginas enteras a explicar “how they do it”, es decir, cómo se producen los efectos especiales en el trabajo detrás de la escena (1997: 58). Asimismo, la atención que se ha prestado en las revistas de terror y la prensa popular a los efectos especiales que permitieron transformar el cuerpo de Megan Fox, la actriz que interpreta el papel de Jennifer, en un cuerpo monstruoso, se podría considerar como una fuente del “placer de ver [más completamente]”, según explica Pinedo, así como una clara exposición de la tecnología de crear monstruosidad. Eric Nordby, responsable de los efectos especiales en *Jennifer’s Body*, cuenta en detalle cómo se construyó la demoniaca mandíbula de Jennifer:

Before we started shooting, it involved the full appliance attached to [Fox’s] face and then her real jaw would be greened essentially inside of her mouth and then the appliance would drop below her real jaw and then visual effects essentially owned everything in her mouth and everything outside would’ve been a special effects appliance. And then there would’ve been a lot of clean up as well because of the way it attached to her face. (En Desowitz 2009)

El gran interés por el funcionamiento de los efectos especiales y, en consecuencia, la conciencia de su trabajo durante el mismo acto espectacular, que más que destruir el placer visual a través del desenmascaramiento de la ilusión referencial lo intensifica, es una cuestión habitual en el cine de terror, especialmente el llamado cine de culto o el cine “clase B”, que comprende las películas de terror de bajo presupuesto. Según Steven Shaviro, muchos de estos filmes no intentan esconder, sino más bien se complacen abiertamente en su uso de las herramientas tecnológicas de manipulación (1993: 102). De acuerdo con el teórico, en estos casos

a behaviorist model of discontinuous shock effects replaces the traditional, representational or naturalistic model of apparent depths and plausible causal connections [...]. [Horror films] do not try to suture the spectator into a seamless world of false plenitude and ideological mystification. Rather, they blithely dispense with canons of realistic conviction. (*ibíd.*)

La celebración consciente de la monstruosidad ofrece una experiencia densamente intertextual pero, al mismo tiempo, se traduce en un impacto visceral hacia la audiencia¹⁷³. En este aspecto, la película participa de los “géneros del cuerpo”

¹⁷³ Como señala Shaviro en su publicación posterior (2008), no se trata de crear una dicotomía entre lo “literal” (experiencia visceral) y “figurativo” (interpretación), o sea entre la presencia y la mediación, sino más bien de rechazar dicho binarismo. Su primer libro (1993), sin embargo, en especial su uso de la noción “visceral”, se ha leído a través de este binarismo.

teorizados por Williams, que se caracterizan por la aparente ausencia de una “adecuada” distancia estética y por una experiencia de implicación sensorial (1991: 5). Así, en lugar de ofrecer un distanciamiento brechtiano o una destrucción del placer visual, *Jennifer’s Body* aumenta los placeres espectatoriales, distorsionando los códigos de género sexual y desestabilizando las relaciones de poder a través de la intensificación de estos placeres. Dicho de otro modo, la película de Cody y Kusama desplaza las típicas representaciones de las mujeres en el cine de terror sin criticar abiertamente dichas imágenes, sino más bien al contrario, reduplicándolas.

La monstruosidad de Jennifer es, ciertamente, una monstruosidad de superficies –un “frenesí de lo visible” en palabras de Linda Williams (1999)– que, al estar compuesta por numerosas facetas de lo monstruoso femenino, revienta sus costuras, desfigurando “lo que supuestamente debería ser solo repetido, re-presentado” (Colaizzi 2007: 125). En este sentido, se trataría más bien de una *metarrepresentación* de la monstruosidad, que se revela a sí misma como un “artefacto”. Siguiendo las teorizaciones de Halberstam (1995), que hace referencia al famoso trabajo de Butler, *Bodies that Matter* (1993), la protagonista pone de manifiesto el género que salpica (*gender that splatters*) bajo el peso de la repetición excesiva de tropos genéricos del cine de terror. Jennifer, tal y como señala el propio título de la película, es solo un cuerpo, grotescamente superficial y descaradamente artificial. Su monstruosidad no se explica bien mediante el lenguaje de la castración y la falta porque –como es el caso de otros monstruos filmicos– su cuerpo es un lugar de exceso y plenitud (Halberstam 1995: 154). Al mismo tiempo que Jennifer expone una feminidad hiperbólica, metafóricamente adquiere un falo, por ejemplo cuando en una de las escenas, burlándose de uno de los chicos que intentan ligar con ella, le dice a Needy: “My dick is bigger than his”. Si bien esta aserción podría leerse como un gesto de masculinización de la protagonista –que supuestamente conlleva la inversión de estereotipos de género, aunque no hace más que confirmar las divisiones tradicionales entre lo masculino y lo femenino–, podría también remitir a un estado de completud que, tal y como señala Marta Segarra recurriendo a la noción de la matriz original de Luce Irigaray y al ensayo de Freud sobre la decapitación de Medusa, evocaría más bien “la lógica no binaria del inconsciente” (2011: 186). Es muy relevante la manera en la que mueren las víctimas de Jennifer: la protagonista, más que castrarlos literalmente, usa su mandíbula-*vagina dentata* para hacerles un enorme hueco en su vientre, convirtiéndolos así en cuerpos agujereados. En este caso, paradójicamente, la mutilación podría leerse no tanto como

un despedazamiento del cuerpo, sino más bien como una evocación de su completud, tal y como señala Segarra (*ibid.*). A partir de allí, la teórica explica el posible goce de los espectadores:

las películas de terror que aluden a la castración no solo exorcizan los temores más ocultos de su audiencia masculina al hacerlos explícitos y mostrarlos en la pantalla mientras los espectadores se saben a salvo en sus butacas, sino que procuran, a la vez, el goce y la repugnancia implícitos en *vivir* el horror, según la lógica no contradictoria del inconsciente. (187)

Sin embargo, hasta ahora no hemos abordado la siguiente pregunta: ¿En qué medida puede la audiencia femenina gozar de las películas de terror y cómo se podría conceptualizar su placer espectral, más allá de los impactos viscerales de los cuales nos habla Shaviro y Williams? Volviendo al argumento de Halberstam, que piensa sobre lo monstruoso femenino como un constructo histórica y culturalmente específico, nos proponemos abordarlo ahora en relación con las espectadoras, en particular las adolescentes, para contemplar la posibilidad de acceder a “the source of power through monstrous forms and monstrous genres” (Halberstam 1995: 18).

Antes de pasar al análisis, es preciso hacer un breve excursus. Al hablar de la espectralidad femenina nos encontramos ante un posible problema metodológico. Según Annette Kuhn, esta noción alude a dos conceptos distintos: el de “feminine spectator”, construido en el texto, y el de “feminine audience”, construido por las categorías culturales de género, clase, raza, etc. (1994: 207-208). En otras palabras, se trata de la brecha existente entre el espectador textual y el espectador social (o como lo denominan algunos teóricos, espectador “real”), que –tal y como lo planteó Judith Mayne en su artículo titulado “Paradoxes of Spectatorship” (1994)– se podría interpretar como una diferencia entre “address” y “reception” de una película. Según nos muestra Mayne, una de las suposiciones recurrentes en las teorías de recepción es que el texto construye un espectador ideal monolítico, mientras que la audiencia, que tiene un carácter polifacético, puede leer el texto de manera más libre. La teórica sitúa el origen de esta suposición en la tensión existente entre las nociones de cine como una institución monolítica o como una diversidad heterogénea, o sea entre “the competing claims of homogeneity (of cinematic apparatus) and heterogeneity (of spectator and therefore of different ways in which an apparatus can be understood)” (1994: 156). Así, de acuerdo con Mayne, las teorías textuales de espectralidad suponen que el aparato cinematográfico sitúa, posiciona o asigna una posición de coherencia a un espectador

implícito. Por otro lado, y como respuesta a este enfoque, las teorías arraigadas en el campo de los estudios culturales enfatizan el hecho de que los espectadores “reales” pueden ver las películas de maneras mucho más plurales de lo que la concepción monolítica del aparato cinematográfico podría implicar (160). Este espectador social es, de acuerdo con estas teorías, necesariamente heterogéneo (157). No obstante, Mayne señala un problema importante vinculado a este segundo enfoque:

If apparatus theorists were overly zealous in defining all meanings as assigned ones, there has been considerable zeal at the other end of the spectrum as well, by virtually disavowing any power of institutions and conceptualizing readers/viewers as completely free and autonomous agents –a tendency that has been particularly marked, for instance, in some versions of reader-response theory and cultural studies (especially in the United States). (159)

Recurriendo a las nociones de Stuart Hall de lecturas “dominantes”, “oposicionales” y “negociadas”, desarrolladas en su ensayo “Encoding/Decoding” (1980), Mayne –igual que Staiger– observa que este modelo mantiene relativamente intacta la noción del texto como un producto de la ideología dominante, ya que “the activity/passivity of the apparatus model appears to be reversed in favor of an active reader/viewer and a relatively stable, if not completely passive, text” (172). Ante esta situación, Mayne postula: “What remains vital, in the critical examination of spectatorship, is the recognition that no negotiation is inherently or purely oppositional, but that the desire for anything inherent or pure is itself a fiction that must be contested!” (180). De la misma manera que Mayne, Christine Gledhill toma de Hall el concepto de negociación, que según ella puede tener un papel central al repensar las relaciones entre los productos mediáticos, las ideologías y la audiencia, e incluso puede ayudar a acortar las distancias conceptuales entre un sujeto textual y social (Gledhill, 2006: 114):

As a model of meaning production, negotiation conceives cultural exchange as the intersection of processes of production and reception, in which overlapping but non-matching determinations operate. Meaning is neither imposed, nor passively imbibed, but arises out of a struggle or negotiation between competing frames of reference, motivation and experience. (*ibid.*)

Por un lado, Gledhill reconoce la posibilidad de lecturas resistentes o deconstructivas de los textos considerados como *mainstream* pero, al mismo tiempo, insiste en la existencia histórica de la audiencia, porque la feminidad no es simplemente una posición abstracta en el texto. Para Gledhill, “[a] major issue for the analysis of textual negotiation is how ‘textual’ and ‘social’ subjects intersect in a cultural product; how the

aesthetic and fictional practices engaged by a particular text meet and negotiate with extra-textual social practices” (120).

Tomando en cuenta el ensayo de Mayne –en el cual la teórica advierte de la tentación de construir una oposición algo simplista entre el espectador ideal monolítico y el espectador social múltiple–, así como adoptando la noción de la negociación textual que se ubica, según las teorizaciones de Gledhill, en la problemática intersección de los sujetos “textuales” y “sociales”, pasaremos ahora a un estudio más detallado de *Jennifer’s Body* situado en un contexto histórico y cultural concreto. En otras palabras, se trata de hacer una lectura de la película vinculándola con los discursos extratextuales en los cuales se enmarcó la recepción del filme.

En su análisis del cine de terror adolescente en los Estados Unidos, Martin Fradley (2013) remarca que quizás uno de los elementos constitutivos más relevantes en la evolución de este género en los últimos diez años es el hecho de que las películas se dirijan abiertamente a un joven público femenino. Este cambio hacia un modo de “direct female address” es, para Fradley, indicativo de los cambios *dentro* del propio género que vuelven los modelos teóricos anteriores demasiado anacrónicos para tratar con el cine de terror contemporáneo, centrado de manera insistente en la “transformación expresionista” de la heroína de una joven insegura a una mujer adulta (2013: 210).

Los rasgos paradigmáticos de la película *Carrie* de Brian de Palma, enumerados por Pamela Craig y Martin Fradley (2010), quienes ven esta cinta de terror un antecedente de estos cambios, se pueden aplicar perfectamente a *Jennifer’s Body*: las dos películas se centran en los horrores de la socialización escolar, articulados en tonos emocionales hiperbólicos; ambas representan los suburbios de clase media y el ambiente del instituto como un espacio gótico opresivamente institucionalizado; y en cuanto a su estatus genérico, ambos filmes son una suerte de híbrido entre el cine de terror, la comedia, la estética melodramática de la telenovela y el cine de explotación adolescente (2010: 89). En este sentido, las numerosas referencias a *Carrie* en *Jennifer’s Body* –lejos de ser un mero guiño posmoderno a esta célebre cinta de terror– permiten hacer una lectura más contextualizada de la monstruosidad de Jennifer, más allá de las “imágenes positivas/imágenes negativas” de la mujer en el cine de terror, así como inscribir la película de Cody y Kusama en ciertas tendencias surgidas en este género filmico durante la última década.

3.2 “El infierno es una chica adolescente”: los horrores de la socialización

She has “made a spectacle of herself”—put her unsocialized body on display.
(Creed 1993: 42)

De acuerdo con Linda Williams, el cine de terror clásico niega a las mujeres la mirada activa o las castiga violentamente por ejercerla. Cuando la mujer mira, como protagonista tanto como espectadora, tiene que soportar las asociaciones con el monstruo que –igual que ella– es definido por su diferencia de la norma masculina (2002: 62). Un análisis más detenido de las primeras secuencias del filme mostrará que, la mayoría de las veces, Jennifer es contemplada desde la óptica de Needy. La película empieza como muchas otras cintas de terror: un largo *travelling* combinado con ligeros y aleatorios movimientos de la cámara nos lleva hacia una casa bañada en la oscuridad, imágenes que sirven habitualmente para codificar el punto de vista de la fuerza malvada. En el fondo escuchamos el inquietante sonido de una respiración, que pronto será cubierto por los sonidos de un televisor, en el cual una voz dice: “I’m working the back of my calves, and I’m working my heart. We’re talkin’ about butt. We’re talkin’ about legs”. En unos planos detalle vemos el brazo de Jennifer y sus labios secos mordiendo su cabello mientras se escucha una voz proveniente de un programa televisivo de venta directa de equipamientos gimnásticos: “Whole body calorie burning. Whole body muscle toning” [fig. III, 21 - III, 22].



fig. III, 21

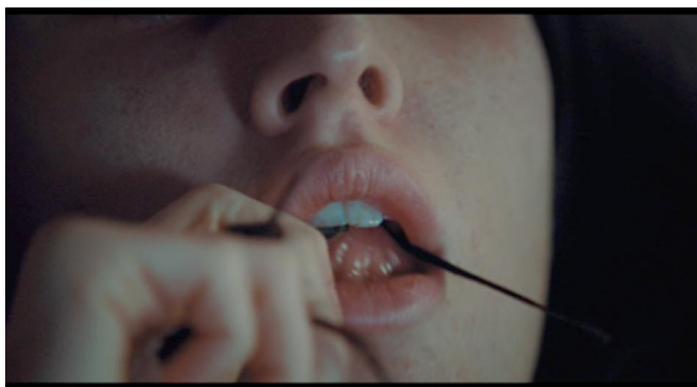


fig. III, 22



fig. III, 23

En la siguiente toma, la cámara se sitúa de vuelta afuera de la casa y se acerca a una ventana, a través de la cual vemos la pantalla de un televisor transmitiendo ese programa. Después de un corte, la cámara nos muestra por primera vez el cuerpo de la protagonista en su totalidad, mientras en la pantalla aparece el título de la película, escrito en letra rosa y en cursiva, lo que insinúa la posible vinculación de la película con el llamado *woman's film*. Un impacto sonoro nos introduce a Needy, cuya cara aparece en el encuadre mirando de manera inadvertida a Jennifer por la ventana [fig. III, 23], seguido por un plano de esta última tumbada en la cama, mientras escuchamos la voz en off, que pertenece a Needy, sentenciando: “El infierno es una chica adolescente”.

A diferencia de Jennifer, cuyo personaje es construido desde las primeras tomas por su cuerpo, la subjetividad de Needy se construye más bien a través de su voz. Los desplazamientos de la cámara al acercarse a la casa parecen funcionar como una suerte de semisubjetivo ojo incorpóreo que –según dictan las convenciones del terror– codifica la perspectiva no humana, pero en realidad corresponde al punto de vista de Needy. La falta de sincronización entre su mirada, su voz y la imagen de su cuerpo, operación que Kaja Silverman llamó “dis-embodimenting the female voice” (1990: 315), es decir la liberación de la voz femenina de su obsesiva y ciertamente exclusiva referencia

el cuerpo femenino pronto será eludida, ya que la voz de Needy volverá a concordar con su cuerpo. Sin embargo, es significativo que la introducción del personaje de Jennifer sea a través de sus ojos (incorpóreos) y de su voz (incorpórea).

Después de este prólogo, en el cual se nos muestra a Needy en un hospital psiquiátrico, la historia vuelve atrás en retrospectiva para contarnos lo sucedido, pero no desde el punto de vista de un narrador omnisciente, sino desde la perspectiva de Needy, que es la narradora y, a pesar de que el tráiler y los posters de la película podrían sugerir lo contrario, la verdadera protagonista del filme. En la escena que sigue al prólogo, Needy nos vuelve a presentar a Jennifer. A cámara lenta y ocupando el centro del encuadre, la vemos vestida con un traje de animadora, mientras que mediante el recurso del plano-contraplano —o sea, de manera mucho más “clásica” que al principio de la película— se establece otra vez la mirada de Needy [fig. III, 24 - III, 25].



fig. III, 24



fig. III, 25

En este fragmento, el uso del *voice-over*, así como la manera de codificar a Jennifer como una “chica popular”, se acercan a los procedimientos característicos del cine adolescente. La presentación de Jennifer en el ambiente escolar evoca por ejemplo la

escena del filme *Mean Girls* (Waters 2004), en la cual la protagonista mira por primera vez a la chica más popular del colegio, rodeada de adolescentes, situada en el centro del encuadre y filmada en cámara lenta igual que Jennifer. La referencia a este filme, que remarcaron algunas críticas de *Jennifer's Body*, no es casual. Traducida en España como “Chicas malas”, *Mean Girls* cuenta la historia de Cady, enamorada del ex novio de Regina, líder de una pandilla de chicas atractivas llamadas despectivamente “las plásticas”. Regina y sus amigas comenzarán a hacerle la vida imposible a Cady, y esta no tendrá más remedio que usar las mismas armas para poder sobrevivir en la “jungla”, convirtiéndose así en una de “las plásticas”. La película, muy exitosa en taquilla¹⁷⁴, fue considerada como paradigmática del género *teen comedies*, y la expresión *mean girl* se empezó a utilizar para hablar de la violencia femenina en los colegios tanto en el discurso periodístico como académico, en el cual se ha intentado abordar esta cuestión desde diversas disciplinas (por ejemplo Ringrose 2006)¹⁷⁵.

La referencia a esta película en el filme de Cody y Kusama nos permite considerar a Jennifer como una encarnación de la *mean girl* desbordante, agresiva y competitiva, que manipula a su entorno para lograr sus fines y mantener su posición privilegiada en la escuela. De la misma manera que en *Mean Girls* Regina y sus amigas disciplinan el cuerpo de Cady, en la escena en la cual le explican las reglas principales del “Girl World” (“You can’t wear tank tops two days in a row, you can only wear your hair in a ponytail once a week. [...] And we only wear jeans and track pants on Fridays”), Jennifer también intenta ejercer su poder sobre el aspecto de Needy. Así por ejemplo, mientras se prepara para salir con su amiga a escuchar un concierto de un grupo *indie*, Needy cambia su vestimenta varias veces y comenta en tono irónico: “‘Wear something cute’ meant something very specific in Jennifer-speak. It meant I couldn’t look like a total zero, but I couldn’t upstage her either. I could expose my stomach, but never my cleavage. Tits were her trademark”.

Sin embargo, hay una serie de diferencias en cuanto a la naturaleza de la relación entre las protagonistas en cada película. En el filme de Waters, la guerra entre las jóvenes se desarrolla narrativamente alrededor del personaje de Aaron, el chico por el cual compiten Cady y Regina. La misma cámara lenta que sirve para codificar la mirada

¹⁷⁴ *Mean Girls* ganó casi 90 millones de dólares, convirtiéndose en una de las comedias adolescentes más vistas de todos los tiempos.

¹⁷⁵ La película no fue la primera en representar a la llamada *mean girl*. El filme de Waters se basa en el libro *Queen Bees and Wannabes* de la psicóloga Rosalind Wiseman (2002), pero la imagen de la *mean girl* puede ser trazada desde mucho antes, por ejemplo en una comedia negra titulada *Heathers* (1988), estrenada quince años antes que el filme de Waters.

de Cady hacia Regina, transmitiendo una relación ambivalente de obsesión-odio entre ellas, en otro momento se emplea para codificar la atracción de Cady hacia Aaron, al estilo de las comedias románticas. En *Jennifer's Body* la relación entre Needy y su novio Chip está en un segundo plano, ya que el lazo entre las protagonistas es el centro de atención, lo cual es acentuado por el hecho de que las estructuras de “mirar” se desarrollan más frecuente e intensamente entre ellas. Por otra parte, ante el comportamiento agresivo de Jennifer, Needy no elabora ningún plan de venganza, sino que la escucha, intentando comprender y ayudarla –aunque resultará un intento fallido, ya que la historia termina con la muerte de Jennifer. Finalmente, no presenciamos en *Jennifer's Body* el típico final feliz sellado por la unión de una pareja heterosexual, que suele tener lugar en la escena del baile de graduación –cosa que sí ocurre en *Mean Girls* y otros relatos que van en esta línea– ni una transformación de Needy en una chica popular, otro tópico de las *teen movies*.

La actriz que interpretó el papel de Needy, Amanda Seyfield, se hizo famosa justamente gracias a su papel en el filme *Mean Girls*, en el cual encarnó a una de “las plásticas” –una chica muy atractiva, pero poco inteligente. Su personaje en *Jennifer's Body* es todo lo contrario: Needy es una persona culta, perceptiva y sensible, que muestra una actitud crítica hacia Jennifer y sus ideales de belleza. Su mirada se representa por las gafas que lleva puestas que, según Mary Ann Doane, es uno de los clichés visuales más llamativos en el cine, ya que la imagen de mujeres con gafas “is a heavily marked condensation of motifs concerned with repressed sexuality, knowledge, visibility and vision, intellectuality, and desire” (1990: 50). Este recurso podría servir simplemente para crear una oposición entre Jennifer –chica atractiva– y Needy –el patito feo– o, evocando relatos bien conocidos y analizados por la crítica feminista, una oposición entre la prostituta y la virgen¹⁷⁶, pero al mismo tiempo, y siguiendo a Doane, este cliché

has a binding power so strong that it indicates a precise moment of ideological danger or threat – in this case, the woman's appropriation of the gaze. Glasses worn by a woman in the cinema do not generally signify a deficiency in seeing but an active looking, or even simply the fact of seeing as opposed to being seen. The intellectual woman looks and analyzes, and in usurping the gaze she poses a threat to an entire system of representation. (*ibid.*)

¹⁷⁶ Además, cabría destacar que a diferencia de la típica heroína de las películas *slasher* Needy no es ni virginal ni sexualmente reprimida y rompe, por tanto, con el binomio estereotípico que cabría esperar: la mujer inocente frente a la monstruosa.

El sistema de representación se ve amenazado no solamente por las capacidades analíticas de Needy, que usurpa la mirada crítica sobre el cuerpo de Jennifer, sino también a través de la estrategia de exageración con la cual se enfatiza el carácter construido de dicha representación. La magnificación del artificio o la visibilización de la sutura, de la cual hablaban Colaizzi y Halberstam, se manifiesta tanto en la representación de Jennifer/monstruo como en la imagen de Jennifer/chica popular, lo que no solamente produce ciertos paralelismos entre dichas figuraciones, sino también enfatiza los procesos de producción de monstruos femeninos en el cine. Justo antes de la escena comentada anteriormente, en la que Needy introduce a Jennifer como una “chica popular”, vemos a esta última en una foto en blanco y negro del álbum escolar, inmobilizada en el tiempo y pixelada al estilo de las pinturas pop art de Roy Lichtenstein [fig. III, 26].



fig. III, 26

Este encuadre llama la atención en cuanto al carácter *material* de la producción filmica, haciendo visibles los hilos –en este caso los píxeles– que constituyen la representación, desafiando así la supuesta transparencia del medio filmico. De esta manera, se pone de relieve la idea del cine como una tecnología social, un vehículo en la producción de representaciones de género, tal y como lo teorizó Teresa de Lauretis (1987). A partir de las conceptualizaciones de esta teórica, podríamos constatar que el género (monstruoso) de Jennifer es el producto y el proceso de una serie de tecnologías sociales, como sería por ejemplo el cine para De Lauretis.

El carácter fabricado de la feminidad parece confirmarlo la misma Jennifer cuando dice “PMS isn’t real... it was invented by the boy-run media to make us seem like we’re crazy”. Esta frase, que resume la tesis de la película, dibuja una cierta correspondencia entre la figuración de Jennifer como monstruo femenino y su

figuración como chica popular. Los ya mencionados relatos sobre la *mean girl*, presentes en numerosas películas de la última década, así como en los relatos mediáticos que se proponen explicar la violencia de las mujeres, en especial en el contexto escolar, actúan como una tecnología más para crear lo monstruoso femenino en la cultura occidental actual. Tal y como subraya María Xosé Agra, la creciente visibilización de la violencia perpetrada por las mujeres –a pesar de que las estadísticas y los estudios desde la perspectiva criminológica generan ciertas dudas en cuanto al incremento significativo en comparación con los hombres– produce una cierta paradoja que “da cuenta de la normatividad de sexo/género”:

las mujeres son menos agresivas y violentas, son más pacíficas, debido a factores varios, desde los físicos al sentido maternal. Antes que nada, las mujeres son dadoras y protectoras de la vida, no pueden quitarla, destruirla. Por lo mismo, cuando no responden a, cuando transgreden, dicha normatividad se transforman en seres mucho más peligrosos y temibles, mucho más crueles, y en objeto de fascinación y de fantasías masculinas, y de repugnancia y horror. (2012: 58)

El discurso de la feminidad adolescente, desbordante y peligrosamente agresiva, se refleja muy bien en una escena de *Mean Girls*, en la cual las alumnas, conducidas por altos niveles de agresión y maldad –hasta ese momento bajo control gracias a las normas sociales de buena conducta–, comienzan a pelear entre sí, siendo comparadas visualmente a un grupo de animales salvajes en la jungla. “The girls have gone wild”, dice una de las profesoras al director de la escuela, quien –haciendo el papel del “buen” patriarca– pone fin al caos, activando una alarma de incendio. En una charla que da posteriormente a sus alumnas exclama: “Never in my fourteen years as an educator have I seen such behavior. And from young ladies!”, y a continuación relega el trabajo de domar a las jovencitas a la señora Norbury, cuya tarea será supervisar los ejercicios para expresar la ira de una manera “saludable”, con el fin de –en palabras del director– “fix the way you young ladies relate to each other. Lady to lady”. El discurso de la *mean girl* desarrollado –y parodiado– en esta película y en otros ejemplos mediáticos contemporáneos a ella¹⁷⁷ representa a las adolescentes como maliciosas, salvajes y alienadas, naturalizándolas a través de los modelos universales de feminidad, que han contribuido a la transformación de la imagen de las chicas como vulnerables a la de las chicas como malvadas (Ringrose 2006: 405). Estas construcciones sirven, tal como demuestra Jessica Ringrose, como estrategias regulatorias para mantener los modelos

¹⁷⁷ Para dar algunos ejemplos: la película *Bring It On* (2000), así como las series de televisión y los reality shows como *My Super Sweet 16* (2005-2008).

apropiados de la feminidad blanca, represiva, y de clase media (*ibid.*). Aunque se podría afirmar que *Jennifer's Body* también participa de estos discursos, al atraer nuestra atención hacia el proceso de creación de la feminidad adolescente monstruosa por parte de los medios de comunicación, desvela al mismo tiempo dichos discursos.

La película de Cody y Kusama no se limita a desenmascarar la constructividad del género o a exponer de manera autocrítica las tecnologías para crear lo monstruoso femenino, inflando al máximo los estereotipos de feminidad en clave lúdica, sino que ofrece también un potencial para la apropiación feminista del género de terror, en un momento histórico y cultural concreto. En su ensayo sobre el cine de terror estadounidense, Fradley explora las tensiones entre el carácter político de las recientes películas de terror adolescente y el bien extendido desencanto con las limitaciones de la cultura mediática posfeminista (2013: 207). Para el teórico, el cine de terror adolescente es sintomático de este cambio hegemónico cultural —y posiblemente opuesto a él—, ya que en muchos filmes —Fradley cita *Captivity* (Joffé 2007), *House of Wax* (Collet-Serra 2005), *Ginger Snaps* (Fawcett 2000), *Teeth* (Lichtenstein 2007), *All the Boys Love Mandy Lane* (Levine 2006) y *Jennifer's Body*— se puede detectar un énfasis temático en la feminidad neoliberal y, al mismo tiempo, una crítica de su carácter individualista y autosuficiente, a la que Fradley asocia con las definiciones de Hilary Radner de la subjetividad neofeminista:

The preoccupation of neo-feminism is the individual woman acting on her own, in her best interest, in which her fulfilment can be understood as independent of her social milieu and the predicament of other women [...]. As a largely pragmatic set of behaviours and principles, neo-feminism seeks to provide a means of survival and success for the woman who, without family or other sources of material support, counts her own body and the work that it performs as her principle resource. (Radner 2011: 11)

Si inscribimos al filme de Cody y Kusama en esta corriente, como sugiere Fradley, la construcción monstruosa de Jennifer podría ser entendida como una imagen hipersexualizada y altamente caricaturesca de la feminidad neoliberal celebrada por el discurso posfeminista. Tal y como la describen Ivonne Tasker y Diane Negra, es predominantemente una feminidad blanca, occidental, de clase media, vinculada a las nociones del individualismo competitivo, el crecimiento personal y el empoderamiento a través del consumo (2007: 1-25). Jennifer incita a su amiga a usar su cuerpo para seducir y aprovecharse de los chicos en el bar. “We have all the power. Don’t you know

that? These things? These are like smart bombs. You point them in the right direction, and shit gets real”, exclama Jennifer, agarrando los pechos de Needy.

La conciencia de su atractivo físico como un producto comercializable, la disponibilidad sexual y la versión algo grotesca de los enunciados del *girl power* que – tal y como señala Kathleen Rowe Karlyn (2005)– marcó la década de los 90, tiene sin embargo sus fisuras. “I was the Snowflake Queen”, profiere Jennifer a Needy, ante las acusaciones de su amiga sobre sus inseguridades. “Yeah. Two years ago, when you were socially relevant. [...] And when you didn’t need laxatives to stay skinny”, le responde mordazmente Needy, marcando el carácter efímero de su éxito y tal vez sugiriendo la posible decadencia de los ideales del posfeminismo. Por lo tanto, en lugar de tachar el comportamiento violento de Jennifer o de legitimar su violencia en clave de *rape-revenge* de los años setenta, sería más pertinente reflexionar sobre qué tipo de violencia se inflige a *su* cuerpo y a los otros cuerpos en la película. Hay una escena en *Jennifer’s Body* que evidencia la violencia de la llamada cultura posfeminista que – recurriendo a la expresión de Fradley– se asemeja a una “brutal pesadilla foucaultiana” (2013: 211). Jennifer y Needy se preparan para el baile de graduación. Jennifer se aplica capas gruesas de maquillaje para tapar su piel, en un encuadre que contrapone su imagen en el espejo con una foto en la cual aparece como una chica “perfecta” [fig. III, 27].

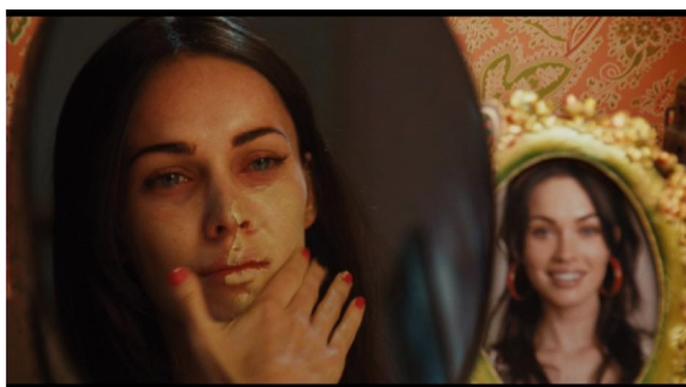


fig. III, 27

A diferencia de ella, a Needy es su madre quien la prepara para el baile, igual que Carry en la película de Brian De Palma (1976). Lleva un vestido rosa, con las mangas ridículamente abombadas, mientras que su madre estropea despiadadamente su pelo con una plancha, para que su hija responda a los estándares de feminidad que considera adecuados [fig. III, 28 - III, 30]



fig. III, 28



fig. III, 29



fig. III, 30 *Carrie* (1976)

Como resultado de estos “tratamientos de belleza” Needy se convierte en una versión caricaturesca de la reina de la graduación, o de una princesa de Disney, cuyo aspecto aparentemente impecable se verá pronto arruinado por la sangre [fig. III, 31], imagen que evoca tanto la escena del baile en *Carrie* [fig. III, 32] como las representaciones típicas de la brutalizada *final girl* en las películas *slasher*.



fig. III, 31



fig. III, 32

El filme de Cody y Kusama plantea también otra cuestión relacionada con la representación de las mujeres en la cultura mediática posfeminista. Las imágenes fílmicas y televisivas de la feminidad neoliberal, tal y como señalan algunas teóricas, se limitan en gran parte a representar a las mujeres privilegiadas en cuanto a los aspectos de raza, clase, sexualidad, edad o educación. Según Tasker y Negra, “with its frequent emphasis on luxury lifestyling and retail pleasures, postfeminism is thoroughly integrated with the economic discourses of aspirational, niche-market Western societies” (2007: 7) Recurriendo al trabajo de Imelda Whelehan, las autoras subrayan que el posfeminismo deja de lado a quienes no se ajustan a las imágenes preferidas por los medios de comunicación y a las que son demasiado pobres para “controlar” sus vidas mediante el consumismo. Sería un error pasar por alto ciertas limitaciones de *Jennifer’s Body* en cuanto a las cuestiones de raza y de clase, que se relegan a un segundo plano. En este sentido la película no dista mucho de otros filmes de terror adolescente *mainstream* que –como nos muestran Craig y Fradley– por una parte se caracterizan por su “unremitting whiteness” y por otra resultan “unapologetically middle class in both focus and sensibility” (2010: 94).

A pesar de estas carencias, se puede destacar en *Jennifer’s Body* una crítica sutil del discurso posfeminista en lo que se refiere a su celebración de los sujetos independientes con privilegios socioeconómicos. Hay un claro contraste en cuanto al estatus económico entre la familia de Jennifer y la de Needy, que destacan las imágenes de sus dormitorios y de las casas en las cuales viven. Además, el apodo de Amanda, “Needy”, puede hacer referencia tanto a su persona emocionalmente dependiente (en este caso de su mejor amiga), como a una persona necesitada. Aunque quisiera, probablemente no podría ajustarse al ideal de mujer (pos)moderna, marcada por el consumo ostentoso, ya que simplemente no dispone de los mismos recursos que Jennifer. Pese a que no sea su preocupación central, la película evidencia ciertas

desigualdades en el escenario posfeminista, como por ejemplo cuando Jennifer reprime a Needy, diciéndole: “You need a mani [manicura] bad. You should find a Chinese chick to buff your situation”, subrayando de esta manera quién tiene y quién no tiene acceso a los placeres consumistas en las sociedades occidentales.

La crítica de la feminidad neoliberal se desarrolla en *Jennifer's Body* en estricta vinculación con las convenciones genéricas del cine de terror y, en concreto, enlaza con la construcción de lo monstruoso femenino. A partir de la posesión demoniaca, Jennifer tendrá que alimentarse de carne para mantener vivo el súcubo. Sin embargo, una vez transformada en monstruo, su *modus operandi* y sus motivaciones como chica popular no cambiarán tanto. Si no consigue su dosis de carne y sangre masculina, su piel y su pelo pierden brillo y se convierte en una chica poco atractiva, o como comenta con frecuencia Needy, “fea para ser ella”. Después de alimentarse de los chicos adolescentes, disfruta de un pelo hermoso y un cutis impecable. En este sentido podríamos interpretar a Jennifer como una monstruosa creación de la cultura patriarcal, pero no solamente en relación con su abyección, puesta de relieve en su encarnación como *femme castratrice* que mata a los hombres en venganza por haber sido sacrificada-violada, sino también en relación con su obsesión con el aspecto y su dependencia absoluta de los hombres. Por lo tanto, volviendo a la cita de Creed sobre Regan en *The Exorcist*: quien ha roto con su apropiado papel femenino “has ‘made a spectacle of herself’ –put her unsocialized body on display” (1993: 42), en el caso de *Jennifer's Body* nos hallaríamos también ante una exposición del cuerpo “socializado” ante la mirada inquisitiva de Needy, quien no cesa de manifestar una actitud irónica hacia el empeño de Jennifer en cumplir con ciertas normas de género, dictadas por el discurso mediático posfeminista. La distancia crítica de Needy hacia los intentos desesperados de Jennifer por conservar su imagen de chica atractiva, y su resistencia a convertirse en un “monstruo hipersexualizado” a pesar de la insistencia de su mejor amiga, marca su proceso de crecimiento individual, que podría considerarse como una posible fuente de empoderamiento para la audiencia femenina.

Habría que subrayar, sin embargo, que esta crítica no es exclusiva al filme de Cody y Kusama, sino que –tal y como lo demostró Fradley (2013)– se puede extender a un gran número de películas de terror adolescente contemporáneas a *Jennifer's Body*. Por lo tanto, es importante situar la película en un contexto más amplio de cambios en la producción y promoción filmica durante los últimos años. Junto con la creciente visibilización de las fans de este género, tanto en la prensa popular como en los blogs y

otros espacios en internet, también han evolucionado las estrategias de marketing en las cuales ya no es una rareza promocionar una película de terror no solamente como “femenina” (o sea dirigida para mujeres), sino también como “feminista” (por ejemplo *Death Proof* [2007] de Tarantino o *Hostel Part II* [2007] de Eli Roth). Volvamos al caso de *Ginger Snaps* (2000), una película canadiense que tuvo un gran éxito de taquilla y que, según el estudio realizado por Martin Barker, Ernest Mathijs y Xavier Mendik (2006), se ha convertido en una película de culto, en parte gracias a la atención que presta a las cuestiones de representación de género y sexualidad. Paula Devonshire, productora de las dos continuaciones del filme, *Ginger Snaps II: Unleashed* (2004) y *Ginger Snaps Back* (2004), ha considerado todas las versiones como feministas: “I think it is definitely possible to make feminist horror movies and I think we have proven that with all three *Ginger Snaps* films” (en Barker et al. 2006: 68). A menudo estas aserciones producen una resistencia en cuanto a la etiqueta “feminista”, ya que –tal y como vimos en el estudio de la recepción de *Jennifer’s Body*– no hay y no puede haber acuerdo en cuanto a qué abarca exactamente este término.

Dejando de lado esta cuestión, nos proponemos comparar *Ginger Snaps* y *Jennifer’s Body* para analizar las conexiones intertextuales que existen entre ellas, no solamente para acercarnos a las estrategias genéricas (*genre*) que sirven para resignificar las figuraciones de género (*gender*), sino también para volver a considerar el posible placer espectral de la audiencia femenina. Las dos películas se centran en lo que se podría considerar “la experiencia femenina”, o retomando las palabras de Kathleen Rowe Karlyn en su análisis de la trilogía de *Scream*, “algunas cuestiones claves para la vida de las adolescentes: 1) la sexualidad y la virginidad, 2) la femineidad adulta y su relación con la agentividad y el poder, 3) la identidad y su formación a través de las narrativas culturales expresadas en la cultura popular” (2005: 55). Sin pretender entrar en todos los aspectos, convendría destacar la función del formato genérico empleado para abordar estas cuestiones y preguntar cuál sería el posible significado cultural del cine de terror adolescente.

Uno de los rasgos que Needy comparte con las hermanas Brigitte y Ginger es la pasión por el cine de terror. Su condición de fan viene indicada por su camiseta y los pósters en su dormitorio, que hacen referencia a *The Evil Dead* (Raimi 1981), una película de los años ochenta considerada un icono del cine de terror de clase B, con un gran contenido *gore* y altas dosis de juegos intertextuales. La erudición de Needy contrasta con la plena ignorancia de Jennifer, que confunde *Rocky Horror Picture Show*

(Sharman 1975) con una película de boxeo y cuya sensibilidad filmica aparece representada por una película como *Aquamarine* (Allen 2006), una historia sobre una simpática sirena que pide la ayuda de dos chicas de trece años para seducir a un hombre al que considera su amor verdadero. Brigitte y Ginger, por su parte, se diferencian de otros adolescentes por una morbosa obsesión con la muerte, que se manifiesta en su recreación de escenarios terroríficos, que presentarán como un proyecto para la escuela, en los cuales ambas hermanas fingen, teatralizan y fotografían su propia muerte. En este sentido, tanto Needy como Brigitte y Ginger son ejemplos de una nueva clase de heroína del cine de terror que, según Rowe, “conoce su cultura, desde las leyendas que cimientan las instituciones hasta la cultura popular y la tecnología de su generación, usando los instrumentos que ofrece como medio para rescribir viejas narrativas que ya no le sirven” (2005: 6).

Indudablemente el estereotipo que rechazan estos filmes es el ya mencionado de “chica popular”. Igual que en *Jennifer's Body*, en *Ginger Snaps* también nos encontramos con un sujeto hiperposfeminista, encarnado por el personaje de Trina, que simboliza la popularidad y la experiencia sexual, y a quien las chicas llaman despectivamente “come-buckety date bait”. Pero, además del rechazo de ciertos ideales de belleza, las dos películas dan cuenta de la experiencia de alienación femenina adolescente como una posición del sujeto opuesta a las opresivas normas de la heteronormatividad. Según Craig y Fradley, “*Ginger Snaps*’ vision of normative female heterosexuality as precisely a curse, a form of monstrous possession, offers an incisive critique of the limitations of gender roles and the (hetero)sexual double-standard” (2010: 90). La obsesión con la muerte, estigmatizada por el entorno como enfermiza, se vincula en el filme de Fawcett con un fuerte rechazo de ciertas normas sociales, especialmente en lo que se refiere al género. En un momento Ginger le comenta a su hermana: “A girl can only be a slut, bitch, tease, or the virgin next door”.

El cine de terror, según sostiene Robin Wood (1986), siempre ha girado en torno a los horrores de la heteronormatividad, es decir la manera en la cual las ideologías de la sociedad intentan reprimir a ciertos grupos sociales por sus diferencias en términos de género, raza, clase o preferencia sexual, entre muchos otros. De acuerdo con las teorizaciones de Wood, la figura del monstruo está ligada a las otredades que el discurso dominante no quiere aceptar e intenta rechazar o, a ser posible, assimilar. En las dos películas comparadas, al mismo tiempo que la monstruosidad se codifica como otredad, también encarna las normas más poderosas de la sociedad heteronormativa. Cuando

Ginger empieza a menstruar, atrae la atención de sus compañeros de clase, lo que provoca un disgusto por parte de su hermana menor, porque esto representa la entrada en el mundo (hetero)sexual, en el cual ambas juraron no entrar nunca. En una de las escenas Ginger comentará a su hermana que un chico la miró de manera sugerente (“checked her”), a lo que Brigitte responde que “el instituto es simplemente una estúpida máquina de cría” expresando de esta manera su actitud negativa hacia la cosificación por la mirada masculina y su disgusto hacia los intercambios heterosexuales ritualizados en su escuela (Nielsen 2004). Así, el cambio físico en una loba, que tal y como señala Nielsen, es una clara revisión de los “hormonal-teen-horrors” como *I Was a Teenage Werewolf* (Fowler 1957), no solamente describe la experiencia sexual de las adolescentes como la transformación en un monstruo, sino también una suerte de concesión a las normas de género que junto con su hermana querían evitar. En *Jennifer’s Body*, dicha concesión tiene lugar justo antes de la transformación demoniaca de la protagonista, concretamente en la escena del concierto en la cual Needy mira con admiración/deseo a Jennifer, pero esta, atraída por el cantante, le suelta la mano. Es en este momento cuando se incendia el bar, que al principio aparece como un reflejo en las gafas de Needy, lo que podría ser interpretado como una metáfora de su ira [fig. III, 33].



fig. III, 33

Más tarde, después de que Jennifer sea poseída por un demonio, ambas amigas se irán alejando una de la otra, a pesar de que en un momento de la película compartirán un beso apasionado.

De la misma manera que el lazo fraternal entre Brigitte y Ginger se ve afectado por los cambios de la última, el lazo entre Jennifer y Needy, fruto de un pacto de sangre para ser amigas para siempre (“BFF” –Best Friend Forever) que habían hecho en su

infancia, será simbólicamente destruido. Si comparamos los dos filmes, las razones detrás del asesinato de Jennifer (una escena con tonos fuertemente melodramáticos en la cual Needy le quita a Jennifer un collar con un grabado que reza “BFF”) se vuelven muy ambiguas. De acuerdo con una lectura más tradicional, Needy mata al monstruo porque este pone en peligro el orden social. Pero, por otro lado, Needy mata a Jennifer porque ha cedido ante las leyes de la heterosexualidad obligatoria y porque se ha convertido en una grotesca representación de la sexualidad femenina normativa¹⁷⁸. Aniquilando a este personaje, la película no solamente destruye un cierto modelo de feminidad “para reemplazarla con otra que es mucho más informada, menos glamourosa pero desde luego, mucho más capaz” (Rowe 2005: 59), sino que también pone fin, en clave melodramática, a una relación que en la sociedad heteronormativa, y por consiguiente en el universo filmico hollywoodense, tiene que ser reprimida.

3.3 La *final girl* y el placer femenino en el cine de terror

God, Needy, enough with the screaming! You’re such a cliché! (*Jennifer’s Body* 2009)

La violencia a la que Needy tendrá que recurrir como *final girl* –que, según Clover, es la protagonista femenina que sobrevive hasta el final de la película para matar al asesino– y su relación con el placer espectral, debatida extensamente en las últimas décadas desde las teorías feministas, es mucho más compleja de lo que podría parecer y merece una atención más detallada. A primera vista, la escena en la cual Needy mata al monstruo respeta las reglas habituales del cine *slasher*, tal y como ha analizado Clover: a través de una apropiación de los símbolos fálicos, la heroína se masculiniza y al mismo tiempo “desmasculiniza al opresor, cuya masculinidad se había puesto en duda desde el principio” (1992: 49). Clover explica así el carácter masculino de la *final girl*:

The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interests, her inevitable sexual reluctance, her apartness from other girls, sometimes her name. At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled clearly by her exercise of the “active investigating gaze” normally reserved for males and punished in females when they assume it themselves: tentatively at first and then aggressively, the Final Girl looks *for* the killer, even

¹⁷⁸ Resulta interesante en qué manera *Jennifer’s Body* parodia la relación heterosexual entre Needy y Chip, por ejemplo durante el primer encuentro sexual. Chip se muestra preocupado por ella, hasta dudar en algún momento de si llora porque su pene “es demasiado grande”. Cody y Kusama revierten ciertos tópicos de género, como en la escena anterior al baile –que habitualmente se ve desde la casa de la chica– cuando la madre de Chip le da un spray de pimienta antivioladores llamado “Pánico rosa”.

tracking him to his forest hut or his underground labyrinth, and then *at* him, therewith bringing him often for the first time, into our vision as well. (48)

Después de que Jennifer mate al novio de Needy, esta última cambia el vestido rosa por unos pantalones, sudadera y botas, y moviliza una mirada “activa” para cazar al monstruo— o sea se “masculiniza” en la apariencia y en su comportamiento, según la teoría de Clover¹⁷⁹ [fig. III, 34 - III, 35].



fig. III, 34 *Jennifer's Body* (2009)



fig. III, 35 *Halloween* (1978)

Las dos chicas luchan y antes de que Needy la apuñale en el corazón, Jennifer mira la pequeña hoja del cuchillo para cortar papel y le pregunta: “Do you buy all your weapons at Home Depot? God, you’re butch”¹⁸⁰. Needy responde a través de lo que podría ser considerado una metáfora fálica con fantasía de penetración: el arma sirve para “cortar cajas”. Tomando en cuenta su tono humorístico, esta escena puede ser leída como un comentario autorreferencial sobre cómo la *final girl* tiene que masculinizarse para matar al monstruo, al tiempo que Jennifer tiene que feminizarse —convertirse en una caja— para representar el papel de víctima.

Si leemos la escena según la teorización de Clover, tendríamos que aceptar su argumento de que el cine de terror no es más que “the tale of maleness” (50-51), siendo la chica superviviente un punto de identificación para los espectadores adolescentes masculinos:

The Final Girl is, on reflection, a congenial double for the adolescent male. She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and

¹⁷⁹ La escena del cambio de vestimenta de Needy se incluye solamente en la versión extendida de la película, incluida en el DVD.

¹⁸⁰ La alusión a la figura *butch* podría cumplir la función de una marca de masculinización, aunque también es una clara alusión al deseo homoerótico que se desarrolla entre las protagonistas a lo largo de la película.

masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality. (51)

Sin embargo, cabría remarcar ciertas fisuras en el esquema *slasher* de *Jennifer's Body*. A diferencia de la típica heroína de las películas de terror, Needy no es virginal ni está sexualmente reprimida, y tampoco es demasiado ágil. Desestabiliza, por lo tanto, el binomio estereotipado entre la mujer inocente frente a la mujer monstruosa. Cuando intenta amenazar a Jennifer, diciéndole “I will finish you if I have to”, esta se burla de ella: “Ok, you can barely finish gym class”. Por otra parte, la película se cimienta narrativamente en una inversión deliberada de las convenciones de este subgénero, según las cuales –como señala Clover– el asesino suele ser invariablemente masculino, a la vez que sus víctimas son mujeres, jóvenes, bonitas y sexualmente transgresoras. En el filme de Cody y Kusama es Jennifer quien mata a los jóvenes chicos (sexualmente activos), aunque, tal y como defendían las críticas de la película, esta inversión no conlleva necesariamente un desafío de las definiciones tradicionales de masculinidad y feminidad¹⁸¹.

En un marco interpretativo basado en la crítica de la feminidad neoliberal, estas escenas finales pueden entrañar más significados y ampliar las posibilidades teóricas para analizar la violencia de Needy. La aniquilación de Jennifer que es una representación de la feminidad blanca, hipersexualizada, de clase media, agresivamente competitiva, y que al mismo tiempo actúa como un agente de la violencia de la cultura mediática posfeminista infligida sobre el cuerpo de Needy (por ejemplo en la escena en la que Jennifer le insiste a su amiga en que se haga una manicura), puede ser leída como una fuente de empoderamiento para las espectadoras femeninas. La imagen de Needy, cubierta de sangre y suciedad, que en ningún momento expresa el deseo de convertirse en una reina del baile o en “la chica popular”, permite leer *Jennifer's Body* a través del esquema *anti-makover*, que –tal y como lo planteó Fradley (2013)– caracteriza muchas de las películas de terror adolescente contemporáneas. Según el teórico, “the affective semiotics of teen horror’s key visual trope –the exhausted female victim-hero, tearful, bloodied and psychologically traumatized– holds a dark social mirror to the consumerist pleasures valorized by postfeminist culture” (2013: 205). Tomando como ejemplo las películas *Pretty Woman* (Marshall 1990), *Maid in Manhattan* (Wang 2002), *The Devil*

¹⁸¹ Otra ruptura en cuanto a las convenciones genéricas se produce cuando Needy mata a Jennifer: la marca con el cuchillo haciendo una “X”, en lugar de una cruz –que es lo que el género de terror indica para matar vampiresas. Es la misma marca que el portero del bar hace en el brazo de las chicas cuando van al concierto, durante el cual se rompe el lazo emocional entre ellas.

Wears Prada (Frankel 2006), *Enchanted* (Lima 2007) o *Sex and the City: The Movie* (King 2008), y recurriendo a los trabajos recientes en torno a la cultura posfeminista o neofeminista, Fradley expone la manera en que el esquema de *makeover*, en el cual se asienta por ejemplo el formato de las comedias románticas, sirve para celebrar la feminidad tradicional basada en la noción de “self-fashioning”. Fradley observa:

If [...] the iconic and enduringly popular makeover scene has come to stand as a synecdoche for political limitations of postfeminist media culture, then teen horror’s equivalent moment of social education has a very different ideological resonance. [...] Stripped of an idealized traditional femininity, the affective semiotics of the brutalized Final Girl bespeak a knowing critique of the dystopic limitations of postfeminist cultural norms. (2013: 205-206)

No solamente la película niega a sus espectadoras los placeres del *makeover*, como dictarían las convenciones del drama adolescente o la comedia romántica, sino que también destruye la promesa del típico final feliz, sellado por el reencuentro heterosexual con el príncipe azul, ya que el novio de la protagonista muere antes en la película.

No menos importante, la clausura convencional después de la confrontación entre la chica superviviente y el monstruo queda desplazada en *Jennifer’s Body*. Para Clover, en el momento en que la *final girl* es falicizada, “el argumento se suspende y los horrores terminan” (1992: 50). *Jennifer’s Body*, en cambio, no ofrece una vuelta al orden preexistente, puesto que las cualidades demoniacas de Jennifer, en lugar de ser completamente eliminadas, se trasladan finalmente a Needy. El proyecto ideológico central en el cine de terror, o sea la “purificación de lo abyecto” (Creed, 1993: 14), no se cumple en el nivel narrativo, ya que –en palabras de Creed– ni se expulsa la abyección, ni se redibuja la frontera entre lo humano y lo no humano. En las escenas que siguen a la muerte de Jennifer, nos enteraremos de que Needy, gracias a sus nuevas capacidades sobrenaturales, logra huir del hospital psiquiátrico, y la película concluye de manera muy similar a *Teeth*: la protagonista sube al coche de un hombre mayor, quien por su parte la mira como si estuviera a punto de pedirle un favor sexual por llevarla. La situación provoca una sonrisa astuta en la protagonista, insinuando que Needy, igual que Dawn en *Teeth*, sabrá defenderse perfectamente.

Hasta los créditos finales no sabremos que Needy, transformada en *femme castratrice*, utilizará sus nuevos poderes para vengar a Jennifer, matando a los músicos de la banda de rock responsables de su sacrificio. El arma de la matanza será el mismo cuchillo de caza con el cual habían asesinado a Jennifer, que después de haber sido

arrojado a una cascada de agua (que, recordemos, actúa a modo de *vagina dentata*) será devuelto y encontrado por Needy en un arroyo al lado de la carretera, al lado de las bolas naranjas¹⁸².

Sin embargo, las convenciones –y por lo tanto el placer– del *rape-revenge movie* al cual se hace referencia y, al mismo tiempo, el carácter restaurador de este final quedan desestabilizados por el hecho de que en realidad nunca vemos los actos homicidas. En cambio, se nos presentan unas diapositivas de las víctimas mientras escuchamos de fondo la canción, con letra irónica: “Darlin’ darlin’ darlin’, I can’t wait to see you. Your picture ain’t enough. I can’t wait to touch you, in the flesh”. Finalmente, estas imágenes van seguidas por unas tomas en blanco y negro desde el hotel en el que tuvieron lugar los asesinatos, que nos muestran fugazmente la figura borrosa de Needy, cuyas marcas de género aparecen igual de borrosas debajo de la capucha que lleva puesta [fig. III, 36 - III, 38]. Tras ella vemos a unas *groupies* corriendo hacia la habitación de la banda, en sentido contrario a Needy, quien, ciertamente, ya no se muestra como “necesitada”.



fig. III, 36



fig. III, 37

¹⁸² Esta escena es un regreso al comienzo de la película. La masculinidad normativa –representada por los científicos– no tiene explicación para lo que ocurre en el remolino de la cascada, a diferencia de Needy que sabe dónde van las bolas. Este final simboliza el poder de Needy, masculino y demoniaco (representado por el cuchillo) y femenino (el saber).



fig. III, 38

Aunque esta última figuración podría interpretarse perfectamente como la masculinizada *final girl* de Clover, cuya razón de ser es la de convertirse en una fuente de identificación para los jóvenes adolescentes, esta idea, tal y como demostró Halberstam, “remains caught in a gender lock” (1995: 143), ya que no aborda la identificación potencial entre la audiencia femenina y el agresor o la agresora, restableciendo de esta manera las posiciones normativas de género con relación al miedo y la violencia. Si repensamos la figura de la *final girl* según la propuesta de Halberstam, Needy, igual que Jennifer, podría ser leída como una representación del género monstruoso –o del género que salpica– que excede las categorías de lo humano, convirtiéndose en “something messier than male or female” (*ibid.*). Apuntando a la “tendencia queer” en el cine de terror, es decir a su capacidad de reconfigurar el género no solo a través de una simple inversión, sino creando nuevas categorías, Halberstam argumenta que la feminidad es reciclada y transformada en nuevos regímenes de género. En este sentido, tanto el cuerpo excesivo de Jennifer, que representa varias formas de monstruosidad, como el cuerpo de Needy, contaminado por un demonio y ambiguo en cuanto a su género y su sexualidad, desestabilizan en cierto modo los regímenes dominantes, si bien en realidad la función de estas nuevas figuraciones resulta distinta. Mientras la función principal de Jennifer parece ser la de evidenciar las tecnologías y modos de producir la monstruosidad femenina, Needy, en cambio, podría evocar el proceso de “becoming-monstrous”, lo que Halberstam identifica con el hecho de activar la monstruosidad en lugar de sofocarla (*ibid.*).

Significativamente, el virus sobrenatural que Needy hereda de Jennifer no la transforma en un demonio hipersexualizado, ni tampoco le proporciona el tipo de belleza que Jennifer perseguía. A pesar de que esta transformación de Needy puede ser leída en clave de la figura de una violenta mujer fálica, un tropo común en la cultura

visual, sería muy reductivo si considerásemos una película como *Jennifer's Body* legitimadora de la violencia contra los agresores de Jennifer, ya que el relato funciona metafóricamente como un rechazo irónico de la lógica fálica de la violencia sexual. Según Fradley,

Despite the valuable body of positive feminist writing on horror cinema, the genre's violent pop-expressionist rendering of female social experience has often fuelled critical misinterpretation and even kneejerk abhorrence. As such, it is important to emphasize that the horror genre is a cultural mode of expression which is psychologically exaggerated, often exaggerated in expression, and which functions at a high metaphoric level. (2013: 208)

Si bien sería simplista leer la transformación de Needy en clave de mujer fálica, las conceptualizaciones de la chica superviviente como una (utópica) subversión feminista a la *girl power* también plantean ciertas dificultades. La exaltación incondicional de la *final girl* en el cine de terror como agente de violencia, y por eso una fuente de empoderamiento para la audiencia femenina, defendida tanto en las publicaciones académicas que aparecieron como respuesta a la teoría de Clover como en los discursos no académicos (críticas de cine, prensa popular, materiales de marketing, declaraciones de los y las cineastas), genera ciertas dudas sobre hasta qué punto estas imágenes pueden ser consideradas liberadoras. Muchos de los intentos de teorizar sobre las espectadoras se desarrollan alrededor de la problemática cuestión de la violencia de las protagonistas, que en gran parte de los estudios sirve para descartar lo que Agra, en su artículo sobre la violencia de las mujeres, considera “el esencialismo y el supuesto acríticamente asumido de mujeres pacíficas/hombres violentos” (2012: 52). Así, por ejemplo, uno de los argumentos centrales de Pinedo es que la construcción del “recreational terror” en el cine de terror permite abrirse al discurso feminista mediante una restitución de la relación entre las mujeres y la violencia, no solo como una situación de peligro en la cual las mujeres se convierten en objetos de dicha violencia, sino también como una relación placentera, “one in which women retaliate to become the agents of violence and turn the tables on their aggressors” (1997: 87).

La conceptualización de la chica superviviente como una encarnación de la fuerza feminista, necesariamente subversiva, o bien todo lo contrario, indicando la masculinización de las heroínas y una recaída antifeminista, descontextualizan la violencia representada, convirtiéndola en algo evidente y natural. En su debate sobre las imágenes de la mujer violenta en las películas *Kill Bill* (Tarantino 2003 y 2004) Lisa Coulthard recuerda que la violencia representada tiene múltiples formas y puede ser

abordada de distintas maneras, pero nunca debería ser separada del estilo, tema, narración o recepción. “In this diversity and plurality, it is important not to approach it as essentially or ontologically either subversive or regressive regardless of the gender of its agent or object” (2007: 156). La cuestión de la violencia representada levanta, por supuesto, una serie de preguntas muy complejas y difíciles que no pueden ser respondidas ni abordadas aquí en profundidad, pero es importante dar cuenta de la existencia de estos debates para señalar la importancia de investigar las representaciones de mujeres violentas y transmitir la ambivalencia, la diversidad y las dimensiones disruptivas de la violencia cinematográfica. Nos centraremos solamente en dos cuestiones para poner de relieve las trabas que plantea la noción de la *final girl* como fuente de placer para la audiencia femenina: el llamado relato “de víctima a vigilante” (“victim-to-vigilante narrative”), analizado por Rebecca Stringer, por un lado, y la posfeminización de la mujer violenta, mencionada por Coulthard, por el otro.

En su estudio de las políticas de género y la violencia femenina en *Hard Candy* (Slade 2005) y *The Brave One* (Jordan 2007), Stringer ofrece una crítica de este tipo de relatos que, según la teórica, se basan en una problemática fusión de feminismo y conservadurismo:

While the figure of the woman vigilante speaks to contemporary feminism’s emphasis on women’s agency, the figure of the vigilante in general is strongly emblematic of conservative perspectives on crime, their violent vigilantism at odds with the critical ethics of collective non-violent action characterizing much of the feminist effort to challenge male violence. (2011: 269)

Según Stringer, aunque la figura de la mujer vigilante desafíe los relatos que enfatizan el estatus vulnerable y la victimización de las mujeres, predominantes en las narrativas clásicas hollywoodenses, al centrarse en la figura de la vigilante *solitaria* estas películas evaden la ética de la lucha feminista colectiva, promoviendo los discursos de la violencia individualizada (280). La teórica concluye: “Challenging the script of feminine victimhood may be politically significant, but we ought not assume that all images of women as agents are inherently progressive” (*ibid.*).

Por su parte, Coulthard menciona la proliferación de las publicaciones sobre la representación de las mujeres violentas en el cine popular, en especial en el cine de acción, de terror y de ciencia ficción, observando que aunque los trabajos más recientes intentan problematizar las nociones del género textual y sexual, enfatizando los tropos de vulnerabilidad, invulnerabilidad y la violencia sexualizada, la mayoría de las investigaciones se centran exclusivamente en los discursos del *girl power* posfeminista,

la subversión utópica o el placer espectadorial (2007: 157). En su revelador estudio de la representación de la violencia de mujeres en *Kill Bill*, la teórica demuestra que:

Although the images of femininity and violence the film seems to offer are presented as complex and ironic, they can also be seen as ideologically, stylistically, and narrationally unified fantasies of femininity: the film's depiction of female violence is entwined with discourses of idealized feminine whiteness, heterosexuality, victimhood, sacrificial purity, maternal devotion, and eroticized, exhibitionistic, sexual availability. (158)

Relacionando el incremento de estas representaciones con el discurso posfeminista centrado en una celebración apolítica, individualista y capitalista de la mujer violenta, a menudo erotizada, Lisa Coulthard señala en su análisis de *Kill Bill* que, más que ser falicizada o masculinizada, la heroína violenta es “posfeminizada”, ya que encarna una fantasía unificada de la feminidad normativa.

Aunque compartimos la crítica de las imágenes de mujeres violentas que desarrollan Stringer y Coulthard, al mismo tiempo nos parece necesario matizar que la figuración de la chica superviviente en *Jennifer's Body* cuestiona en cierto modo los relatos estudiados por las teóricas. Por un lado, sería posible considerar a Needy como una víctima convertida en vigilante que restablece un orden social –al final de la historia mata al monstruo y castiga a los violadores–, o una heroína “posfeminizada” que encarna una feminidad idealizada –blanca, heterosexual, individualista, que rechaza cualquier implicación con el feminismo, la colectividad y la acción política. Sin embargo, tal y como intentamos demostrar en este análisis, la película dialoga de manera crítica con estos relatos, siendo al mismo tiempo –y volviendo a la idea de Fradley– tanto un síntoma como un desafío a dichos discursos. El carácter individualista de su violencia tendría que ser considerado en relación con el formato popular en la cual se desarrolla, ya que, como nos recuerda Rowe, en Hollywood las historias colectivas siempre se vuelven a narrar como historias personales (2005: 69). Al interrogar los nuevos modelos de feminidad encarnados por la *final girl* contemporánea, es decir, “una chica que es activa, que se puede proteger mediante recursos físicos, que reclama su poder sobre su propia sexualidad y expresa –más que reprimir– su ira” (*ibid.*), habría que considerar las ramificaciones y diferentes tonalidades de los códigos representacionales y modos de la violencia filmica, sin perder de vista las pautas genéricas en las cuales se inscriben estas representaciones. “Esta violencia no puede ser entendida, en ningún caso, al margen de las convenciones narrativas y genéricas que le dan significado y que las películas cuestionan de forma importante”, afirma Rowe (58).

Sin asumir en ningún caso la convicción simplista de que las representaciones de mujeres como agentes de violencia son progresistas, tampoco deberíamos rechazar las imágenes de las heroínas violentas en el cine de terror tan fácilmente. *Jennifer's Body* proporciona a las protagonistas y a las espectadoras un acceso estético a la violencia y a la ira proporcionado en un género tradicionalmente visto como masculino. La autorreferencialidad y un denso entramado de alusiones intertextuales capacitan a las jóvenes adolescentes para adoptar una distancia crítica hacia ciertas representaciones y ciertos códigos de feminidad presentes en el género de terror y otros formatos populares, para así reescribirlos de maneras mucho más potentes. Como afirma Rowe, el cine de terror contemporáneo “proporciona [a sus espectadoras] un abundante almacén de imágenes y narrativas menos valiosas como representantes de la realidad que como motivos útiles para la contestación, la reescritura y la recodificación” (52).

Quizás resultaría más fructífero no pensar la *final girl* a través de la noción de agencia de las heroínas, sino tomando en consideración la problemática relación entre representación y realidad, junto con las trampas metodológicas del paradigma – frecuentemente rebatido, pero a la vez dominante en la crítica feminista– de las “imágenes de la mujer”. “Too often representations of the pernicious effects of homophobia, racism and sexism are collapsed by the viewer into homophobia, racism, and sexism themselves” afirma Halberstam en su artículo sobre la violencia imaginada (1993: 196). En su teoría antiesencialista de representación del terror, Halberstam propone disgregar la monstruosidad del poder masculino y el miedo a la victimización de las mujeres, argumentando que la violencia femenina no consiste en una simple inversión, sino que transforma la función simbólica de la feminidad en la narrativa popular. “The power of fantasy is not to represent but to destabilize the real”, plantea Halberstam (199).

Lo que parece preocupar a quienes leen *Jennifer's Body* como un producto patriarcal y necesariamente nocivo para las jóvenes espectadoras es el hecho de que este proceso de desestabilización de lo “real” no se basa en la creación de imágenes “positivas” de las protagonistas, ni tampoco critica abiertamente las imágenes que podrían ser vistas como “negativas”. Es más, el calculado exceso en la construcción del género dentro de un *genre* altamente visceral no asegura una posición de contemplación distanciada, ni los placeres de la espectadoriedad alienada, sino que más bien intensifica dichos placeres.

El carácter altamente intertextual y la vuelta de tuerca a las convenciones genéricas no garantizan una crítica activa de las construcciones ideológicas del género, lo que convierte a *Jennifer's Body* en un filme resbaladizo para los análisis feministas. Según explica Coulthard:

Many of these films invite attention to their own superficiality and, in turn, to their engagement with codes of excess and transgression. The postmodern “knowingness” of *Kill Bill*, which emphasizes its visceral and spectacular excesses of violent action and erotic feminine display, should not, however, be taken as an active critique or a transparent sign of shifts in societal and ideological constructions of gender and power. In framing themselves as self-referential and ironic play, many of these female-centered postmodern action films [...] appear to anticipate and deflect critical engagement by constantly reasserting the attention to surfaces, display, and viewing procedures shaped by consumption. (2007: 168-169)

Sin embargo, tal y como nos propusimos en la introducción de este capítulo, si en lugar de leer esta modalidad intertextual simplemente como un rasgo típico del cine posmoderno, la situamos en un contexto determinado, es decir, si observamos cómo dicha intertextualidad se desarrolla en vinculación con ciertos discursos y ciertas maneras de producir, promocionar y ver las películas, podremos hacer una lectura más compleja de *Jennifer's Body* y de otras películas que siguen su línea, una interpretación que nos ayude a reflexionar sobre su posible alcance político. Siguiendo a Linda Williams y su análisis de “los géneros del cuerpo”: “to dismiss them as bad excess [...] is not to address their function as cultural problem-solving. Genres thrive, after all, on the persistence of the problems they address; but genres thrive also in their ability to recast the nature of these problems” (1991: 12).

Aquí volvemos a la cuestión que mencionó la propia Diablo Cody en una de las entrevistas: “The tricky thing is if you’re going to subvert those tropes [genre and gender], they have to be there [...]. We were constantly bobbing and weaving. Karyn and I talk about the film as a kind of Trojan horse. We wanted to package our beliefs in a way that’s appealing to a mainstream audience” (en Orange 2009). ¿Hasta qué punto la estética del exceso y la actitud autorreferencial puede ofrecer una crítica o un desafío a los estereotipos de género? ¿Puede la irónica combinación de estilos y representaciones desafiar la norma? ¿Es suficiente la parodia de las normas dominantes para desplazarlas o, al contrario, la misma desnaturalización del género es un vehículo para la reconsolidación de dichas normas, como plantea Butler?:

It would be a mistake to think that received grammar is the best vehicle for expressing radical views, given the constraints that grammar imposes upon thought, indeed, upon the thinkable

itself. But formulations that twist grammar or that implicitly call into question the subject-verb requirements of propositional sense are clearly irritating for some. They produce more work for their readers, and sometimes their readers are offended by such demands. (Butler 1990: xviii-ix)

Si aplicamos la noción de la performatividad de género tanto a las normas del *gender* como a las convenciones del *genre*, podríamos afirmar que, aunque *Jennifer's Body* de ningún modo presenta un punto de vista radical, dadas las limitaciones que la gramática del cine de terror *mainstream* impone, la película tuerce dicha gramática o – parafraseando a Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975)– hace tartamudear el género (*gender* y *genre*) sin que este se vuelva ininteligible y sin renunciar a ciertos placeres filmicos relacionados con la repetición genérica. La película, más que ser de terror, *participa* en el género de terror, inscribiéndose en una corriente más amplia de su época y ofreciendo (e inflando hasta el máximo) ciertos tópicos y representaciones.

Con esto no pretendemos afirmar que el *genre* sea un molde fijo contra el cual Cody y Kusama se rebelan, aserción que podría cómodamente ayudar a conceptualizarlas como autoras feministas de Hollywood, etiqueta muy problemática como vimos en el capítulo II. Volviendo al ensayo de Jane Gaines sobre el ingenio del *genre*, habría que entender el género filmico no como limitador de la creación artística o ideológica, sino como expansivamente generador, remarcablemente flexible y altamente productivo (2012: 20). Aunque, por definición, el género implica ciertas leyes estéticas, conlleva al mismo tiempo su violación: “genre works are fascinatingly predictable as they are unpredictable, paradoxically, by virtue of their inevitable repetition in some innovative form of the form” (*ibíd.*). Tal y como afirmó Deleuze, al cual recurre la teórica, la repetición constituye una transgresión, porque en virtud de su reiteración, pone en duda la ley, invitando al escepticismo:

Si la répétition est possible, elle est du miracle plutôt que de la loi. Elle est contre la loi: contre la forme semblable et le contenu équivalent de la loi. Si la répétition peut être trouvée, même dans la nature, c'est au nom d'une puissance qui s'affirme contre la loi, qui travaille sous les lois, peut-être supérieure aux lois. Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. A tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste. (1968: 9)

Insistiendo en la ingeniosidad de la reconfiguración cultural, Gaines propone lo siguiente: “I suggest –against genre as cramping authorial style– that we start with the social over the individual and conceive innovation as anticipated and ‘contained within’ the generic, that is, in the sense of already there, already-in-form” (2012: 26).

¿Qué ganamos si adaptamos el enfoque de “la generosidad del *genre*” defendido por Gaines? La teórica responde:

The generosity of film genre is its assumption that all know and feel –no privileged auteur knows and feels more than an audience member or any of the other creative personnel on the motion picture production set [...]. The director and the actors step into the genre which, like a ready-made, takes over and generates the work we have historically designated as “theirs”. If genre is the locus of genius, however, is not “theirs” more properly “ours”? (27)

Este comentario nos devuelve no solamente al carácter colectivo de la producción fílmica, rotundamente ignorado en las teorías fílmicas de autor, sino también al papel activo de la audiencia, que participa en una negociación cultural, produciendo a su vez nuevas significaciones de género(s). Si la innovación ya viene incluida en lo genérico, más que deshacer el *genre*, *Jennifer's Body* explora a fondo su potencial productivo, participando en la perdurable y continua reescritura de las representaciones del *gender* en el cine de terror. En este sentido, la película actúa no solo *contra*, sino también – como lo ha formulado Jane Gaines– *con* el género, volviendo a la “historia de siempre” y narrándola una y otra vez.

CAPÍTULO IV: Tierra, no paisaje. Desterritorialización de los cánones del western

Los inmensos paisajes del mítico Oeste se extienden hacia un lejano horizonte. Un grupo de pioneros atraviesan con sus precarias carretas el desierto para cumplir con el proyecto de construir una civilización “desde el principio” [fig. IV, 1].



fig. IV, 1

Kelly Reichardt moviliza en *Meek's Cutoff* un denso campo semántico, construido y reconstruido por centenares de películas, desde los primeros westerns de Thomas Edison de 1899, *Poker at Dawson City* y *Cripple Creek Bar-room*, o *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter de 1903. Como han mostrado varios teóricos, el western clásico que representa la colonización del Oeste americano está en el centro de la narrativización histórica de la América blanca y de la construcción de su identidad nacional. Así lo subraya el crítico Peter Flynn:

Manifest destiny; rugged individualism; a pre-modern Eden of moral simplicity; a future built on the harmonious union of man and nature –all four cornerstones of the American psyche, each with their locus on the single moment of expansion and creation. No other period in American history has so frequently been called upon to define and solidify national identity. For this reason alone, the migration West is the single most important event in American history –an event that is replayed over and over in an affirmation of all that is American, all that is good, bad and ugly. (1998)

La historia, la cultura y la geografía del Oeste americano han sido representadas con mucha frecuencia como una edad de oro de los Estados Unidos, rememorada nostálgicamente una y otra vez en la tradición cinematográfica. Por ejemplo, uno de los westerns del período clásico, *Wagon Master* (1950) de John Ford, ofrece una visión idealizada de la experiencia de los pioneros mormones, transmitiendo una visión épica de este episodio como parte del relato sobre los orígenes de la nación. “A hundred years have come and gone since 1849, but the ghostly wagons rollin’ West are ever brought to mind”, cantan los Sons of Pioneers en la banda sonora del filme.

En cambio, la representación de este período en *Meek’s Cutoff* no se interesa por los aspectos históricos, ni tampoco ofrece una revitalización nostálgica del género de western. La película de Reichardt –tal y como señalaron varios críticos– condena el racismo y el sexismo que cimientan la conquista del Oeste, proporcionando una poderosa crítica del Destino Manifiesto y del mito fundacional de un edén pre-moderno, al mismo tiempo que dramatiza el fracaso del proyecto estadounidense en los conflictos bélicos del siglo XXI en Iraq y Afganistán.

El objetivo de este capítulo es analizar el filme *Meek’s Cutoff* para examinar cómo Reichardt desterritorializa las convenciones genéricas del western, cuestionando las mitologías del Lejano Oeste celebradas desde sus orígenes en las películas hollywoodenses, como por ejemplo la del expansionismo estadounidense triunfalista o la del arquetípico héroe masculino que emplea la violencia para proteger su comunidad. Aunque Reichardt deconstruye estas mitologías de varias maneras, nos centraremos solamente en algunos aspectos específicos de esta revisión. En primer lugar, abordaremos el mito de la frontera y el uso del régimen escópico de la mirada –asociada a menudo en la teoría feminista de cine inspirada por el psicoanálisis con una manera de ver controladora, patriarcal y/o colonial– para analizar cómo se dramatizan en el filme las estructuras binarias, típicas del género del western. En segundo lugar, se investigará con qué procedimientos desestabiliza Reichardt el ritmo habitual del cine del Oeste hollywoodense, produciendo una temporalidad alternativa, basada en el afecto del agotamiento. A continuación veremos de qué manera el régimen escópico y la identificación filmica en términos lacanianos se ven desplazados por la visualidad táctil y por un énfasis en la materialidad de los cuerpos y del propio medio filmico, que evocan ciertos modos de coexposición. Se mostrará cómo Reichardt pone a prueba los límites de la visión y de la identificación filmica, centrándose en el tacto y en la materialidad de la imagen, abriéndose a un espacio de *ser-con*, en términos de Jean-Luc

Nancy (2000), más allá del régimen escópico. Tomando como punto de partida las reflexiones sobre la comunidad de Nancy, así como las teorías de la recepción encarnada inspiradas en la fenomenología, abordaremos en la última parte de este capítulo la negociación entre la proximidad y la distancia, entre la mirada y el roce (“gaze” y “graze” en términos de Laura U. Marks [2000]), que interrumpe el mito de una identidad colectiva, desarrollando un modelo no fusional del *ser-con* entre las singularidades, tal y como lo teorizó Nancy. El tacto será aquí adoptado como una intermisión dentro del contacto, que el filósofo francés emplea para argumentar a favor de lo que él define como una “comunidad inoperante” (Nancy 2000).

4.1 El mito de la frontera

El cuarto largometraje de Reichardt se basa en una historia real del llamado Oregon Trail –también conocido como “Terrible Trail”–, una de las principales rutas de migración hacia el noroeste del Estados Unidos actual, utilizada por los pioneros que, llevados por la doctrina del Destino Manifiesto, cruzaban el país recorriendo más de tres mil kilómetros. Kelly Reichardt y su guionista Jonathan Raymond parten de un personaje histórico, Stephen Meek, un guía que en 1845 “perdió” una caravana de doscientas carretas en el desierto de Oregón, y de los diarios de esta expedición, la mayoría escritos por mujeres. Ostensiblemente distanciada, minimalista y austera, la película *Meek’s Cutoff* describe una ardua lucha por la supervivencia de siete colonos, guiados a través de los áridos páramos del Oregon High Desert por un hombre fronterizo (Bruce Greenwood). Meek convence a los pioneros de elegir una ruta supuestamente más segura y corta por el desierto, pero pronto se dan cuenta de que están totalmente perdidos.

Uno de los temas centrales de *Meek’s Cutoff* es el llamado mito de la frontera, tal y como lo analizó Richard Slotkin (1992). En la introducción de su trabajo Slotkin recurre a una anécdota muy sugerente, que pone de relieve la importancia del mito para la cultura y la política estadounidenses. En 1960 John F. Kennedy llegó al podio del Los Angeles Coliseum para aceptar su nominación por parte del partido demócrata como candidato a presidente. Como señala Slotkin, era una tradición bien extendida en la oratoria política ofrecer en el discurso de agradecimiento una frase o un eslogan que definiera la campaña indicando el estilo personal del candidato. Roosevelt terminó sus doce años de mandato republicano reclamando un “New Deal for the American

People”, mientras el eslogan de Truman se basaba en el “Fair Deal”. La firma personal de Kennedy, en cambio, fue “The New Frontier”. Durante su discurso, Kennedy invitó a la audiencia a que lo viera como una suerte de nuevo hombre de la frontera que se enfrentaría a las distintas facetas de lo salvaje:

I stand tonight facing west on what was once the last frontier. From the lands that stretch 3000 miles behind me, the pioneers of old gave up their safety, their comfort and sometimes their lives to build a new world here in the West [...] [But] the problems are not all solved and the battles are not all won, and we stand today on the edge of a new frontier –the frontier of the 1960s, a frontier of unknown opportunities and paths, a frontier of unfulfilled hopes and threats... For the harsh facts of the matter are that we stand on this frontier at a turning point in history. (Kennedy en Slotkin 1992: 2)

Slotkin observa que, a pesar de que Kennedy no pudo haber previsto hasta qué punto este simbolismo sería efectivo, ciertamente entendía que estaba evocando una de las tradiciones más venerables en la oratoria política estadounidense. Sabía perfectamente que estas figuras retóricas serían inteligibles para su audiencia y que estos símbolos conformarían un lenguaje adecuado para explicar y justificar el uso del poder político:

For Kennedy and his advisers, the choice of the Frontier [...] was an authentic metaphor, descriptive of the way in which they hoped to use political power and the kinds of struggle in which they wished to engage. The “Frontier” was for them a complexly resonant symbol, a vivid and memorable set of hero-tales –each a model of successful and morally justifying action on the stage of historical conflict. [...] Its central purpose was to summon the nation as a whole to undertake (or at least support) a *heroic* engagement in the “long twilight struggle” against Communism and the social and economic injustices that foster it. [...] Seven years after Kennedy’s nomination, American troops would be describing Vietnam as “Indian country” and search-and-destroy missions as a game of “Cowboys and Indians”; and Kennedy’s ambassador to Vietnam would justify a massive military escalation by citing the necessity of moving the “Indians” away from the “fort” so that the “settlers” could plant “corn”. [...] twenty years after Kennedy’s acceptance speech the same symbolism –expressed in talismanic invocations of the images of movie-cowboys John Wayne and Clint Eastwood– would serve the successful campaigns of a Republican arch-conservative and former Hollywood actor identified (perhaps unfairly) with Western roles. (1992: 3-4)

En su estudio de varios momentos en la historia de los Estados Unidos, Slotkin traza el desarrollo de un sistema de formulaciones míticas e ideológicas que constituyen el mito de la frontera, que según el teórico es el principal referente ideológico, más que geográfico, en la cultura de este país¹⁸³. Slotkin investiga la intersección entre ideología,

¹⁸³ El tema de la frontera ha sido un tropo común en los debates políticos e historiográficos desde finales del siglo XVIII. En 1782 Hector St. John de Crèvecoeur formuló la pregunta: “What, then, is the American, this new man?”, argumentando que los vastos espacios del Nuevo Mundo y las oportunidades que creaban distinguían a los americanos del resto del mundo –aunque no necesariamente de manera positiva, ya que a de Crèvecoeur le preocupaba la violencia de la frontera (1997: 31-53). Sesenta y seis años antes de Kennedy, el historiador Frederick Jackson Turner (1962) desarrolló su famosa tesis sobre la frontera: los viejos valores aristocráticos, el estatus social o las diferencias étnicas resultaron irrelevantes

mitos y *genre* para proporcionar una explicación histórica de las actividades y procesos a través de los cuales la sociedad estadounidense ha producido ciertos sistemas de valores y significados, que se utilizan para explicar e interpretar el mundo y a ellos mismos. Su tesis principal es que el mito de la frontera, expresado en la literatura, la historiografía y el cine, se basa en la suposición de que “the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, and ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and ‘progressive’ civilization” (10).

Según Slotkin, la violencia es una cuestión central tanto en el desarrollo histórico de la frontera, como en su mítica representación. El historiador afirma que esta violencia no es necesariamente “típica” de los Estados Unidos, pero sí que lo es la “mítica importancia” que se le asigna, así como los usos políticos que se dan a este simbolismo (13). La figura del héroe es clave en esta mitología, ya que “when history is translated into myth, the complexities of social and historical experiences are simplified and compressed into the action of representative individuals or ‘heroes’” (14).

El estudio de Slotkin ha sido criticado por algunos autores por centrarse en un solo aspecto de la frontera, esto es, la violencia del proyecto estadounidense (por ejemplo Rollins y O’Connor 2005: 12-13). Su análisis del mito de la frontera empieza con el gobierno de Kennedy (1960-1964) y termina con la guerra en Vietnam, como una culminación “lógica” del expansionismo y la violencia implícita en el mito. Es importante contextualizar su obra: mientras que Slotkin intenta abordar los conflictos bélicos estadounidenses después de la Segunda Guerra Mundial, los historiadores que escribieron después de él, en un clima de diversidad cultural y étnica, subrayaron la complejidad del Oeste americano, añadiendo voces hasta ahora silenciadas en la evaluación de la expansión estadounidense (Limerick 1987, 2000). Otro posible problema del enfoque de Slotkin es la manera de conceptualizar el género fílmico y en concreto el western, asociado siempre con la reafirmación de los estereotipos y la ideología dominante, sin tomar en consideración el hecho de que los textos fílmicos son polisémicos y pueden ser interpretados de distintas maneras por la audiencia. No obstante, sus apuntes sobre la importancia del mito de la frontera para la cultura estadounidense nos resultan útiles para abordar el filme de Reichardt.

en la frontera, donde todos tenían que enfrentarse a las duras condiciones de vida en un ambiente hostil. Turner posicionó el Oeste americano como una fuente de la práctica democrática estadounidense.

En *Meek's Cutoff* la cineasta observa bajo una lupa este mito, que –tal y como mostró Slotkin y muchos otros teóricos (Kitses 1969, Wright 1975)– se basa en una serie de oposiciones: tierra salvaje/civilización, indio/blanco, blando/duro, femenino/masculino. Además de dramatizar estas oposiciones, la cineasta disecciona una de las figuras cruciales para el mito de la frontera: la del héroe fronterizo que se encuentra entre dos mundos –lo salvaje y lo civilizado–, actuando como mediador o intérprete entre razas y culturas diferentes, pero sobre todo como una herramienta de la civilización contra lo salvaje. Es un hombre que “conoce a los indios”, es decir, que sabe pensar y luchar como un indio, volviendo sus propios métodos contra él (Slotkin 1992: 16).

El contexto en el cual se rueda la película es clave para entender la profundidad de esta desmitificación: igual que Kennedy o Ronald Reagan –que fue denominado “vaquero” por su estilo de liderazgo en los años 1980–, al presidente George W. Bush se le retrató frecuentemente como un *cowboy* en los asuntos exteriores después de su ataque “preventivo” a Iraq. Para algunos esta etiqueta tenía una dimensión positiva –ya que puede referirse a un héroe que sabe distinguir lo bueno de lo malo–, mientras que para otros significaba alguien que actúa solo, sin pedir la ayuda (ni la opinión) de los demás. Bush se forjó a sí mismo como un presidente-héroe y un guerrero solitario, identificando la guerra en Iraq con los valores inherentemente estadounidenses.

Los críticos y las notas de prensa de *Meek's Cutoff* han trazado múltiples analogías entre el gobierno de Bush y el personaje de Meek, que reiteradamente asegura en la película: “we are not lost, we are just finding our way”. Tanto el guionista Jonathan Raymond como la propia Reichardt han afirmado en varias ocasiones que la película puede ser leída como un comentario sobre la opresión racial que marcó el gobierno de Bush, pero también la historia de los Estados Unidos en general:

When we were working on the script it was the time of Guantánamo [...]. Certainly what was appealing about Meek's story was that it felt as though there were a lot of contemporary themes in it. We had to back away from that and get into the pioneers' story, but throughout the making of the film, and as I was cutting, the political landscape changed. I found that whatever was happening in the news daily was so easy to project on to what I was working with [...]. American history is so repetitive. We have the same big issues over and over again: issues of conquest and whose life has more value –which comes down to racism. (Reichardt en Fuller 2011: 42)

Efectivamente, el maltrato que sufre el prisionero en *Meek's Cutoff*, por ejemplo cuando Meek le pateaba la cabeza mientras intenta sacarle información sobre el agua, o el hecho

de que Emily sea la única que le da de comer, parece un eco de los interrogatorios y torturas en la llamada guerra contra el terror durante la administración de Bush. Aunque Reichardt en general intentó evitar las interpretaciones políticas tan específicas, en una de las entrevistas se permitió una broma para comparar las habilidades de escritura de Meek con las de Bush. “Meek was perceived in different ways by different people, but definitely was thought of as someone who didn’t know what he was doing by pretty much everyone”, explica la directora, mencionando su autobiografía de tan solo catorce páginas, que según ella demuestra su sorprendente incompetencia. “Ten pages is this long-winded joke, and then he’s just like, ‘I led the first wagon train through Oregon territory. Completely successful’. Probably just like George W. Bush’s new book: ‘Everything went great. Not to worry’” (en Longworth 2011). Al mismo tiempo, Reichardt extiende el mensaje de la película a las cuestiones del liderazgo y la comunidad:

This idea of a persuasive blowhard persuading a bunch of people out into the middle of the desert without really knowing the lay of the land or possibly being without any kind of real plan and just overestimating himself and this situation and then winding up at the mercy of people that he is culturally completely different than and is mistrustful of [...] had all these contemporary components to it. (En Saito 2011)

Ciertamente, Reichardt no es la primera cineasta que moviliza y revisa las convenciones genéricas para reflejar los conflictos bélicos contemporáneos. Como ha mostrado John H. Lenihan en su *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film* (1980), los westerns de los años 1950 reflejaron una serie de preocupaciones relacionadas con la Guerra Fría que impregnaban la sociedad estadounidense en aquel momento. El teórico afirma que “the study of a single genre is especially revealing of how a particular form is modified in accordance with the constantly changing concerns and attitudes of a society” (en Rollins y O’Connor 2005: 10). Las películas del Oeste de los años 1960 y 1970 expusieron el creciente cinismo y violencia que caracterizaron varias guerras llevadas a cabo por los Estados Unidos. Por ejemplo Jon Tuska (1976) analiza lo que denomina “un western sin héroes”, refiriéndose a *Cat Ballou* (1965), *Will Penny* (1968) y *Monte Walsh* (1970), así como “un western con solo villanos”, categoría en la cual incluye los filmes de Sam Peckinpah, *Ride the High Country* (1962) y *The Wild Bunch* (1969). Los westerns posteriores revisan la historia del Oeste estadounidense, reivindicando la presencia y las voces de los hasta entonces excluidos: los nativos americanos, los hispanos, los afroamericanos, los asiáticos y las mujeres

(véase Limerick 1987, 2000). Un ejemplo de estas reivindicaciones es *The Ballad of Little Jo* (1993), un western dirigido por Maggie Greenwald, consagrado por algunas teóricas de cine como una subversión feminista del cine de Oeste. La película, analizada en detalle por Tania Modleski (1998), se inspira en la historia real de una mujer que intenta escapar del estigma de quedarse embarazada fuera del matrimonio, dirigiéndose hacia el Oeste donde vivirá disfrazada de hombre. *Meek's Cutoff* se inscribe en esta revisión de la posición de las mujeres en el Lejano Oeste, pero –como veremos más adelante– de manera distinta que *The Ballad of Little Jo* u otras películas en las cuales las mujeres pasan al primer plano del relato, convirtiéndose en *cowgirls* y realizando los actos heroicos que tradicionalmente se reservan a los protagonistas masculinos¹⁸⁴.

Como demuestra este breve recorrido por las películas del Oeste a lo largo del siglo XX, el *genre* siempre ha sido sensible al entorno social y cultural. Esto no debería sorprender si asumimos que, tal y como señalamos en el capítulo I de esta tesis, el cambio y la subversión ya están inscritos en la lógica de los procesos genéricos. A continuación veremos en qué sentido *Meek's Cutoff* es sensible a su momento histórico, repitiendo –con *diferencia*– ciertas convenciones del western y participando en una continua y dinámica recombinación de los materiales culturales, no solo dentro del género cinematográfico (*genre*) en el que se inscribe, sino también en cuanto a las representaciones del género sexual.

4.2 El duelo de las miradas

A pesar del hecho de que Reichardt opere dentro de un marco genérico reconocible, su película mantiene una distancia crítica respecto a la estética del cine del Oeste y sus formaciones ideológicas. En los westerns clásicos, los majestuosos escenarios – representados mediante panoramas en technicolor e inalcanzables horizontes– indican la

¹⁸⁴ Por ejemplo *The Quick and the Dead* (1995), *Bad Girls* (1994) o *Bandidas* (2006). En numerosos westerns clásicos las mujeres se ponen ropa masculina, pero su “travestismo” por lo general es solo provisional, muy distinto del “travestismo” de *The Ballad of Little Jo* (1993), donde la protagonista elige la vida de “cowboy” para mantener su independencia. Un ejemplo claro del “travestismo” provisional es la película *Westward the Women* (1951) que narra la historia de Buck (Robert Taylor), un ganadero que recibe el encargo de conducir a un grupo de mujeres desde Chicago hasta un pueblo de California, donde las espera un grupo de pioneros solteros que buscan esposa. Durante el viaje las mujeres actúan como valientes y utilizan ropa de hombre para, al final del filme, justo antes de llegar al destino, volver a ponerse sus vestidos y recuperar el rol “femenino”. Las protagonistas de *Westward the Women*, igual que ocurre en las películas de Ford, aluden a los valores “domésticos” –llegan a la salvaje zona fronteriza para imponer su orden y convertirla en un nuevo hogar.

promesa de nuevos descubrimientos y nuevos comienzos¹⁸⁵. Se requiere el formato ancho de Panavisión para retratar las sagas de migraciones y colonización, las acciones heroicas y los gestos expansivos de libertad, según Sara Gwenllian Jones (2003: 59). Reichardt revisita estas imágenes ópticas, encerrando los vastos paisajes en marcos estrechos, angustiosos y claustrofóbicos. Algo parece haberle ocurrido al acto de mirar, que aquí es más condensado, más inquisitivo y más intensificado [fig. IV, 2].



fig. IV, 2

Se ha escrito mucho sobre el hecho de que la película había sido rodada en un formato académico (“Academy ratio”, 1,375:1), es decir, empleando marcos casi cuadrados en lugar de rectangulares, lo cual, según explicó Reichardt, ha limitado el acceso a ella¹⁸⁶. Este formato, que no solamente concentra nuestra atención en las tareas cotidianas de las mujeres, sino que también transmite de manera poderosa la visión limitada de las protagonistas, y en consecuencia de los espectadores, fue una decisión artística consciente. Como han señalado varios críticos, los *bonnets* (los gorros típicos de la época) que llevan las mujeres restringen su visión, de la misma manera que Reichardt

¹⁸⁵ Por ejemplo *The Way West* (1967) de Andrew V. McLaglen, un filme con el cual *Meek’s Cutoff* parece entablar un diálogo, retrata el viaje de una caravana desde Missouri hacia la tierra prometida del Willamette Valley a través del Oregon Trail. En contraste con *Meek’s Cutoff*, la película de McLaglen fue rodada en Panavisión, goza de grandes estrellas (Kirk Douglas, Robert Mitchum y Richard Widmark), contiene mucha acción, drama y romance, así como un claro principio y final. Además, el guía Dick Summers, a diferencia de Meek, es competente, sabe hablar la lengua de los indios y finalmente lleva a los protagonistas hacia el agua. Para un análisis más detallado del filme, véase Morrison (2010: 40-44).

¹⁸⁶ “I knew going into it that it would limit the amount of theaters we can play *Meek’s* at. Sadly, very few theaters have the capabilities” (Reichardt en Ficks 2011).

restringe formalmente la nuestra mediante su elección del formato académico. Según ha observado uno de los comentaristas: “If the pillars you see on the side of your widescreen TV when watching *Meek’s Cutoff* emphasize the verticality of her compositions, they also can make you feel like you are looking at the world with a bonnet on your head” (Ramaeker 2011).

La propia directora ha abordado este tema en una entrevista con Terry Gross en *Fresh Air*, un programa de la National Public Radio. Gross comenzó la conversación diciendo que sentía que algo no funcionaba en la película y que quería que las cortinas se abrieran más a ambos lados de la pantalla. Le preguntó a Reichardt cuál había sido su objetivo, a lo que ella respondió: “the square was typical for the early Westerns. [...] But for my purposes, I felt like the square gave you a sort of idea of [...] the closed view that the women have” (en Fuller 2011: 42). Gross comentó que los gorros y los marcos cuadrados contribuyeron al sentimiento de “claustrophobia in a wide open space”. Reichardt explicó que quería conseguir un efecto “práctico y estético”:

I liked the idea of a more closed-in view as opposed to widescreen. It enables us to see what the women see wearing those bonnets. They blocked out all their peripheral vision, which seems like a metaphor for how the women were pushed along. The square also changes the landscape completely –enabling you to get the height over the mountain range and the foreground of the desert– and changes time. It keeps you in the present, where the characters are. I had a rule that there would be no vistas, because I didn’t want to be romanticizing the West at this point in the journey. If I was making it at an earlier time on the trail, I think I would have romanticized the landscape more, because in the diaries people are poetic about it. Further on their “heaven on earth” flowery hopes give way to lists of chores, which is where we meet up with our wagon party. (*ibid.*)

Los gorros, que sirven de protección contra el sol ardiente y la arena, esconden las caras de las mujeres, haciéndolas más anónimas y subrayando su exclusión de las decisiones que se toman sobre su propio destino [fig. IV, 3 - IV, 4]. Mientras los hombres se alejan para debatir el curso de los acontecimientos, la cámara mantiene a las protagonistas a distancia. Los hechos se cuentan desde el punto de vista de ellas: una de las primeras imágenes de la película muestra a Millie transportando con cuidado un canario enjaulado –que simboliza la posición de las protagonistas; el filme termina con la cara de Emily enmarcada por las ramas de un árbol, lo que subraya la importancia de su mirada [fig. IV, 5 - IV, 6].



fig. IV, 3



fig. IV, 4



fig. IV, 5



fig. IV, 6

La perspectiva auditiva también nos sitúa en su posición frustrante –las mujeres se ven forzadas a espiar a los hombres desde la distancia, escuchando subrepticamente sus diálogos casi inaudibles. Los hombres siempre se alejan del campamento para reunirse, mientras que ellas, irónicamente, mantienen el reinado (sobre los objetos materiales y sobre los bueyes) [fig. IV, 7]. Mediante el uso del sonido Reichardt distancia e involucra simultáneamente a los espectadores, que solo oyen algunas frases sueltas, como si ellos también se encontraran en la cima de la montaña, recogiendo leña junto con las protagonistas. “Usually when you’re making a film you expect the camera to be on the person who is doing the talking. In the case of *Meek’s Cutoff*, the men are doing a lot of the talking. So yeah, there was some tension at times and it emphasized the assumption of power both on film and in life”, comenta Reichardt (en Ponsoldt 2011).



fig. IV, 7

Estas tomas ponen de relieve las relaciones de poder establecidas en el grupo de los pioneros –las mujeres están desprovistas de rostro y de voz propia, lo que marca su posición en la sociedad del siglo XIX–, pero además tematizan una mirada inquisitiva e incriminadora que pone en cuestión ciertas mitologías del Lejano Oeste. En más de una ocasión se nos ofrecen tomas de Emily, observando a los hombres [fig. IV, 8]. Los hombres parecen extremadamente sigilosos, lo cual intensifica el escepticismo y el menosprecio de Emily [fig. IV, 9]. Los pioneros están perdidos, y este hecho se pone de relieve con la primera palabra que surge en pantalla al principio de la película, tallada en el tronco de un árbol caído: “Lost” [fig. IV, 10]. El único guía, Stephen Meek, parece cada vez más incompetente. “I don’t blame him for not knowing. I blame him for saying he did”, aclara Emily en algún momento. En el centro de su mirada se encuentra precisamente Meek [fig. IV, 11], su autoridad, vanidad y racismo, por ejemplo cuando cuenta historias sobre el salvajismo e inhumanidad de los indios, para convencer a sus seguidores de que están rodeados por crueles enemigos de los cuales solo *él* puede protegerlos. “Is he ignorant or is he just plain evil? That’s my quandary. It’s impossible to know”, comenta Emily a su marido.



fig. IV, 8



fig. IV, 9

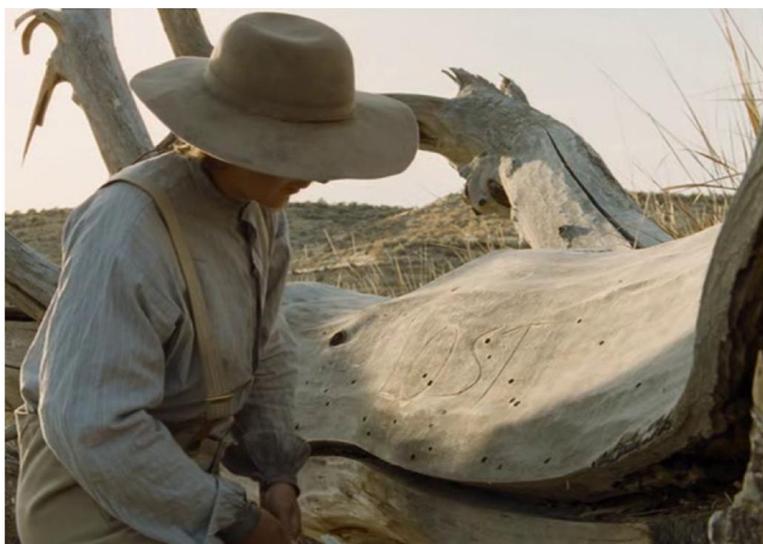


fig. IV, 10



fig. IV, 11

La protagonista cuestiona mordazmente el poder y el odio racial de Meek y pronto se fijará en otro guía: un indio cayuse, capturado y amenazado de muerte por Meek, pero finalmente protegido por Emily, que tiene la esperanza de que los lleve hacia el agua. La protagonista establece una perturbadora alianza con el prisionero: le da de comer y arregla su ropa, porque “quiere que le deba algo”.

Con la llegada del indio se desarrolla otra estructura de mirar: la mirada colonial entre los pioneros y el hombre cayuse [fig. IV, 12 - IV, 17]. La paranoia y miedo al otro predominan en la segunda parte de la película. La enigmática actuación de Rob Rondeaux, que cuestiona muchos de los estereotipos sobre los nativos americanos en la pantalla fílmica, intensifica esta impresión. Como explica Reichardt: “I think it’s really important that the audience not understand what he was saying [...]. Keeping the audience in that position of not knowing was really one of the goals, and the whole ending really depends on just not knowing what his program is” (en S. Adams 2011). A riesgo de una alienación espectacular, el indio nunca habla inglés, comunicándose mediante la lengua de la tribu Nez Perce, expresiones faciales y gestos. Jon Raymond explicó esta decisión de la siguiente manera: “It was something we were very conscientious of. For myself, the movie ends up being in many ways about racism and racist projections on kind of a cipher. It’s a fine line [...] how to create a kind of screen for those kind of projections without also dehumanizing a person” (*ibid.*).



fig. IV, 12



fig. IV, 13



fig. IV, 14



fig. IV, 15



fig. IV, 16



fig. IV, 17

Las estructuras de mirar en *Meek's Cutoff* evocan ciertos conceptos de la identidad racial y el miedo a una mezcla o “contaminación”, que impregnan las típicas representaciones de los indios en numerosos westerns, por ejemplo en *The Searchers* (1956) de John Ford. Esta película se centra en una familia de colonos blancos amenazada por la intrusión de un otro hostil: las dos sobrinas de Ethan, Lucy y Deborah, son capturadas por una banda de comanches. El profundo odio racial contra los indios del protagonista –jura que matará a su sobrina si resulta que ha sido “deshonrada” por los salvajes– evoca el desprecio racial que Meek demuestra en

muchas ocasiones. Sin embargo, a diferencia de *The Searchers*, en *Meek's Cutoff* esta actitud se pone abiertamente en cuestión, precisamente mediante la mirada incriminatoria de Emily.

Además de recuperar el mito del hombre fronterizo que “conoce a los indios”, la película revisita la icónica figura de la mujer blanca cuya función ideológica en las ficciones sobre el Lejano Oeste casi siempre ha sido la de “civilizar” o “domesticar” lo salvaje. En los relatos hegemónicos la señora es la que domestica tanto la masculinidad imperial como a los ingenuos nativos¹⁸⁷. Claire Johnston comenta así esta iconografía del western, tomando como ejemplo las películas de John Ford: “For Ford woman represents the home, and with it the possibility of culture: she becomes a cipher onto which Ford projects his profoundly ambivalent attitude to the concept [...] of civilization” (2000a: 27). En las variaciones revisionistas de las narrativas coloniales, la presencia de una mujer blanca puede también cuestionar el patriarcado. Richard Dyer en su capítulo del libro *White* (1997) titulado “There’s nothing I can do! Nothing!” escribe sobre las ficciones típicas del “fin del imperio”: “when doubt and uncertainty [sobre un proyecto imperial] creep in, women begin to take centre stage. The white male spirit achieves and maintains empire; the white female soul is associated with its demise” (1997: 184).

Como señala Patricia White (2013) en su estudio comparativo de *Meek's Cutoff* y *White Material* (2009) de Claire Denis, los dos filmes reconocen tanto las variantes hegemónicas como las revisionistas de la carga simbólica de la mujer blanca colonizadora, ya que enredan a sus protagonistas en proyectos imperiales y expansionistas. Para la teórica ambas obras presentan una rigurosa interrogación del *pink material*, en tanto que elemento de puesta en escena (los vestidos de las protagonistas), así como de los códigos de la feminidad “apropiada” para una mujer blanca en un contexto de colonización. “‘Pink material’ exteriorizes the heroines’ race and their supposed delicacy, and it contributes to the marked tactility of both films. Pictorially, the women in *Meek's Cutoff* are perfectly composed in their coordinated pastel garments, irradiated by the magic-hour cinematography”, observa White (2013).

No es casual que Emily también participe en las relaciones de mirar: al igual que otros personajes teme al hombre indio y en el primer encuentro con él saca el rifle. La imagen fue reproducida en el póster de la película [fig. IV, 18], que traza una

¹⁸⁷ Una mujer blanca que tiene el poder “innato” de domesticar al salvaje o a la bestia es un tropo muy común en las ficciones hollywoodenses (por ejemplo en *La Bella y la bestia* o *King Kong*).

correspondencia entre el empoderamiento femenino y el vigilantismo blanco¹⁸⁸. La limitada visión de la protagonista, marcada visualmente por su gorro, puede denotar una mirada incriminatoria, pero también la falta de perspicacia y habilidad para tomar decisiones acertadas. Y aunque la alianza de Emily con el indio puede cuestionar el poder patriarcal blanco –Emily toma simbólicamente el control sobre el grupo cuando dirige su rifle contra Meek– las últimas tomas de su cara mediada por las ramas de un árbol, medio vivo, medio muerto, nos hace dudar sobre su elección y sobre el futuro destino de los pioneros. Reichardt logra desplazar al héroe masculino en el western –tal y como lo hizo en su filme anterior, *Wendy y Lucy*, situando a una mujer en el centro de una *road movie*–, pero al mismo tiempo resalta su precaria relación con el poder poniendo en duda su misión “civilizadora”¹⁸⁹.

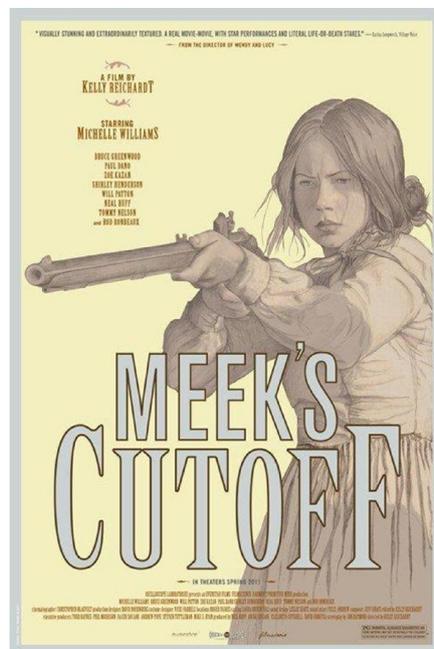


fig. IV, 18

4.3 Neo-neorrealismo y *slow cinema*: revisión del western

Como vimos en el apartado anterior, Reichardt condensa e intensifica las estructuras de mirar características del western, recurriendo a tomas cuadradas, en lugar de rectangulares. De esta manera, acota nuestro campo de visión, al tiempo que concentra

¹⁸⁸ Como señala uno de los críticos: “Ironically, Emily has to act like a man –by threatening to shoot Meek– in order to force a détente” (Fuller 2011: 41).

¹⁸⁹ Para White (2013), que investiga la autoría femenina en el contexto internacional, esta toma de “dirección” de la caminata de los hombres, junto con el retrato de las mujeres competentes con el equipamiento –“material”– evoca la iconografía de una mujer directora con la cámara y señala el reconocimiento del punto parcial de vista de una mujer blanca.

la mirada en los pequeños detalles representados en pantalla. A diferencia de un western clásico, las imágenes en *Meek's Cutoff* están inscritas en un lenguaje cotidiano, ya que la cineasta presta una atención cuidadosa a los gestos que son usualmente marginales, descartados, imperceptibles¹⁹⁰. Al hablar sobre *Meek's Cutoff* Reichardt se refirió a John Ford observando que si su película es un western, es uno que está contado desde el punto de vista de una mujer que sirve café a John Wayne (en Morrison 2010: 41). Recurriendo a tomas estáticas y relativamente largas, la cineasta muestra a las tres mujeres en sus tareas cotidianas: moliendo café, tejiendo, lavando platos, secando la ropa y preparando la comida [fig. IV, 19]. El recurso al detalle es omnipresente y por momentos ominoso, como ocurre por ejemplo en la escena del pañuelo arrastrado por el viento y perseguido desesperadamente por Glory sobre la tierra agrietada [fig. IV, 20].



fig. IV, 19



fig. IV, 20

¹⁹⁰ En *The Way West* también se muestran las acciones cotidianas de las mujeres, pero como señala Susan Morrison estas acciones se hallan entrelazadas con momentos mucho más dramáticos (2010: 42).

De la misma manera que nos brinda las imágenes de lo cotidiano, Reichardt nos hace oír sonidos que por lo general pasan desapercibidos en este género fílmico. Además de los siempre distantes murmullos de los hombres, oímos el chirrido de la estructura de las caravanas, el constante crujido de las ruedas, el repique de las cacerolas, el zumbido de los insectos, las chispas de las fogatas, los chillidos de los coyotes y el paso pesado de los bueyes. Durante la producción, Reichardt trabajó con Felix Andrew para capturar los sonidos del ambiente:

He mic'd the oxen, he mic'd the wagons —there were mics everywhere. That was a lot to sort out in the editing room, weeding everything out that I wanted, coming up with the sounds, like the wagons' squeaky wheels. Just getting the particular sounds so that the quiet is emphasized. (Reichardt en Ponsoldt 2011)

El silencio y los susurros crean una serie de texturas sonoras, pero también invitan a la audiencia a ser activa y descifrar su significado: “I feel like a lot is being said all the time, it's just not in dialogue”, señala Reichardt (en Gilbey 2011). En otra entrevista añade: “I was hoping that the rawness of the land would work for how completely raw they are at this point in the journey, worn down to the point of barely being able to have a conversation” (en Fuller 2011: 42). Además de los sonidos cotidianos, en la película se puede oír una música de flauta y violonchelo escrita por Jeff Grace que, mientras el relato avanza, subraya la creciente distancia entre los protagonistas, tal y como señala Dawn Hall:

The longer the caravan is lost in the desert, the more individually isolated they become, and the intermittent melody contributes to the oppressive atmosphere and the pioneers' squeaky wagon wheel represents their plight. Each time spectators hear the squeaks, they know the trancelike march is beginning again. The cello melody accompanied by the hollow flute sound symbolizes the characters' unvoiced questions and their worry etched faces reminds spectators the caravan members might not survive their journey. (2014: 122-123)

Este énfasis en el detalle –sonoro y visual– ha generado lecturas del filme en clave “neo-neorrealista”. El influyente crítico de cine A. O. Scott, que escribe para *The New York Times*, comparó la obra de Reichardt con la de Ramin Bahrani, para trazar una emergente estética estadounidense vista como una respuesta a los tiempos contemporáneos:

To counter the tyranny of fantasy entrenched on Wall Street and in Washington as well as in Hollywood, it seems possible that engagement with the world as it is might reassert itself as an aesthetic strategy. Perhaps it would be worth considering that what we need from movies, in the

face of a dismaying and confusing real world, is realism. [...] Their local, intimate narratives remind you that, in spite of the abundance of American movies, there is an awful lot of American life that remains off screen. (2009c)

Scott compara a los cineastas estadounidenses con los neorrealistas italianos justamente por su preocupación por la vida cotidiana de los pobres y marginados. Así como las obras de los maestros italianos retratan las crueles condiciones de la vida, la escasez de los medios para vivir y los inestables vínculos emocionales que persisten a pesar de todo ello, estos rasgos también caracterizan la película de Reichardt. En *Meek's Cutoff* se puede observar especialmente la influencia de dos películas de Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette* (1948) y *Umberto D.* (1952). La primera es un drama donde la falta y la necesidad de un simple objeto, la bicicleta, igual que en *Meek's Cutoff* donde este objeto es el agua, se convierte en el impulso que lleva adelante todo el relato. La escena de *Umberto D.*, frecuentemente comentada por la crítica (Bazin 2008: 265-369), en la cual la sirvienta Maria cierra la puerta de la cocina con su pie mientras muele el café – un gesto con el cual expresa su fatiga–, recuerda mucho a numerosos momentos en la película de Reichardt. La acción de Maria, pequeña, menor, extendida en el tiempo, en un momento tan íntimo y privado, resulta emblemática en *Meek's Cutoff*, un filme que al fin y al cabo recupera los gestos cotidianos e íntimos de las mujeres pioneras. Según Dawn Hall: “While history books acknowledge male accomplishments and record extraordinary male heroic feats of survival, there is usually very little said traditionally about pioneer women’s bravery and even less discussion of their everyday tasks. These scenes reveal Reichardt’s political and social commentary which uncover or ‘rediscover’ female pioneer struggle” (2014: 141).

Como demuestra este comentario, a pesar de su pertenencia genérica a las películas del Oeste, el filme de Reichardt suele ser abordado desde una óptica realista. Hall, por ejemplo, recurrió a uno de los teóricos más célebres del realismo, André Bazin (2008), quien acuñó el término “mito del cine total” en el cual se habían inspirado los inventores del medio filmico, según el teórico. “Su imaginación identifica la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad; están interesados en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve” (2008: 36), escribe el teórico. El cine, de acuerdo con Bazin, permite capturar “una imagen del mundo exterior [que] se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre” (28). Bajo el impacto del neorrealismo italiano emergido después del desastre de la Segunda Guerra Mundial, Bazin favoreció un cine

mimético y realista –una estética supuestamente democrática e igualitaria, que aseguraba la objetividad esencial del cine. Los directores “realistas” –a diferencia de los expresionistas alemanes o los cineastas soviéticos partidarios del montaje– recurrían a los planos relativamente estáticos y largos para crear la sensación de realidad. Bazin valoró en particular la estructura episódica, esto es, las tramas relativamente carentes de acontecimientos, y la lentitud que puede expresar con mayor precisión los ritmos cotidianos.

La propuesta de Bazin, enfocada ante todo a explorar el vínculo ontológico entre la representación fílmica y lo que se representa, fue altamente criticada por los semiólogos de cine. Por ejemplo Peter Wollen señala que las técnicas privilegiadas por Bazin, como el plano-secuencia literal, también pueden cumplir funciones opuestas a las defendidas por Bazin: por ejemplo la desnaturalización y la reflexividad (Wollen en Stam 2010: 97). Por otra parte, habría que subrayar que –tal y como señala Robert Stam– “Bazin no fue nunca ese ‘cándido realista’ tantas veces caricaturizado como tal; tenía plena consciencia del artificio necesario para construir una imagen realista” (2010: 97-98). El pensamiento de Bazin, así como el de Kracauer –otra figura clave del realismo fílmico–, ha influenciado la concepción fenomenológica del cine de Merleau-Ponty –por ejemplo su famoso postulado de que un filme no se piensa sino que “se percibe”– y la teoría fílmica de Vivian Sobchack (1992). Volveremos a estas cuestiones más adelante [4.5]. Por ahora solo constataremos que Bazin y el realismo fílmico fueron los puntos de referencia más comunes en los textos críticos y teóricos sobre *Meek's Cutoff*.

Entre las interpretaciones del filme que tomaron esta línea de investigación destaca el artículo “Beyond Neo-Neo Realism” (2011), en el cual James Lattimer examina el vínculo entre Bazin y el cine de Reichardt. El teórico argumenta que el estilo de la cineasta a primera vista parece ejemplificar el “modo episódico” favorecido por Bazin, ya que recurre al “tiempo real” para crear un “cine de duración”, otorgando a cada evento cotidiano el mismo peso narrativo (2011: 38). Al describir la narrativa episódica empleada por Roberto Rossellini en *Paisà* (1946), Bazin recurre a la siguiente metáfora: “the mind has to leap from one event to the other as one leaps from stone to stone in crossing a river” (en Lattimer 2011: 38). El significado de cada acontecimiento emerge una vez acabado el visionado del filme, ya que ningún acontecimiento tiene más relieve que otro. Como señala Lattimer, los detalles en *Meek's Cutoff* que al principio parecían irrelevantes cobran significado (por ejemplo, una de las primeras tomas del

filme que muestra a alguien recogiendo agua del río), mientras que los episodios que parecían tener importancia narrativa no llevan a ningún lado (el descubrimiento de oro en el desierto) (2011: 38).

Sin embargo, Reichardt complica los requisitos de Bazin. Según Lattimer, la cineasta “aims to accentuate the narrative’s dramatic construction rather than allowing it to disappear into realist transparency” (2011: 40). En otras palabras, Reichardt mantiene a su audiencia consciente de las convenciones filmicas, en vez de crear una ilusión de realidad, lo que permite aprehender las capas políticas de su película. Muchas de las acciones que no aparecen en las películas del Oeste en realidad fueron acciones típicas de las mujeres pioneras. Estas tareas cotidianas se vuelven extrañas cuando se ponen en primer plano en un paisaje de western. De acuerdo con Lattimer:

The critical distance created here does not, therefore, lead the viewer to reflect upon the (neorealist) portrayal of social reality, but rather upon the standard portrayal of reality in the Western, exposing the mechanics of genre convention before addressing any social considerations. At the same time, however, the intrinsic physicality of these activities does create a link between the viewer and the historical social reality being portrayed, a corporeal identification with the sheer physical harshness of a settler’s life that remains undisturbed by any genre confusions. (*ibid.*)

Esta cita pone de relieve la dualidad, aparentemente paradójica, de la propuesta de Reichardt: la cineasta ofrece una consciente revisitación de las convenciones genéricas, logrando además transmitir el carácter inherentemente físico de la experiencia de las mujeres, que produce una identificación corporal con lo representado. La cotidianidad – es decir, los pequeños gestos diarios de las mujeres, habitualmente excluidos de los arcos narrativos en los westerns– no es apenas una preocupación temática sino también un principio estructurador de una temporalidad alternativa, físicamente sentida en los cuerpos de los espectadores. Esta temporalidad diluida de la película permite visibilizar las experiencias normalmente imperceptibles de los cuerpos que se encuentran en los márgenes de las ficciones hollywoodenses.

En este sentido, el territorio en *Meek’s Cutoff* no es solo *espacial*, sino también *temporal*. La cotidianidad y la temporalidad diluida producen una sensación profundamente afectiva y sensual. El énfasis en el paso de tiempo se puede observar ya desde la secuencia inicial que retrata a los pioneros cruzando un río. El segmento dura más de tres minutos y medio, sin ningún diálogo. Escuchamos el sonido del agua y vemos a un hombre que lleva unos bueyes a través del río, que se hace cada vez más profundo. A continuación la cámara enfoca a una familia que está descargando

lentamente una carreta para transportar los objetos por encima del agua. Después de estas imágenes Reichardt recurre a un lentísimo fundido encadenado con la caravana apareciendo gradualmente en el horizonte y a una toma nocturna que muestra las nubes moviéndose en tiempo real [fig. IV, 21 - IV, 24]. Ningún personaje habla hasta el séptimo minuto de la película. La travesía acaba de empezar, pero ya parece interminable. Los días pasan mediante los fundidos [fig. IV, 25] y en algunas imágenes vemos las caravanas surgiendo simultáneamente arriba y abajo del encuadre.



fig. IV, 21



fig. IV, 22



fig. IV, 23



fig. IV, 24



fig. IV, 25

Muchos de estos encuadres se parecen a la fotografía de larga exposición, que, según Walter Benjamin, acumula la duración. Como argumenta el filósofo en su descripción de este método fotográfico, que implicaba que la persona fotografiada tenía que quedarse inmóvil durante mucho tiempo, esta duración no solo enseña al sujeto a “vivir dentro más que fuera del momento”, sino que también lo obliga a “crecer en la fotografía” (1973: 17). Para que el sujeto pueda crecer en la fotografía, tiene que habitar de una manera inmóvil y suspendida el tiempo necesario para que las placas sensibles a la luz puedan registrar su presencia.

Las nociones de inmovilidad y suspensión describen muy bien el clima que transmite el filme de Reichardt. Los materiales de prensa de *Meek's Cutoff* citan “Stillness”, un ensayo del libro de Charles Baxter *Burning Down the House: Essays on Fiction* (1997):

“In an essay on the American West, Marilynne Robinson has argued that our mythologies about the West are warped in the direction of gunplay, warfare and conquest, John Wayne, open spaces, and slaughter”, Baxter wrote. “What if, she suggests, alongside that noisy male-dominated set of myths, there is another one more commonly perceived by women, a West dominated by space and silence? A West of silences, in which the openness is an invitation not to action, but to what I have been calling here a trance condition”. (En Fuller 2011: 42)

Desprovisto del tono épico característico de los westerns más famosos de la historia del cine, el relato en *Meek's Cutoff* es cotidiano y está habitado por la duración, más que por la acción. El silencio y el tempo aletargado de la película, que provoca una suerte de “trance” mencionado en las notas de prensa, cuestiona las expectativas espectatoriales en cuanto al género del western, tal y como explica la propia Reichardt:

Nothing is quick. In Westerns, everything is quick and highlighted. So we really wanted to play with that. I'm taken aback by the comment that it's slow, but then I guess if I go to a new film and sit through the trailers, I feel a little bombarded by the instant everything [...] our sense of time has changed so dramatically. Our expectations about time in cinema in the U.S., I don't know where it goes from here. (En S. Adams 2011)

El tempo de la película, así como los comentarios de la cineasta sobre la frustración deliberada de las expectativas genéricas, contribuyó a cualificar la película como “cine lento” (*slow cinema*)¹⁹¹ y a inscribirla en las tendencias presentes en el cine de arte internacional, en concreto su reciente –según algunos autores– desplazamiento hacia la estética realista, contemplativa, o simplemente más “lenta”. Por ejemplo, en su análisis

¹⁹¹ Abundan los debates críticos sobre el cine lento. Véase: Flanagan (2008), Schoonover (2012), de Luca (2011).

del filme desde esta óptica, Hall (2014: 136) demuestra cómo Reichardt desacelera a propósito la acción narrativa en el primer encuentro entre Emily y el cayuse. Emily recoge leña mientras los hombres se alejan del campamento para explorar la ruta. La cámara se queda frente a ella mientras camina hacia adelante, luego se inclina hacia abajo enfocando su delantal y sus pies. La cámara sigue el movimiento de Emily mientras se agacha para levantar una rama y es entonces cuando vemos el zapato del cayuse. Emily se queda paralizada por el miedo, deja caer la leña al suelo y los dos corren en direcciones contrarias –él hacia su caballo, ella hacia su rifle. Los espectadores observan a Emily corriendo hacia su caravana, sacar el arma, cargarla cuidadosamente, disparar, limpiarla, recargarla y finalmente disparar de nuevo. “There are no shot/reverse shots, time lapse, music cues, or any action at all that would indicate a resolution. While this type of scene is atypical of the fast action Western genre, by keeping viewers in real-time, the film gives spectators the opportunity to contemplate the caravan’s situation and have it resonate, deeply”, argumenta Hall (137).

La película, continúa la teórica tomando esta escena como un ejemplo, resiste lo que David Bordwell denomina montaje de “continuidad intensificada”, que caracteriza la mayoría de las películas hollywoodenses contemporáneas –por ejemplo *Bourne Ultimatum* (2007), cuyas tomas duran un promedio de dos segundos (en Flanagan 2008). Para definir la “estética de lo lento” en *Meek’s Cutoff*, Hall recurre a la definición de Jonathan Romney, incluida en su artículo “In Search of Lost Time” (2010): “slow, poetic, contemplative –cinema that downplays event in favour of mood, evocativeness and an intensified sense of temporality. Such films highlight the viewing process itself as a real-time experience”. Además, la teórica menciona otros criterios del cine lento, como por ejemplo el uso de la ambigüedad y la apertura, que sirven para ayudar a la audiencia a reflexionar sobre lo que ve en la pantalla¹⁹².

El cine lento es considerado por muchos teóricos y críticos como subversivo, en especial en el contexto de la lógica capitalista de producción y consumo que implica una cierta organización del tiempo. El crítico de cine Sukhdev Sandhu (2012), por ejemplo, sugiere que el cine lento es como el movimiento de *slow food*: la lentitud como una

¹⁹² Como señala Hall, el cine lento comparte algunas características con el cine independiente estadounidense, con el nuevo cine iraní, así como con *Dogma 95*, en particular por su uso de las tomas largas, la luz y el sonido diegético. Recurriendo a Flanagan, Hall (2014: 138) enumera una serie de características de las películas del cine lento: modos descentralizados de llevar el relato, un énfasis especial en la calma de lo cotidiano, los sonidos ambientales, el sentido de un misterio evocado mediante un paisaje, la estructura episódica, etc.

desconfianza hacia la estandarización cultural es un concepto “inherentemente político”.

Romney explica el potencial político del cine lento de esta manera:

But while certain films reward us with an exalted reverie, certainly of value in itself, Slow Cinema’s capacity to suspend our impulses and reactions can also help us to engage more reflexively with the world in a way that can be critical and indeed political [...]. The current Slow Cinema might be seen as a response to a bruisingly pragmatic decade in which, post-9/11, the oppressive everyday awareness of life as overwhelmingly political, economic and ecological would seem to preclude (in the West, at least) any spiritual dimension in art. (2010)

En las entrevistas sobre la película, Reichardt también enfatiza el papel del tiempo, no solo dentro de su relato, sino también en relación con sus actores y su equipo de filmación durante la producción: “Paul and Zoe were saying that the strangest thing for them was after walking across that desert for a month, to get in a plane and fly across that area in a minute” (en S. Adams 2011).

El cine lento es visto como “una forma de la resistencia cultural” frente a ciertos modelos de vida, y también, como vimos antes, frente al estilo filmico hollywoodense (Sandhu 2012). Flanagan recurre a la etiqueta de “cine de aceleración”, oponiéndola a la del “cine lento”: “Intensified continuity has transformed a cinema of efficacy into a cinema of acceleration, giving way to a dominant practice where [...] ‘we are in a perpetual, perspectiveless flux, a flux which defers judgment to a later, saner time, which never comes’ [Lopate]” (Flanagan 2008).

La estética del “cine lento”, aunque ha sido identificada como una tendencia nueva del cine de arte internacional, retorna a las ideas expuestas por Deleuze sobre el cine europeo de posguerra en *Cinéma 2: L’image-temps* (1985). No se puede ignorar una serie de correspondencias entre los ejemplos del “cine lento” y el cine de los neorrealistas italianos o las obras de Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, John Cassavetes y Chantal Akerman, que se basan en la estética lenta – realista o materialista–, tratan de lo cotidiano y posibilitan la inmersión en una duración alternativa mediante el uso de tomas largas y encuadres estáticos.

Por otra parte, la idea del cine lento como inherentemente progresista y políticamente resistente frente a la ideología dominante resulta muy problemática. Si bien la reescritura del ritmo del western en la propuesta de Reichardt puede tratarse como una revisión importante de las convenciones genéricas, al mismo tiempo sería una simplificación pensar que todas las películas que emplean la “estética de lo lento” se oponen directamente al cine *mainstream*. Primero, porque ese tipo de cine no está

exento de las leyes del mercado y, de hecho, constituye una marca más en la industria cinematográfica. Segundo, porque el cine acelerado también puede conllevar un fuerte potencial subversivo, como veremos en nuestro análisis de la estética agitada en *The Hurt Locker*, en el capítulo V.

El teórico y crítico de cine Steven Shaviro, que –tal como él mismo insiste– aprecia a una serie de cineastas considerados “lentos”, señala un problema importante en la argumentación y la práctica fílmica de los propagadores del movimiento *slow cinema*, o como lo llaman otros críticos “Contemplative Cinema Canon” (Tuttle 2010):

There’s an oppressive sense in which the long-take, long-shot, slow-camera-movement, sparse-dialogue style has become entirely routinized; it’s become a sort of default international style that signifies “serious art cinema” without having to display any sort of originality or insight. “Contemplative cinema” has become a cliché; it has outlived the time in which it was refreshing or inventive. [...]

It’s very consoling and self-congratulatory for old-line cinephiles (a group in which I fully include myself) to tell ourselves the story that the current cultural landscape’s insistence on rapidity and speed and instantaneous gratification is a monstrous aberration, and that we are maintaining truer values when we strive to slow everything down. (2010)

Shaviro detecta acertadamente un aspecto utópico en el concepto del cine lento. Al fin y al cabo, “lo cotidiano” en las películas *slow* puede resultar un cliché y además puede que no tenga nada que ver con “nuestra vida cotidiana” (lo que nos podría llevar a repensar las nociones de “lo cotidiano” o del “tiempo real”). La contemplación de cine lento se revela como una suerte de refugio fantasioso de la vida acelerada que caracteriza a la contemporaneidad. En lugar de pensar sobre la estética lenta como un refugio, sería interesante considerarla en términos de la “recepción corporeizada” y la relacionalidad (que no es contemplación, sino interacción y profunda implicación en la realidad), insistiendo en nuestra propia relación con el mundo-en-común, más que en una separación de él¹⁹³.

Esta relacionalidad con el mundo mediante temporalidades alternativas puede tener un fuerte potencial crítico frente a las temporalidades asociadas con el capitalismo –tal y como postulan los defensores del movimiento *slow*– pero sin que ello conlleve una retracción del mundo “real” a través de la contemplación o el estado de trance, sino más como una *experiencia afectiva y corporal* del mundo. Una década antes de que apareciera la etiqueta de *slow cinema* Mary Ann Doane apuntó la pura racionalización capitalista, que excluye la dimensión afectiva del sujeto:

¹⁹³ Tal y como lo postuló Tina Kendall, la *respondent* del panel “New Directions in Slow Cinema Studies” en el congreso de la Society for Film and Media Studies (Seattle, 2014).

What is at stake is the representability of time for a subject whose identity is more and more tightly sutured to abstract structures of temporality. The theory of rationalization does not allow for the vicissitudes of the affective, for the subjective play of desire, anxiety, pleasure, trauma, apprehension. Pure rationalization excludes the subject, whose collusion is crucial to the sustenance of a capitalist system. In the face of the abstraction of time, its transformation into the discrete, the measurable, the locus of value, chance and the contingent are assigned an important ideological role –they become the highly cathected sites of both pleasure and anxiety. Contingency appears to offer a vast reservoir of freedom and free play, irreducible to the systematic structuring of “leisure time”. (2002: 11)

Para Doane, el cine proporciona múltiples maneras de experimentar el tiempo como algo cargado afectivamente –con ansiedad, placer, trauma y deseo– más allá de la organización temporal y racionalidad capitalistas. Siguiendo sus postulados, pasaremos ahora a considerar la relación entre las temporalidades filmicas y los afectos espectatoriales que estas temporalidades producen en relación con lo cotidiano en la película de Reichardt. Lo cotidiano será tratado como un tema del filme –una representación de la realidad de las mujeres y de su existencia diaria cargada de los pequeños gestos extendidos en el tiempo– pero además como un principio que constituye una temporalidad alternativa, de los protagonistas y de los espectadores.

4.4 Lo cotidiano como una temporalidad afectiva

En su manera de observar los pequeños gestos de las mujeres mediante una estética basada en tomas estáticas y largas, *Meek's Cutoff* dialoga indudablemente con otra película considerada como paradigmática por la crítica feminista de cine: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman. La manera en la que la cineasta ha conferido un peso –temporal– a lo cotidiano de un ama de casa/prostituta ha provocado un replanteamiento de las herramientas críticas movilizadas en la teoría y la crítica feminista de cine (Bergstrom 1977).

Siguiendo el estudio de Effie Rassos (2005) sobre la temporalidad filmica en la obra de Akerman, en lugar de considerar lo cotidiano mediante la categoría del “tiempo real”, exploraremos las *experiencias afectivas* que se generan en la intersección del tiempo y de lo cotidiano. En otras palabras, analizaremos cómo *Meek's Cutoff* construye lo cotidiano temporal, cargándolo afectivamente y emocionalmente. Como señala Rassos: “the affective connection between the film and viewer is produced by particular constructions of filmic time that are true to the kind of continuous temporality that we experience in material reality. Through such devices as the long take and shot in depth,

time and space reflect a material everyday while also being open to possibility, uncertainty and ambiguity” (2005: 10).

Esta conexión entre la temporalidad y el afecto se puede trazar ya en los trabajos de Bazin y Deleuze, quienes se preocupan por el tiempo como una fuerza material y afectiva. Para Bazin (2008) y Deleuze (1985) –y las teorías de cine fenomenológicas que siguieron sus propuestas– la concepción del tiempo filmico constituye la base del realismo cinematográfico que implica *físicamente* el cuerpo del espectador. Sin embargo, mientras que para Bazin (2008) la concepción del tiempo filmico le sirve ante todo como una base para sus argumentos ontológicos sobre el cine¹⁹⁴, a Deleuze (1985) le interesan más las maneras en las que la temporalidad afectiva generada por el cine aproxima el cuerpo del protagonista/actor con el del espectador. El concepto deleuziano de imagen-tiempo, ciertamente influenciado por la idea de la temporalidad filmica propuesta por Bazin, se vincula profundamente con lo afectivo: mediante la imagen-tiempo –una construcción del tiempo filmico particular– se produce una conexión entre la película y el espectador.

El pensamiento de Bazin y Deleuze facilita una vía de escape del concepto de “tiempo real” que ha dominado el análisis de lo cotidiano en los estudios de cine, tal y como lo demuestra Rassos (2005: 11-12). La noción de “tiempo real”, es decir, cuando la duración del argumento parece equivaler a la duración del tiempo de proyección, ha sido teorizada frecuentemente en conexión con el realismo filmico y lo cotidiano. Sin embargo, según Rassos, esta conceptualización ignora la capacidad afectiva y sensorial del tiempo de mirar, dejando de lado la relación entre el espectador y la pantalla, o simplemente el tiempo del espectador, que no necesariamente tiene que ser equivalente al tiempo de los personajes representados en la película. Eric Rohmer afirma: “We all know that cinematic time is not the same as time in real life. Films that have tried to show in an hour and a half an action supposed to last an hour and a half –*Rope* or *Cleo from 5 to 7*– seem to run much longer” (en Rassos 2005: 32).

A partir de la propuesta de Rassos, pasaremos ahora a analizar el aspecto temporal de la espectadoriedad en el filme de Reichardt, entendido desde las nociones del afecto y de lo cotidiano. *Meek’s Cutoff*, al igual que *Jeanne Dielman*, más que reflejar un “tiempo real” genera una experiencia excesiva del tiempo para el espectador. El tiempo de mirar se vuelve “exorbitante”, rompiendo con la idea de equivalencia

¹⁹⁴ El cine, según Bazin, combina la mimésis de la fotografía con el tiempo. “Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (2008: 29).

implícita en la noción de “tiempo real”. Los pequeños detalles y gestos de la rutina diaria de las mujeres no solo constituyen el nivel narrativo en los dos filmes, sino también –ya en el nivel estético– construyen unas estructuras temporales que generan determinadas experiencias afectivas del espectador.

Esta temporalidad fílmica que se produce en *Meek's Cutoff* se podría denominar como la cualidad de “no ocurre nada”, en términos de Maurice Blanchot (1987: 15). El tiempo es a la vez deficiente y excesivo. “Too much celluloid, too many words, too much time, is devoted to ‘nothing of interest’”, apunta Ivone Margulies, autora del monográfico *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (1996: 21), citado en la tesis de Rassos. A diferencia de los neorrealistas como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini o Cesare Zavattini, Akerman desmantela de manera autorreferencial los principios idealistas del realismo, llevando la idea de la exposición hasta un extremo:

In *Jeanne Dielman*, Akerman disables romantic connotations by giving to the mundane its proper, and heavy, weight and by channeling the disturbing effect of a minimal-hyperrealist style into a narrative with definite political resonances. Her attention to a subject matter of social interest is literal –fixed frame, extended take– and so stylized as almost to be stilted. In this way, she denotes the idea of display itself; her cinema focuses hyperbolically on what Cesare Zavattini claimed as the main requirement of neorealist cinema –“social attention”. (Margulies 1996: 23)

Tanto *Jeanne Dielman* como *Meek's Cutoff* nos hacen ver –y sentir– los gestos cotidianos, pero de manera altamente estilizada e hiperbólica. Las dos películas cuestionan la experiencia de mirar más tradicional, que se basa en una comprensión del tiempo. Sus tomas producen una duración extendida, que nos saca del argumento hacia una experiencia profundamente sensorial. La estética de Reichardt –un exceso de tiempo, del detalle, del gesto– provoca una sensación del paso del tiempo, pero también una suerte de extrañamiento.

Recordemos la icónica escena en *Jeanne Dielman* en la cual la protagonista prepara el café y vemos el agua lentamente goteando a través del filtro. La mujer observa, casi sin moverse. El espectador también observa y espera. Se pone ansioso. Pasan unos largos minutos. Akerman se interesa no solamente por estos gestos o tareas cotidianas, sino sobre todo por la temporalidad asociada con ellas. En este sentido hace visible el tiempo que la protagonista necesita para preparar el café. En realidad estamos mirando directamente el tiempo, apunta Rassos en su análisis de la escena (2005: 85).

Según la teórica, Akerman entiende el tiempo como una experiencia material, que altera no solo la tarea de hacer café, sino también el acto de mirar esta tarea.

Hay una escena en *Meek's Cutoff* que parece entablar un diálogo con *Jeanne Dielman*. La escena –que dura 3 minutos 22 segundos y muestra las responsabilidades diarias de las pioneras– se abre con una toma del cielo muy temprano, al alba, seguida por un corte a una imagen de Emily que enciende una linterna para peinarse. La siguiente imagen es una toma de gran angular que dura 43 segundos y muestra a Emily preparando una fogata, mientras Glory y Millie preparan dos fogatas idénticas a su lado. Vemos cómo Emily echa agua en su lata de café y empieza a moler las semillas [fig. IV, 26 - IV, 28]. La escasez de luz¹⁹⁵, que limita nuestra visión, produce una cercanía hacia los cuerpos bañados en la oscuridad. La escena materializa el exceso conceptualizado por Margulies: hay demasiado celuloide, demasiados gestos y demasiado tiempo dedicado a algo que aparentemente no tiene interés. Aunque la escena dura casi 4 minutos, podemos sentirla como mucho más larga.

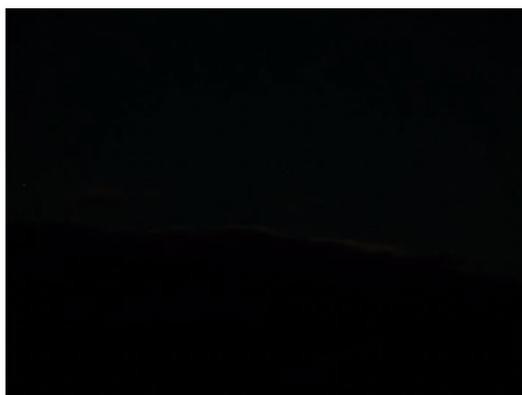


fig. IV, 26



fig. IV, 27

¹⁹⁵ Como explica Reichardt: “I wanted it to appear to be all lanterns and firelight, to get the sense of how dark it was while, in some scenes, being able to see the whole camp set up –the wagons, the tents, actors coming and going through the camp. Chris [Blauvelt, el director de la cámara] was able to achieve that using fires and candles and a really minimal lighting kit” (en Ponsoldt 2011).



fig. IV, 28

El tiempo y el silencio son tan inmensos que se sienten físicamente en el cuerpo de los espectadores. Paradójicamente, Reichardt es capaz de capturar esta inmensidad y apertura comprimiendo y encerrando al mismo tiempo el espacio físico. Como afirma uno de los críticos: “It’s difficult to describe this verbally, but the landscape along the Oregon Trail here seems simultaneously expansive and closed-in” (Esposito y Smith 2012). Esta apertura y claustrofobia simultáneas se puede apreciar también en la composición de muchos encuadres [fig. IV, 29 - IV, 30]. En un momento dado Emily empieza a tirar sus posesiones de la carreta para aligerar el peso de la carga. La cámara entra en la carreta cuando Emily levanta con esfuerzo una mecedora, se mantiene inmóvil y después de un momento, la silla –boca abajo– entra en el foco y se encuentra en el arco de la cubierta del vagón. La tela blanca que cubre las carretas es un eco de las tomas subjetivas de las mujeres, enmarcadas por sus gorros¹⁹⁶ [fig. IV, 31 - IV, 33].



fig. IV, 29



fig. IV, 30

¹⁹⁶ La toma dramatiza de manera sugerente la antinomia entre la casa y lo salvaje, que están presentes en un solo encuadre. Sin embargo, por la parte trasera del vagón se arrojan los utensilios que indican la civilización.



fig. IV, 31



fig. IV, 32



fig. IV, 33

Hall (2014: 143) interpreta este último encuadre recurriendo a la noción de “imagen abierta” de Chaudhuri y Finn, característica del nuevo cine iraní. Los autores hablan de las “composiciones obsesivas”, a partir de Pier Paolo Pasolini, como uno de los rasgos de la “imagen abierta”. Muchos de los cineastas iraníes, como los formados en la House of Makhmalbaf o el propio Abbas Kiarostami, enmarcan sus escenas con puertas,

portales o primerísimos planos de las manos femeninas. Hall lo compara con el formato cuadrado de la película, los gorros de las mujeres y los vagones, que funcionan como una suerte de portales, creando “an internal frame, marking the barrier to our vision, and emphasizing the selectiveness of what we see” (144). Este rasgo, según la teórica, ayuda a crear una empatía con los personajes, al tiempo que estimula el pensamiento y la contemplación.

Sin embargo, este tipo de imágenes se pueden interpretar también desde la experiencia afectiva de los espectadores. En el artículo citado por Hall, los autores recuerdan la toma congelada en el final de *Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut, sugiriendo que, del mismo modo que las imágenes abiertas, estas tomas congeladas aplazan el final, e igualmente hacen que “the viewer keeps going, moving deeper and deeper, one might say, into the image” (Chaudhuri y Finn 2006: 167). Se produce una fusión entre la imagen y el espectador que posibilita una prolongada meditación, pero también una implicación *física* con la imagen.

Al tiempo que insiste en la constricción, limitación o acotación, Reichardt pone todo en un constante movimiento: a Emily, a las otras mujeres, los vagones, los animales, el molinillo del café... Esta dualidad –entre la constricción del movimiento y la incesante movilidad de los cuerpos– es característica del afecto del agotamiento, tal y como fue conceptualizado por Elena Gorfinkel:

Weariness implies or forces a slowed pace, a distended, delayed, or arrested productivity, and the temporal processes of recent contemplative cinema ask us to observe a waning and fluctuating corporeal, material energy –bodies wander, take their time, lose, or rather never gain their course, but nevertheless they act and are acted upon by the weight, gravity, and force of their own motion or immobility. (2012: 313)

Trazando el afecto del agotamiento hacia el pensamiento de Deleuze, la teórica demuestra su potencial estético y político. Después de la Segunda Guerra Mundial, el cine produjo una serie de imágenes de los cuerpos, caracterizados por “cansancio y esperas”, que anuncia el cine de los gestos (Deleuze en Gorfinkel 2012: 312). En esta tradición filmica de los cuerpos errantes Gorfinkel inscribe dos películas contemporáneas, *Rosetta* (1999) de Jean-Pierre y Luc Dardenne y *Wendy and Lucy* (2008) de Reichardt, que se centran en los agotados cuerpos femeninos, constituidos por la desviación, la desposesión y, como veremos más adelante, por la *enduración*. En su artículo, Gorfinkel hace un apasionante recorrido por varias facetas de la fatiga, desde las manifestaciones teóricas y filosóficas hacia sus contextos históricos y

socioeconómicos¹⁹⁷. A la teórica le interesa especialmente la fatiga en la representación filmica del trabajo –y de la falta de trabajo– de varias mujeres, para trazar “an alternative feminist course toward discussions of duration and art cinematic temporality” (2012: 314).

El argumento central de Gorfinkel es el siguiente: “Allied in their production of gestural economies of exhaustion, these films imagine fatigue as a form of both foreclosure and possibility, a paradoxical politics of both appearance and evanescence” (*ibíd.*). Así, la fatiga y el agotamiento no son necesariamente opuestos a la acción o agentividad. La fatiga une la resistencia y la duración: *enduración*¹⁹⁸. El término designa una experiencia de perseverancia y durabilidad de los cuerpos en y fuera de la pantalla.

The endurance of fatigue assigns a corporeal persistence, a certain resilience through and toward, a physical withstanding, a bearing of pressure, and a relation to something that passes through the flesh as well as a capacity to withstand the abrasion, the distress of the temporally and physically wearying. Endurance thus can operate as a concept that has valence for understanding the temporality of cinema’s corporeal aesthetics (and its attendant modes of spectatorship); it can be a means of accounting for the processes of remaining, enduring, and persisting through forms of duress and despite them. (318)

La lectura de Gorfinkel nos será útil para trazar los posibles intertextos entre las dos películas de Reichardt, así como para repensar el potencial político de las temporalidades alternativas que generan. *Wendy and Lucy* fue estrenada dos años antes de *Meek’s Cutoff*, en la estela del colapso económico mundial y el huracán Katrina. La película trata sobre la vida de una mujer que viaja con su perra Lucy hacia Alaska en busca de un trabajo. Sus recursos económicos son escasos, por lo que se ve forzada a robar comida para su perra en un supermercado. Igual que *Meek’s Cutoff*, *Wendy and Lucy* reescribe un género codificado como masculino, el *road film*, un género mítico en la cultura estadounidense, basado en la movilidad y la aventura individualista de un héroe típicamente masculino.

¹⁹⁷ Tal y como muestra la teórica, dentro de los discursos de la teoría estética del siglo XX la condición del agotamiento fue eclipsada por otros estados de conciencia más privilegiados como el aburrimiento, el *ennui*, la distracción y el *shock*.

¹⁹⁸ La teórica explica la palabra *enduración* recurriendo al término “induración”, usado en los contextos médicos para denominar la dureza, la obstinación, la falta de elasticidad o esclerosis y por otro lado mencionando el verbo francés “endurer” (perdurar, resistir). Gorfinkel evoca también el uso del término “eduración” por Eugene Thacker en su reseña del *String Quartet II* de Morton Feldman, de casi 6 horas de duración. Thacker describió su experiencia de escucha indicando que “the SQ2 is not just about listening to sound and silence in time; its duration, or endurance –its ‘endurance’– is also about listening to time itself, or better, listening to duration” (en Gorfinkel 2012: 345). La noción de *enduración* también hace referencia a la *durée* bergsoniana.

Reichardt desterritorializa esta *road movie* dotándola de una inmovilidad y precariedad perturbadoras –Wendy nunca consigue salir de la ciudad anónima–, rasgos que también caracterizan la estética del filme: el marco narrativo modesto compuesto por una serie de episodios menores, las tomas relativamente largas y estáticas y los entornos grises e inseguros. Esta estética se corresponde también con las limitaciones económicas en las cuales se rodó la película, tal y como señaló Reichardt en varias ocasiones (“Wendy and Lucy: Press Notes” 2008: 3).

Efectivamente, las dos películas de Reichardt nacen en un clima de precariedad económica, descrita por Lauren Berlant en su proyecto sobre el paisaje afectivo del impasse contemporáneo como un estado de “crisis ordinariness” (2011: 81-82). En su estudio sobre varios filmes de los hermanos Dardenne, Berlant apunta que sus protagonistas están “actually stuck in what we might call survival time, the time of struggling, drowning, holding on to the ledge, treading water, *notstopping*” (2007: 279). Igual que los filmes de los hermanos Dardenne, las obras de Reichardt ofrecen una figuración de la fatiga y el agotamiento en los cuerpos marginados que fracasan en ser reconocidos y en encontrar unas condiciones de vida viables y habitables. *Meek’s Cutoff* y *Wendy and Lucy* se fijan en los pequeños gestos de las mujeres –más que en un desarrollo narrativo– poniendo un énfasis especial en el agotamiento como un síntoma básico de su supervivencia, que según Gorfinkel, es una condición constitutiva de la modernidad del siglo XXI (2012: 342).

Siguiendo la propuesta de la teórica, en *Meek’s Cutoff* la fatiga proporciona una serie de potencialidades antagonistas, “political possibility and impossibility, activity and inactivity, motion and inertia, speech and silence” (*ibid.*). Las protagonistas, a pesar de que parecen estar suspendidas, están en perpetuo movimiento, en un estado de fatiga y de espera. Sentimos con ellas el calor del desierto y el viento, así como su desesperada osadía de moverse en la dirección correcta, en el tiempo limitado del cual disponen. Las silenciosas tomas que las sitúan en un inmenso paisaje transmiten su desesperación, pero también la determinación y la *enduración*.

4.5 La materialidad del paisaje

Aunque parece que Emily y otras mujeres son las principales protagonistas de *Meek's Cutoff*, no se puede dejar de lado a otro “protagonista” del filme. A menudo, la cineasta arraiga la cámara en el paisaje, filmando los personajes desde abajo o desde lo alto de una montaña, como si su objetivo fuese alinear nuestra mirada con la de una tierra salvaje, que observa a los pioneros desorientados, buscando su camino sin convicción. Más que centrarse en los personajes del filme, la cineasta trae al primer plano el paisaje –la inspiración, el tejido y la esencia del género del western– que en esta película se hace visible y palpablemente material mediante una atención inusitada en las ásperas texturas del terreno.

En su estudio sobre las fantasías imperiales de los novelistas y poetas del siglo XIX, que en sus retratos de África e India trazaban un vínculo entre el paisaje y el cuerpo femenino, Anne McClintock comenta: “symbolically reduced, in male eyes, to the space on which male contests are waged, women experience particular difficulties laying claim to alternative genealogies” (1995: 31). En su reciente investigación Sue Thornham (2014) revisita este concepto de las “genealogías alternativas”, tomando en consideración algunos de los paisajes cinematográficos en las películas hechas por mujeres cineastas, “not countries at all, but the material out of which countries are made” (Moers en Thornham 2014).

Al abordar los “paisajes alternativos”, Thornham se propone trazar –pero también desestabilizar– el sentimiento de herencia en la creación de mujeres, señalando el riesgo de los problemas que surgieron de la ginocrítica, marcada por las nociones de escritura de mujeres, cultura de mujeres y de la continuidad de la tradición femenina. Asumiendo estos riesgos, la teórica se propone buscar los “intertextos genealógicos” dentro del filme *Wuthering Heights* (2011), estableciendo paralelismos entre la película de Andrea Arnold, la escritura de Emily Brontë y la fotografía de Fay Godwin. Tal y como señala Thornham, Godwin rechazó de manera significativa el título “landscapes” para el libro que reunía sus trabajos, sustituyéndolo por la palabra “land”, que transmite su cualidad material (*Land*, 1985). Su fotografía –igual que *Wuthering Heights* y otras películas de las cineastas contemporáneas– evoca el sentido de tacto, la textura y produce el afecto, y de esta manera construye un paisaje alternativo, aquel “material del cual se hacen los países”, en palabras de Moers.

El paisaje del Oeste en las películas western, aunque resaltado a veces por su belleza y majestuosidad, suele constituir meramente el segundo plano para las acciones heroicas de los protagonistas. Marcado por la colonización –por aquellas cruzadas masculinas sobre un territorio–, puede ser asociado con el cuerpo femenino o con el cuerpo de un otro racial o cultural. Los paisajes alternativos, argumenta Thornham, conforman *otras* topografías, que en lugar de la conquista¹⁹⁹ transmiten un sujeto femenino nómada. Si partimos de la premisa que existe una correspondencia entre el territorio y el cuerpo femenino, se podría afirmar que el paisaje en *Meek's Cutoff* está marcado por la fluidez y el desplazamiento de este sujeto nómada, pero al mismo tiempo por la contención, ausencia y claustrofobia –evocadas ya no solo en el nivel representacional de la película, sino también, como veremos más adelante, en presencia compartida en términos fenomenológicos.

Retomando la idea de los “intertextos genealógicos” de Thornham, la manera de representar el paisaje típico del western entabla un claro diálogo con la fotografía de Robert Adams [fig. IV, 34], que también encierra sus composiciones en los marcos cuadrados, en lugar de rectangulares, o con la fotografía de Edward Weston, que enfatiza las texturas del desierto [fig. IV, 35]. Por otra parte, en la manera de representar el paisaje, *Meek's Cutoff* nos hace recordar otras películas de autoría femenina, por ejemplo *The Piano* (1993) de Jane Campion. En este filme, igual que en *Meek's Cutoff*, la tierra –*land*–, no el paisaje es uno de los protagonistas principales. En el centro de atención está el *bush* de Nueva Zelanda, que tiene fuertes connotaciones culturales y políticas en este país, donde suele estar asociado con la penetración de la colonización anglosajona. Según Harry Orsman (1997) el término *bush* puede proceder de la palabra *bosch*, empleada por los pioneros holandeses en Sudáfrica para designar las tierras sin cultivar. Este término fue llevado a Nueva Zelanda y Australia, donde adquirió el sentido de “tierras aún por colonizar” (1997: 108).

¹⁹⁹ La idea de la conquista aparece ridiculizada en *Meek's Cutoff* cuando los pioneros encuentran oro en el desierto, pero al no poder llevarlo, colocan un palo para señalar el sitio y posiblemente para poder reclamar el terreno más adelante. El palito diminuto, perdido en un vasto paisaje, nos hace dudar de la eficacia de este método.



fig. IV, 34 Robert Adams, *Pikes Peak*, Colorado Springs, Colorado (1969)



fig. IV, 35 Edward Weston, *Cracked Earth*, Borrego Desert (1938)

Campion representa el *bush* como un espacio sin fronteras, fluido y cambiante. La cineasta enfatiza sus texturas, proporcionando una experiencia táctil para los espectadores. De la misma manera, las imágenes en *Meek's Cutoff* [fig. IV, 36 - IV, 39] nos abren a una visualidad profundamente táctil: la tierra suntuosamente texturada y el énfasis en la cultura material ofrecen una experiencia somática, tal y como la teorizan

los trabajos de Vivian Sobchack (1992, 2004), Laura Marks (2000), Jennifer Barker (2009) o Martine Beugnet (2007), inspirados en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. Dichas teóricas recurren a la comprensión fenomenológica del cuerpo para afirmar que la crítica de cine se ha centrado, casi exclusivamente, en las cualidades visibles e inteligibles del cine (o sea en lo que la narrativa o las imágenes significan) y no en el impacto sensorial (en cómo la película nos hace sentir). A este tipo de experiencia se refiere uno de los espectadores, cuando escribe sobre “the intensity of light on sunbaked earth and the dust that billows up with each turn of the wagon wheels, but seems to bake that heat right through your pores and into your bones” (Alleva 2011: 20).



fig. IV, 36



fig. IV, 37



fig. IV, 38



fig. IV, 39

La conceptualización de la experiencia afectiva de los espectadores en términos de respuestas corporales se puede trazar desde mucho antes, por ejemplo en la obra de Walter Benjamin (1973), en concreto su noción del ojo como un “órgano táctil” que implica un cuerpo material y sensual que percibe, o en el enfoque fenomenológico de Siegfried Kracauer, según el cual “the material elements that present themselves in film directly stimulate the *material layers* of the human being: his nerves, his senses, his entire *physiological substance*” (en Sobchack 2004: 55). La centralidad del cuerpo táctil y sensual del perceptor es fundamental para Vivian Sobchack (1992), quien recurriendo a la fenomenología de Merleau-Ponty moviliza el concepto de *embodiment* para pensar sobre el ojo (y la visión) como un sitio responsivo y táctil, que posibilita y genera una experiencia de cine sensorial y corporal como un mundo material. La experiencia espectral afectiva posiciona al espectador como un cuerpo vivido que responde al mundo constituido por la película. Así, el ojo y la visión no están desconectados del

cuerpo, sino que permiten una percepción del cine más holística. “The address of the eye forces us to consider the *embodied* nature of vision, the body’s radical contribution to the constitution of the film experience”, escribe la teórica (1992: 25), subrayando:

Classical and contemporary film theories have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of the experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator –all *viewers viewing*, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the *perception of expression* and the *expression of perception*. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the *intersubjective* basis of objective cinematic communication. (5)

Sobchack afirma que no vemos las películas solamente a través de nuestros ojos, sino que también asimilamos las películas de manera somática, con todo nuestro cuerpo, siendo afectados por las imágenes incluso antes de que se procese la información cognitiva o antes de la identificación inconsciente:

Even at the movies our vision and hearing are informed and given meaning by our other modes of sensory access to the world: our capacity not only to see and hear but also to proprioceptively feel our weight, dimension, gravity, and movement in the world. In sum, the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*. (2004: 59-60, énfasis en original)

La teórica analiza precisamente las primeras tomas de *The Piano* [fig. IV, 40], argumentando que sus dedos “sabían” lo que estaba en la pantalla antes de su percepción visual o reconocimiento más consciente:



fig. IV, 40

As I watched *The Piano*'s opening moments [...] something seemingly extraordinary happened. Despite my “almost blindness”, the “unrecognizable blur”, and resistance of the image to my eyes, *my fingers knew what I was looking at* –and this *before* the objective reverse shot that followed to put those fingers in their proper place [...]. My fingers *comprehended* that image, *grasped* it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, offscreen, “felt themselves” as potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen. And this *before* I refigured my carnal comprehension into the conscious thought: “Ah, those are fingers I am looking at”. Indeed, at first, prior to this conscious recognition, I did not understand those

fingers as “those” fingers –that is, at a distance from my own fingers and objective in their “thereness”. (63)

Siguiendo el pensamiento de Sobchack, las teóricas como Marks, Barker o Beugnet recurren al sentido del tacto como punto de partida para teorizar sobre la reversibilidad de la experiencia filmica: el espectador *toca* y al mismo tiempo *es tocado* por la película. La visión se convierte en un espacio táctil, que genera una experiencia sensorial y corporal del cine como un mundo material. Marks usa el término “visualidad háptica” para describir el modo de mirar sensible a las texturas de las imágenes, que ocurre cuando “the eyes themselves function like organs of touch” (Marks 2000: 2). Para la teórica, las imágenes hápticas acercan al espectador hacia la superficie de la imagen, anulando la distancia entre los dos mediante un contacto mutuo. “The viewer relinquishes her own sense of separateness from the image” (124); la película, por lo tanto, “transfers the presence of that object to viewers” (xvii).

Las imágenes hápticas pueden ser consideradas eróticas, según Marks, en el sentido en que construyen una relación intersubjetiva entre el espectador y la imagen. Lo háptico se basa en una relación íntima entre dos cuerpos (del espectador y de la película), que entran en contacto (Marks 2002: 35). Para Beugnet (2007: 3), abrirse a una conciencia espectral y ser afectado físicamente por una obra de arte o por un espectáculo es ceder la voluntad de obtener un dominio absoluto sobre la imagen.

Las imágenes en *Meek’s Cutoff* subrayan la textura y materialidad, evocando el sentido del tacto, la presencia y la proximidad. Estas cualidades táctiles no radican solo en una decisión estética, sino que también posibilitan un cierto modo de relacionalidad hacia el cual la película nos abre. Siguiendo las nociones de Marks, esta visualidad háptica no consiste en identificar o dominar la imagen en la pantalla, sino que crea un espacio táctil de intersubjetividad *entre* el espectador y la pantalla. La posición de Marks es claramente opuesta a la teoría de la subjetividad y la identificación del psicoanálisis lacaniano, que localiza la relación entre la película y el espectador en un plano mental más abstracto. En lugar de centrarse en la falta, Marks investiga un espacio intersubjetivo de la espectralidad, basado en la noción de un sujeto que percibe –no controla ni entiende lo que está en la pantalla, sino que entabla una relación con la tactilidad de una imagen, precisamente para *percibir*.

En algunos momentos en *Meek’s Cutoff* no nos identificamos –o alineamos– con los personajes, sino que *percibimos* las texturas, el abismo del paisaje, la desesperación de la ausencia, etc. Las imágenes provocan una respuesta sensual, no

mediante la identificación, sino mediante una relación mimética entre el perceptor y el objeto sensual. “This relationship does not require an initial separation between perceiver and object that is mediated by representation” (Marks 2000: 164).

Cuando vemos en pantalla a las protagonistas, la identificación con ellas está ciertamente dificultada. La ropa que llevan puesta –los coloridos vestidos y los gorros que tapan sus caras [fig. IV, 41 - IV, 42]– las unifica y despersonaliza, de la misma manera que lo hace el estilo de actuación. Este estilo, desprovisto de cualquier tono melodramático o intensidad emotiva, se podría definir como *flat affect*, a partir del término propuesto por Laurent Berlant en su charla “Structures of Unfeeling: Mysterious Skin” (2012)²⁰⁰. La teórica retoma el modelo de la “estructura de emoción” de Raymond Williams para pensar sobre el “cultural style of underperformed emotion that’s post-melodramatic”, es decir, las defensivas y recesivas formas de socialibilidad. Recurriendo a la historia de los movimientos artísticos, desde las vanguardias de principios del siglo XX y las teorías de la disociación traumática, hacia la estética de punk y *mumblecore*, Berlant aborda la actividad estética como una forma inexpresiva, es decir “a form providing a holding space for developing and a defense against having a settled response to the urgencies of a moment (the historical moment, the sexual moment, the intimate moment, the singular subjective moment where survival time is another name for ordinary life)” (2012).



fig. IV, 41

²⁰⁰ Este tipo de actuación, junto con la preferencia por las tomas largas y las escenas de conversación dominadas por el silencio, se hacen eco de la obra del director francés Robert Bresson. La descripción minimalista y empática del sufrimiento de las protagonistas evoca a los legendarios personajes de Bresson en *Un condamné à mort s’est échappé ou Le vent souffle où il veut* (1956), *Au hasard Balthazar* (1966) o *Mouchette* (1967), filmes sobre los marginados sociales que viven una existencia trágica al servicio de una causa mayor, a menudo religiosa.



fig. IV, 42

En su reciente proyecto sobre la actriz Tilda Swinton, Jakie Stacey (2014) retoma el término de *flat affect* para abordar los estilos de actuación a lo largo de su carrera filmica, caracterizados por la “presencia y ausencia afectiva”, en diálogo con los códigos cinematográficos de la feminidad, por ejemplo el afecto melodramático. Siguiendo a Berlant, Stacey conceptualiza al estilo de Swinton como una encarnación del afecto postmelodramático, esto es “style of not registering affect in legible ways” (Berlant en Stacey 2014). El *flat affect* es todo lo contrario a la intensidad emocional melodramática, ya que se mueve en otros registros: monotonía, distracción, dispersión, ausencia, contención, indiferencia y disociación.

Michelle Williams, la actriz que interpreta a Emily²⁰¹, genera una presencia en la pantalla mediante un afecto plano. Emily, al contrario de otras mujeres del western como Judy Garland en *The Harvey Girls* (1946) o Doris Day en *Calamity Jane* (1952), es un epítome de contención, enigma, frialdad, monotonía y ausencia, que dialoga con los modos tradicionales del afecto femenino en la historia de cine. En la película anterior de Reichardt, *Wendy and Lucy*, la actriz también transmite una afectiva neutralidad: sus emociones y expresiones se reducen al mínimo. En su comentario sobre esta película, Reichardt ha subrayado: “I knew I needed someone who could be very still without coming across as emotionally dead or absent” (“Wendy and Lucy: Press Notes” 2008). Williams suprime emociones y exterioriza el aparente vacío, que puede ser interpretado como un intento de no llamar la atención hacia ella. Pero también su inexpresividad o resistencia a actuar una emoción puede ser entendida como una rebelión contra la exigencia de dar una respuesta fija a una situación, en particular una

²⁰¹ También, aunque en menor medida, otros protagonistas, menos el personaje de Meek.

respuesta que se inscribiría en el modo del melodrama, lo que puede ser tratado como una desviación de los afectos tradicionalmente encarnados por los personajes femeninos en la historia de cine.

La calma y la casi inmovilidad afectiva del personaje se enmarca en una detención composicional y la atención hacia los espacios vacíos, deshabitados, con superficies opacas y aplanadas. Este modo de actuación distrae nuestra atención de los personajes –cuyas identidades son diluidas e indefinidas– poniendo en primer plano la experiencia de la percepción del paisaje. Del mismo modo que la actuación de los personajes está marcada por la ausencia y el silencio, también lo está el paisaje representado por Reichardt, que, a diferencia de los westerns clásicos, está desprovisto de toda nostalgia o –podríamos decir– intensidad emotiva. La manera de representarlo disecciona uno de los mitos del Lejano Oeste reproducido por Frederick Jackson Turner en su retrato de la frontera: “The idea of nature suggested to Turner a poetic account of the influence of free land as rebirth, a regeneration, a rejuvenation of man and society constantly recurring where civilization came into contact with the wilderness along the frontier” (H. N. Smith 1950: 253).

La típica paleta del ocre, sepia, naranja y amarillo es diluida en muchos momentos con los tonos blancos y grises. El vasto cielo, a veces azul a veces de color ceniza, se extiende sobre el desolado desierto y los despiadados lagos alcalinos. Las imágenes dan prominencia al vacío del paisaje, reforzado por la ostentosa transparencia del aire [fig. IV, 43].



fig. IV, 43

El desierto parece vacío (en inglés “blank”), pero también blanco, lo que constituye un poderoso contraste con los largos y coloridos vestidos de las protagonistas. Como observan Joana Masó y Assumpta Bassas (2014), las comisarias del ciclo de exposiciones titulado “Blanco bajo negro: Trabajos desde lo imperceptible”²⁰²: “bajo la amenaza de la nada y el vacío, el blanco fue una metáfora tanto de la esterilidad como de la autonomía creativa. Como tal, conducía la subjetividad moderna al deseo de conquista: a poner negro sobre blanco, exprimir la visualidad como eje vertebrador de la acción artística original”. Masó y Bassas dialogan con otra comisaria artística, Catherine de Zegher, que en 1996 organizó la exposición *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art: in, of, and from the feminine* –titulando uno de los cuatro apartados “The Blank in the Page” (el vacío/blanco en la página)– para llamar la atención sobre la obra de numerosas artistas que han hecho una invención simbólica de gran potencial político: “blanco bajo negro”²⁰³. En lugar de hacer el blanco complementario del negro o revertir los términos –“blanco y negro, blanco *sobre* negro”– estas artistas nos hacen sentir el blanco: “la elipsis, los márgenes, los silencios, los vacíos, el error, la duda, la indecisión, el balbuceo, el inciso, las discontinuidades, las ausencias...” (Bassas y Masó 2014). Lo blanco, más que el paradigma del proyecto de autonomía moderna, puede ser entendido como un espacio revolucionario, radical y político, tal y como lo proponen Masó y Bassas a partir de la filósofa Marina Garcés.

El paisaje de las películas del Oeste –un territorio sobre el cual se desarrollan las sagas de conquista, un tejido *de* y un fondo *para* las acciones heroicas– pasa en *Meek’s Cutoff* al primer plano, volviéndose material y palpable. El aporte de Reichardt no es solo construir un *paisaje alternativo*, marcado por las texturas y la materialidad, sino también visibilizar el tejido del western, llamando la atención sobre las convenciones genéricas y las representaciones estándar del desierto en las películas del Oeste. El énfasis en la ausencia, el “blanco bajo negro”, que también se puede interpretar como el soporte de la creación artística, ocurre ya al nivel formal –o material– en *Meek’s Cutoff*: el formato cuadrado deja dos partes de la pantalla vacíos. El “cutoff” de una imagen panorámica habitual limita nuestra visión, pero al mismo tiempo expone el medio fílmico y lo que ha sido cortado del encuadre. Igual que las artistas acogidas por Masó y Bassas, Reichardt “hace provechosa la ausencia”, desarrollando en su obra un drama de

²⁰² Organizado en el Centre Arts Santa Mònica en Barcelona en 2014.

²⁰³ *Blanc sota negre/Blanc sous noir* es el título de una pieza de Blanca Casas, y también el título del catálogo de la exposición *Déballage* que la artista hizo en la Maison d’art Bernard Anthonioz, en Nogent-sur-Marne, el 2012.

elipsis, abismos, blancos, márgenes, dudas, silencios, haciéndonos *ver* lo imperceptible, *oír* lo inaudible y, como veremos más adelante, *sentir* lo intocable.

4.6 Separación en el tacto: hacia la comunidad inoperante

A pesar de que el filme genera indudablemente una intensa experiencia sensorial, basada en la proximidad de los cuerpos y la temporalidad diluida de las protagonistas – que de varias maneras desestabilizan el régimen escópico– no deberíamos ignorar la importancia de las estructuras de mirar y el tipo de distancia e interrupción que ofrecen. Por otra parte, Reichardt presenta una actitud muy ambigua hacia el tacto, que en la película es a menudo fracturado e interrumpido. Mientras que *Meek's Cutoff* posibilita una serie de encuentros táctiles, llevando nuestra atención hacia las ricas texturas en la pantalla, al mismo tiempo dramatiza la imposibilidad o la *intactilidad* dentro del contacto. Esta interrupción del tacto se pone en evidencia cuando Emily repara el calzado del cayuse: primero le lleva una taza de agua y luego hace gestos para que le entregue su zapato. Nunca podemos ver el momento en que se tocan, ya que se produce un corte inmediato hacia Millie corriendo en su dirección y gritando: “What are you doing?” [fig. IV, 44 - IV, 46]. Enseguida Emily justifica su acto como pragmático – informa a la estupefacta Millie que lo está haciendo solamente porque “quiere que le deba algo”. Y aunque se encoge frente a su olor, parece que hubiera un sentimiento común, una afinidad entre ellos, quizás por el mutuo reconocimiento de su estado de servidumbre. En un nivel empático, Emily reconoce la humanidad del hombre, aunque ella no sea la típica heroína del western que trae el orden moral y social, ya que en ningún momento logra “domesticar” al cayuse. En algunas ocasiones la vemos escuchando sus oraciones nocturnas o criticando las historias de Meek sobre la masacre de los indios inermes: “Vanity. That’s all I see”. Cuando Meek amenaza con ejecutar al cayuse, Emily apunta el rifle hacia él, advirtiéndole: “I’d be wary” [fig. IV, 47 - IV, 48], Meek se rinde y comenta al marido de Emily: “Looks like your woman got some Indian blood in her, Mr. Teethow”.



fig. IV, 44



fig. IV, 45



fig. IV, 46



fig. IV, 47



fig. IV, 48

Esta confrontación entre Meek y Emily dramatiza en cierto modo dos maneras de entender la comunidad: una comunidad operante y una comunidad inoperante, tal como fueron teorizadas por Jean-Luc Nancy (2000). A primera vista, *Meek's Cutoff* trata solamente de la comunidad operante –basada en las nociones esencialistas de la nación, sangre y raza. La comunidad operante presupone que los individuos, atomizados, crean un contrato, una sociedad o una comunidad, basada en el mito de la fusión comunal. Esta comunidad, advocada por Meek, fusiona “los *mi-mismos* en un *Mi-mismo* o en un *Nosotros* superior”, en virtud de “la sustancia o en el sujeto que sea –patria, tierra o sangre natal, nación, humanidad emancipada o realizada, falansterio absoluto, familia o cuerpo místico” (2000: 26).

Meek ejemplifica un tipo de héroe que las películas hollywoodenses siempre han celebrado: una identidad masculina fundada en la violencia y agresividad, a la cual

recurre para proteger la comunidad de los riesgos exteriores. A menudo hace comentarios racistas y sexistas –por ejemplo cuando habla de “tomar” a las mujeres indias americanas– provocando un indignado “humph” por parte de Emily, probablemente la única reacción que se puede permitir en este momento –o cuando proclama:

I know women are different from men; I know that much. Women, women are created on the principle of chaos. The chaos of creation, disorder, bringing new things into the world. Men are created on the principle of destruction –cleansing, order and destruction. Chaos and destruction, the two genders have always had it.

La filosofía sexista de Meek implica que los hombres tienen que imponer un orden a las mujeres y que estas necesitan purificación o incluso destrucción. Su proclamación puede ser entendida como una velada amenaza, ya que en la última parte de la película Meek parece convencido de disparar tanto a su prisionero cayuse como a Emily. No menos importante, en el momento de la confrontación, Meek apunta a la “otredad” de Emily y su necesidad de purificación, cuando hace un comentario a Salomon sobre la sangre india de su mujer. Este comentario pone de relieve las tensiones raciales que impregnan la película y sirve para conectar lo femenino con la otredad racial: dado que las dos son caóticas, necesitan ser ordenadas y limpiadas por parte de un hombre blanco.

Meek recurre a menudo a la religión para justificar su racismo y sus continuas amenazas de ahorcar o ejecutar a su prisionero. Las palabras como “salvaje” o “pagano”, típicas del género del western, salen de su boca para convencer a los otros que en caso de un posible ataque de los indios, todos morirán, mujeres y niños incluidos. No es casual que la familia más religiosa se llame “Whites”, lo que evidentemente muestra el vínculo ideológico entre el cristianismo, la doctrina del Destino Manifiesto, el imperialismo blanco y las prácticas racistas.

Meek ejemplifica al líder destructivo, racista y opresivo de una inmanente comunidad totalitaria, siguiendo el término de Nancy. Su excesiva autoinmunidad, que lleva su grupo a la destrucción, es simbólicamente retratada en su intento de matar al cayuse, en un acto de reafirmación de su control sobre el grupo. Como una quintaesencia de las figuras saturadas del racismo y el nacionalismo, Meek ofrece una clave para la comunidad operante, esto es, la pureza de sangre. En este sentido pone de relieve el paralelismo desarrollado por Roberto Esposito (2011) entre la inmunidad y la comunidad, entre un cuerpo biológico y un cuerpo colectivo. La supervivencia de una comunidad depende de la construcción de fronteras protectoras y de leyes que generan

una violencia inmunitaria para prevenir la violencia externa. Para proteger la vida, paradójicamente, la comunidad tiene que negarla.

Sin embargo, hay momentos en la película en los cuales el modelo de comunidad inoperante sale a flote –aunque solo de manera temporal. Este modelo implica abrirse a la alteridad, pero más allá de la inmanencia, un gesto necesario para trascender los valores esencialistas encarnados por Meek. Nancy acuña el término *transinmanencia* para referirse a nuestra condición ontológica de ser relacionados a algo o alguien diferente de –pero finalmente también parte de– nosotros.

En cuanto la apariencia de un afuera del mundo queda disipada, el fuera-de-lugar del sentido se abre en el mundo –en tanto que todavía tenga sentido hablar de un “adentro”–, este “fuera-de-lugar” pertenece a su estructura, vacía lo que habrá que saber llamar, mejor que la “trascendencia” de su “inmanencia”, su transinmanencia, o más simplemente y con más fuerza, su existencia y su exposición. El fuera-de-lugar del sentido se determina así no en cuanto una propiedad referida al mundo desde otra parte, no en cuanto un predicado suplementario (y problemático o hipotético), y tampoco en cuanto un carácter evanescente, “flotando en alguna parte”, sino en cuanto la constitución de “significancia” del mundo mismo. Tanto como decir: en cuanto la constitución de sentido de este hecho de que hay mundo. (2003: 91)

Su modelo de comunidad inoperante se basa en la noción de *être-avec* (ser-con) o *être-en-commun* (ser-en-común), desarrollada a partir del concepto heideggeriano de *Mitsein*. Invirtiendo la estructura de Heidegger, que posiciona *Dasein* antes de *Mitsein*, Nancy afirma que el ser no puede existir en un estado aislado, atomizado, autosuficiente. Es precisamente la noción del tacto la que le permite designar aquel *ser-con* de coexistencia, que constituye una base de la política y de la comunidad:

El ser singular aparece a otros seres singulares; les es comunicado singular. Es un contacto, es un contagio: un tocar, la transmisión de un temblor al borde del ser, la comunicación de una pasión que nos hace ser semejantes, o de la pasión de ser semejantes, de ser *en común*. (2000: 74-75, énfasis original)

El tacto corresponde en la comunidad de Nancy a una figura de exposición y *partage* entre las singularidades, y al mismo tiempo denota los límites entre los seres humanos que interrumpen el mito de la fusión comunal. Para Nancy, a través de la separación un sujeto puede mantener su singularidad, abriéndose al mismo tiempo al (tacto del) otro. El contagio o *ser-en-común* no debería ser confundido con la fusión o inmanencia, ya que el contagio es una “interrupción”, la separación entre las singularidades: “La interrupción está al borde; o, mejor, forma el borde donde los seres se tocan, se exponen, se separan, comunican así y propagan su comunidad” (75). Nancy

conceptualiza la pluralidad de un *nosotros*, pero sin convertir a este *nosotros* en una identidad singular. *Ser-con* consiste en una mutua exposición a otro que preserva la libertad de un *yo*.

Así, la comunidad inoperante se produce no cuando Emily toma el rifle –es decir cuando recurre a la violencia para defender sus valores– sino en los momentos en que interactúa con el cayuse. El tacto es en *Meek's Cutoff* más como un roce imperceptible y denota los límites entre los seres humanos. El contacto elusivo entre los cuerpos de Emily y del cayuse no implica una apropiación o fusión. En sus encuentros marcados por la vista y por el roce (“gaze” y “graze” en términos de Marks 2000), se genera un *entre*, que según Nancy implica “la distancia próxima”: “le toucher est l’intervalle et l’hétérogénéité du toucher. Le toucher est la distance proximale [...]: la proximité du distant, l’approximation de l’intime” (1994: 35). Como seres singulares plurales, estamos excesivamente expuestos unos a otros, en contacto uno con el otro, pero al mismo tiempo separados unos de otros: “le toucher est discret, ou il n’est pas” (1997: 70).

De la misma manera, las imágenes orquestadas por Reichardt invitan y a la vez eluden nuestro asimiento, y en este sentido problematizan el modelo fenomenológico elaborado por Marks. Tal y como observa Laura McMahon en su estudio fundamental sobre la retirada del tacto en Nancy y el cine francés:

Marks and Nancy both seek to outline modes of touch that would be caressing rather than possessive. What is distinct about Nancy’s model, however, is his emphasis on withdrawal: ‘Without this detachment, without this retreat [*recul*] or this withdrawal [*retrait*], touch would no longer be what it is and would no longer do what it does’ (Nancy 2003: 82). It is precisely only when touch takes place *as* withdrawal that it avoids reified subject–object relations based on identification, fixity and appropriation. (2008: 37)²⁰⁴

Entre otras cineastas, McMahon abordó las obras de Claire Denis, la directora de cine que influyó notablemente la creación de Reichardt (White 2009: 157):

Denis exploits the filmic medium to create a *sense* of touch, whilst simultaneously reflecting on the interdiction for the viewer upon the *act* of touch itself. By focusing on instances that suggest obstacles to intimacy and an absence of reciprocity, yet articulating those moments in sensuous, tactile terms, she renders touch ambiguous within the space of a single cinematic image. (McMahon 2008: 37)

²⁰⁴ La idea de la retirada en el tacto que evita las relaciones cosificadas entre el sujeto y el objeto ya aparece en *L’amour du loup* (2003) de Hélène Cixous (texto publicado por primera vez en 1994).

De manera parecida a las películas de Claire Denis, la prohibición del tacto entre el cayuse y Emily actúa como una *mise en abyme* para el posicionamiento del espectador. La escena transmite una potencial tactilidad, que al mismo tiempo evita ser agarrada siendo comunicada mediante una prohibición, “*noli me tangere*”. Tal y como argumenta McMahon, “(not) touching the image for Nancy takes place as interruption and discontinuity, rather than as a form of indexical contact” (32).

La separación en la noción del tacto en Nancy (2000) no es solo ontológica, sino que también conlleva un fuerte potencial político, ya que al insistir en la idea del tacto como un límite entre los seres, resiste a cualquier noción de la fusión y por lo tanto desestabiliza la noción de una identidad comunal, unificada, que colapsaría la separación entre los seres singulares plurales. La película cuestiona la identidad colectiva de los pioneros, fijándose en los espacios liminales entre el yo y el otro, y enfatizando la dependencia de uno al otro, su mutua exposición al riesgo.

La exposición –a la muerte, a la finitud²⁰⁵– se pone de relieve cuando William, el marido de Glory, padece una deshidratación. En un plano general que enmarca toda la caravana, vemos a William cayéndose al suelo, inmediatamente después de que las mujeres corren para ayudarlo [fig. IV, 49 - IV, 50]. La fatiga de William pone en evidencia las cuestiones de relacionalidad y dependencia: su cuerpo debilitado requiere la ayuda de otros. La cámara muestra a Emily volviendo su mirada hacia el cayuse, que unos minutos antes cantó y echó tierra sobre el cuerpo de William. En la apertura temporal entre Emily y el cayuse, Reichardt nos muestra que las singularidades son expuestas en su límite, un estado que necesariamente implica el riesgo y la incertidumbre. “La comunidad se revela en la muerte del otro: así, se revela siempre al otro. La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los ‘*mi-mismos*’ –sujetos y sustancias, en el fondo inmortales– sino aquel de los *yoes*, que son siempre *otros* (o bien, no son nada)” (Nancy 2000: 26).

²⁰⁵ En la teoría de Nancy, inspirada en el pensamiento de Bataille, se hace un énfasis especial en el inextricable vínculo entre la comunidad y la muerte. La muerte del otro quiebra la autosuficiencia del testigo, forzando al sujeto de “salirse de sí mismo”. El *ser-con* de la comunidad inoperativa se materializa mediante esta relación compartida, pero inoperante, hacia la finitud.



fig. IV, 49



fig. IV, 50

Es muy significativo que el poder de Stephen Meek sea revocado al final de la película. Después de sus amenazas y promesas, este líder patriarcal y colonial finalmente admite el fracaso, cediendo su autoridad a los que han sido mantenidos en los márgenes y sin una voz propia: una mujer y un indio. Muchos de los críticos han comentado el carácter ambiguo de la escena final. La caravana se encuentra con un árbol que podría indicar la presencia del agua. Sin embargo, las ramas superiores están muertas. En la siguiente toma se muestra la cara de Emily, enmarcada por las ramas de un árbol cuando se gira para mirar al cayuse. En una contratoma lo vemos devolviendo la mirada, para después girarse y alejarse hacia el horizonte lejano [fig. IV, 51 - IV, 53].



fig. IV, 51



fig. IV, 52



fig. IV, 53

Podríamos leer la escena como un metafórico duelo de miradas distantes, hostiles y cosificadoras. Pero también podríamos considerarla como un mutuo reconocimiento, en términos de *ser-con* y reciprocidad de Nancy, o una “tele-visión” en palabras de Merleau-Ponty. Como observa Martin Jay en su estudio comparativo entre Sartre y Merleau-Ponty:

la única forma en la que Sartre pudo conceptualizar una comunidad fue a través de la mirada de una tercera persona, externa al frágil sujeto colectivo desde fuera. En cambio, Merleau-Ponty postuló de modo más optimista, un mundo de intersubjetividad cooperativa complementaria, en el que la mirada mutua es un fenómeno tanto visual como emocional. Lo que dio en llamar “tele-visión” implicaba una suerte de transcendencia del sujeto aislado y una entrada empática en la subjetividad de los otros. (2007: 238)

Emily y el cayuse reconocen su mutua condición de “expeausition”, un neologismo homofónico acuñado por Nancy, que en su uso de “peau” enfatiza el aspecto corpóreo del concepto “exposición” (1991: 31-34). Reconocen que están expuestos a un ilimitado o abismal “afuera” que comparten con otras singularidades. Esta exposición compartida, hacia su finitud y hacia el otro, que interrumpe cualquier noción de un ser autosuficiente, se opone a la comunidad totalitaria, representada por Meek, que utiliza la muerte para defender la esencia o la identidad común.

La comunidad inoperante surge desde una extrema necesidad de supervivencia, no desde un deseo de contacto. La empatía con el cayuse, el contacto con la alteridad, es solo temporal. Sin embargo, en esta temporal apertura, Reichardt nos muestra que los seres vivientes somos singularidades expuestas unas a otras, logrando cuestionar el nacionalismo estadounidense para explorar vínculos comunitarios alternativos. A pesar de que la comunidad operante predomina en *Meek’s Cutoff*, la posibilidad de la apertura nunca desaparece.

En una de las entrevistas Reichardt cuenta que el último día del rodaje de *Meek’s Cutoff* no pudo filmar el final incluido en el guion original: “The sun went down, everyone was leaving the next day, and we couldn’t afford the animals another day. So a new ending had to be constructed. Michelle, Rod, and I went back with a five-person crew and shot it” (en Longworth 2011). Esta anécdota pone de relieve el final necesariamente abierto de la película²⁰⁶ –que precisamente retrata un viaje que nunca acaba– pero además la

²⁰⁶ A diferencia del final catártico del filme *Wagon Master*, en el cual los pioneros logran llegar hasta el río. Del mismo modo, *The Way West* también nos brinda una historia completa de la migración, desde el principio hasta el final.

precariedad económica a que estuvo sometido el rodaje de la película. Quizás por esta razón entre todas las obras estudiadas en esta tesis *Meek's Cutoff* se ajusta más a la categoría del “cine menor”, recurriendo a la noción de Alison Butler (2002). Pero no solamente por los escasos medios económicos, sino también por el uso del formato menor, que dificultó el acceso al filme, del lenguaje cotidiano en lugar del épico o de un pequeño grupo de actores empleados para retratar un viaje de más de 200 carretas y mil personas que siguieron en la vida real a Stephen Meek por el desierto de Oregón.

Aunque la propia Reichardt no es necesariamente una artista “menor” en términos de reconocimiento –su obra se ha mostrado en múltiples festivales y es una figura reconocida en la industria *indie* estadounidense–, sus películas sí que lo son si entendemos el concepto de “cine menor” como una práctica que hace un uso político de unos recursos muy limitados. En *Small Nation, Global Cinema*, Mette Hjort explica: “The term minor points, then, to the existence of regimes of cultural power and to the need for strategic resourcefulness on the part of those who are unfavorably situated within the cultural landscape in question” (2005: ix). Reichardt conecta lo individual con la inmediatez política, tal y como fue postulado por Deleuze y Guattari. “La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique” (1975: 30), escriben los teóricos y, aunque no siempre tienen una transparencia política muy clara, las películas de Reichardt consiguen tener implicaciones colectivas.

Como señalamos en la introducción de esta tesis, Deleuze y Guattari se oponen a la noción de la literatura menor como una práctica trivial, usualmente asociada con mujeres, niños o con lenguas regionales y marginales. Para los teóricos, “‘mineur’ ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature en sein de celle qu’on appelle grande (ou établie)” (1975: 33). Esta definición de lo “menor” resuena en la película de Reichardt, que, más que oponerse a la lengua dominante –los géneros filmicos –, la declina, para “desterritorializar” algunos de sus aspectos, por ejemplo en cuanto a la representación del *gender*. Esta desterritorialización se produce en *Meek's Cutoff* tanto en el tema de la película –en su desplazamiento del héroe masculino a favor de las protagonistas– como en la estética visual –a través de tomas estáticas, el tempo aletargado y el énfasis en la materialidad del paisaje–, que no solo posibilita la inmersión sensorial de los espectadores sino que

también altera el modo de representación dominante²⁰⁷ característico del cine hollywoodense. Ciertamente, Reichardt crea en un lenguaje mayor –el del género del western, del cine nacional estadounidense, o incluso del *slow cinema* como una categoría del cine internacional²⁰⁸– pero haciendo un uso personal y autorial de este lenguaje.

Meek's Cutoff desestabiliza el western, conservando los gestos marginados y los trazos en el tiempo y haciendo *visible* la ausencia. Reichardt crea paisajes alternativos e itinerarios nuevos, sin llegar a delimitar el principio ni el final de este viaje. Como intentamos demostrar en este capítulo, el énfasis en la materialidad del medio filmico conjuga ciertas dimensiones del sujeto femenino, compatibles con los modelos de flujo anti-identitarios de Deleuze y Guattari²⁰⁹. Los medios reducidos (bajo presupuesto, pequeños formatos, relatos y localizaciones minimalistas) se convierten en una firma autorial y al mismo tiempo en una manera de inscribir el sujeto femenino nómada. Los cuerpos de las protagonistas son atrapados en la constricción, pero también son vistos en un constante movimiento, que marca tanto su agotamiento como su *enduración*. La película y las protagonistas se dejan llevar, moviendo el cuerpo del espectador en este proceso.

Balanceándose entre el realismo y el formalismo, Reichardt investiga las implicaciones éticas de los modos estéticos de mirar el mundo desde una posición de distancia e implicación, exposición e *intactibilidad* simultáneas. Más que un modo de intimidad e intercambio, el tacto se vuelve en *Meek's Cutoff* un lugar de separación o de “distancia próxima”, que permite una suerte de relacionalidad resistente a cualquier forma de fusión política o de identidad fija y estable.

²⁰⁷ Entendido como el cine clásico hollywoodense de acuerdo con el paradigma propuesto por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985)

²⁰⁸ Recordemos la cita de Butler: “women’s cinema is not ‘at home’ in any of the host cinematic or national discourses it inhabits, but [...] is always an inflected mode, incorporating, reworking and contesting the conventions of established traditions” (2002: 22).

²⁰⁹ Habría que mencionar aquí la crítica feminista de la noción *devenir-mujer*. Varias teóricas argumentan que la desterritorialización inscrita en este término depende de un privilegio inicial del sujeto (implícitamente masculino). Por ejemplo, véase Jardine (1984).

CAPÍTULO V: El delirante exceso de la visión posmoderna. Metatextualidad en el cine de guerra

Como se ha señalado en el apartado 2.3.2.2, en los discursos críticos que circularon alrededor de la película *The Hurt Locker*, tanto en el momento de su estreno como después de su éxito en los premios Oscar, el filme fue encuadrado a menudo dentro del marco de significación realista. Varios críticos aplaudieron a Kathryn Bigelow por haber conseguido retratar las “verdaderas” condiciones de los soldados estadounidenses en Iraq (Ebert 2009), o incluso por representar con *verosimilitud* su heroísmo frente a los obstáculos de guerra. Por ejemplo, David Denby (2009) escribió en *The New Yorker*: “*The Hurt Locker* is a small classic of tension, bravery, and fear, which will be studied twenty years from now when people want to understand something of what happened to American soldiers in Iraq”. Además del argumento y de los personajes, los comentaristas resaltaron cómo la película consiguió capturar la guerra “real” a través del estilo documental, transmitiendo las experiencias individuales de los soldados e intensificando la inmersión sensorial de los espectadores Schwartzbaum (2009). Las respuestas críticas que se inscriben en este marco de interpretación, es decir, que leen la obra de Bigelow desde la óptica realista, no deberían sorprender si tomamos en cuenta el hecho de que en el cine de guerra la correspondencia con la realidad siempre ha sido un factor relevante de valoración.

En el siguiente análisis de la película, sin embargo, consideraremos la estética de Bigelow no tanto como un gesto documental que transmite una imagen precisa o verdadera de la guerra, fundamentada en el realismo o la verosimilitud, sino más bien –recurriendo a la expresión de Steven Shaviro– como “a delirious excess of postmodern vision” (1993: 9) que pone de relieve, entre otras cuestiones, la aproximación metafílmica de Bigelow a *The Hurt Locker* y, más en general, a toda su creación artística. Se explorará, en primer lugar, cómo la compleja gramática audiovisual posibilita una sofisticada reflexión autorreferencial sobre los procesos genéricos, en particular en cuanto a la representación del género sexual, y en segundo lugar, cómo la orquestación de los heterogéneos regímenes visuales manejada por Bigelow crea fisuras en la retórica dominante, logrando poner en cuestión el marco principal de la película, fundamentado –como se verá más adelante– en la narrativa de la masculinidad heroica occidental. A pesar de que el término acuñado por Shaviro –“un delirante exceso de la

visión posmoderna”– se refería principalmente al destronamiento del paradigma ocular-céntrico²¹⁰ y representacional, a favor de un paradigma de recepción corporizada, esta noción resulta altamente útil para negociar entre los dos enfoques, con el fin de abordar las complejidades de *The Hurt Locker* en relación a la revisión de *gender* y *genre*. De esta manera, se intentará superar algunos de los problemas del modelo representacional para abrirse a planteamientos más diversos que conceptualizan el cine y la experiencia cinematográfica.

El paradigma ocular-céntrico, usualmente teorizado mediante la noción de la mirada, ha prevalecido en las teorías feministas de cine durante varias décadas, asociando la visión con ciertos patrones de mistificación y control. Este enfoque – inspirado por el pensamiento de Jean-Louis Baudry y luego retomado por Laura Mulvey– se vincula tradicionalmente con la noción del dispositivo cinematográfico, que concibe la función de una imagen como un espejo –distorsionado o ilusorio– de la construcción identitaria y de la subjetividad. Dentro de esta línea de investigación se mostró un interés especial en la “impresión de realidad” del medio fílmico y en un poder del cine sobre la audiencia que deriva de una serie de factores –la inmovilidad pasiva del espectador, la oscuridad de la sala de proyección, el aislamiento del exterior, etc. En “Le dispositif” (1975) Baudry exploró, por ejemplo, la analogía entre la caverna platónica y el dispositivo de la proyección cinematográfica, enfatizando su carácter de sueño y de simulacro, dotándolo de un cariz negativo como una poderosa máquina que transforma al individuo socialmente situado en la posición de sujeto espectral. Como han mostrado los estudios feministas y poscoloniales –a menudo respaldados por el marxismo, la semiótica y el psicoanálisis– las representaciones cinematográficas pueden afectar profundamente la formación de la identidad, individual y colectiva, proporcionando modelos de conducta que suelen ser perjudiciales para ciertos grupos en la sociedad.

Por otra parte, y de acuerdo con la teoría fílmica inspirada por el psicoanálisis lacaniano (Mulvey 1989), el cine proporciona al espectador la ilusión del control y dominio sobre lo que ve representado en la película, (re)produciendo la estructura binaria de mirar/ser-mirada-idad (“*to-be-looked-at-ness*”). Esto sucede cuando el sujeto, marcado por una falta, desea un objeto en la pantalla y se apropia de él mediante su mirada controladora para encontrar su totalidad originaria o imaginaria, que perdió al

²¹⁰ En términos de Martin Jay (2007).

entrar en la sociedad o en un orden simbólico (siguiendo el pensamiento de Freud y de Lacan). La diferencia sexual es crucial en este sentido, ya que la falta se basa en el miedo a la castración, temida por un sujeto masculino, que por su parte toma a la mujer como su objeto de deseo –por lo cual la mujer nunca puede ser un sujeto de esta mirada. La mirada es en este marco teórico entendida como una entidad omnisciente, asignada a un sujeto masculino y a menudo comparada con el ojo cartesiano o –como lo expresa Patricia Pisters haciendo uso de la homofonía en inglés– “Cartesian eye/I” (Pisters 2003: 18).

A veces esta mirada cosificadora puede referirse a un otro racial, cultural o religioso. Así, en “The Oppositional Gaze” (1992) bell hooks recurre a la obra de Frantz Fanon para poner de relieve otros factores de opresión que impregnan la mirada. En la tradición epistémica occidental el ojo supone una distancia con el mundo, tal y como lo demuestra Martin Jay en su célebre estudio *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (2007). Jean-Paul Sartre (1953), por ejemplo, describía el encuentro con la mirada del otro como una experiencia hostil y amenazadora. Del mismo modo, el paradigma del ojo implica en la teoría fílmica una distancia entre la película y los espectadores, que mantienen una posición trascendente hacia lo que observan:

The lens of the camera, and therefore the eye of spectator, remains at an imaginary viewing point, forever outside of the scene being viewed. The position of the spectator is a transcendent one; for this position is not part of the visual field, and therefore the spectator cannot him/herself be seen. (Shaviro 2003: 163)

Por otra parte, tal y como señalan Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2010) en su teoría de cine a través de los sentidos, aunque el ojo puede connotar transparencia y visibilidad, también puede ser una buena ocasión para “an unrelenting demand for self-examination to the point of self-incrimination” (2010: 84). Así, algunas películas que privilegian la vista de una manera ostentosa y excesiva, participando claramente en el ocular-centrismo, pueden incluso llegar a cuestionarlo. Las películas como *Peeping Tom* (Powell 1960), *Blade Runner* (Scott 1982), *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971) o *Minority Report* (Spielberg 2002) exhiben explícitamente el ojo como un *leitmotiv*²¹¹, tematizando –pero también problematizando– la visión, el control y la mistificación.

²¹¹ En *Peeping Tom* (1960), una película de terror británica, el primer fotograma es un primerísimo plano de un ojo. El protagonista, Mark, filma su encuentro con una prostituta con una cámara escondida bajo su abrigo, la sigue hasta su casa y la asesina brutalmente. Después se traslada a la suya para ver la filmación.

La visión y el voyeurismo se encuentran también entre las obsesiones recurrentes en la obra de Kathryn Bigelow: desde su primer corto experimental *Set-Up*, en el cual dos pensadores, Marshall Blonsky y Sylvère Lotringer, teorizaban desde el *voice-over* sobre una sangrienta pelea entre dos hombres en el callejón oscuro, pasando por *Blue Steel*, que indaga en los binomios de la mirada entre una agente de policía y el asesino psicópata, hasta *Strange Days*, una película sobre la tecnología SQUID que permite experimentar como propios los recuerdos y sensaciones grabados por otros, en la cual Bigelow aborda de manera autorreferencial las oscuras implicaciones del voyeurismo filmico. En *The Hurt Locker* Bigelow también ha apostado fuertemente por la mirada, tal y como sugieren los numerosos primerísimos planos de los ojos y una amplia gama de perspectivas orquestadas en la película [fig. V, 1 - V, 3].

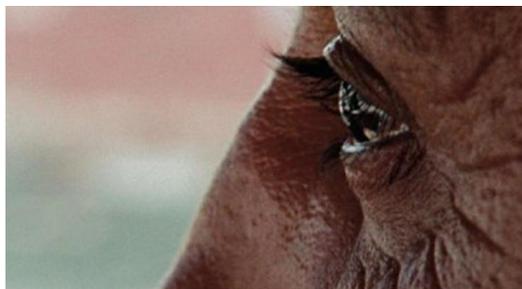


fig. V, 1



fig. V, 2



fig. V, 3

Al exponer esta mirada sádico-voyerista del protagonista, más que hacer invisible la construcción de la mirada misógina, Powell llama la atención hacia dicha construcción. En *Blade Runner* este *leitmotiv* se trata de manera paródica cuando en un momento Roy Batty le hace una broma al diseñador genético de sus ojos: “If only you had seen what I have seen with your eyes”. *Clockwork Orange* empieza con un primerísimo plano de un ojo, que puede hacer referencia a la violencia representada en la pantalla y sus posibles efectos en la audiencia. Por su parte, en *Minority Report* las técnicas de escaneo de un ojo permiten reconocer y saludar a los clientes en los centros comerciales. Todas estas películas llaman la atención, critican o incluso parodian el paradigma ocular-céntrico.

Según el perspicaz análisis de Robert Alpert:

Throughout the film Bigelow shows us all perspectives –a shot from behind Iraqi snipers or a videographer taking pictures of Eldridge, a close-up of the eye of the cab driver focusing on James holding a pistol on him, a long shot of James’ squad from behind the bars of a window, a foreshortened close-up of a white building seen through the scope of a rifle, or a helicopter seen high above through the visor to Thompson’s helmet. (2010)

No es casual que en la secuencia que abre la película las imágenes sean mediadas a través de una tecnología –la cámara de un robot a control remoto– y que estas primeras tomas sean claramente digitalizadas: pasan unos cuantos segundos antes de que los píxeles constituyan una imagen clara y precisa [fig. V, 4 - V, 5]. Como intentaremos demostrar más adelante, la preocupación central de la cineasta no es tanto la transparencia realista o las fantasías de control y omnipotencia, sino más bien un crítico autoexamen de la mirada y de las tecnologías de mediación. En el foco de este escrutinio y el núcleo de las complejidades de mirar aparece en *The Hurt Locker* tanto el proceso genérico, como la figura del héroe occidental: el sargento William James, un líder de una brigada antiexplosivos estadounidense desplegada en Bagdad durante la guerra en Iraq.



fig. V, 4



fig. V, 5

El héroe, como veremos a continuación, no solamente es extensamente observado y visualmente diseccionado, sino también se agita corporalmente mediante una estética particular que posibilita su inmersión sensorial en el ambiente. Para analizar este aspecto de la película, el paradigma de la recepción corporeizada nos resultará muy útil, ya que además del régimen ocular-céntrico, Bigelow moviliza otros regímenes –táctil, cinestético y auditivo– que permiten problematizar la distancia visual y al mismo tiempo abordar el placer filmico de los espectadores más allá de la mirada. La cinematografía (Barry Ackroyd), el montaje (Bob Mirawski y Chris Innis) y el sonido (Paul N. J. Ottoson) crean la sensación de una abrumadora saturación emocional y ofrecen una multiplicidad de visualidades que afectan de varias maneras los cuerpos de la audiencia. Teorizar estas *otras* maneras de mirar, mucho más afectivas que distanciadas, permite trascender la teoría del dispositivo cinematográfico, que privilegia el ojo por encima de otros órganos de percepción y al mismo tiempo lo descorporeiza al vincularlo con el cerebro a expensas del resto del cuerpo. Según varios críticos influenciados por el pensamiento de Gilles Deleuze, la teoría filmica inspirada en Lacan –basada en la percepción especular y visual– ignora sistemáticamente la importancia del cuerpo del espectador como una continua superficie perceptiva y como un principio que organiza nuestra orientación espacial y temporal en el mundo, y más en particular en el cine (Elsaesser y Hagener 2010: 100). Es a partir del pensamiento deleuziano que la teoría fenomenológica del cine²¹² empieza a cuestionar el paradigma psicoanalítico de la falta, centrándose en cambio en la continuidad y reversibilidad entre el espectador y la película, tal y como lo entiende Shaviro:

Cinema's greatest power may be its ability to evacuate meanings and identities, to proliferate resemblances without sense or origin [...]. There is no structuring lack, no primordial division, but a continuity between the physiological and affective responses of my own body and the appearances and disappearances, the mutations and perdurances, of the bodies and images on screen. The important distinction is not the hierarchical, binary one between bodies and images, or between the real and its representations. It is rather the question of discerning multiple and continually varying interactions among what can be defined indifferently as bodies and as images: degrees of stillness and motion, of action and passion, of clutter and emptiness, of light and dark. (1993: 255-266)

²¹² Habría que notar que, aunque autoras como Vivian Sobchack o Laura Marks parten del pensamiento de Deleuze, sus teorías se basan en una noción fenomenológica del sujeto que *percibe*. Deleuze, en cambio, privilegia la noción del cine más allá de cualquier concepto de sujeto u objeto. El filósofo entiende la imágenes cinematográficas en un plano inmanente, sin un sujeto perceptor o sin una noción de intencionalidad, tan central para la fenomenología.

Mientras que el paradigma de la vista y del ojo se asocia con las nociones de control, manipulación, cosificación y con la mirada masculina (o colonial), el paradigma de la recepción corporeizada se manifiesta en las conceptualizaciones del cine como un punto del contacto: por un lado como un encuentro con la racialmente o culturalmente codificada otredad, por ejemplo en los enfoques poscoloniales que se centran en el cine intercultural –véase Hamid Naficy (2001) y su noción del *accented cinema* –, y por otro como una experiencia háptica que permite cuestionar ciertos patrones de control y cosificación²¹³ (Marks 2000, Barker 2009, Beugneut 2007). La teoría filmica feminista inspirada por la fenomenología se caracteriza por prestar una atención especial hacia lo táctil y la experiencia corporal en el cine. Recurriendo al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack (2004) afirma que no vemos las películas solamente a través de nuestros ojos, sino también las percibimos de manera somática, con todo nuestro cuerpo. Somos afectados por las imágenes antes de que se procese la información cognitiva e incluso antes de la identificación inconsciente.

Sin embargo, igual que la noción de mirada, este paradigma también conlleva ciertas dificultades. Como señalan Elsaesser y Hagener, “the haptic turn and other body-based approaches to the cinematic experience are sometimes in danger of celebrating a big-tent inclusive feel-good-theory of sensory empowerment”, por lo cual los autores postulan que hay que negociar “these opposing poles, keeping a critically astute and aesthetically informed sensibility alive” (2010: 127-128). Siguiendo esta premisa, en el siguiente capítulo se recurrirá tanto al modelo constructivista-formalista, que se edifica en la noción de un observador distante, como al modelo fenomenológico-realista, que implica un participante más inmediato, la encarnación corporal y sensorial en la experiencia cinematográfica. En la primera parte se analizarán las convenciones genéricas en *The Hurt Locker*, subrayando la representación del género, así como la actitud intertextual y metafílmica de Bigelow en el nivel representacional; en la segunda, se prestará atención a la mirada y la preocupación obsesiva de la cineasta con el ojo y la visión; finalmente, en la tercera parte se examinará la importancia de otros sentidos en la película, poniendo especial énfasis en la visualidad táctil.

²¹³ Es importante señalar que las teóricas no pretenden negar lo visual, sino más bien intentan entender la interacción entre los sentidos y, más en general, la percepción corporeizada implícita en la experiencia espectral.

5.1 ¿Una película de guerra?: reflexión metafílmica sobre *gender* y *genre*

En el octavo largometraje de Kathryn Bigelow, *The Hurt Locker*, nos encontramos ante una serie de temas y preocupaciones ya presentes en otras películas de la directora, desde su corto experimental *The Set-Up* hasta la película inmediatamente anterior a *The Hurt Locker*, *K-19*: la fascinación hacia la violencia representada en la pantalla cinematográfica, la exploración de ciertos códigos de la masculinidad heroica, el formato del cine de acción y una estética que se podría definir como fragmentada. Escrita por Mark Boal, un periodista que en 2004 se incorporó en una brigada estadounidense antiexplosivos desplegada en Bagdad, *The Hurt Locker* se centra en la rutina diaria de un equipo del ejército estadounidense, la Compañía Bravo, encargada de detonar los artefactos explosivos en la Guerra de Iraq. El título de la película proviene de una expresión de la jerga militar que se refiere a “un máximo dolor”, empleada en la guerra en Iraq para describir la muerte o la mutilación a causa de una bomba (“they sent him to the hurt locker”)²¹⁴. En la secuencia que abre la película, el líder del equipo antiexplosivos, el sargento Matthew Thompson (Guy Pearce), muere precisamente a causa de una explosión. Su remplazo, el sargento William James (Jeremy Renner), no será bien recibido por sus subordinados, en gran parte debido a sus métodos poco convencionales, considerados como imprudentes e innecesariamente arriesgados: James se niega a usar los robots por control remoto para desarmar explosivos, prefiriendo desactivarlos manualmente; a menudo se quita el traje protector, que reduce su velocidad y movilidad, o desconecta el dispositivo de comunicación cuando se cansa de oír las advertencias de sus compañeros. El sargento J.T. Sanborn (Anthony Mackie) y el especialista Owen Eldridge (Brian Geraghty), que forman parte de su equipo y están por cumplir sus últimos 38 días en la rotación, muestran su temor ante la bravura de James hasta tal punto que en un momento contemplan matarlo “por accidente”.

La única persona con quien James parece desarrollar un lazo emocional durante su estancia en Bagdad es un chico iraquí, llamado “Beckham” (Christopher Sayegh), que trabaja en la base militar estadounidense vendiendo DVDs a los soldados. Durante una redada en un almacén, James descubrirá el cuerpo de un joven convertido en una

²¹⁴ Como lo explica la misma directora: “*The Hurt Locker* directly translated means the place of ultimate pain and it’s a term that Mark Boal, when he was on the embed in Baghdad with the explosive ordinance disposal team, would use from time to time mentioning... ‘If this particular ordinance were to detonate, we would be in the hurt locker’” (Bigelow en *ABC*, s.f.). La expresión también fue interpretada como la caja que James tiene debajo de la cama, que contiene los objetos que “casi lo mataron”: restos de bombas, una foto de su hijo y su anillo de boda.

bomba y lo confundirá con Beckham. La última misión adjudicada a la brigada tiene lugar cuando les quedan los dos últimos días de rotación. James y Sanborn intentan salvar –sin éxito– a un hombre iraquí que había sido forzado a llevar un chaleco bomba atado a su pecho. James vuelve a casa con su esposa y su hijo recién nacido, pero le cuesta adaptarse a la rutina diaria de la vida civil, a tareas cotidianas como ir de compras al supermercado o participar en comidas familiares. Poco después vuelve voluntariamente a Iraq para servir en otra unidad de desactivación de artefactos explosivos, mientras que el texto en la pantalla nos informa que comienzan sus 365 días de rotación.

En muchos aspectos *The Hurt Locker* es una película de guerra convencional, ya que gira en torno a una serie de clichés fácilmente reconocibles y asociados usualmente con el cine bélico²¹⁵. La guerra como una droga o como una intoxicación –tema que se manifiesta en el epígrafe al principio de la película– fue uno de los *leitmotiv* en la famosa *Apocalypse Now* (1979) puesto de relieve en las palabras del capitán Benjamin L. Willard al comienzo del filme de Coppola: “When I was here, I wanted to be there; when I was there, all I could think of was getting back into the jungle”. La cita de *Apocalypse Now* trae a colación otro de los tópicos recurrentes en las películas que retratan la guerra en Vietnam: el trauma del soldado al volver a su casa –un cliché reproducido una y otra vez en filmes de guerra posteriores, como por ejemplo el mismo *The Hurt Locker*. Esto se debe al hecho de que, tal y como observan Yvonne Tasker y Eylem Atakav (2010: 59), el cine sobre Vietnam ha pasado a ser el modo dominante para representar un conflicto armado en el cine estadounidense en las últimas décadas²¹⁶. Este modo, analizado también por Bruce Bennett y Bülent Diken, incluye una serie de características que se pueden trazar en *The Hurt Locker*:

the figure of the traumatized, institutionalized soldier unable to adjust to civilian life [...], the tenuous relationship formed between a soldier and a local boy, the invisibility or absence of an enemy, violent antagonism between fellow soldiers, the casual commission of war crimes by US troops, and the depiction of the subjective experience of war as cinematically hyperreal or hallucinatory. (2011: 171)

²¹⁵ Aunque no existe una sola definición del cine bélico, en este trabajo se asume que la película de guerra es la que sitúa a los soldados frente a los enemigos, retratando las escenas de combate y/o el regreso de los soldados a casa. Para una discusión de los posibles problemas que surgen al intentar definir el cine bélico, véase Neale (2000: 117-119).

²¹⁶ La vigencia de este modelo es puesta en relieve de manera irónica en *Jarhead* (Mendes 2005), un filme autorreferencial sobre la primera Guerra del Golfo. Los Marines, mientras están esperando participar en una batalla, ven emocionados la escena del ataque de los helicópteros de *Apocalypse Now*. Uno de los protagonistas se queja cuando se escucha la canción del grupo *The Doors*: “That’s Vietnam music, man. Can’t we get our own fucking music?” (Tasker y Atakav 2010: 60).

Además de señalar ciertos tropos genéricos, Tasker y Atakav mencionan la estética realista a lo docudrama como una adición novedosa a estos tropos, pero que en los últimos años se ha convertido en un rasgo típico de las películas y los programas de televisión sobre la guerra en Iraq, como por ejemplo *Battle for Haditha* (Broomfield 2007), *Generation Kill* (White y Jones 2008), *Occupation* (Bowker 2009) y *Green Zone* (Greengrass 2010).

Algunos teóricos distinguen un subgénero *Iraq war film*, en el cual se incluye por ejemplo *The Situation* (2006), *In the Valley of Elah* (2007) o *Redacted* (2007). Robert Eberwein lo caracteriza de la siguiente manera:

In contrast to films about the Gulf War, which make extensive use of wide-angle shots conveying the bleak and endless desert landscape in which fighting occurs, these have a distinctive mise-en-scène that immerses us in cramped doorways and narrow, almost impassable streets. The soldiers either cannot tell whether they are seeing the enemy (the endless checkpoint confrontations) or are incapable of seeing them until it's too late (the suicide bombers' cars that explode, the gunfire that rains down from snipers above). [...] The general tone of the films is despairing, totally the reverse of the loyal and enthusiastic support we see in films made during and about World War II. (2010: 134)

Tomando en cuenta esta descripción, *The Hurt Locker* respeta sin duda ciertas convenciones visuales y narrativas del cine de guerra estadounidense actual. Esta aparente convencionalidad, en particular en el nivel narrativo de la película, contribuyó en algunos casos a ciertas lecturas en clave más conservadora: un héroe individual salva a la comunidad –la de los estadounidenses y la de los iraquíes inocentes–, combatiendo a sus enemigos, los insurgentes iraquíes. Pero, como señala David Denny (2011) en su análisis de la película, *The Hurt Locker* se cimienta no en uno, sino por lo menos en dos marcos narrativos. Por un lado está el marco “heroico” (o como lo llama Denny en otro momento, el marco “subjetivo dominante”), que ofrece una visión atemporal de la guerra. Por otra parte, tenemos el marco “desubjetivizado”, basado en el afecto sensorial no subjetivo, que irrumpe el mensaje de la ideología dominante.

El marco principal, es decir, el que desarrolla el punto de vista subjetivo, se basa en el relato del filme que retrata la vida de los soldados estadounidenses en Bagdad. En su estilo “documental”, mezclado con elementos de acción y suspense, *The Hurt Locker* es cómplice de la construcción de una imagen idílica de la guerra, naturalizada como eterna, atemporal y familiar y retratada mediante los actos valientes del Sargento Will James. Sin embargo, hay algo en el filme que desnaturaliza la representación idílica de

la guerra, lo que Denny denomina, citando a Slavoj Žižek, “a Hitchcockian blot or an anamorphic stain”:

A perfectly “natural” and “familiar” situation is denatured, becomes “uncanny”, loaded with horror and threatening possibilities, as soon as we add to it a small supplementary feature, a detail that “does not belong”, that sticks out, is “out of place”, and does not make any sense within the frame of the idyllic scene. (Žižek en Denny 2011)

No cabe aquí reproducir la argumentación de Denny, quien recurriendo a Lacan afirma que James –un sujeto del impulso– representa un inquietante y perturbador afecto del goce. Sin embargo, retomaremos su idea de múltiples marcos, que nos resultará valiosa para abordar la reescritura genérica en *The Hurt Locker*. Bigelow desestabiliza el marco heroico, característico del cine bélico hollywoodense en múltiples niveles, por ejemplo mediante la estética de la inmersión sensorial, que provoca una experiencia profundamente afectiva en los cuerpos de los espectadores [como veremos en los apartados 5.2 y 5.3].

Bigelow irrumpe el marco heroico ya en el nivel de la narración, por ejemplo en su manera de llevar el relato. El estilo de la cineasta, riguroso pero al mismo tiempo sorprendentemente deshilachado, produce un recurrente efecto de contrapunto, poniendo de relieve las múltiples rupturas en la personalidad de su protagonista. El relato de *The Hurt Locker* está compuesto por siete episodios: el prólogo que muestra la muerte de Thompson, varias actividades de la Compañía Bravo durante cinco días dispares, y finalmente un epílogo, compuesto por dos partes: la corta estancia de James con su familia en los Estados Unidos después de haber acabado su misión en Iraq y su regreso voluntario a la zona del combate. Durante la película, los títulos superpuestos anuncian 38 días restantes de la misión de la brigada, luego 37, 23, 16, 2 y finalmente el ciclo se abre nuevamente con 365 días. Esta estructura de “cuenta atrás” –como si se tratase del tictac de una bomba– paradójicamente no ofrece una linealidad lógico-causal, ya que Bigelow, en lugar de escribir una crónica ordenada de los hechos, parece estar más interesada en los episodios, que dan la impresión de haber sido elegidos al azar y estar desconectados entre sí. Cada secuencia dedicada a las misiones del equipo antiexplosivos tiene su propio arco dramático y la última no es más intensa que la primera. Como observa la crítica de cine Amy Taubin: “There are no character arcs; these three guys are the same at the end of film as they are at the beginning. The arc of the movie is in us: as we accumulate knowledge –intellectual and experiential– about the characters and their situation, our attitudes and feelings change” (2009).

La cineasta ha suprimido prácticamente todas las tramas subyacentes, simplificando al mismo tiempo el argumento central, como si su objetivo principal fuese centrarse en el presente existencial de los soldados. La casi completa ausencia de escenas de combate y el rechazo de la estructura clásica hollywoodense, basada en la causalidad narrativa y el aumento escalonado de la tensión dramática, hacen de *The Hurt Locker* más bien un cine “de procedimiento”, que un cine de guerra tradicional²¹⁷. El único episodio que se podría considerar como típico del cine bélico es la escena del duelo de francotiradores en el desierto. Sin embargo, a diferencia de otros episodios, la escena está prácticamente desprovista de tensión dramática. Su posición estratégica, exactamente en el medio de la película y no al final, sugiere que la guerra representada en *The Hurt Locker* no se cimienta en un relato con principio, desarrollo y final, sino que está constituida por una serie de interminables y aletargadas repeticiones.

Además de tener una cualidad episódica, la narración podría ser descrita como cíclica, ya que la película concluye con la vuelta de James a Iraq y la última toma nos devuelve al principio del relato –diferente, pero igual, según Bruce Bennett y Bülent Diken– como si fuera un circuito cerrado: “As if he is unwittingly trapped in a temporal loop, a hellish *Groundhog Day*, no progress has been made, nothing achieved” (2011: 178). Estas últimas tomas que muestran a James caminando por una calle desierta traen a colación los finales típicos de las películas del Oeste, en las cuales el héroe solitario se aleja del pueblo, montando a caballo hacia la puesta de sol [fig. V, 6].



fig. V, 6

²¹⁷ En este sentido *The Hurt Locker* se parece a la película posterior de Bigelow, *Zero Dark Thirty* (2012).

El carácter cíclico del relato, así como la alusión genérica a la iconografía del western, nos lleva a otro elemento perturbador en cuanto a la reescritura del cine de guerra: la reflexión metafilmica sobre los géneros cinematográficos. Bigelow no se limita a dialogar con otros filmes de guerra, como *The Green Berets*, *Apocalypse Now* o *Jarhead*, sino que también ofrece una reflexión sobre cómo las películas de género producen sus significados mediante la mezcla con otros géneros. Como veremos a lo largo de este capítulo, la cineasta utiliza una serie de referencias genéricas, como la ciencia ficción, el melodrama, las películas de terror y ante todo el western, aludiendo abiertamente a otros textos filmicos. En *The Hurt Locker* la película misma se convierte en su propio sujeto: por un lado, se produce una productiva confrontación de las convenciones del cine bélico con otros géneros filmicos, que de por sí se abre a una reflexión metafilmica sobre los procesos genéricos; por otro, mediante la omnipresencia de las cámaras, la cineasta llama la atención sobre los materiales formales y los instrumentos de filmación, poniendo en primer plano el código, entendido como el género textual, pero también el medio y los procesos de producción.

La reflexividad de la película de Bigelow –mediante la mezcla de géneros o mediante la consciencia de la representación de los procesos cinematográficos– subvierte la asunción de que el cine es un medio de comunicación transparente, una ventana hacia el mundo, y en este sentido pone en cuestión el relato del heroísmo individual, o por lo menos su interpretación en clave realista. La actitud metafilmica permite observar los procesos genéricos –y diseccionar los códigos de masculinidad que ciertos *genres* conllevan–, pero también, no menos importante, autoincriminarse en cuanto a la mutua implicación de la tecnología mediática y la guerra. Al observar las convenciones genéricas y ponerlas en una tensión casi explosiva, llamando la atención hacia las tecnologías de mediación, la cineasta construye una “metapelícula de guerra”, que se interroga sobre sus propios procesos de producción de significado.

En su actitud metafilmica en cuanto al proceso genérico, las alusiones al western toman un papel crucial –lo que no sorprende si se tiene en cuenta la centralidad ideológica del mito del Lejano Oeste, sus valores y su iconografía, para la cultura estadounidense y para el cine bélico en particular. Este género parece ser un elemento recurrente en la obra filmica de Bigelow, tanto para sus héroes como para los escenarios en los cuales se desarrollan sus historias –basta con mencionar las confrontaciones de Caleb con un grupo de vampiros en el “western vampírico” *Near Dark*, los tensos encuentros entre los dos protagonistas del “western mojado” *Point Break* o el tiroteo

final en *Blue Steel* entre Megan y Eugene, que se parece mucho al típico duelo de pistoleros en las películas del Oeste. En cuanto a *The Hurt Locker*, tal y como sugieren los numerosos comentarios en la prensa popular y en los blogs de fans, el prisma del western fue una de las estrategias de lectura más visibles en la recepción crítica (Villalba 2009). El gesto de observar una historia de guerra a través de la lente del western parece teñir la película con un toque de nostalgia: el protagonista, empeñado en convertirse en un vaquero, deambula por los callejones sin salida de un pequeño pueblo, protegiendo a la comunidad [fig. V, 7].



fig. V, 7

Efectivamente, los elementos temáticos del western, planteados por Will Wright a principios de los años ochenta, se pueden aplicar perfectamente a *The Hurt Locker* y, en consecuencia, pueden contribuir a la lectura del filme como una celebración de un motivo atemporal del heroísmo:

The western was completely dependent for its mythical power on the imagery of a wild, untamed, and dangerous landscape, but a landscape nonetheless in which a strong and resourceful (male) individual could assert his interests, fight his battles, and triumph over his adversaries [...]. It was accepted as a condition of mythical understanding that when the one cowboy-gunfighter rode across the bleak desert or majestic mountains the fate of himself, his love, and the emerging social order would finally depend upon his individual skills and abilities. (1982: 122)

Las alusiones a las películas del Oeste en *The Hurt Locker* son múltiples. En algunas escenas cruciales se puede escuchar una música que se hace eco de las bandas sonoras de Ennio Morricone en los spaghetti westerns –por ejemplo en la ya mencionada

secuencia del desierto, o al final de la escena en el cual James desarma un coche bomba. La mayoría de los episodios tienen lugar en espacios abiertos –paradigmáticos para la representación de la frontera en los westerns– que se caracterizan por las oposiciones binarias delineadas por Jim Kitses en su célebre estudio *Horizons West* (1969): civilización vs. tierra salvaje, cultura vs. naturaleza, Este vs. Oeste, individuo vs. comunidad, bueno vs. malo, fuerte vs. débil, masculino vs. femenino, etc. Si seguimos por un momento esta línea de interpretación, podríamos constatar que el conflicto narrativo se desarrolla mediante una serie de elementos iconográficos que simbolizan a los civilizados (los soldados) y los no civilizados (los insurgentes iraquíes). Los civilizados vencen al “salvajismo” gracias al estatus icónico del héroe (James).

Las referencias al western se manifiestan en especial en la construcción de la masculinidad en *The Hurt Locker*. En algún momento Sanborn dice a Thompson “Happy trails”, que es una expresión típica en las películas del Oeste para desear buena suerte a alguien que se está marchando²¹⁸. El personaje de James, en concreto su aparente invencibilidad y valentía, se nutre de la mitología del héroe del western. “I’ll tell you when I’m standing over [the bomb], cowboy”, comenta James a Sanborn con bravura durante su primera misión. James es una encarnación del héroe solitario de las películas del Oeste, que ejerce influencia en otros personajes masculinos en la película. Por ejemplo, en un acto casi ceremonial, enseña a Eldridge cómo limpiar las balas cubiertas de sangre, diciéndole “spit and rub”, después de que este último logra matar a un francotirador iraquí. Esta escena dialoga con la secuencia que abre la película, en la cual una explosión mata a Thompson justo después de que Eldridge se ve incapaz de disparar. Tal y como señala Alpert (2010), “while Colonel Cambridge, the consummate army booster, fails to alleviate Eldridge’s pain for having failed his former squad leader –‘Thompson, he’s dead, he’s alive, he’s dead, he’s alive’– James through a caring, physical act takes Eldridge into an emotional terrain which relieves him of that pain”²¹⁹.

²¹⁸ También aparece en la letra de una canción que concluía la serie televisiva western de los años cincuenta, *The Roy Rogers Show* (1951-1957):

Happy trails to you, until we meet again.
Happy trails to you, keep smilin’ until then.
Who cares about the clouds when we’re together?
Just sing a song and bring the sunny weather.
Happy trails to you, ‘till we meet again.

²¹⁹ Bigelow parece burlarse del coronel Cambridge, cuyo apellido hace referencia a la “civilización” si volvemos a las oposiciones binarias de Kitses (1969). En una escena posterior Cambridge con un tono proteccionista intenta comunicarse con los ciudadanos iraquíes e inmediatamente después muere en una explosión.

James, quien al parecer ha desactivado 873 bombas, salvando muchas vidas, encarna una figura arquetípica del héroe masculino característico de los westerns clásicos: su actuación y sus diálogos son fácilmente reconocibles como procedentes de otros textos hollywoodenses y evocan ciertas representaciones de masculinidad heroica, como por ejemplo Alan Ladd en *Shane* (1953) o John Wayne en *The Searchers* (1953)²²⁰. James es un hombre misterioso –sabemos muy poco de sus antecedentes–, resistente, individualista, aislado, impasible, valiente y reservado. La imagen que por primera vez introduce a este personaje en la película es un medio primer plano de su cabeza y de sus manos sosteniendo un cigarrillo, que trae a colación la icónica publicidad del Marlboro Man, con las implicaciones ideológicas en cuanto a la masculinidad que esta figura conlleva²²¹. Al mismo tiempo se representa como una persona emocionalmente deficiente: como observa adecuadamente Eldridge, James no se lleva bien con la gente, pero es un buen guerrero. Descrito por sus colegas como “un verdadero hombre salvaje”, es un epítome de agresión y adrenalina tematizada en el epígrafe del filme: James fuma, toma alcohol en exceso, escucha heavy metal a un volumen altísimo y arriesga constantemente su vida y la de sus colegas. Así, este icono de masculinidad tiene sus fisuras, tal y como las tuvo Ethan en *The Searcher's* de John Ford. La última toma de James volviendo al campo de batalla recuerda a la escena final en la cual Ethan abandona su casa, cabalgando hacia el desierto. James, como el personaje representado por John Wayne, conoció la civilización y no quiere tener nada que ver con ella, por lo que acaba condenado a errar eternamente por tierras fronterizas.

En muchos aspectos, *The Hurt Locker* parece una película muy convencional, que transmite el mensaje de la ideología dominante: un héroe solitario, que se autoexcluye de la civilización, lucha contra los enemigos en “tierra de nadie”, salvando la comunidad. Estos aspectos, que constituyen el marco del heroísmo atemporal mencionado por Denny (2011), podrían llevar a sostener que la película apoya la llamada guerra neoliberal en el contexto *post 9/11* y su retórica de liberación. James parece proclamar el orden dominante e imperialista, afirmando sus valores de manera agresiva en suelo extranjero. Las múltiples alusiones a las películas del Oeste –la

²²⁰ Aquí se podría mencionar también *The Green Berets* (1968), una película de propaganda proguerra dirigida y protagonizada por John Wayne, citada a menudo en las críticas de *The Hurt Locker*. Ciertamente, la actuación de Jeremy Renner alude en muchos aspectos a los personajes interpretados por Wayne y el tipo de masculinidad celebrada en el cine hollywoodense, en especial en el cine bélico y el western. Sin embargo, Bigelow dialoga críticamente con estas representaciones, poniendo en cuestión ciertos patrones de la masculinidad heroica encarnada por Wayne.

²²¹ Esta iconografía aparece también en *Near Dark*, donde el protagonista, Caleb, es introducido de manera casi similar.

referencia genérica más citada en los escritos críticos y teóricos sobre *The Hurt Locker*—parecen corroborar esta interpretación.

En su aparente celebración del heroísmo atemporal e individual, la película de Bigelow transita por el territorio de los mitos universales. “War is a drug”, leemos en el epígrafe del filme, y esto sugeriría que a la cineasta le interesa la guerra como una experiencia generalizada de la adicción de ella, más que como un retrato históricamente preciso de un conflicto particular. *The Hurt Locker* podría retratar cualquier guerra, según muestran Bennett y Diken (2011) en su análisis del filme. A pesar de su estética “documental” o de un subtítulo al principio del filme que nos informa de dónde transcurre la película (“Bagdad”), el lugar se representa como “an undifferentiated wilderness, a chaotic no man’s land waiting to be ‘ordered’ by the conquistadors” (2011: 168). Algunos comentaristas han leído esta falta de especificidad como una evasión del bagaje político que “desbarató” otras películas sobre la guerra en Iraq²²². Para otros fue una manera de abordar el “motivo del heroísmo atemporal” (Denny 2011) o una prueba de “rather an a-political ‘formlessness’ or the ground zero of politics” (Bennett y Diken 2011: 168).

Pero donde Bennett y Diken quieren ver una evasión apolítica de un contexto concreto, se podría detectar también una reflexión metafílmica sobre el proceso genérico y una disección crítica de los mitos universales que abundan en las películas de guerra y del Oeste. Aquí es donde la mezcla con otros géneros fílmicos cobra una importancia especial. Por ejemplo, la imagen de un soldado dentro de su traje protector, desconectado corporalmente del mundo y con una percepción alterada del exterior, evoca las películas de ciencia ficción en las que los astronautas caminan por suelos extraterrestres [fig. V, 8]. Y aunque es cierto que estas imágenes pueden ser entendidas como un gesto más para para mostrar la ciudad de Bagdad como “un espacio de abandono”, un lugar posapocalíptico “universal” o “una tierra de nadie” (Bennett y Diken 2011) al mismo tiempo no se puede ignorar el efecto de extrañamiento y desconexión que producen.

²²² Por ejemplo Michael Phillips de *Chicago Tribune* escribió: “Bigelow and screenwriter Mark Boal [...] have made the first fictional feature about American soldiers in Iraq that doesn’t fall apart, or preach to a choir, or turn into a position paper” (2009).



fig. V, 8

Las mitologías del Lejano Oeste –y con ello, el relato del héroe masculino, atemporal e universal– quedan cuestionadas de varias maneras. El exceso de significado que estas imágenes proponen expone las convenciones iconográficas y narrativas, abriéndose a múltiples maneras de cuestionar las implicaciones ideológicas de estas convenciones. Subrayando los códigos provenientes de distintos géneros filmicos, su “naturalidad” queda expuesta. El western y la ciencia ficción no son las únicas referencias genéricas en *The Hurt Locker*. Los elementos iconográficos del cine bélico –como los muertos y los cuerpos heridos, una vinculación emocional y/o homoerótica a través de la violencia, la paternidad y las representaciones de otro cultural, nacional y religioso– se entremezclan con las convenciones del cine de acción o –como demuestran Yvonne Tasker and Eylem Atakav (2010)– del melodrama sobre paternidad, dos *genres* que también participan en múltiples códigos representacionales de la masculinidad.

Para dar un ejemplo, al nutrirse del cine de acción –igual que en sus películas anteriores, especialmente en *Point Break* y *K-19*– Bigelow revisita el relato de los *hard bodies* característico de los filmes de acción durante la era republicana de Ronald Reagan (Jeffords 1993: 197). *The Hurt Locker* reflexiona conscientemente sobre estas representaciones de hipermasculinidad –que, como mostró Susan Jefford, promocionó un concepto de la nación fuerte, dura y agresiva, marcada por el género masculino– señalando al mismo tiempo el carácter construido de dichas imágenes²²³. James es un héroe de cuerpo asombrosamente duro, muscularmente espectacular, fuerte y resistente, que evoca los tipos duros de los años ochenta, como por ejemplo Mel Gibson en *Lethal*

²²³ Ya en *Point Break* Bigelow recurrió de manera autorreferencial a la figura del “cuerpo duro”, encarnado por Bodhi, contraponiéndolo al “cuerpo blando” de Utah (véase el análisis de Redmond 2003).

Weapon (1987), Peter Weller en *Robocop* (1987) o Bruce Willis en *Die Hard* (1988). Resiste el peligro –en ningún momento queda gravemente herido– e igual que sus antecedentes filmicos, subvierte el protocolo para “proteger” la comunidad de los inocentes.

La estética basada en el entrecruzamiento de referencias genéricas, a costa de la causalidad linear o psicológica, subraya la actitud metafilmica de Bigelow hacia la representación de la masculinidad heroica. Mediante una interacción dialógica entre las convenciones de varios géneros filmicos, Bigelow ofrece un debate crítico en torno a un proceso genérico y la producción del significado, convirtiendo al mismo tiempo estas identidades familiares y fijas en identidades frágiles e inciertas, poniendo de relieve su carácter construido. Aunque combina una serie de tropos muy convencionales de la masculinidad –el soldado traumatizado que no puede ajustarse a la vida doméstica, el Marlboro Man, el personaje de John Wayne como un pistolero solitario, o los *hard bodies* de las películas de acción–, Bigelow crea un retrato sorprendentemente complejo del héroe.

En este sentido se podría constatar que a la cineasta no le interesa tanto el mito, sino *cómo* se construye este mito. “Bigelow’s film is less about hero worship than about the nature of hero worship and its obsession with war. She scratches at its heroic surface”, ha señalado A.T. (15/02/2011) en *IMDb*. El héroe de Bigelow tiene, sin embargo, muchos defectos. A pesar de sus innegables cualidades heroicas, es difícil simpatizar con James, especialmente porque está representado, igual que su antecedente filmico John Wayne en *The Searchers*, como un personaje racista y sexista. Su imprudencia y su destructiva pasión por la adrenalina dificultan –aunque ciertamente no imposibilitan– la identificación²²⁴. Pese a que en la mayoría de las escenas el espectador está alineado perceptualmente con el protagonista, su “lealtad” puede resultar mucho más conflictiva²²⁵. Ya desde la primera escena, cuando se sustituye con tanta facilidad al aparente protagonista del filme (el sargento Thompson), las estructuras de identificación e implicación del Hollywood tradicional se ponen en cuestión y marcan el estatus intercambiable del héroe. Este aspecto, se podría argumentar, apunta al interés de Bigelow por tratar de la masculinidad abstracta, un cliché o un icono, más que por

²²⁴ Sin embargo habría que subrayar que estas mismas características pueden favorecer la identificación con el protagonista en hombres jóvenes blancos de clase media de Estados Unidos (y otros países occidentales).

²²⁵ Esta distinción fue propuesta por Carl Plantinga (1998) en su análisis de *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood.

centrarse en la verosimilitud psicológica o desarrollo del personaje. A Bigelow le interesan más los códigos de la masculinidad del soldado que sus sentimientos o sus conflictos frente a la guerra. La cineasta no se limita a presentar o celebrar este icono, sino que expone más bien la retórica discursiva de la masculinidad convencional, diseccionando su fundación en las premisas patriarcales y coloniales.

Bigelow rasca en la superficie de este icono, permitiendo que sus fisuras e incongruencias salgan a flote. El coronel que alaba los actos de James y le aplica el término supuestamente heroico de “hombre salvaje” es responsable por un despiadado asesinato de un iraquí que se produce fuera del campo. La inadecuación de James como héroe se expone en varias situaciones, por ejemplo en la escena de su última misión en Iraq, cuando James, incapaz de salvar a un hombre forzado a llevar un chaleco bomba, exclama con desesperación: “I can’t do it! I’m sorry!”. Volviendo a la iconografía del western, esta escena funciona como el típico duelo de pistoleros, una simbolización de los conflictos que penetran la comunidad. James no sale de la confrontación como ganador. “That James is Bigelow’s hero is clear; that his choice to return to the Iraqi war is less than cathartic is equally clear”, observa Alpert (2010). Así, la intención de Bigelow no parece ser revitalizar nostálgicamente al cine del Lejano Oeste, al estilo de *Unforgiven* de Clint Eastwood (1992), ni tampoco conferir a la guerra en Iraq una cualidad mítica y monumental. Los trazos del western resuenan en *The Hurt Locker* de manera irónica, dramatizando el fracaso de la misión estadounidense en Iraq y cuestionando el relato de la masculinidad heroica. Como observan Bennett y Diken: “There is no sense in the film, for example, of masculinity as a progressive force, of an emerging social order in Iraq, or of an ordinary stable social order in the US” (2011: 178). Debajo de la narrativa dominante de la heroicidad atemporal, se esconde la convicción del fracaso de una masculinidad individual –a pesar de su fuerza mental o física– y su incapacidad de promover un verdadero cambio, en contraste con lo que dictarían las convenciones de las películas del Oeste más tradicionales.

Por otra parte, si releemos la figura del héroe en clave intertextual, comparándola con otros protagonistas en las películas de Bigelow, se nos revela otra dimensión del personaje que cuestiona ciertos relatos hegemónicos sobre la masculinidad heroica. Su estatus de outsider, aunque perfectamente compatible con el estatus de los héroes tradicionales de los westerns clásicos, puede ser leído como potencialmente contracultural.

A lo largo de su carrera, Bigelow ha explorado de manera coherente las tensiones entre las normas sociales y los grupos marginales que intentan escapar de las trampas del confort material y los patrones heteronormativos de las familias tradicionales. Sus películas suelen representar a una pareja de protagonistas que constituye una oposición binaria. Por ejemplo en *Near Dark*, la pareja de Caleb y Mae dramatiza la dicotomía entre la familia tradicional que vive según las normas burguesas y los vampiros errantes que se hallan fuera del contrato social y de las promesas del sueño americano. En *Point Break* se traza la dualidad entre Utah y Bodhi: el primero representa la ley y el orden patriarcal, y el segundo los valores contraculturales de un grupo marginal de surfistas que atracan bancos. Aunque Bigelow parece simpatizar más con Caleb y Utah, al mismo tiempo es evidente que le atraen los personajes que traspan las normas sociales. Lo mismo ocurre en *The Hurt Locker*, donde la oposición se desarrolla alrededor de los personajes de Sanborn y James. Este último, como veremos en los párrafos que siguen, se muestra resistente a ciertos discursos dominantes, a pesar de las consecuencias destructivas de su elección. En este sentido se parece a Mae y a Bodhi, ambos personajes marginales llevados por la adrenalina y la emoción, y en constante conflicto con las normas sociales.

Este aspecto contracultural de James se puede apreciar en la escena del supermercado. Vemos a James en el sector de los cereales, con las estanterías saturadas de distintas variedades y marcas [fig. V, 9].



fig. V, 9

La casi grotesca multiplicidad de productos en la tienda constituye un sugerente contraste con los despojados interiores y paisajes austeros en Iraq. La vuelta a los Estados Unidos, y en concreto la experiencia de ir a comprar, se presentan como

alienadoras para el protagonista. Tal y como explican Bennett y Diken, “the synecdochical representations of domesticity and American consumer culture, ‘values’ typically invoked as justification for the war –are experienced by James as perplexing and uncomfortable” (2011: 171). La escena expone, según Florian Sedlmeier y Susanne Wegener, la relación entre el capitalismo neoliberal y la guerra en Iraq:

The *Hurt Locker* thus exposes, by means of a self-reflexive negotiation of representational conventions, the nexus between the neoliberal and neoconservative rationalities as the motivations behind the war on terror. While it criticizes the policies of the Bush administration as based upon a neoconservative moral value system, it also unfolds the persistence of the profit-oriented rationale across the political spectrum. (2011: 171)

Al volver a Iraq, James rechaza la reconfortante música del supermercado, el bienestar del país privilegiado, el mundo “civilizado” donde la muerte –a diferencia de los conflictos anteriores– es invisibilizada por los medios de comunicación. Esta elección –o más bien su recaída en la adicción– lo convierte en un héroe solitario, que se dirige implacablemente hacia su propia muerte, final sombrío de otros protagonistas de Bigelow²²⁶.

La película plantea en varios momentos una potente crítica de la guerra a distancia: no solo los ciudadanos estadounidenses están separados de la muerte, sino que también lo están los soldados que usan robots a control remoto y trajes protectores para distanciarse de la materialidad de la guerra. Esta separación se puede apreciar en las escenas en las cuales los soldados se entretienen con videojuegos bélicos, que, como es bien sabido, se emplean en el ejército estadounidense para entrenar a los militares. En la primera secuencia Thompson intenta desarmar una bomba usando el robot, manipulándolo desde una especie de joystick. Su traje protector es muy significativo, ya que como observan Sedlmeier y Wegener en su estudio de la película:

the trope of the bombsuit and its integration into the grammar of *The Hurt Locker* functions as a device that embodies the politics of fear post-9/11 and the continuity of neoliberal warfare through the very erasure of the body itself. The paradoxical arrangement is meant [...] to expose the ideological narratives of a clean and surgical war, the illusion, that is, of a war that is controllable by means of technological progress. (159-160)

²²⁶ Bodhi elige la muerte segura ante la posibilidad de estar encerrado en una prisión. Mae, en cambio, se transforma en humana mediante una transfusión de sangre, pero este final, aparentemente feliz, es altamente ambiguo: la chica deja la emocionante vida de los vampiros por la estabilidad de la familia heteronormativa.

Según continúan los autores, ya desde la primera escena el espectáculo ideológico del heroísmo individualizado –convencionalmente expresado en la exhibición del *hard body*, típico de las películas de acción y de guerra– es puesto en cuestión:

Becoming a supplement to the overall, the individual body is deprived of its flexibility and mobility, an impression that is enhanced by the use of high angle camera, which exposes the shelled body, statically and slowly moving inside the rail tracks. A symbol in American mythology that expresses the complex tension between the narratives of progress and the pastoral [...]. The Hard Body of the heroic soldier, the display of whose “masculinity” [...] is a major convention in U.S. war and action cinema, is rendered invisible in the heavy and formless overall. For the audience, its presence is felt in the deep breaths that now dominate the sound track and that express a claustrophobic atmosphere of strenuousness and anxiety. (165)

Vista desde esta perspectiva, la actitud de James hacia la tecnología –en concreto el rechazo de los uniformes protectores, los programas informáticos o incluso los cascos que sirven para comunicarse con su equipo– no es insignificante. Su desprecio hacia los accesorios de guerra y su propia exposición a la inmediatez de sus peligros representan en cierto modo una rebelión contra la tecnología alienadora. Su relación con la guerra es mucho más directa, física y material. Al desarmar las bombas utiliza sus manos desnudas, a menudo llenas de arena y sudor. Lo primero que hace James cuando llega a la base militar es quitar unas maderas de su ventana para dejar pasar la luz solar, asumiendo el riesgo de ser herido.

La actitud de James radica no tanto en una reflexión consciente, sino más bien en la seducción que siente por la adrenalina de la guerra. Su adicción lo convierte ciertamente en un potencial peón del sistema, pero al mismo tiempo cuestiona ciertos relatos de la ideología dominante. Recordemos que la película comienza con una cita del libro de Chris Hedges, *War is a Force that Gives Us Meaning* (2002) en la cual el autor señala que la guerra ejerce una atracción perdurable, que dista del heroísmo típicamente asociado con ella. En este sentido James es un héroe no heroico, ya que su única razón por volver a la guerra es su adicción. Es interesante evocar la siguiente parte de la cita de Hedges, que no aparece en la película:

The rush of battle is a potent and often lethal addiction, for war is a drug, one I ingested for many years. It is peddled by mythmakers –historians, war correspondents, filmmakers, novelists, and the state– all of whom endow it with qualities it often does possess: excitement, exoticism, power, chances to rise above our small stations in life, and a bizarre and fantastic universe that has a grotesque and dark beauty. (2002: 2-3)

Para Bennett y Diken, esta excitación a la cual James parece adicto se puede explicar como una “pasión por lo Real”, en términos de Badiou, que constituye una oposición al

mundo simbólico de la realidad social en los Estados Unidos, “an immaterial, artificial universe, which provokes an unbearable drift towards ‘real reality’” (2011: 172). La pasión por lo Real puede ser interpretada como una actitud nihilista –tal y como la leen los autores citados– pero también puede resultar potencialmente perturbadora, ya que cuestiona una evocación mitificada de los hombres cumpliendo con su deber, subvirtiendo sutilmente los motivos de paternidad y legitimidad característicos de las películas de guerra hollywoodenses. Así, el patriotismo de James es profundamente ambiguo. Es valiente, pero no porque desee servir a su país o “defender” a su familia, sino porque es adicto a la adrenalina suministrada por el peligro extremo de la guerra. En este sentido, James constituye un poderoso contraste con Sanborn, quien a pesar de su sentimiento de decepción con la guerra, siente el deber de defender la patria y durante el transcurso del argumento, descubre que desea tener un hijo²²⁷. Su motivación es claramente más humanista que la de James.

El tropo recurrente de la paternidad, anclado profundamente en la ideología del Estado-nación, se pone en cuestión en una memorable escena en la cual James confiesa a su hijo recién nacido que probablemente solo existe una cosa que ama: “As you get older, some of the things you love might not seem so special anymore,” explica, “by the time you get to my age maybe it’s only one or two things [...] with me I think it’s one”. Un corte inmediato hacia una toma de los helicópteros no deja ninguna duda de a qué se refiere James. En la última escena lo vemos caminando por un callejón abandonado, acompañado por la canción “Khyber Pass”, un himno anti Bush compuesto por la banda heavy Ministry –mientras el subtítulo nos informa: “365 days left in the tour”²²⁸. James vuelve a Iraq llevado por su compulsión, por su necesidad de ser afectado, que le resulta más potente que las emociones que siente por su familia o su patria.

Esta motivación lo desplaza del discurso normativo –basado en la idea del heroísmo mítico atemporal–, hacia el marco desubjetivizado, en términos de Denny, fundamentado en el afecto sensorial no subjetivo. A una conclusión parecida llega Robert Burgoyne:

Framing combat as an addictive pleasure, an ongoing, private and collective need, the film departs radically from genre convention, disdaining the formulas of older war films –the pathos

²²⁷ Sanborn decide tener un hijo, porque, como dice él mismo, si muere en Iraq, “nobody will give a shit”. Comunica su decisión, irónicamente, cuando los niños iraquíes tiran piedras contra el vehículo en el que viajan Sanborn y James.

²²⁸ Sin embargo, se oye solamente la parte instrumental de la canción, por lo cual su dimensión política es difícil de descifrar.

formulas of sacrifice and loss— for a mode of address that emphasizes the adrenalized experience of risk. Although traces of this theme can be found in films such as *Patton* (Schaffner 1970) and *Apocalypse Now*, *The Hurt Locker* foregrounds the idea of private experience and pleasure in war, rendering war as a somatic engagement that takes place outside any larger meta-narrative of nation or history. (2012: 13)

Así, podríamos constatar que existe una disparidad en la retórica dominante de la película: entre lo que se ve o se dice en el encuadre y lo que se comunica afectivamente. Como veremos a continuación, el marco afectivo resulta un contrapunto del marco del heroísmo individualizado, y esto se logra mediante la compleja orquestación de regímenes visuales manejada por Bigelow.

5.2 “We’ve got a lot of eyes on us”: hipertrofia de lo visual

El relato del heroísmo individualizado es socavado no solamente por un complejo proceso de mezcla genérica, que conlleva una desestabilización de ciertas identidades de género convencionales, sino también por una persistente exposición metafilmica, que produce tanto la fascinación casi erótica por la figura del héroe como la conciencia de su fabricación cinematográfica. El arquetípico héroe masculino se ve constantemente escudriñado por la inquisitiva mirada de la cámara. Una de las herramientas para esta disección filmica es el zoom, que —a diferencia del travelling— no reproduce la percepción humana, sino más bien la percepción mecánica, atrayendo la atención hacia los medios de filmación.

Los nerviosos zooms de acercamiento y alejamiento parecen contrastar con la bien asentada estructura de la película²²⁹. Varios comentaristas notaron la influencia de Sam Peckinpah —director admirado por Bigelow— y en particular la influencia de su famoso western de 1969 *The Wild Bunch* (Taubin 2009). A través del zoom, Bigelow estudia y disecciona la violencia masculina, por lo cual, según Manhola Dargis (2010b), la película es tan placentera como perturbante: “You thrill to the violence even as you understand its horror, and your horror is doubled because you are thrilled: this is true in *The Wild Bunch* and in *The Hurt Locker*”. Como señala la periodista de *The New York Times*, el zoom reestructura la imagen, pero también— si es empleado de manera abrupta

²²⁹ Tal como describe Amy Taubin (2009), *The Hurt Locker* “is both a structuralist war movie —it could be titled ‘Seven Instances of Dismantling an Improvised Explosive Device’— and a totally immersive, off-the-charts high-anxiety experience from beginning to end”.

y agitada, como es el caso de la película de Bigelow– puede servir como una suerte de puntuación visual o incluso como un signo de exclamación.

Este efecto obtenido por el uso del zoom en *The Hurt Locker* está reforzado por un montaje particular, denominado por Dargis “acordeónico”, que se cimienta en la dialéctica entre los primerísimos planos y los planos muy largos: “she consistently brings you within panting distance of the characters only to switch to a bird’s-eye (or insurgent’s) view and back” (*ibid.*). Efectivamente, mediante una serie de tomas en primerísimo plano y una combinación de los planos medios y generales de varios ángulos, se disecciona el cuerpo de James con una precisión casi quirúrgica [fig. V, 10 - V, 13]. A pesar de ser extremadamente activo y estar en el centro del relato, el protagonista posee la cualidad de ser mirado, tal y como fue teorizada por Laura Mulvey, ya que su cuerpo “stylized and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator’s look” (1989: 22).



fig. V, 10



fig. V, 11



fig. V, 12



fig. V, 13

No parece casual que tantas escenas en *The Hurt Locker* evoquen el mismo acto de filmar [fig. V, 14 - V, 17]. La presencia de múltiples cámaras y pantallas, un tropo recurrente en el cine de guerra contemporáneo según observa Patricia Pisters (2010), llama la atención sobre el carácter mediado de estas imágenes, poniendo en cuestión su transparencia y sometiéndolas a una reflexión metafílmica, autocrítica o incluso autoculpabilizadora. Las imágenes se revelan no como una mera copia o reflejo, sino como una construcción, un artefacto. En una de las escenas vemos a un ciudadano iraquí

filmando a James, situado deliberadamente en el centro del drama, durante la desactivación de un coche bomba. “We’ve got a lot of eyes on us”, dice Sanborn en algún momento y esto puede referirse no solamente a la multitud de testigos que observan los hechos o a las múltiples pantallas que proliferan en la película, sino también a una suerte de visión delirante orquestada en esta escena, y en la película en general. La estrategia estética basada en los agitados movimientos de la cámara, un montaje rápido, lentes que constantemente enfocan y reenfozan los objetos, enmarcando a James desde nuevos ángulos, nos priva de la orientación espacial, mientras que al mismo tiempo trasmite una sensación de vigilancia visual, que no pertenece al protagonista. “Eyes watch from everywhere, their invisible lines of sight fragmenting even empty air into a disjointed, distorted grid of myriad loyalties and intentions”, observa Douglas A. Cunningham en su análisis de la película (2010: 2).



fig. V, 14



fig. V, 15



fig. V, 16

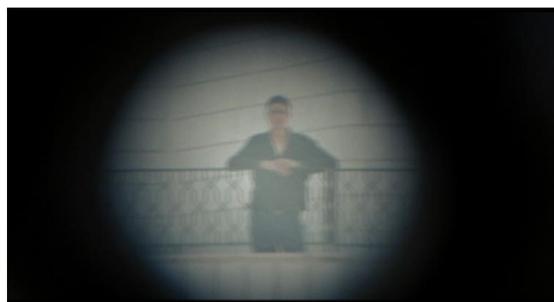


fig. V, 17

La agitación cinética y el exceso de visión, que, de acuerdo con Steven Shaviro (1993: 8), puede funcionar como una manera de socavar la seguridad y la posesividad tradicionalmente asociada con la mirada masculina occidental sirven aquí para desestabilizar el dominio de la mirada imperialista y controladora del héroe occidental. Bigelow multiplica la visión, pero al mismo tiempo rehúye la plenitud visual de lo que es representado. Las recurrentes tomas de la comunidad local observando cómo los soldados estadounidenses se adueñan de su país, así como la manera fragmentaria y

agitada de devolver estas miradas –que casi nunca permite discernir– destruye la estabilidad corporal del héroe, al tiempo que pone en cuestión su misión en Iraq [fig. V, 18 - V, 22].



fig. V, 18



fig. V, 19



fig. V, 20



fig. V, 21



fig. V, 22

Esta sensación de incertidumbre o incluso fracaso del proyecto estadounidense –ya anticipada irónicamente en el nivel narrativo cuando se comunica que la base estadounidense ya no se llama “libertad”, sino “victoria”– se transmite visualmente en una escena en la cual James, después de haber conseguido desarmar una bomba, percibe un cable y después de tirarlo, descubre más hilos y más artefactos escondidos alrededor suyo [fig. V, 22]. La escena, reproducida en los pósters de la película, pone de relieve el exceso de visión que nos brinda constantemente la película. Igual que en muchos otros momentos del filme, James es visto desde planos picados, a través de las ventanas y los

balcones, que lo convierten en un objeto de la mirada (incriminatoria) –distante, vulnerable y expuesto.

La integridad y verticalidad del héroe, que según la filósofa Adriana Cavarero constituye un imaginario viril del guerrero, se pone en cuestión en esta geometría asimétrica de las miradas: “notoriamente seducido por el sueño de su autonomía y postulado como íntegro, el sujeto moderno aguanta de manera tozuda sobre sí mismo, se alza sobre la línea derecha y vertical de una construcción que le asegura la solidez de un baricentro” (2014: 34-35). El equilibrio y la verticalidad del héroe en *The Hurt Locker* se ven perturbados por la estética de la agitación cinética basada en el montaje rápido, discontinuo y nervioso, mientras que su integridad se va diseccionando con los cambiantes ángulos, marcos y distancias de la cámara.

Ni James, ni los espectadores pueden controlar visualmente el espacio a través del acto de mirar. El lenguaje audiovisual de Bigelow, que trasmite un impacto visceral, pero también una abrumadora desorientación espacial, se manifiesta ya desde la secuencia que abre la película. Tal y como señalamos en la introducción a este capítulo, la primera toma confunde a los espectadores, ya que muestra una calle desde el punto de vista de una cámara montada en un robot, mientras que de fondo se escuchan los latidos de corazón y los perturbadores ruidos de la ciudad. La escena termina de manera igual de confusa cuando el líder de la brigada, el sargento Thompson, interpretado por Guy Pearce, muere de manera inesperada.

Tal y como señala Burgoyne en su lectura de la película, dicha escena se abre *in medias res*. Al no ser precedida por ningún preámbulo o exposición narrativa, nos sumerge directamente en una caótica calle en Bagdad:

In contrast to the traditional war film, where the cartography of the battlefield is defined from the outset with panoramic long shots and aerial overviews –a mapping operation that can be read as the cinematic analogue to the act of taking control of a geographic space (Conley 2007)– *The Hurt Locker* opens suddenly on an urban setting in which the streets have been turned into minefields and the markets into snipers’ nests, visualizing through a fast, fragmented montage an experience of war no longer defined by fronts or sectors, a war in which improvised bombs and irregular combatants are concealed in the folds and textures of urban life. (2012: 13)

La estética de la agitación sensorial que transmite el sentimiento de pánico contrasta notablemente con la fría y racional eficiencia de los soldados mientras intentan desarmar la bomba. Thompson y Sanborn miran una pantalla que recibe las señales de video de un robot examinando un bulto, intentando tomar el control de la situación [fig. V, 23 - V, 24]. El robot funciona aquí como una suerte de ojo inquisitivo, una

prolongación de la mirada –masculina, patriarcal, colonial–, cuya naturaleza fálica es puesta de relieve por el diálogo entre Thompson y Sanborn:

Sanborn [cuando el robot llega hacia el bulto]: “Hello mama!”

[...]

Sanborn: I can’t get in.

Thompson: What do you mean you can’t get in? Pretend it’s your dick, man [...]



fig. V, 23



fig. V, 24

Sin embargo, más que producir una ilusión de poder y omnipotencia, las imágenes que componen esta secuencia inicial transmiten una *hipertrofia de lo visual*, recurriendo al sugerente término de Steven Shaviro, quien lo empleó para analizar *Blue Steel*:

Something has happened to the act of looking [...]. Vision in *Blue Steel* is excruciatingly, preternaturally vivid; reality is heightened into feverish hallucination. Such a hypertrophy of the visual is Bigelow’s way of undoing the security and possessiveness that have conventionally been associated with the “male gaze”. Bigelow pushes fetishism and voyeuristic fascination to the point where they explode. (1993: 8)

Su observación se adapta perfectamente a la escena comentada. La fascinación voyerista es evidente desde el principio, por ejemplo en los primerísimos planos de los ojos que introducen a Thompson y Sanborn [fig. V, 25]. Sus cuerpos –igual que el de James en las escenas posteriores– son fragmentados por la cámara, mediante una estrategia que niega la orientación espacial y situacional de los espectadores. La secuencia, compuesta por dieciocho tomas filmadas en varias velocidades –lenta, normal y rápida– y desde quince ángulos distintos, transmite un estado de vigilancia visual y tiene un resultado mortífero: Thompson muere en una detonación.



fig. V, 25

La multiplicidad de las cámaras, ángulos y puntos de vista, paradójicamente, no implica en este caso el control sobre el espacio geográfico –que, en el cine de guerra clásico, se consigue mediante las tomas panorámicas y aéreas, tal y como observa Burgoyne en la cita mencionada arriba– sino todo lo contrario: producen una sensación de pánico y extrema fragmentación de la realidad percibida. La construcción del espacio, lejos de estar basada en la perspectiva cartesiana, es fraccionada y desorientadora: Bigelow alterna sus ángulos y proximidades entre los primerísimos primer planos y las tomas extremadamente largas, yuxtapuestos en una misma secuencia.

Para Cunningham, el estilo de Bigelow sirve para apoyar su tema principal, esto es, la fragmentada experiencia de la guerra: “Even aside from the analogies one can draw between the fragmentation of bombs and the fragmented natures of war and its ever-weary participants, Bigelow frontloads every moment of *The Hurt Locker* with formal techniques that inevitably feed her larger theme” (2010: 2). Pero, además de transmitir la fragmentación física, mental y social de la guerra –un tema central de muchas películas bélicas– el estilo de Bigelow sirve para potenciar una potente

experiencia sensorial. El uso de los *zip pans* en el plano horizontal o vertical, que dan un efecto panorámico o sirven para seguir al personaje, los movimientos de cámara en rotación desequilibrados, la cámara en mano y los cambios súbitos del punto de vista traducen las impresiones cinestésicas del combate, produciendo la inmersión somática de los espectadores.

Esta emoción del alboroto e inseguridad se debe no solamente a la compleja visualidad óptica, sino también, y quizás ante todo, a la banda sonora: el palpitante latido del corazón y los agitados respiros que crecen en intensidad mientras progresa la escena, los sonidos frenéticos de la calle, los gritos de los soldados a través de los megáfonos, el ruido de un helicóptero pasando por encima de las cabezas de los protagonistas, el agudo zumbido del equipamiento automatizado y finalmente el casi imperceptible repique de los acúfenos que incrementa la tensión justo antes de la explosión.

Según argumentan Elsaesser y Hagener, “sound ‘embodies’ the image –seeing is always directional, because we see only in one direction, whereas hearing is always a three-dimensional, spatial perception, i.e. it creates an acoustic space, because we hear in all directions” (2010: 129-130). El sonido no existe en el marco de la toma específica, sino en la duración, locación, intervalo e interacción. Visto así, el espectador no es ya simplemente un recipiente pasivo de las imágenes al final de una pirámide óptica, sino un ser corporal, sumergido acústicamente, somáticamente y afectivamente en la textura fílmica (131-132).

La oreja y el oído son responsables por la sensación de equilibrio y estabilidad espacial, de acuerdo con Mirjam Schaub:

The main “anthropological” task of hearing [...] [is] to stabilize our body in space, hold it up, facilitate a three-dimensional orientation and, above all, ensure an all-round security that includes even those spaces, objects and events that we cannot see, especially what goes on behind our backs. Whereas the eye searches and plunders, the ear listens in on what is plundering us. The ear is the organ of fear. (En Elsaesser y Hagener 2010: 131)

En el cine clásico, las imágenes sitúan y organizan los cuerpos y objetos espacialmente, mientras que el sonido juega un papel meramente auxiliar. “In classical cinema the principle dominates that sounds asks ‘Where?’ and the image replies ‘Here’: the principle of spatialized or delayed synchronization is bent toward intentionality and directionality” (Elsaesser y Hagener 2010: 138). En este aspecto, el sonido funciona de manera parecida a la retórica del plano/contraplano, una estructura crucial según la

teoría de la sutura en el cine, que establece la dualidad entre el que mira y lo que es visto.

La continuidad del montaje, que sutura el sujeto observador a lo observado garantizando la coherencia, está desestabilizada en *The Hurt Locker* tanto espacial como temporalmente. El sonido y la imagen en el filme no cimientan nuestro equilibrio, ni centran nuestro oído o nuestra mirada en el espacio, sino que más bien mantienen una relación móvil, caótica y pluridireccional. La formación de la identidad clásica, en la cual nos constituimos a través del *perceptio*, se pone en cuestión por este exceso sensorial desestabilizador.

La inestabilidad de los cuerpos representados en la pantalla y de los espectadores se produce no solamente mediante la vista y el oído, sino también a través del sentido de cinestesia y propiocepción. Según Jennifer Barker (2009), autora de un sugerente estudio sobre la recepción corporeizada en la experiencia cinematográfica, el espectador imita y *empatiza* con los “comportamientos” en la pantalla, incluso más allá de la identificación con los personajes: respondemos a estructuras cinematográficas enteras, por ejemplo texturales, espaciales o temporales (2009: 74). Este encuentro entre el espectador y la película está marcado por la reversibilidad: no solo el espectador imita lo que es representado en la pantalla, sino que la película también refleja al espectador de manera muscular —a través de gestos y movimientos.

En su teorización, Barker activa la noción de mimesis de Laura Marks, como “a form of representation based on a particular, material contact at a particular moment, such as that between a child at play and an airplane [...], a moth and the bark of a tree [...], or a Songhay sorcerer and a spirit [...]. Mimesis, in which one calls up the presence of the other materially, is an indexal, rather than iconic, relation of similarity” (Marks en Barker 2009: 74). A partir de aquí Barker argumenta que las películas y el espectador están en una relación de *empatía muscular* que se caracteriza por una fluida oscilación entre diferencia y similitud, proximidad y distancia, así como por la reversibilidad: “The film’s body models itself on human styles of bodily comportment, and the viewer’s body in turn might mirror the muscular behavior of the film’s body” (2009: 77).

Esta empatía no debería ser confundida con la identificación con los personajes—marcada habitualmente por tomas subjetivas o la narración en primera persona—, ya que la empatía entre nuestro cuerpo y el cuerpo de la película puede ocurrir en el cine no narrativo o sin actores. “Our bodies orient and dispose themselves toward the body of the film itself, because we and the film make sense of space by moving through it

muscularly in similar ways and with similar attitudes” (75). Así, por ejemplo, cuando en la película de Bigelow la cámara fluye en los movimientos cinéticos, o cuando se mueve lentamente, o cuando la película se extiende hacia las panorámicas para dar cuenta de los paisajes, podemos sentir estos movimientos en nuestros cuerpos, en nuestros músculos, gracias a una memoria cinestésica. Solo podremos entender la propuesta de Barker si consideramos la musculatura no como un conjunto de partes del cuerpo, sino como algo a través de lo que vivimos y experimentamos el mundo, en relación con los espacios y los objetos. No realizamos nuestros movimientos corporales de la misma manera, porque nuestros cuerpos no son iguales (la musculatura de la película consiste en *dollies*, lentes zoom, el montaje, los encuadres, etc.). Pero a pesar de estas diferencias, nosotros y la película estamos en el mundo a través del movimiento, colocando y ordenando nuestros cuerpos en relación con los espacios y los objetos:

The musculature enables bodily comportment, and it gives us the means to express ourselves through our movements and the arrangement of our body in space. Swaggering, skulking, cowering, reaching, flinching, swaying, swerving, leaning, or simply standing upright, for example, all send messages about our place in and attitude toward the world and toward one another. (77)

Así, las películas no son solo vistas u oídas, sino también experimentadas en nuestros cuerpos –podemos sentir las en nuestros músculos y tendones. *The Hurt Locker* nos ofrece una serie de desorientaciones y agitaciones, sacándonos de la verticalidad dominante del héroe occidental. Aunque centrada en el voyerismo, la película de Bigelow no puede ser entendida usando solo las nociones de sujeto/objeto, mirar/ser mirado, distancia/representación. Deberíamos considerar este voyerismo también según los múltiples encuentros que agitan nuestros cuerpos y –como veremos más adelante– también nuestras mentes. La visión está aquí encarnada e íntimamente conectada con las maneras corporales de experimentar el mundo. En este sentido la película reescribe ciertas imágenes y situaciones genéricas situando al espectador incómodamente *dentro* de los hechos representados. Estamos sumergidos en un mundo frenético de imágenes y sonidos, donde la frontera entre el yo y el otro, entre el perceptor y lo percibido se diluye, implicándonos físicamente.

Aunque podríamos argumentar que la película refuerza la identificación con los soldados mediante el uso de la cámara subjetiva –por ejemplo desde el interior del traje de Thompson, cuando no solo nos da su perspectiva visual sino también auditiva– esta alineación parece ser más sensorial que ideológica. El rápido montaje, así como la tumultuosa banda sonora, contrastan con los movimientos lentísimos y agotadores de

Thompson mientras se acerca a la bomba en su traje protector. A pesar de su armadura, sentimos la vulnerabilidad de su cuerpo, puntualizada mediante la fatigosa respiración, la sensación del peso paralizante y la dificultad con la cual avanza hacia el artefacto. La sensación de claustrofobia se produce a través de una inmersión sensorial en el ambiente exterior, y paradójicamente, mediante un aislamiento de él. La secuencia culmina con una abrupta erupción de la tierra causada por la detonación, representada en cámara lenta, mientras que el cuerpo de Thompson es arrojado hacia la cámara –y el espacio del espectador–, su cara oculta bajo el visor cubierto de sangre [fig. V, 26]. Como señala Burgoyne, la experiencia visceral de la excitación y peligro que predominan en la primera parte de la secuencia dan paso en esta última toma a una expresión de pérdida, que pone de relieve el poder afectivo de la película. El sonido y la cinematografía de Bigelow nos fuerzan a percibir con todos nuestros sentidos la vulnerabilidad de su cuerpo y la aleatoriedad de su destrucción. Como señalan Bennett y Diken:

To a great extent, *The Hurt Locker* is a film about affects and there is a constant focus on intensities rather than well-defined emotions. Thus we often see abrupt transitions between different moods, which create a sustained sense of suspense. Attraction and repulsion are inseparable, courage borders on madness, anger results in the laceration of souls, and so on. Different affections follow one another, and the moods constantly change. Consequently, instead of expressing feelings through dialogue, *The Hurt Locker* often reveals them by creating cinematic atmospheres. (2011: 181)



fig. V, 26

5.3 El género del cuerpo: más allá de la mirada

Este énfasis en la agitación cinética y la filmación visceral –que produce una inmersión afectiva del espectador y por ello permite situar a *The Hurt Locker* dentro del paradigma de la recepción incorpórea– es una faceta importante y a la vez problemática del estilo

filmico de Bigelow. De acuerdo con Shaviro, que estudió de manera comparativa el filme anterior de Bigelow, *Blue Steel*, y la película de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) –ambas caracterizadas por un estilo barroco, pero empleado con diferentes fines–, mientras que *Blade Runner* está motivada por la nostalgia de los viejos estilos, las composiciones de Bigelow no constituyen “beautiful tableaux displayed before the camera’s gaze”:

Scott offers a distanced and splendidly decadent meditation on the pleasures of alienated spectatorship; Bigelow both disrupts and heightens spectatorial pleasures, by consuming distance in a frenzy and calculated excess. Her images aren’t static or decorative, because she isn’t concerned with the dynamics of nostalgia, memory, and loss. *Blue Steel* is not an ironic or contemplative film: it is too kinetically agitated, and puts us too perturbably in contact with appearances. Her film is not grounded in nostalgia, but moves in erotically charged rhythms of apprehension and anticipation. It strains toward the explosive instability of the coming moment, rather than being turned back upon the ungraspable remnants of an ever-receding past. (1993: 4-5)

De manera similar, *The Hurt Locker* está lejos de ser una exposición estática y nostálgica del arquetípico cuerpo heroico, ya que sus imágenes son demasiado tensas, demasiado inestables y demasiado agitadas. En este aspecto, el estilo de Bigelow se asemeja al de la mayoría de las películas de acción contemporáneas: no casualmente, *The Hurt Locker* fue descrito por Maher (7/12/2009) en su reseña para *Metacritic* como “amphetaminrush Iraq war film”, expresión que apuntaba a su tempo hipercinético, característico del cine de acción actual. Pero, como vimos en los apartados 5.1 y 5.2, Bigelow reescribe y desfamiliariza ciertos clichés genéricos, situando al espectador incómodamente *dentro* de los eventos representados, más que en un *afuera* donde podrían ser vistos desde una distancia crítica no amenazadora. Visual, metafórica y corporalmente estamos situados dentro del uniforme protector de Thompson. Es aquí donde “el delirante exceso de una visión posmoderna”, un recurso clave en la estética de Bigelow, excede el régimen ocular-céntrico, volviéndose tan multifacético. Siguiendo las observaciones de Shaviro podríamos constatar que Bigelow desestabiliza ciertas normas de género y relaciones de poder, no mediante una distancia brechtiana, sino más bien a través de una intensificación de los placeres y displaceres afectivos de los espectadores.

Al recurrir a la estética que intensifica la experiencia afectiva de su audiencia, lograda mediante una pulsación cinética que constituye el exceso y el espectáculo en *The Hurt Locker*, Bigelow participa claramente en el formato del cine de guerra contemporáneo, conceptualizado por Robert Burgoyne (2013) como *body genre* o *genre*

of embodiment, que –de acuerdo con Linda Williams (1991), de la cual Burgoyne toma prestada esta denominación– es un género que muestra el exceso corporal. No solo los cuerpos de los personajes están “atrapados en una intensa sensación o emoción”, sino que también se produce una “casi involuntaria imitación de esta emoción o sensación del cuerpo representado en los cuerpos de los espectadores” (Williams 1991: 4-5).

Debido a su impactante estilo audiovisual, que ofrece una serie de atracciones filmicas e intensidades emocionales, *The Hurt Locker* puede ser visto como un cine de “puro entretenimiento”. Sin embargo, este modo de excitación visceral –intensidad de imágenes y sonidos, así como la implicación física de la audiencia– no debería ser considerado simplemente como un mero fuente de empoderamiento sensorial, ya que conlleva también un fuerte potencial crítico. Paul Rodaway (2002) observa acertadamente que existe una tendencia a crear una oposición binaria entre los procesos cognitivos y sensoriales que operan en una experiencia humana:

An effective geographical understanding of perception needs to recognise both dimensions of the term: 1. perception as sensation, and therefore a relationship between person and world, both kinetic and biochemical (here perception is grounded in the environmental stimuli collected and mediated by the senses); and 2. perception as cognition, and therefore as a mental process (here perception involves remembering, recognition, association, and other thinking processes which are culturally mediated). (2002)

El teórico argumenta que la percepción incluye una “miríada de diferentes estímulos” que se dirigen a nuestros sentidos y nuestro intelecto simultáneamente. Precisamente esta interacción se abordará en el estudio de dos de los momentos cruciales de *The Hurt Locker*: la secuencia del desierto y la secuencia en la cual James descubre el cuerpo de un joven convertido en una bomba.

5.3.1 Secuencia del desierto: “What are we shooting at?”

La secuencia del desierto empieza cuando el equipo de James se encuentra con cinco hombres armados vestidos con ropa tradicional árabe. Los hombres resultan ser mercenarios británicos que habían capturado a dos iraquíes buscados por el gobierno estadounidense. Desarmado por Sanborn, el líder de los mercenarios anuncia entre dientes: “We’re on the same fucking side!” De repente, todo el grupo es atacado por unos francotiradores escondidos en un edificio lejano. Cuando los presos intentan escapar, el líder de los mercenarios los mata a tiros, afirmando que recibirá la recompensa estén “vivos o muertos”. James y Eldridge disparan desde un escondite a

los francotiradores desde una distancia muy larga, mientras sus adversarios devuelven el fuego esporádicamente. A la pregunta de Owen “What are we shooting at?”, Sanborn responde “I don’t know!”. Más tarde Owen se verá inseguro sobre si disparar a una figura que ve desde lejos, lo que subraya el sentimiento de incertidumbre en cuanto a la identificación del enemigo que impregna toda la película, como ocurre en otros filmes sobre la guerra en Iraq, según observan Tasker y Atakav (2010).

La secuencia transcurre en un espacio prácticamente vacío. Aunque a diferencia de las escenas anteriores hay muy poco movimiento, las impresiones sensoriales todavía predominan: podemos sentir el sudor y la arena en los cuerpos de los protagonistas, las moscas que se pegan a sus rostros húmedos, sus labios agrietados y desecados por el sol, su vista borrosa por el cansancio y el calor cuando apuntan a través de las miras telescópicas de sus armas. Mientras que las escenas anteriores producían una sensación de desorientación y desasosiego, este fragmento impregna los cuerpos de los espectadores con una sensación de tedio, apatía y agotamiento, producido tanto por los cuerpos representados en la pantalla como por la puesta en escena y el lento montaje. En contraste con las secuencias que transcurren durante la noche, aquí todo queda expuesto bajo el brillo del sol.

La emblemática toma del ojo de Sanborn [fig., V, 27], lleno de arena y sudor, con una mosca pegándose una y otra vez a sus pestañas, marca una vez más la obsesiva fascinación de Bigelow por la mirada, que, como vimos anteriormente, denota vigilancia y control pero al mismo tiempo llama la atención sobre la materialidad, o más en particular la tactilidad de este órgano.



fig. V, 27

El encuadre trae a colación una de las imágenes más reconocibles en la historia del cine –la del ojo cortado con una navaja en el cortometraje *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, famoso por anunciar la crisis del paradigma ocular-céntrico y a la vez por promover un impacto visceral del cine, y el arte en general, sobre su audiencia. El ojo de Dalí y Buñuel, igual que el ojo de Bigelow, representa tanto la brutalidad literal de la mirada, como su extrema vulnerabilidad.

En la secuencia del desierto las imágenes adquieren una existencia material, lo que proporciona a los espectadores una experiencia profundamente sensorial. Esto se produce ante todo gracias a la inclusión en la secuencia de imágenes-tiempo, tal y como lo demuestran Bennett y Diken (2011) recurriendo a la tipología de Gilles Deleuze. Las imágenes-tiempo²³⁰, en concreto las situaciones puramente ópticas o sonoras liberadas de cualquier restricción de la narración progresiva, marcan un tipo de temporalidad particular, que los autores llaman la “temporalidad subjetiva diluida”.

Según Deleuze (1985), las imágenes-tiempo se vinculan a la subjetividad de manera mucho más imprecisa que las imágenes-acción; los personajes se convierten en seres errantes y no saben exactamente cómo (re)accionar. Sus funciones sensorio-motoras quedan distorsionadas y precisamente esta “parálisis” los abre a lo virtual, esto es a una noción del tiempo donde las fronteras entre lo imaginario y lo real, lo virtual y lo actual se desdibujan. Los personajes no *actúan* sino que *perciben* el movimiento en el tiempo:

Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s’agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n’est plus justiciable en droit d’une réponse ou d’une action. Il enregistre plus qu’il ne réagit. (Deleuze 1985: 9)

Las imágenes-tiempo perturban la comprensión cronológica de los hechos, o incluso distorsionan la perspectiva del relato, permitiendo al espectador ver el tiempo en su totalidad virtual.

Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu’elle n’est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d’intolérable, d’insupportable. Non pas une brutalité comme agression nerveuse, une violence grossière qu’on peut toujours extraire des rapports sensori-moteurs dans l’image-action. Il ne s’agit pas non plus

²³⁰ El tratamiento de diferentes categorías de imágenes cinematográficas, así como la concepción del tiempo en la obra de Deleuze es extremadamente compleja, por lo cual un análisis más detallado rebasa los límites de este trabajo.

de scènes de terreur, bien qu'il y ait parfois des cadavres et du sang. Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices. (29)

En gran parte *The Hurt Locker* está compuesta por imágenes-acción, de acuerdo con la terminología de Deleuze. La mayoría de episodios en la película tienen sus propios argumentos y por lo menos un personaje orientado a los objetivos específicos, es decir, que se encuentra en una situación concreta y reacciona frente a ella emprendiendo una acción de acuerdo con un esquema sensorio-motor. En estos momentos, los personajes están lejos de ser profetas o nómades, en el sentido deleuziano, sino más bien todo lo contrario: son hiperactivos y sus sentidos son extremadamente agudos. Aunque este tipo de imágenes parecen dominar en *The Hurt Locker*, también encontraremos en el filme imágenes que no sirven necesariamente para llevar el relato hacia un final mediante una organización de la relación entre acciones y reacciones.

La particularidad de la secuencia del desierto es que a diferencia de las partes anteriores de la película, dominadas por las imágenes-acción, está cargada de imágenes-tiempo. Según Deleuze, este tipo de imágenes “perturban” la constelación de un mundo actual a través de un choque, que por su parte estimula al pensamiento (Deleuze 1985: 216). El tiempo parece salir “fuera de sus goznes”, “es decir ha dejado de estar subordinado a la medida del movimiento, y, al contrario, el movimiento va a subordinarse completamente. Y el tiempo va a ser esta especie de forma a la vez pura, y esta especie de acto por el cual el mundo se vacía, deviene un desierto” (1978: 19). El espectador no es invitado a identificarse con los personajes, sino a pensar y hacer conexiones rizomáticas entre las imágenes.

Sin embargo, según el análisis de Bennett y Diken, las imágenes-tiempo en *The Hurt Locker* no estimulan el pensamiento, ya que el propio relato no queda afectado por ellas: “We are in *The Hurt Locker* still within ‘the cinema of the seer’, within a nihilistic portrayal of nihilism from inside, on the basis of highly formalized time-images that do not become politicized. *The Hurt Locker* is trapped within what it describes” (2011: 185).

El argumento de los teóricos será central en el análisis que sigue a continuación: ¿es efectivamente la secuencia comentada una serie de imágenes-tiempo de carácter puramente formal, no amenazadoras para las imágenes-acción que sustentan la narrativa dominante y apoyan la retórica del nihilismo o –como quieren otros críticos– el relato heroico de la misión estadounidense en Iraq? Intentaremos demostrar que la escena

ofrece algo más que estímulos sensoriales, que producen la sensación de temporalidad alternativa, ya que –siguiendo la propuesta de Rodaway– la percepción corporizada se entrelaza necesariamente con la percepción intelectual. “The experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*. Which is to say that movies provoke in us the ‘carnal thoughts’ that ground and inform more conscious analysis”, argumenta Vivian Sobchack en su acercamiento fenomenológico a la experiencia filmica (2004: 60). ¿Qué “pensamientos carnales” provoca la escena comentada y hasta qué punto están desconectados de una crítica más consciente?

La escena del desierto ocupa exactamente la mitad de la película, un hecho que no debería pasar desapercibido tomando en cuenta la rigurosa y compleja estructura manejada por Bigelow. Los soldados se quedan en la escena del tiroteo aparentemente durante horas –que ocupan solamente cinco minutos del tiempo de proyección– hasta que el sol se pone en el horizonte y James proclama: “Hey, Sanborn? I think we’re done”. La inmersión sensorial de la escena, en particular la sensación de cansancio, tedio, calor, incertidumbre y ansiedad, conforma un rico contraste con las partes anteriores de la película. La decisión de representar la escena del combate²³¹ de manera tan particular se aleja completamente de las convenciones genéricas del cine de guerra clásico, donde la acción y las palpitantes escenas de batallas constituyen un elemento narrativo e iconográfico crucial de este género.

La sensación de tedio contrasta también con la fría y racional eficacia del metódico proceso de matar. Después de que Sanborn dispara a un adversario, James, como si se tratase de un videojuego, anuncia: “He’s down. Good night. Thanks for playing”. A continuación vemos en un primerísimo primer plano y en cámara lenta una bala gravitando hacia la arena y rebotando en un movimiento circular [fig. IV, 28], acompañada por un sonido alternado y subjetivo que evoca las bandas sonoras de ciencia ficción –imagen que justamente Bennett y Diken identificaron como una imagen-tiempo deleuziana. La siguiente toma muestra el edificio visto a distancia desde una visión borrosa, causada probablemente por el calor desértico, con el cuerpo del francotirador iraquí colgando desde una ventana [fig. V, 29]. Lo que sigue es un encuadre que muestra el remolino en la arena, otro indicador del paso del tiempo, filmado mediante un acercamiento del zoom, antinatural para la percepción humana

²³¹ El espectáculo proporcionado por las escenas de combate característico de las películas de guerra anteriores –como los bombardeos, las batallas coreografiadas, la intensidad de los combates individuales– no aparece en *The Hurt Locker*.

[fig. V, 30]. El sonido del viento se entrelaza con una música cercana a la de los spaghetti westerns compuesta por Ennio Morricone.



fig. V, 28



fig. V, 29



fig. V, 30

La música no es la única alusión al western, ya que tanto la puesta en escena como ciertos elementos narrativos traen a colación este género filmico: el encuentro

inesperado con los cazarrecompensas, el prolongado duelo de pistoleros al sol o la imagen de la bala cayendo. Sin embargo, las imágenes-tiempo y las notas de la guitarra producen aquí una suerte de extrañamiento más que de nostalgia o de juego carnavalesco al estilo de los spaghetti westerns. Las irónicas resonancias del western dramatizan más bien el fracaso de la empresa estadounidense en Iraq, ya que el desarrollo del relato no conducirá a un orden social estable, y el momento culminante de la secuencia –en el cual muere el último adversario– está desprovisto de cualquier tono de heroicidad o victoria. De manera significativa, la música de esta escena volverá al final de los créditos, justo después de la canción heavy metal contra Bush.

La imagen-tiempo de la bala rebotando lentamente en la arena parece ser más que un encuadre estilizado y despolitizado, como lo quieren ver Bennett y Diken, ya que produce un sentimiento de extrañamiento, sin negar nuestra profunda implicación corporal hacia los cuerpos de los protagonistas y el cuerpo de la película, si seguimos la teoría de la recepción encarnada de Barker. Las tomas de la bala y del viento desértico no representan el punto de vista de ningún personaje. Nuestra identificación con la cámara o con la escena está siniestramente divorciada de la identificación con los protagonistas. El sentido del “yo” se vuelve confuso, flojo, inconexo. Este recurso es utilizado también en otros momentos de la película que representan la muerte, como por ejemplo en la primera secuencia en la cual vemos en cámara lenta y en primerísimo plano los granos de arena levantándose de la carrocería de un coche a causa de una explosión [fig. V, 31 - V, 32].



fig. V, 31



fig. V, 32

En estos momentos, la película adquiere una existencia material, produciendo imágenes ópticas y sonoras puras en el sentido deleuziano. Estas imágenes sustituyen las situaciones sensorio-motoras –que usualmente caracterizan las escenas en las cuales predomina la acción– por imágenes sensoriales desvinculadas de su dimensión motora o de las limitaciones del progreso narrativo. La imagen no es tanto una representación, sino un encuentro que provoca la reflexión. El espectador no es invitado a identificarse, sino a pensar y hacer conexiones entre esta y otras imágenes de la película. A pesar de que subraya la mirada, la secuencia se entiende mejor a través del modelo de la recepción afectiva –propuesto por las teorías de cine inspiradas en la fenomenología y la conceptualización del afecto y del tiempo por parte de Deleuze– que mediante el modelo del ojo o la identificación, en el cual el espectador se constituye a sí mismo como sujeto identificándose con el personaje en la pantalla mediante la estructura de mirar.

No es casual que el relieve dado a los estímulos sensoriales y el uso de las imágenes-tiempo que producen una temporalidad alternativa se produzca justamente cuando Bigelow decide representar la muerte o la violencia. En su estudio de la carrera fílmica de la cineasta, Caetlin Benson-Allott muestra cómo Bigelow fomenta una revisión de la masculinidad heroica jugando con las convenciones genéricas y desacelerando la violencia cinematográfica. Esto ocurre especialmente en *The Loveless* (1982), *Point Break* (1991) y en *The Hurt Locker* (2008). Aunque sin mencionar las imágenes-tiempo, la teórica habla de la “incesante duración” que caracteriza su cinematografía: “for nothing much happens –but this nothing much nonetheless produces abrupt, brutal, and devastating violence” (2010: 34). Benson-Allott muestra cómo Bigelow manipula el típico ritmo del cine de acción, a menudo asociando la

violencia con el aburrimiento, más que con la justicia. La cineasta repiensa el género de acción, cuestionando la violencia, pero sin sacrificar el placer genérico: “Bigelow succeeds in fashioning a highly exciting and visually involving film which at the same time interrogates genre conventions, specifically the way many war films distance or sanitize violence” (41). Una de las maneras de hacerlo es justamente mediante el manejo del tiempo: “Slow motion is a recurring technique in Bigelow’s storytelling, often most successful where it is the most experimentally employed where it can help the spectator participate in a collective meditation on action and affect” (*ibíd.*).

Al analizar *The Hurt Locker*, Benson-Allott aborda la primera escena apuntando a la recepción de la película en los medios de comunicación:

The scene’s mournful, displaced lyricism defamiliarizes and depoliticizes its subject –there are no (living) voices, eyes, or subjective perspectives inside the hurt locker, only and always death. Critics as distinguished as A. O. Scott of *The New York Times*, Martha P. Nochimson of *Cineaste*, and Carla Seaquist of the *Christian Science Monitor* have expressed reservations about Bigelow producing such an apolitical war film, but as it plays out onscreen, *The Hurt Locker* succeeds because it upsets received war-film pacing. Its deliberate distance actually forces the spectator to slow down and think about the horror of military violence. (*ibíd.*)

Su comentario se puede extender a la escena del desierto, en la cual la distancia de la cámara –*junto* con la profunda implicación afectiva que proporciona– nos lleva a reflexionar sobre la violencia que se produce en la pantalla y en este sentido cuestiona el aparente carácter apolítico de la película.

La escena no solo manipula el tempo para producir una experiencia afectiva, sino que también ofrece una reflexión metafílmica sobre las tecnologías de mediación. La imagen de la bala tras la muerte del último francotirador iraquí es precedida por una serie de intensas redes de mirar, mediadas por las miras de las armas que remiten a los videojuegos, así como a las cámaras de filmación [fig. V, 33 - V, 34].



fig. V, 33



fig. V, 34

Patricia Pisters (2010) ha incluido *The Hurt Locker* en un grupo de textos fílmicos preocupados con el significado y los efectos de esta mediación. Tomando en cuenta la centralidad de la pantalla para la cultura contemporánea, la teórica observa que “the presence of multiple cameras and multiple screens in these war films is no coincidence” (2010: 232). Pisters recurre a Jean Baudrillard y su famoso texto “The Gulf War Did Not Take Place” (2001) en el cual el teórico argumentaba que la Guerra del Golfo se ha distanciado y limpiado mediante la tecnología de la imagen, hasta tal punto que se ha convertido en una guerra puramente virtual: “So war, when it has been turned into information, ceases to be a realistic war and becomes virtual war, in some way symptomatic [...]. Everything which is turned into information becomes the object of endless speculation, the site of total uncertainty” (Baudrillard en Pisters 2010: 235). Sin embargo, contrario a la visión de Baudrillard, Pisters muestra cómo la relación entre la guerra y los medios de comunicación es hoy en día mucho más dinámica. La teórica habla de la “logistics of (war) perception 2.0”, caracterizada por un lado por la multiplicidad de las pantallas en las escenas de combate y, por otro, por la afectiva intensidad de experiencias provocada por estas imágenes, intensamente subjetivas y caóticas. Al espectador se le proporciona un nuevo lenguaje fílmico que le permite examinar críticamente lo que podemos considerar como “las representaciones de guerra hollywoodenses”. Así, polemizando con Baudrillard y sus apuntes sobre la guerra limpia, Pisters argumenta:

We are not passive spectators captured by institutional or ideological power [...]. By being affected by these images, we can participate in bringing back reality to the heart of the vortex of our multiple screens. Paradoxically it is possible to conclude that in the face of the multiplication of ever increasing screens, reality does not disappear but returns with the affective vengeance. (2010: 250)

La película de Bigelow no solo “afecta con venganza” sino que también se autoincluye en la incriminación: al fin y al cabo, igual que otras películas de guerra o videojuegos que nacen a raíz de ellas, no deja de ser una fuente del entretenimiento. Muchas de las escenas de *The Hurt Locker* se parecen a los juegos de disparos. Como recuerda Pisters, el entrenamiento militar mediante los videojuegos es bien conocido –el gobierno estadounidense ha publicado online un videojuego llamado *America’s Army*, que tiene una función de entretenimiento, educación, propaganda, e incluso de reclutar gente para el servicio militar. “Video games look like war and war looks like a video games”, señala la teórica (243).

De la misma manera se podría mencionar la complicidad entre la guerra y la televisión. En 2011 el canal estadounidense G4 estrenó una serie documental *Bomb Patrol: Afghanistan*, que retrata la vida diaria de una brigada antiexplosivos en Afganistán, promocionada como “un *The Hurt Locker* de la vida real”. El proyecto fue ampliamente criticado por vender la guerra como un entretenimiento (en Duboff 2010). No obstante, la mutua implicación entre la televisión y la guerra se remonta a tiempos más remotos, como por ejemplo a los videos nocturnos de los bombardeos aéreos durante la Guerra del Golfo, o los noticieros que a menudo recurren a suspense para enganchar a su audiencia.

Bigelow parece ser consciente de su implicación en estas tecnologías, según Sedlmeier y Wegener:

From within its own complicity with the military-industrial complex, the film combines a set of tropes of supplementation with a complex audio-visual grammar that spells out a rather powerful critique of two technologies, war and film, and shows the latter to remain arrested in the contingency inherent to the asethetization of violence. (2011: 171)²³²

Aunque *The Hurt Locker* se parece por momentos a un videojuego, su tedioso, casi mecánico tiroteo, desprovisto de acción y excitación, desnaturaliza el placer proporcionado típicamente por los juegos o las películas de guerra más tradicionales. Ciertamente, no es un duelo entre iguales. El aburrimiento que impregna la escena del

²³² A pesar de la conciencia de su propia implicación en las tecnologías de guerra y filmación, la actitud de Bigelow, especialmente a la luz de su éxito en los premios Oscar, fue valorada negativamente por gran parte de los críticos y teóricos. Por ejemplo, Bennett y Diken concluyen su análisis de esta manera: “Whether this strategy of ambivalence is due to commercial prudence or an insistence upon the complexity of the debates that inform the film, ultimately, as the Academy Award demonstrates, the result is a film whose disruptive critical potential is easily disarmed and accommodated by the neoliberal ‘Hollywood machine’” (2011: 186).

desierto refuerza la idea expuesta por Bennett y Diken: *The Hurt Locker* no es tanto una película de guerra como una película de guerra asimétrica.

Where war films are typically concerned with the dramatic collision of opposing forces, this film depicts a drastically unequal conflict between the heavily militarized, technologically and economically superior US and scattered, fugitive snipers and bombers making improvised weapons with electrical wiring, batteries, and mobile phones. (2011: 176)

La secuencia del desierto pone de relieve este aspecto que caracteriza toda la película: la disparidad de poder. Al mismo tiempo que se produce una proximidad corporal hacia los soldados estadounidenses, la estructuración de las miradas marca la distancia entre los sujetos y los objetos de dichas miradas. Los francotiradores están sometidos a una vigilancia –acentuada por los binoculares de James– convertidos en objetos (militares y de la mirada), distantes y vulnerables, cosificados y expuestos a una muerte segura. Los combatientes iraquíes existen casi fuera del campo, vistos solo a través de las lentes, y finalmente son eliminados como si fueran meros blancos en un videojuego.

Tanta es la distancia entre los protagonistas y los francotiradores iraquíes, que estos últimos, más que personajes de carne y hueso, aparecen como figuras fantasmas, desprovistas de toda singularidad. Esta manera de representarlos se repite en varios momentos de la película, en los cuales se emplean a menudo recursos típicos de las películas de terror: los iraquíes observan a los protagonistas desde sus escondites, atisbando entre las rejas de sus balcones. Aunque se podría argumentar que estas tomas demonizan a los ciudadanos iraquíes, tal y como reprocharon a la cineasta varios periodistas (Stobo 2010), su principal función parece ser más bien aislar a los soldados estadounidenses, situándolos en un terreno lleno de peligros y transmitir su creciente paranoia. Los iraquíes parecen impersonales, pero no deshumanizados; simplemente no tenemos acceso a su punto de vista. Son observados mediante la cámara, que al ser equiparada con las miras de las armas, pone en evidencia la violencia implícita en este acto de apropiación visual.

Sin embargo, no se puede leer esta escena sin tomar en consideración las escenas que siguen. La secuencia que vamos a analizar a continuación pone en el centro de atención el impacto *real* de la guerra en los cuerpos *reales*. En la secuencia del cuerpo bomba, igual que en la escena en la cual un hombre suplica a James que desarme los explosivos adheridos a su chaleco, los cuerpos fantasmagóricos de los iraquíes se materializan en cuerpos singulares, en cuerpos de carne y hueso. Aunque en la primera parte de la película, a Bigelow parece interesarle más la masculinidad abstracta en el

entorno de *cualquier* guerra –como sugerían Bennett y Diken–, la secuencia del cuerpo bomba nos devuelve a la materialidad de *esta* guerra, sacándonos de la supuesta universalidad y devolviéndonos a lo singular.

Este énfasis en la corporalidad se ha manifestado ya de varias maneras en la película: por un lado, mediante la dramatización del fracaso de la tecnología en la escena de la muerte intensamente visceral de Thompson; por otro, a través del personaje de James y su rechazo de los robots y del traje protector. Pero la materialidad de los cuerpos llega a su punto culminante con la imagen del cadáver de un chico joven convertido en una bomba, que transmite una crítica de la distancia moral y física. La realidad de la guerra y de la violencia reaparece aquí del modo más visceral posible.

5.3.2 Secuencia del cuerpo bomba: visualidad táctil

La secuencia empieza cuando James, Sanborn y Eldridge entran en una fábrica de explosivos. La estética de la agitación cinética y la desorientación espacial vuelve a impregnar la puesta en escena. Como intentamos demostrar en el apartado 5.2, el exceso de estímulos sensoriales sirve en la película para desestabilizar la mirada, que tradicionalmente connota control y dominación –sobre un territorio y sobre los cuerpos que son observados– y, por otro lado, para frustrar la arquetípica exposición del héroe occidental o su *hard body* que –según Jeffords– cimienta el concepto de nación firme y agresiva, marcada por el género masculino. Este cuestionamiento de la masculinidad heroica no es un fenómeno nuevo en el cine de guerra, tal y como observan Tasker y Atakav: “The sort of ‘damaged’ masculinity presented in *The Hurt Locker* is something of a cliché within the genre, one which the film relies upon rather than interrogates” (2010: 66).

Sin embargo, Bigelow no se limita a explorar la vulnerabilidad de los cuerpos de los soldados. El exceso de estímulos sensoriales, que en las secuencias anteriores servían principalmente para frustrar la estabilidad de la mirada del héroe y para transmitir su vulnerabilidad, es llevado aquí a otro nivel, ya que dicha vulnerabilidad se aborda –de manera significativa– en segunda persona. De acuerdo con Judith Butler, que trató el concepto de vulnerabilidad en sus últimas obras, “si yo hablo de ‘tu vulnerabilidad’ ya estoy ubicado en una posición que me obliga a conocer aquello que nombro” (2014: 50). Cuando Eldridge pregunta a Sanborn si piensa que el cuerpo pertenecía a un “little base rat”, este responde impacientemente, “I don’t know, man.

They all look the same, right?”. James, enfrentado a un cuerpo eviscerado y por lo tanto indistinguible, procura reconocerlo como el de Beckham²³³, un chico iraquí que solía vender DVDs en la base militar y de quien se hizo amigo. Al preguntar “¿quién eres?” James “busca constituir un espacio de visibilidad para el Otro” (Butler 2014: 49), quien ahora es concebido como un rostro, una singularidad. El cuerpo del joven, dolorosamente expuesto, cuestiona el sentimiento de autosuficiencia corporal del héroe y pone de relieve la afirmación de Butler (2006) de que nuestros cuerpos son expuestos a otros. Según la filósofa, la vulnerabilidad y la pérdida “desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo” (2006: 49). No solo la eficiencia de James como un héroe occidental es puesta en cuestión en esta escena, sino también su autonomía e integridad como un sujeto moderno.

La desolación que impregna estas imágenes sugiere como mínimo una profunda ambivalencia en cuanto a la presencia estadounidense en Iraq. En su perspicaz análisis de la escena, Burgoyne apunta a su correlación con el cine de terror: “Arousing a sense of outrage and denunciation, the scene seems close to the emotional hyperbole of grand guignol, exploitative in its unrelenting depiction of body horror in the context of war” (2013). La exposición de carne y sangre, así como el comentario de Sanborn –“it’s disgusting”– puede llevarnos también a la noción de Julia Kristeva de lo abyecto como “un lugar donde se derrumba el significado”, donde “yo no soy” (1982: 2). Lo abyecto “no respeta fronteras, posiciones, reglas”, perturbando “identidad, sistema, orden”, por lo cual tiene que ser expulsado, según Kristeva. No es insignificante que James de pronto abandone su primera intención de detonar el cuerpo, negándose a expulsar lo abyecto para reestablecer la frontera entre el “yo” y el “yo no soy”. En lugar de hacerlo, sumerge sus manos dentro del abdomen del chico y maniobra con delicadeza entre los órganos, vasos sanguíneos y cables para desarmar el dispositivo, lo que –como apunta Burgoyne– pone en el mismo marco “the imagery of bomb defusing, with its wires, leads, and secret triggers, and the imagery of surgery, the manipulation of organs, vessels, and flesh” (2013). En lugar de un distanciamiento visual del cuerpo, que le daría un control sobre el yo y el Otro, James cruza la frontera que lo separa del cuerpo del joven, evocando una mutua permeabilidad y dependencia.

La visión adquiere aquí ciertas cualidades táctiles –los espectadores pueden sentir los dedos de James atravesando la carne del chico, pueden oír su sonido, incluso

²³³ En realidad nunca llegamos a conocer el verdadero nombre de Beckham, lo que añade un tono irónico a la desesperación de James de reconocer la singularidad del chico.

olerlo imaginariamente— de la misma manera que James huele la sangre y la carne en un momento, por lo que se ve forzado a cubrirse la cara con un pañuelo que parece una mascarilla quirúrgica. Estas imágenes traen a colación la célebre analogía, propuesta por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado originalmente en 1936, entre el camarógrafo y el cirujano, que el filósofo contrapone a la analogía entre el pintor y el mago para conceptualizar la relación de distancia y acercamiento que cada uno establece con la materia —el cuerpo o la realidad— y para repensar nuestra relación con las imágenes. Benjamin desarrolla su argumento sobre las cualidades táctiles del cine con el fin de trazar los cambios en la percepción que se produjeron con la llegada de la modernidad y de las nuevas técnicas de reproducción, como el cine o la fotografía. El filósofo lo formula de la siguiente manera:

El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora solo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta solo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. [...]

Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. (1973: 43-44)

El pintor es, según las teorías de Benjamin, como el mago, que mantiene una relación personal con su paciente, en la que hay no obstante una distancia natural y necesaria para mantener su autoridad. El camarógrafo se equipara al cirujano que se acerca al paciente hasta intervenir en su cuerpo, manteniendo la distancia mínima para poder operar.

Podríamos llevar la noción benjaminiana del cirujano-cámara no solo a lo que está representado en la pantalla —el personaje de James, que mantiene “la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos”—, sino también al trabajo de la cineasta, por ejemplo en el montaje cinematográfico de la película, que consiste en cortar, juntar y reparar. La cineasta mueve la manivela de la cámara para penetrar tanto en la realidad social como en el cuerpo de los espectadores. Igual que un cirujano —que hace incisiones, desconecta los tejidos, extirpa los órganos y reúne de nuevo los materiales— la cineasta navega mediante la cámara por el mundo, disecciona sus superficies y elige

sus dramas, recomponiéndolo de nuevo, a través del montaje o el uso de los *close-ups*, en una nueva suma.

“La [imagen] del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva”, afirma Benjamin (44). El cine pone de relieve esta disposición de la realidad para ser reordenada y transformada, al mismo tiempo que nos introduce a nuevas formas de visibilidad. La cámara atraviesa la coherente superficie del mundo, maniobrando “entre sus órganos”, haciendo visibles sus estructuras –no solamente las ilumina, mostrando lo que está escondido, sino también las desfamiliariza, reordenando y refusionando al cuerpo de nuevas maneras. Bigelow, al igual que James cuando abre el cuerpo del joven, revela nuevas vistas, transitando por la tridimensionalidad del cuerpo humano, insertando su escalpelo. En esta operación, la cineasta ofrece una nueva percepción, es decir “el conocimiento táctil”.

El cine es una tecnología que, según Benjamin, incorpora y transforma no solo la realidad social, sino también al cuerpo humano. En la escena comentada cobra la importancia la centralidad del cuerpo tanto de lo observado, como del observador. Aquí el acto de cortar –en la pantalla y fuera de la pantalla– produce un efecto de *shock*, parecido a las películas de terror (no es casual que la música en la secuencia del cuerpo bomba aluda precisamente a este género cinematográfico), y se vincula intensamente con la tactilidad. El efecto del *shock* es justamente lo que Benjamin consideró como el principal factor revolucionario de las nuevas tecnologías de reproducción de la realidad: aunque nacieron al servicio de la *fantasmagoría* del capitalismo, destinada a distraer y anestesiar los sentidos, también podían ser usadas para despertar las conciencias, acercar las imágenes a las masas y a la vez producir modos críticos de relacionarse con ellas. El espectador *siente* (o *comprende*) la película con todo su cuerpo, y no solamente a través de los órganos de la vista y del oído.

En lugar de ofrecer un seguro distanciamiento visual del cuerpo, que en la tradición occidental resulta usualmente en la cosificación y otorga una sensación de control sobre el yo y los otros, la cámara en estos últimos minutos de la escena comentada aproxima la visión lo más cerca posible, precisamente en el momento en el que James penetra con sus dedos la frontera que lo separa del cuerpo del joven. Las imágenes no están caracterizadas por la higiene y la sangre fría con la cual proceden los cirujanos, y la guerra que evocan está lejos de lo que Baudrillard denominó como “war enclosed in a glass coffin [...] purged of any carnal contamination of warriors passion” (2001: 243).

En contraste con las escenas anteriores, en las cuales los insurgentes y civiles iraquíes eran observados siempre a distancia, en paisajes que evocaban a las películas del Lejano Oeste y a través de las miras de las armas, aquí la distancia es dolorosamente aniquilada. En este sentido podríamos argumentar que dichas imágenes se abren a la mirada háptica, tomando prestada la noción de Laura Marks (2000), desarrollada a partir del pensamiento de Deleuze y de Alois Riegl. A diferencia de Benjamin, quien veía cualidades táctiles en toda la tecnología del aparato cinematográfico, la teórica las atribuye a los filmes experimentales, en especial a la producción video, fuera del círculo dominante hollywoodense.

Estas cualidades surgen ante todo en la experiencia del espectador: sus ojos “move over the surface [...] rather than [...] plung[ing] into illusionistic depth” (Marks 2000: 162). La teórica afirma que mientras que “the optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object [...] [inviting] a distant view that allows the viewer to organize him/herself as an all-perceiving subject” (*ibíd.*), la visualidad háptica evade la vista distanciada, trayendo al espectador más cerca, “making him vulnerable to the image and reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing” (185). Extendiendo las teorizaciones de Marks al cine de guerra – conceptualizado ajustadamente por Burgoyne como un “género del cuerpo”– la escena comentada rechaza la plenitud visual y perturba la maestría tradicionalmente implícita en la visualidad óptica, rehuyendo de esta manera la mirada controladora sobre el cuerpo de joven. Como explica Marks:

Haptic visuality may “fasten” on its object [...], but it cannot pretend fully to know the thing seen. [...] At the same time it acknowledges that it cannot know the other, haptic visuality attempts to bring it close, in a look that is so intensely involved with the presence of the other that it cannot take the step back to discern difference, say, to distinguish figure and ground. (191)

Mientras que la percepción óptica privilegia el poder representacional de la imagen, la percepción háptica privilegia su presencia material. Lo háptico puede ser entendido como

a particular kind of affection-image that lends itself to the time-image cinema. Recall that the affection-image, while it usually extends into action, may also force a visceral and emotional contemplation in those any-spaces-whatever divorced from action. Thus the haptic image connects directly to sense perception, while by-passing the sensory-motor scheme. A sensuous engagement with a tactile or, for example, olfactory image is pure affection, prior to any extension into movement. Such an image may then be bound into the sensory-motor schema, but it need not be. The affection-image, then, can bring us to the direct experience of time *through* the body. (163)

La visión que Bigelow orquesta funciona pues como el tacto, siendo “more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze” (161). Recurriendo al ensayo de Cavarero, titulado “Inclinaciones desequilibradas” (2014), la geometría de esta escena no es de una relacionalidad que implica una exposición recíproca en el plano horizontal –ya que no hay aquí una simetría, un “cara a cara”– ni tampoco una simple verticalidad de un superviviente confrontado con la horizontalidad de un muerto (como vimos, por ejemplo, en la secuencia del desierto)²³⁴. Es más bien una escena de dependencia, que “prevé una relación desequilibrada, estructuralmente asimétrica, entre sus dos protagonistas” (Cavarero 2014: 33). En lugar de ser un mero superviviente, una figura estática, inmovilizada en el momento de su verticalización frente la muerte, es decir un cuerpo horizontal, James se convierte en una figura inclinanda, “cuyo yo, llevado fuera de sí, se asoma al exterior” (34).

La vulnerabilidad de James y del joven es marcada no solamente por la mortalidad y la matabilidad, representada por una herida abierta, sino también por un cuidado, marcado por la fenomenología de la piel como desnudez, contacto y apertura²³⁵. Es aquí donde el poder representacional de la imagen se entrecruza con su presencia material, donde un héroe arquetípico occidental, James, encuentra el otro de carne y hueso, o en palabras de Cavarero, “la unicidad encarnada que toma el nombre, ya célebre, de rostro del otro” (27).

De la misma manera que Cavarero piensa sobre la vulnerabilidad en términos de caricia y la geometría de la inclinación asociada con el cuidado maternal (33), Marks también recurre a la metáfora de la madre y del infante: “Haptics draw on an erotic relation that is organized less by a phallic economy than by the relationship between mother and infant” (2000: 188). Sin embargo, este desplazamiento de la mirada hacia el tacto no necesariamente tiene que marcar un paso del ojo controlador y castigador hacia la mano acariciadora, como señalan Elsaesser y Hagener (2010). La piel tiene sus propias contradicciones que uno no debería ignorar, afirman los autores. En la

²³⁴ Cavarero recurre aquí al pensamiento de Canetti: “Tras la carnicería, el superviviente tiene también la experiencia embriagadora de un ‘sentido de invulnerabilidad’ [...]. Construida sobre la relación entre quien yace y quien está en pie, la geometría canettiana se organiza sobre dos coordenadas fundamentales: la verticalidad del superviviente y la horizontalidad del muerto” (2014: 24-24).

²³⁵ Cavarero ofrece dos maneras de conceptualizar la vulnerabilidad. En el primer marco, la vulnerabilidad es asociada con una herida mortal, violencia y un sujeto soberano. En el segundo marco, la vulnerabilidad es como una piel desnuda, que connota la sensibilidad, el contacto, la desnudez: “subjetividad como sensibilidad, exposición a los otros, materia y lugar mismo para el otro. [...] una exposición constitutiva y no intencional de uno al otro, según la figura de una relación de dependencia total y asimétrica” (28).

formulación de Marks, la piel –del ser humano y de la película– queda conceptualizada como una superficie intacta, cuya extensión es solamente rozada por la faceta háptica de nuestra caricia. No obstante, en lugar de conllevar una comprensión carnal de la alteridad, o abrir un espacio de contacto interpersonal y/o transcultural, el tacto puede conllevar violentas colisiones (2010: 115).

Por otra parte, la interpretación en clave maternal y protectora puede servir para reforzar la fantasía de la ideología dominante: el cuerpo bomba es un producto de Iraq, que representa una amenaza tanto a los Estados Unidos como a los propios ciudadanos iraquíes. La imagen de James levantando al cuerpo del joven envuelto en una tela blanca, que evoca la imagen bíblica de la muerte de Cristo [fig. V, 35], puede ser interpretada como una manipulación, ideológicamente cargada, de las emociones de la audiencia para comprobar la supuesta villanía de los insurgentes iraquíes. Sin embargo, tal y como señala Burgoyne en su análisis de la escena,

The ambiguity in the form of the sequence, however, the slowed tempo and focused imagery, the nearly silent soundtrack, suggest another reading. In the doubled meaning of the body of Beckham –the victim of terror become a weapon of terror– the film creates a metaphor for war, its pointlessness and barbarism and its self-reinforcing nature. The cycle of violence that war engenders and promotes is crystallized here in the body of Beckham, a scene that is as distant from the dream of “bodiless war” as can be imagined. In ironic contrast to the epigraph that begins the film, “War is a force that gives us meaning”, the sequence refocuses to draw a different lesson, expressing in Beckham’s face a stark reminder of the barbarism of war, its pointlessness and futility. (2012: 16-17)



fig. V, 35

En su excelente análisis de la película, Burgoyne demuestra cómo *The Hurt Locker* recurre a las “fórmulas de pathos”, es decir, las escenas y las tomas recurrentes en el cine bélico que orquestan la memoria y la emoción, pero al mismo tiempo las desfamilariza. En esta escena también se produce una desestabilización del *pathos* –y al mismo tiempo de la misión “protectora” y “maternal” de los soldados estadounidenses.

Es significativo que unos momentos más tarde descubriremos la confusión de James sobre la identidad del chico, que desmitifica de manera importante la fantasía de enlazar con los locales para ayudarlos y la noción del contacto como un espacio interpersonal y transcultural que posibilita un encuentro placentero con el otro.

La secuencia que retrata un cuerpo convertido en una bomba ilustra cómo Bigelow crea una tensión casi explosiva entre una masculinidad mítica, abstracta, y los cuerpos en peligro, singulares y materiales, negociando entre una representación óptica y la materialidad de la visualidad háptica. La constante exposición filmica en *The Hurt Locker*, basada en una compleja red de miradas, junto con un proceso de mezcla genérica, provoca una reflexión sobre la fabricación del héroe filmico, creando fisuras en la retórica dominante fundada en el relato de la masculinidad heroica occidental. Bigelow cuestiona, pero al mismo tiempo participa en las convenciones visuales y narrativas del cine bélico contemporáneo. En términos de la iconografía y la estructura narrativa, evoca y reescribe una serie de representaciones recurrentes en el cine hollywoodense: el héroe del western, el *hard body*, el incorformista de las películas de acción, etc.

Lejos de un intento de celebrar sus cualidades míticas o de presentar un *tableau* nostálgico del pasado, *The Hurt Locker* interrumpe cinematográficamente los motivos atemporales del heroísmo y dramatiza el fracaso de la presencia estadounidense en Iraq. Más que ofrecer una imagen de una guerra “real” o “universal”, expone las condiciones que enmarcan la llamada guerra contra el terror y su correspondiente contexto ideológico (el capitalismo occidental). Para hacerlo, la película transita por los mecanismos de la autorreferencialidad, pero de manera distinta a las películas de Quentin Tarantino o los hermanos Coen. Bigelow desdibuja la distinción entre la realidad y la ficción, y entre la ficción y la meta ficción, sin recurrir a un pastiche ni ofrecer una posición distanciada y segura. El aporte de la cineasta pone en evidencia el carácter ambiguo de la cámara como mediación entre el cuerpo de la realidad, el de la película y nuestros cuerpos. Las imágenes no solo se presentan como una imitación o construcción de la realidad, sino que también posibilitan un contacto, una conexión entre los cuerpos del perceptor y lo percibido como parte de un todo.

La película de Bigelow muestra cómo la cámara intermedia nuestra relación con lo real, estableciendo una distancia, pero también un acercamiento. *The Hurt Locker* nos sitúa dentro y simultáneamente fuera de los eventos, estando íntimamente cerca y excesivamente lejos de lo representado. En esta oscilación entre dos polos, el sentido de

la vista interactúa con otros sentidos, en especial el tacto, el oído o la propiocepción. La visión que Bigelow orchestra –excesiva, delirante– no está basada en “a distanced, decorporealized, monocular eye mastering all it surveys” (Williams en Sobchack 2004: 59), sino que más bien es profundamente heterogénea, múltiple y físicamente implicada en lo que percibe. Es precisamente gracias a la inmersión sensorial, y a la visceralidad de la manera de filmar, que no podemos olvidarnos por completo de la cruel realidad de la guerra que la película representa.

CONCLUSIONES: Los géneros cinematográficos y el futuro del cine de mujeres

El objetivo de esta tesis ha sido abordar un tema que ha recibido una atención insuficiente desde la crítica feminista de cine: las cineastas que recurren a los formatos genéricos, ya sea desde el interior del sistema hollywoodense, en relación con él o en sus márgenes. En particular, el propósito ha sido centrarse en las cineastas que emplean géneros cinematográficos que no encajan cómodamente dentro de los modelos de cine de mujeres que los análisis feministas privilegian, es decir, el contra-cine y el “woman’s film”. Con ello no pretendemos afirmar que las producciones cinematográficas que siguen estos modelos sean poco populares o poco útiles para los feminismos contemporáneos, sino más bien mostrar que resulta altamente problemático asumir que son las opciones más “apropiadas” para las cineastas.

Tradicionalmente, los análisis feministas de las películas realizadas por mujeres se han centrado en el cine de arte, y han tendido a incriminar el cine *mainstream* y su cosificación formal de las mujeres, a partir de la teoría propuesta por Laura Mulvey (1975). Esta pudo haber sido la razón principal por la cual la práctica filmica de mujeres fue a menudo asociada con formas y modos que van más allá de las convenciones genéricas. En contra de la tendencia a privilegiar y recuperar como “feministas” solamente a algunas cineastas –las que hacen cine dentro del sector “independiente”, o son percibidas como directoras “alternativas” o “vanguardistas”– nos propusimos poner en cuestión una serie de oposiciones binarias que se hallan implícitas en varias teorizaciones del cine de mujeres: cine comercial vs. cine independiente, cine de género vs. cine de autor, cine patriarcal vs. cine feminista y cine narrativo clásico vs. cine vanguardista. Para problematizar estas dicotomías, y en particular para interrogar la distinción entre el cine *mainstream* y el cine independiente, analizamos dos largometrajes filmados con presupuestos relativamente altos (*Jennifer’s Body* y *The Hurt Locker*) y una producción de bajo presupuesto financiada de manera independiente (*Meek’s Cutoff*). Tal y como hemos demostrado, las fronteras entre estos modos de producción no están claramente definidas, sino desdibujadas, y resultan siempre problemáticas.

En los discursos promocionales y críticos todas las películas estudiadas en esta tesis han sido clasificadas como películas de géneros no asociados con las llamadas “películas de mujeres”: cine de terror, western y cine bélico. Con la excepción de Bigelow, existe muy poca investigación académica que examine la importancia de estos

géneros para la práctica filmica de mujeres o la tendencia por parte de las cineastas en general a recurrir a la genericidad de la narración filmica. Mientras que numerosas críticas feministas se interesaron por los llamados géneros “femeninos”, como telenovelas, romances y melodramas –centrándose en su posible papel en las vidas de mujeres–, estos análisis se han centrado casi exclusivamente en las películas realizadas por hombres. En cuanto a los filmes dirigidos por mujeres, la crítica feminista de cine pocas veces los ha estudiado desde la perspectiva de los estudios sobre géneros cinematográficos, o se ha limitado a los géneros codificados culturalmente como “femeninos”. Es por esta razón por la que hemos decidido distanciarnos de esta tradición crítica y reflexionar sobre aquellos géneros que no se relacionan de manera evidente con la categoría de cine de mujeres, o incluso son vistos como hostiles al feminismo, como suele ser el caso de las películas de terror. Esta tesis contradice la suposición de que solamente las películas consideradas “feministas” merecen un análisis detallado, a partir de la convicción de que no existe una sola e inequívoca definición del feminismo.

Así, al escoger a estas cineastas, no pretendemos calificarlas, a ellas o a sus películas, como “feministas”. En el intento de descubrir dónde se podría localizar el feminismo de una obra o de una artista –si en las intenciones autoriales, en el contenido o en la respuesta espectral– la academia ha dejado de lado a muchas de las cineastas que no parecen dialogar directamente con el feminismo o con los temas “femeninos”. En lugar de buscar significados fijos, radicales o “progresistas” en los textos estudiados, argumentamos que resulta mucho más productivo entrar “into the polemics of negotiation, exploiting textual contradiction to put into circulation readings that draw the text into a female and/or feminist orbit” (Gledhill 2012: 120). Siguiendo el método crítico de Christine Gledhill, recurrimos tanto a los análisis textuales como extratextuales para determinar algunas de las condiciones y posibilidades de lectura de las figuras públicas de las cineastas y de sus películas de género. El propósito de esta decisión es tener en cuenta las negociaciones entre lo textual y lo extratextual para descubrir sus contradicciones, dilemas y ambigüedades y para proponer nuevas vías para pensar sobre la creatividad de las mujeres, así como incluir nuevas creadoras y textos en el debate crítico. Esta es la razón principal por la cual nuestra tesis incorpora no solamente lecturas atentas de los textos filmicos elegidos, sino también una contextualización detallada de las cineastas y de sus obras.

En el capítulo I analizamos varias tradiciones y metodologías que nos resultaron útiles para aproximarnos a las categorías *cine de mujeres*, *autoría femenina* y *género cinematográfico*, consideradas cruciales para los objetivos de esta investigación. Al adoptar el paradigma “intertextual” y el concepto crítico de *cine menor*, evitamos considerar el cine de mujeres como algo necesariamente opuesto a la producción *mainstream*, rechazando asimismo la idea de que la biología asegura el contenido “femenino” de las obras realizadas por mujeres. No intentamos apuntar a una diferencia temática o a una estética compartida, sino más bien subrayar las maneras en las cuales el trabajo de las cineastas contemporáneas surge de un diálogo intertextual con las tradiciones fílmicas establecidas, y no en un aislamiento respecto a ellas.

Esta decisión fue motivada por la observación de que –como consecuencia del rechazo a los llamados modelos “masculinos”, que resulta en una construcción de modelos alternativos “femeninos”– se suele privilegiar a las cineastas *indie* o vanguardistas, ya que su obra se juzga más “auténtica”, “artística” o “feminista” (R. Williams 2001: 42-43). Al tener menos limitaciones comerciales, se piensa que gozan de mayor libertad artística para abordar temas “feministas” o “femeninos”, y se convierten, pues, en objetos de estudio mucho más atractivos para la crítica feminista de cine. Esta distinción conlleva el riesgo de asumir que el cine independiente o el cine de arte es la única vía para la expresión feminista o que es más “natural” para las mujeres trabajar en los filmes de arte, de pequeña escala y/o con bajos presupuestos, en los que se puede detectar su distintiva voz “femenina” (94). Cabría resaltar que, si bien no abogamos por una distinción entre la cultura “masculina” y “femenina”, reconocemos la marginalidad de las cineastas en términos industriales y la desigualdad para conseguir trabajos, financiación, distribución o promoción de sus películas. El metafórico techo de cristal se ha quedado en su lugar, como demuestra Martha Lauzen, que desde 1998 ha estado rastreando el número de mujeres empleadas en las producciones de más éxito comercial en Hollywood.

Por otra parte, en el capítulo I mostramos que no existe un lugar obvio para las mujeres en la teoría del autor tradicional, ya que el *auteur* ha sido tradicionalmente teorizado como masculino. Sin embargo, tal y como demuestran recientes estudios sobre la autoría fílmica de mujeres (Grant 2001, Perkins 2014, Smaill 2013, Triana-Toribio 2008 y White, en prensa), a pesar de que existen obstáculos para pensar sobre el cine de mujeres en términos autoriales, la figura del autor juega un papel central en la industria contemporánea del cine, lo cual puede beneficiar a las cineastas de múltiples

maneras –tanto en el plano crítico como comercial. Este énfasis en la autoría podría ser interpretado como un intento de consolidar a cineastas como Bigelow, Cody y Kusama como *auteurs* feministas de Hollywood, esto es, en palabras de Cristina Lane y Nicole Richter, realizadoras que logran articular “the process of producing gendered knowledge and representation within the confines of a conglomerate-based, mega hit-driven marketplace” (2011: 191). Sin embargo, el concepto de autora feminista presenta problemas en múltiples niveles. “Every reference to the cinema as author carries weight of several centuries of literary and art historical criticism”, nos recuerda Jane Gaines, argumentando que “authorship has been taken up too uncritically” (2012: 15). El autorismo aplicado a los estudios fílmicos ha eclipsado a menudo la contribución del público receptor y la relevancia de otras fuentes de significado como los géneros cinematográficos.

Al igual que la teoría del autor, el concepto de género cinematográfico también resulta problemático en relación con una mujer cineasta y, por extensión, con una teórica feminista de cine. Tradicionalmente, los géneros y la repetición genérica se han asociado a la reafirmación de los estereotipos y/o a la “feminizada” cultura de masas. Esto plantea la cuestión del cine de mujeres, vinculada con la problemática búsqueda de la “subversión” femenina/feminista del cine de género. Gaines y otras académicas que participan en el volumen *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, editado por Christine Gledhill (2012), refutan la noción de género entendido como una serie de restricciones negativas para los artistas, cuya expresión se ve constreñida por un conjunto de convenciones. Esto plantea una cuestión de gran relevancia para la presente investigación: cuando una directora hace películas de género, ¿hasta qué punto trasciende el formato –considerado como un obstáculo industrial a su creación artística– y hasta qué punto lo repite, nutriéndose de su potencial generativo? En esta tesis intentamos mostrar las ventajas de concebir el género como una “constelación” de materiales culturales, estéticos e ideológicos, que facilita una gama de posibilidades más amplia que la que permiten las lecturas más tradicionales en clave ideológica. Más que un obstáculo para la creatividad autorial o una interpelación limitadora, el modo de producción genérica se ha considerado en esta tesis como “a condition of –resource for– creative imagining, cultural engagement, and political remarking” (Gledhill 2012: 4).

El capítulo II intenta resistirse a la “muerte del autor”, pero reconociendo al mismo tiempo que la autoría, en particular su variación conocida como teoría del autor, necesita de un examen crítico para ser útil a las teorías fílmicas feministas. Estudiamos,

así, las figuras autoriales de Diablo Cody, Karyn Kusama, Kelly Reichardt y Kathryn Bigelow como constructos teóricos, entidades históricas e imágenes de consumo, situando sus películas y sus personas públicas en los contextos específicos de producción, promoción y recepción. Al contemplar distintas vías de entrada en la industria cinematográfica estadounidense, debatimos una variedad de posibilidades y obstáculos que surgen del posicionamiento de estas cineastas como *auteurs*. Nos centramos en diversos aspectos de la relación de las cineastas con la teoría del autor, definida como profundamente ambigua y problemática.

Empezamos por analizar el marketing de *Jennifer's Body* mostrando en qué manera la distribución y la publicidad del filme utilizaron el género sexual de la directora y de la guionista como una herramienta promocional, y cómo las propias cineastas pudieron haber determinado ciertas lecturas feministas y posfeministas de su película. Planteamos diversos interrogantes sobre qué está en juego cuando las mujeres cineastas hacen cine de terror, y abordamos la problemática relación entre la autoría femenina, los géneros cinematográficos y el feminismo, fijándonos especialmente en cómo estas tensiones se evidencian en los discursos que circulan sobre el cine de mujeres. Tal y como indicamos, un gran estudio hollywoodense contrató a una mujer para que dirigiese una película de terror bajo la suposición de que podía darle una perspectiva “femenina/feminista”. Su guionista, Diablo Cody, a quien la recepción crítica de la película otorgó, más que a la directora, la autoría del filme, influyó notablemente en su recepción, generando sin embargo un gran alboroto cuando afirmó que la película era feminista. Contextualizamos estas afirmaciones dentro de sus actividades de promoción más amplias, tomando en cuenta, por ejemplo, la reacción contra su persona pública, en particular en referencia a su pasado como bailarina erótica, así como los discursos alrededor de su éxito en la ceremonia de los Oscars en 2008 cuando ganó el premio a la mejor guionista por *Juno* (2007). Finalmente, abordamos ciertos discursos sobre el *gendered genre address*, así como las lecturas del filme por parte de la audiencia femenina, para dar cuenta de la multiplicidad de significados y placeres espectatoriales que generó.

Adoptamos también este método para analizar la recepción crítica de *Meek's Cutoff* y de la persona autorial de Kelly Reichardt. Intentamos demostrar que su autoría se construyó en una estrecha relación con los procesos de legitimación del cine *indie*, que se sitúa en oposición a Hollywood. Resaltamos cómo los festivales de cine han influenciado el canon del cine internacional, al indicar los criterios relevantes para la

evaluación de las películas como obras de arte y fomentar los criterios que aplican los medios de comunicación, por ejemplo las revistas especializadas (Newman 2011). En este contexto, analizamos las maneras en qué los textos de festivales, como las descripciones de las películas en los catálogos y los materiales de prensa, articulan un discurso de legitimidad y construyen la leyenda biográfica de Reichardt. El estudio ha demostrado cómo varias instituciones de cine y los discursos críticos posicionan a esta cineasta como una autora *indie*, tomando en consideración una gran variedad de marcos interpretativos: el neo-neorrealismo, el movimiento *slow cinema*, las convenciones genéricas del western, el compromiso político y los discursos sobre el trabajo colectivo y la precariedad, entre otros. También analizamos las maneras en las cuales se incorporó a su película en el discurso de autoría fílmica entendida como un logro excepcional e individual, situando a Reichardt como “the sole femme –not one woman (director) among many” (White, en prensa: 52), gesto que margina la producción fílmica de mujeres al considerarla una anomalía, en lugar de dar una perspectiva histórica a la relación de las mujeres con el cine. Finalmente concluimos que, al subrayar la ruptura con las convenciones del western, las respuestas críticas a *Meek’s Cutoff* revelan la dinámica de repetición genérica y el juego con las expectativas, lo cual ayuda a situar a Reichardt como una autora *indie*. Sin embargo, siguiendo a Claire Johnston (2000a), sugerimos que es precisamente gracias a la iconografía y la reiteración genéricas que Reichardt puede ofrecer mayor resistencia a los rasgos míticos de ciertos estereotipos de mujeres y articular una crítica contra el sexismo y el racismo. Partiendo de uno de los objetivos principales de esta tesis, postulamos que los orígenes de la posible subversión se hallan no solamente en la intención de la cineasta, sino también en la lógica genérica de variación implícita en la reiteración, así como en las estrategias interpretativas de los espectadores que pueden (des)autorizar estas revisiones.

Finalmente, analizamos la persona pública de Kathryn Bigelow, mostrando a la cineasta como una figura incómoda para la historiografía feminista, puesto que su obra pone en tensión la conjunción entre la práctica fílmica de las mujeres, el género, los géneros cinematográficos y el feminismo –cuestiones dramatizadas en su obtención del Oscar como mejor directora por *The Hurt Locker*. Pese a que Bigelow se mantuvo en silencio en cuanto a su género durante toda su carrera y rechazó ser considerada como una representante del feminismo –lo cual ciertas críticas de cine consideraron un acto de rebelión contra los periodistas que insisten en etiquetarla como una mujer directora (Dargis 2010a)–, su feminidad sigue gozando de una consideración especial no solo en

los análisis textuales de la película sino también en los debates populares y críticos sobre su estatus de *auteur*. El éxito del filme *The Hurt Locker* y las variadas respuestas provocadas por el triunfo de Bigelow en los Oscars han renovado ciertamente el interés académico y crítico hacia el cine producido por mujeres y hacia la posición de las directoras dentro del sistema hollywoodense. El objetivo de esta parte de la tesis ha sido el de contribuir a estos debates resaltando la problemática relación entre la práctica filmica de mujeres, su género y el feminismo, tal y como se desarrolla en el contexto de la recepción de sus películas. Para ello, se ofreció un análisis de la recepción de *The Hurt Locker*, explorando algunos de los discursos que circularon alrededor de esta película, planteando al mismo tiempo varias cuestiones metodológicas sobre el papel de las respuestas críticas y recepción en la conceptualización del cine de mujeres.

El capítulo II tiene la intención, pues, de ofrecer varios ejemplos de la imagen autorial de una mujer cineasta y comprobar que su género sexual, así como el género textual en el cual elige trabajar, pueden ser utilizados por los estudios, los críticos y los espectadores para aislarla como una novedad o una rareza, porque su película representa escenas de naturaleza violenta o sexual (*Jennifer's Body*), porque no le interesa particularmente contar historias de mujeres (*The Hurt Locker*), o porque su película trasciende los géneros y formas codificadas como femeninas (*Meek's Cutoff*). La catalogación de estas cineastas en modos específicos permite a los ejecutivos de Hollywood, periodistas y teóricos de cine tratar a estas directoras como intrusas en una industria predominantemente masculina y blanca. Este capítulo mostró diversas maneras en que las mujeres cineastas reaccionan a estas limitaciones y se enfrentan con esta realidad, ilustrando el carácter complejo y polifacético de su autoría: como una celebridad, como una *auteur*, como una herramienta de marketing, como una *outsider* de la industria que trabaja en los márgenes del sistema dominante, como un icono feminista o como una directora que resiste el horizonte de expectativas generado por una concepción estereotipada del feminismo. En lugar de proporcionar respuestas definitivas, el objetivo de este capítulo fue plantear varias preguntas sobre la autoría de las mujeres en el siglo XXI: ¿Cómo se promociona a la mujer cineasta y sus películas y cómo se autopromociona ella misma? ¿Qué expectativas implica su género sexual en cuanto al tipo de películas que realiza? ¿Cómo negocia con estas expectativas en la creación de su persona pública? ¿De qué manera los críticos de cine interpretan los filmes realizados por mujeres?

Podríamos constatar que, en todos los casos estudiados, la oposición que se construye habitualmente entre la cultura de mujeres y la cultura de hombres tuvo un profundo impacto en cómo fueron recibidos estos filmes. Si bien sería una simplificación afirmar que la visibilidad de estas cineastas se debe exclusivamente al hecho de que hacen películas codificadas como “masculinas” en las tradiciones filmicas establecidas (Hollywood e Indiewood), este factor tuvo al parecer un papel importante en la recepción de sus películas. Tal y como se demuestra en el capítulo II, se adoptan múltiples estrategias interpretativas para leer los ejemplos particulares de cine de mujeres: la celebración de esta obra como “masculina” y su asimilación en el canon filmico, su rechazo como antifeminista por su reiteración de los códigos genéricos y su supuesta complicidad con la ideología patriarcal, su refeminización para rechazarla por contaminar la esencia de un género (*genre*), o su glorificación como revisión “femenina” de los géneros “masculinos” (R. Williams 2001: 203). Sin embargo, estos discursos alrededor de la “excepcionalidad” y la “masculinidad” tienden a oscurecer otras dimensiones de las películas: su popularidad entre una gran variedad de públicos, el compromiso político y la crítica del sexismo o del racismo filtrada a través de lo genérico o las conexiones intertextuales con otras obras de mujeres, para dar solo algunos ejemplos.

Uno de los aspectos más llamativos de esta investigación fue la observación de que los discursos que intentan definir la obra artística de las mujeres no han cambiado mucho desde la publicación del libro *How to Suppress Women's Writing* (1983) por Joanna Russ hace más de tres décadas. Los mismos estereotipos sexistas y las asunciones basadas en el género sexual a las cuales fueron sometidas muchas de las escritoras continúan afectando a las cineastas contemporáneas, a pesar de que se expresan generalmente de modos más sutiles. Tal y como mostramos en el capítulo II, se devaluó a las cineastas y sus obras de distintas maneras. Una de ellas fue la negación de su agentividad en relación con el carácter colaborativo de la producción filmica. Cualquier colaboración entre un hombre y una mujer se suele percibir como más beneficiosa para la mujer, como fue el caso de Kathryn Bigelow y James Cameron. Otra de las estrategias comunes fue el discurso sobre la contaminación de la agentividad, puesto en evidencia en la recepción crítica de *Jennifer's Body* y su supuesta inclusión de elementos “femeninos” en el cine de terror. Finalmente, los discursos críticos definieron a las cineastas como una anomalía, sea mediante el mito del logro aislado – por ejemplo en los casos de Kelly Reichardt y Kathryn Bigelow–, sea mediante la

aserción de que la mujer en cuestión es excéntrica o atípica –tal y como ocurrió con Diablo Cody y Bigelow respectivamente.

Como demuestran los ejemplos de Bigelow y Reichardt, las cineastas ilustran la relación paradójica entre las mujeres y el cine. Al tiempo que no encajan fácilmente en los modelos masculinos, se muestran reticentes a rechazarlos por completo por miedo a la marginalización. Tanto Reichardt como Bigelow fueron comparadas con directores con prestigio, lo que ayudó a garantizarles un lugar en el panteón de los autores filmicos, transformándolas en “miembros honoríficas”. Ambas entraron en el “club de hombres”, aunque realmente nunca han pertenecido a él. Por otra parte, el debate feminista y posfeminista alrededor de Diablo Cody mostró la tendencia a reducir a la cineasta, sus trabajos y el placer espectral de las mujeres a un modelo genérico, el “woman’s film”, y a fijarlas en un patrón marcado por el género sexual que no refleja su multiplicidad y heterogeneidad. Este último caso demuestra que es necesario ir más allá del modelo teórico basado en la separación entre la cultura femenina y masculina, e identificar los factores contextuales que pueden resultar relevantes en los modos de lectura de las cineastas y sus obras. Abordar distintos marcos críticos de referencia dentro de los cuales se debate el cine de mujeres puede redirigir la búsqueda de una estética feminista específica, o una “voz de mujer”, hacia una exploración de múltiples factores que están en juego en las negociaciones y luchas sobre el significado, que tienen lugar alrededor de la obra filmica de mujeres.

En los capítulos III, IV y V nos centramos en los estudios de tres películas de género realizadas por las cineastas abordadas en esta tesis: *Jennifer’s Body* como una película de terror, *Meek’s Cutoff* como un western y *The Hurt Locker* como una película de guerra. Después de haber realizado los análisis de estas obras, podemos afirmar que la revisión de las convenciones genéricas funciona de distintas maneras en los filmes escogidos. Los resultados de estos análisis dan respuesta a una de las hipótesis iniciales de la presente investigación sobre si las cineastas reescriben el *genre* y el *gender* en sus películas, y de qué manera.

Jane Gaines (2012) sugiere que en lugar de “violar”, “transgredir” o “subvertir” los preceptos formales de un género comercial –es decir, en lugar de “going against genre”– algunas directoras de cine “go with genre”, concebido aquí como algo remarcablemente flexible y altamente productivo. Este podría ser, en particular, el caso del cine de terror. Aunque la crítica feminista, en su primera etapa, lo denigró, dado su reafirmación de los estereotipos y las altas dosis de violencia contra las mujeres, más

adelante se produjo una revaluación de este género como un espacio productivo de contestación. El análisis de la película *Jennifer's Body* demuestra precisamente esta característica. Este filme no solamente *revisa*, sino que también *repite* algunas de las convenciones del cine de terror, entablando así un diálogo intertextual con ciertas representaciones de género. Por un lado, analizamos cómo la película revisita de manera autorreferencial la figura de lo monstruoso femenino, argumentando que el cuerpo abiertamente artificial de la protagonista reacciona frente a los patrones del *gender*, y no necesariamente oponiéndose a ellos, sino más bien reduplicándolos o intensificándolos, lo cual revela su carácter construido. Por otro, en su revisión del formato *slasher*, consideramos *Jennifer's Body* como una importante reconfiguración de la figura de la *final girl*: una joven de rasgos considerados tradicionalmente como masculinos que sobrevive hasta el final de la película para matar al asesino psicópata. Argumentamos que la heroína no se construye mediante una mera inversión, sino creando nuevas categorías que evidencian el potencial subversivo de la fluidez del *gender* y de la violencia imaginada, así como su capacidad para alterar las jerarquías sociales y desestabilizar las relaciones de poder. De esta manera, las películas de terror como *Jennifer's Body* pueden proporcionar a las espectadoras un acceso estético a la violencia y a la ira, liberadas en un género que ha sido conceptualizado tradicionalmente como masculino. Esto nos lleva a examinar el papel de las espectadoras, habitualmente ignorado en los estudios centrados en el cine de terror, así como la inscripción de la película en el marco más amplio del cine adolescente. Ello nos ha permitido replantear las teorías de Barbara Creed (1993) y Carol J. Clover (1992) basadas en modelos ahistóricos de la espectadoriedad y la identificación. A raíz de estas consideraciones analizamos cómo la semiótica afectiva de la *final girl* en *Jennifer's Body* transmite una crítica autorreferencial de las limitaciones de la llamada cultura mediática posfeminista. Finalmente concluimos que, más que deshacer el género de terror, *Jennifer's Body* explora su potencial productivo, participando en la perdurable y continua reescritura de la relación de las mujeres con la violencia.

Meek's Cutoff, analizada en el capítulo IV, parece un ejemplo opuesto del uso que las mujeres directoras hacen de la genericidad. Reichardt, su directora, desterritorializa las convenciones genéricas del western, ofreciendo una revisión radical de las mitologías del Lejano Oeste. Por un lado, analizamos cómo la cineasta revisita las imágenes de los westerns clásicos, encerrando los vastos paisajes y lejanos horizontes – un territorio en el cual se desarrollan las sagas de migración y conquista – en marcos

estrechos, angustiosos y claustrofóbicos. Por otro, nos centramos en el uso del régimen escópico de la mirada –que la teoría filmica feminista inspirada en el psicoanálisis asocia con una manera de ver controladora, patriarcal y/o colonial– analizando cómo este régimen se ve desplazado por la visualidad táctil y por el relieve que cobra la materialidad de los cuerpos y del propio medio filmico, que evocan ciertos modos de “coexposición” –en términos de Jean-Luc Nancy (2000)– y desestabilizan el control de la mirada.

Por otra parte, recurriendo a Deleuze (1985) y Bazin (1958) exploramos la relación entre diversas articulaciones de la temporalidad filmica y el cuerpo que la percibe, recurriendo a la idea de lo cotidiano como una preocupación temática y como un principio estructurador de distintas concepciones del tiempo filmico y del tiempo de mirar. Siguiendo a Effie Rassos (2005), analizamos las maneras en las que *Meek's Cutoff* genera una duración particular, y también el componente temporal de la espectadoriedad que se abre al afecto y a la sensación. En concreto, nos centramos en los afectos de agotamiento, fatiga y *enduración* (Gorfinkel 2012) –pensados como privación y como posibilidad política– contextualizando la película de Reichardt en un clima de precariedad económica y de “crisis ordinariness” (Berlant 2011: 81-82). Finalmente, afirmamos que aunque la cineasta parece negar drásticamente las convenciones genéricas del western, especialmente en lo que respecta al tiempo filmico, también se nutre de su potencial productivo, basado en la repetición de estas convenciones. Por ejemplo, no hay duda de que Reichardt reconoce los patrones del western en cuanto a la representación de la masculinidad, pero al mismo tiempo juega con estas expectativas, apropiándose de las formas pasadas y movilizandolas sus permutaciones para las futuras revisiones.

El capítulo V consiste en un estudio de caso de *The Hurt Locker*, una película sobre la última guerra en Iraq que en los discursos críticos fue encuadrada dentro del marco de significación realista. Además de la verosimilitud del argumento y de los personajes, varios críticos destacaron la manera en como la película consiguió capturar la guerra “real” a través del estilo documental, y así transmitir las experiencias individuales de los soldados e intensificar la inmersión sensorial del público. Sin embargo, consideramos la elección estética de Bigelow no tanto como un gesto documental que evoca una imagen “realista” de la guerra, sino más bien –recurriendo a la expresión de Steven Shaviro– como “a delirious excess of postmodern vision” (1993: 9) que pone de relieve la aproximación metafilmica de Bigelow. Analizamos la

compleja gramática audiovisual que, junto con la estrategia autorreferencial de la mezcla genérica, crea fisuras en la retórica dominante, logrando poner en cuestión el marco principal de la película, fundamentado en el relato de la masculinidad heroica occidental. Aunque se podría argumentar que el gesto de observar una historia de guerra a través de la lente del western parece teñir la película con una pátina de nostalgia posmoderna –el vaquero solitario que intenta proteger a la familia o a la comunidad–, estas mitologías del Lejano Oeste quedan desestabilizadas. El heroísmo individual, representado convencionalmente mediante una exhibición del *hard body* en el cine bélico y de acción estadounidense, se ve interrumpido por una constante reflexión metafílmica. La agitación cinética y la hipertrofia de lo visual que, de acuerdo con Steven Shaviro, puede funcionar como una manera de socavar la seguridad y la posesividad tradicionalmente asociada con la mirada masculina occidental (8), sirven en *The Hurt Locker* para cuestionar el dominio de la mirada imperialista y controladora del héroe occidental.

El estilo visceral de Bigelow, que posibilita una suerte de inmersión sensorial de los espectadores, se abordó desde el paradigma de la recepción corporizada, que permite una teorización de la implicación afectiva del público. Por un lado, afirmamos que *The Hurt Locker* participa en el formato del cine de guerra contemporáneo, conceptualizado por Robert Burgoyne (2013) como *body genre* o *genre of embodiment*, y por otro, que este modo de excitación visceral no debería ser considerado simplemente como una mera fuente de empoderamiento sensorial que funciona para incrementar el placer espectacular, ya que conlleva también un fuerte potencial crítico. Concluimos que Bigelow crea una tensión explosiva entre la masculinidad abstracta y mítica y los cuerpos singulares y materiales en riesgo, negociando entre la representación óptica y la materialidad de la visualidad háptica. Su visión no se basa en un ojo “monocular” que controla todo lo que ve (Williams en Sobchack 2004: 59), sino que más bien resulta altamente heterogénea, múltiple y físicamente implicada en lo que percibe. Demostramos de este modo que, gracias a su negociación autorreferencial con las convenciones representacionales y a su compleja textura audiovisual, *The Hurt Locker* logra deconstruir filmicamente los motivos atemporales del heroísmo.

Ninguno de los filmes estudiados en esta tesis pertenece de manera incuestionable a un único género fílmico. *Jennifer's Body* es una suerte de comedia de terror adolescente, *The Hurt Locker* un híbrido genérico de western, cine bélico y cine de acción, e incluso melodrama, mientras que *Meek's Cutoff* puede ser vista como un

western o como una *road movie*. Estas obras, que atraviesan varios géneros, muestran que las cineastas operan en la era posmoderna, caracterizada por la ruptura de las fronteras genéricas. No obstante, esto no significa que el género haya perdido su validez como clave hermenéutica. La actitud autorreferencial respecto al género facilita la variedad de los placeres intertextuales del público, a la vez que configura la autoría filmica como una suerte de reciclaje creativo o bricolaje de los tropos y motivos procedentes de los géneros hollywoodenses y de la cultura popular en general. Todo ello demuestra el potencial productivo de la intersección entre *gender* y *genre*: en lugar de fijar las identidades o proporcionar imágenes positivas o “reales” de mujeres (y hombres), estas películas revigorizan las representaciones del género sexual, mostrándolas como procesos de devenir. La noción de la constructividad y performatividad del género nos permite aproximarnos a los géneros cinematográficos y las convenciones genéricas de manera diferente y, viceversa, la redefinición del género (*genre*) como un proceso, puede tener un profundo impacto en nuestra comprensión de la representación filmica.

Uno de los objetivos de estos análisis fue problematizar la idea de la identificación filmica, basada en la suposición de que la coincidencia entre el género sexual de los protagonistas y de los espectadores favorece una identificación de estos con aquellos, así como explorar el alto potencial afectivo de ciertos géneros cinematográficos. “To dislocate the aesthetic and signifying dimensions of gender from social reference is to better understand its work in the inter-subjective space of cinematic fiction and cultural imagining”, observa Christine Gledhill (2012: 6). Esta tesis aboga por una percepción del funcionamiento del *genre* y el *gender* más allá de la representación, como una flexible recombinación que posibilita la disolución de fronteras, extendiendo la experiencia cinematográfica más allá de los confines de la identificación (11). Con el fin de analizar cómo el cine estimula las respuestas afectivas, nos propusimos trascender los paradigmas tradicionales de la visión y de la mirada típicos de la teoría del aparato cinematográfico y poner de relieve la importancia del afecto y la experiencia en la espectadoriedad filmica, tal y como la estudia la teoría filmica fenomenológica. Consideramos que este encuentro entre la teoría feminista de cine y la fenomenología, junto con su valorización de lo sensorial como una parte crucial de la recepción filmica, ha resultado extremadamente fructífera, ya que consigue cuestionar los modos tradicionales de identificación y cognición. No obstante, como sugiere Mary Harrod, los filmes populares realizados por mujeres también se abren al

placer del “reference-spotting and heightened genericity traditionally associated [...] with masculine viewing practices” (2014). A partir de esta observación, no parece muy productivo divorciar este modo espectral de los modos más afectivos que implican el cuerpo y los sentimientos del público, no a pesar de, sino más bien *mediante* las prácticas de la intertextualidad y el pastiche (Harrod 2014). Una de las posibles vías de estudio del cine de género realizado por mujeres cineastas podría consistir en superar el dualismo cerebro-cuerpo en la teorización de la espectralidad fílmica en general, así como analizar ejemplos específicos de cómo las películas de género de autoría femenina se dirigen a una audiencia masiva en la actualidad.

Los capítulos III, IV y V no incluyen comparaciones directas entre las películas estudiadas en ellos, sino que constituyen estudios complementarios que intentan dar cuenta de una amplia gama de lecturas de los géneros realizados por cineastas mujeres. Las cineastas estudiadas no solo desmantelan o subvierten los códigos genéricos, sino que también parten de su fuerza positiva y generativa. Limitarse a alabar a estas cineastas simplemente porque han rescatado el material genérico con fines “feministas” sería muy reduccionista, en comparación con aquellas directoras que suelen considerarse meras reproductoras de las convenciones genéricas. Nuestra intención no fue crear un canon o un panteón “feminista” que clasificara a las cineastas de manera jerárquica dependiendo de su capacidad para subvertir los géneros y crear “verdaderas” obras de arte feministas, en una industria dominada por el hombre. En su conjunto, la preocupación primordial de esta tesis ha sido la de explorar las intersecciones entre la mujer cineasta, la representación del género sexual, el feminismo y el cine de mujeres.

Kathryn Bigelow, Kelly Reichardt, Karyn Kusama y Diablo Cody no son las únicas cineastas contemporáneas que entablan un diálogo con el cine de género. Hay mujeres en distintas partes del mundo que crean en una variedad de formas populares, no solo comedias románticas o melodramas, sino también cine adolescente, de fantasía, cine de terror, dramas de época, cine de acción o ciencia ficción. Al emplear el término “cine de mujeres” es importante no elidir las diferencias o contrastes entre cineastas y sus prácticas fílmicas, insinuando que todas las obras de mujeres son similares. Las cineastas no solo están marcadas por su género, sino también por su raza, etnicidad, sexualidad, clase o edad.

No obstante, no es difícil constatar que en Hollywood y en Indiewood la noción de “mujer directora” casi siempre se asocia a una cineasta blanca. Hay muy pocas mujeres de color que hayan dirigido películas financiadas y/o distribuidas por un gran

estudio como, entre otras, Euzhan Palcy, Darnell Martin, Kasi Lemmons o Mira Nair. En esta investigación nos propusimos estudiar principalmente a directoras cuyas películas recibieron un grado elevado de atención por parte de medios de comunicación. Esto no quiere decir, sin embargo, que las mujeres de color estén completamente ausentes de la industria cinematográfica. Tal y como mencionamos en la introducción, las cineastas estudiadas en esta investigación no representan las experiencias de todas las mujeres directoras. En este sentido, esta tesis no pretende ser exhaustiva ni ofrecer las maneras más “apropiadas” de teorizar sobre el género sexual, el género fílmico y la autoría fílmica de mujeres.

Sin embargo, es necesario resaltar que, para las teorías feministas de cine, es vital potenciar el estudio de las cineastas en una variedad más amplia de contextos. Por lo tanto, trazamos para concluir algunos de los temas para una consideración futura, incluyendo el uso de los géneros en los contextos no estadounidenses, la traslación de los géneros entre las culturas nacionales, la intersección del *gender* con la raza, la nacionalidad y la clase dentro y más allá de Hollywood, entre otros. Dichas intersecciones, como observa Gledhill, pueden denunciar “the limitation of genre theory to Hollywood and of gender as a totalizing identity” (2012: 1). Por otra parte, pueden abrirse también a una teorización transnacional del cine de mujeres, que pondría en duda las aproximaciones tradicionales a las directoras y al cine basadas en los marcos, las metodologías y los textos fílmicos occidentales. Por ejemplo, una de las líneas de investigación podría ser el estudio de la intertextualidad y las genealogías artísticas para explorar cómo el cine de mujeres problematiza la pertenencia a ciertas tradiciones históricas, nacionales, culturales o genéricas. Se podrían trazar las dinámicas de repetición y expectativas genéricas en una variedad mayor de películas realizadas por mujeres y analizar su relación con las tradiciones mayores y menores. Podríamos reconsiderar la autoría fílmica de mujeres en el contexto del cine internacional (el llamado *world cinema*), tal y como propone Patricia White en su libro *Women’s Cinema, World Cinema* (en prensa). También podría ser provechoso cuestionar la identificación de la directora con la autora y dar más peso a otras mujeres que desempeñan diferentes profesiones dentro del cine, como productoras, actrices, diseñadoras del vestuario o guionistas. El carácter individualista de la autoría fílmica resulta ineficaz para explicar las prácticas fílmicas de algunas cineastas, como ocurre por ejemplo con el cine documental, el cine experimental, el trabajo colaborativo o los

proyectos orientados al género (*genre*) que no encajan fácilmente dentro de los discursos autoriales tradicionales de excepcionalidad o propiedad.

En la primera década del siglo XXI entró en juego un gran número de factores que nos fuerzan a teorizar sobre *gender*, *genre* y cine de mujeres de nuevas maneras. Como observa White, gracias a la expansión de las posibilidades de formación, la financiación transnacional, la reducción de los costes de la producción filmica debido a las tecnologías digitales, cada vez más mujeres hacen cine en más países (en prensa: 312). Al mismo tiempo, “women and girls became targets of national and international development discourses, affecting the content of films as well as opportunities for women in media making” (*ibid.*). Los géneros cinematográficos atraen a las audiencias masivas traspasando las fronteras nacionales, ofreciendo –gracias a su poderosa dinámica de reiteración y juego con las expectativas– resistencias hacia los significados pasados y un potencial para las futuras revisiones. Mediante una consideración de las contribuciones del cine de mujeres en marcos de referencia más variados, podríamos obtener una visión más profunda de cómo las cineastas son al mismo tiempo privilegiadas y restringidas por ciertas articulaciones de *gender* y *genre* en los contextos nacionales y transnacionales.

Bibliografía

Las URLs de los documentos electrónicos referenciados en la bibliografía estaban activas en el momento de redacción de esta tesis. Los comentarios y las reseñas publicadas en los portales *FilmAffinity*, *Metacritic*, *IMDb* y *Rotten Tomatoes* no se especifican en la bibliografía, sino que se citan en el texto de la tesis con la fecha y el alias utilizado.

ABC (s.f.) “*The Hurt Locker*. Interview”:

<<http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s2806910.htm>>.

Abercrombie, Nicholas, Scott Lash y Brian Longhurst (1992) “Popular Representation: Recasting Realism” en Lash et al. (eds.), *Modernity and Identity*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 115-140.

Abramowitz, Rachel (2007) “Diablo Cody: From Stripper to Screenwriter”, en *Los Angeles Times*, 16 de julio: <<http://world-news-live.blogspot.com.es/2007/12/diablo-cody-from-stripper-to.html>>.

Adams, Mark (2010) “*Meek’s Cutoff*”, en *Screendaily*, 6 de septiembre: <<http://www.screendaily.com/reviews/latest-reviews/-meeks-cutoff/5017812.article>>.

Adams, Richard (2010) “*The Hurt Locker* is Empty”, en *The Guardian: Richard Adam’s Blog*, 9 de marzo:

<<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2010/mar/09/oscars-kathryn-bigelow-hurt-locker-iraq>>.

Adams, Sam (2011) “Kelly Reichardt and Jon Raymond”, en *Audiovisual Club*, 26 de abril: <<http://www.avclub.com/article/kelly-reichardt-and-jon-raymond-55095>>.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1979) *Dialectic of Enlightenment*, Londres: New Left Books.

Agra Romero, María Xosé (2012) “Con armas, como armas: la violencia de las mujeres”, en *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, n° 46, enero-junio, pp. 49-74.

A.J. (2008) “10 Things I Hate about Diablo Cody”, en *lolAJ*, 25 de febrero: <<http://lol-aj.blogspot.com/2008/02/10-things-i-hate-about-diablo-cody.html>>.

Andrew, Dudley (1993) “The Unauthorised Auteur Today” en Jim Collins et al. (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Londres: Routledge, pp. 77-85.

Andrew, Geoff (1962) “Editorial”, en *Movie*, n° 5, pp. 6-7.

Andrew, Geoff (1998) *Stranger than Paradise: Maverick Filmmakers in Recent American Cinema*, Londres: Prion.

Angelo, Megan (2011) “From Stripper to Screenwriting Star: How Diablo Cody’s Sharp Tongue Conquered Hollywood”, en *Business Insider*, 8 de diciembre: <<http://www.businessinsider.com/diablo-cody-young-adult-2011-12?op=1>>.

- Allen, Robert C. y Douglas Gomery (1995) *Teoría práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- Alleva, Richard (2011) “Departures ‘Jane Eyre’ & ‘Meek’s Cutoff’”, en *Commonweal*, 3 de junio, pp. 19-20.
- Alpert, Robert (2010) “Kathryn Bigelow’s *The Hurt Locker*: A Jack-in-the-Box Story”, en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 52:
<<http://www.ejumpcut.org/currentissue/alpertHurtlocker/index.html>>.
- Alpert, Robert (2012) “*The Hurt Locker* Litigation: An Adult’s Story”, en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 54:
<<http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/alpertLawsuit/index.html>>.
- Altman, Rick (1996) “Cinema and Genre” en Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press, pp. 276-285.
- Altman, Rick (1999) *Film/Genre*, Londres: British Film Institute.
- Astruc, Alexandre (1948) “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, en *L’Écran français*, nº 144, 30 de marzo, pp. 5-6.
- Attwood, Feona (2002) “Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research”, in *Sexualities*, vol. 5, nº 1, pp. 91-105.
- Ayuso, Rocío (2013) “A la caza de Kathryn Bigelow”, en *El País*, 17 de enero:
<http://elpais.com/elpais/2013/01/14/eps/1358186726_480690.html>.
- Baldwin, Sarah (2010) “Sigourney Weaver: James Cameron Lost out on Oscar Because He ‘Didn’t Have Breasts’”, en *The Guardian*, 14 de abril:
<<http://www.theguardian.com/film/2010/apr/14/sigourney-weaver-james-cameron-oscars-breasts>>.
- Ball, Sarah (2009) “*Jennifer’s Body*: Why Hollywood Apparently Can’t Make a Feminist Slasher Movie”, en *Newsweek*, 17 de septiembre:
<<http://www.thedailybeast.com/newsweek/blogs/pop-vox/2009/09/17/jennifer-s-body-why-hollywood-apparently-can-t-make-a-feminist-slasher-movie.html>>.
- Bamigboye, Baz (2010) “And the Oscar for Sweetest Revenge on the Ex? James Cameron Won the Divorce... But Kathryn Bigelow Got the Top Prize”, en *Daily Mail*, 9 de marzo:
<<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1256505/James-Cameron-won-divorce--Kathryn-Bigelow-got-Oscars.html>>.
- Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press.
- Barker, Martin, Ernest Mathijs y Xavier Mendik (2006) “Menstrual Monsters: the Reception of the *Ginger Snaps* Cult Horror Franchise”, en *Film International*, vol. 4, nº 21, pp. 68-77.
- Barthes, Roland (1968) “L’effet de réel”, en *Communications*, vol. 11, nº 1, pp. 84-89.

- Barthes, Roland (1984) “La mort de l’auteur” en *Le Bruissement de la langue*, París: Seuil, pp. 61-67.
- Bartyzel, Monika (2010) “Girls on Film: How Women Shaped Horror”, en *Moviefone*, 25 de octubre: <<http://news.moviefone.com/2010/10/25/girls-on-film-how-women-shaped-horror/>>.
- Bartyzel, Monika (2013) “Girls on Film: 10 Horror Movies You Probably Didn’t Know Were Directed by Women”, en *The Week*, 24 de octubre: <<http://theweek.com/article/index/251519/girls-on-film-10-horror-movies-you-probably-didnt-know-were-directed-by-women>>.
- Bassas, Assumpta y Joana Masó (eds.) (2014) *Blanc sota negre. Treballs des de l'imperceptible / I. Blanca Casas Brullet: Fer Dir*, Barcelona: Arts Santa Mònica.
- Baudrillard, Jean (2001) “The Gulf War Did Not Take Place” en Mark Poster (ed.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Cambridge: Polity Press, pp. 231-253.
- Baudry, Jean-Louis (1975) “Le dispositif: Approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, en *Communications*, vol. 23, nº 1, pp. 56-72.
- Baxter, Charles (1997) *Burning Down the House: Essays on Fiction*, Saint Paul: Graywolf Press.
- Bazin, André (2008) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, París: Gallimard.
- Benjamin, Walter (1972) “A Short History of Photography”, en *Screen*, vol. 13, nº 1, pp. 5-26.
- Benjamin, Walter (1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, pp. 15-59.
- Benson-Allott, Caetlin (2010) “Undoing Violence: Politics, Genre, and Duration in Kathryn Bigelow’s Cinema”, en *Film Quarterly*, vol. 64, nº 2, pp. 33-43.
- Berenstein, Rhona J. (1996) *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, Nueva York: Columbia University Press.
- Bergman, Ingmar (1960) *Four Screenplays*, Nueva York: Touchstone Books.
- Bergstrom, Janet (1977) “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman”, en *Camera Obscura*, nº 2, pp. 114-118.
- Bergstrom, Janet (1988) “Enunciation and Sexual Difference” in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*, Londres: British Film Institute/Routledge, pp. 159-85.
- Berlant, Lauren (2007) “Nearly Utopian, Nearly Normal: Post Fordist Affect in *La Promesse* and *Rosette*”, en *Public Culture*, vol. 19, nº 2, pp. 273-301.
- Berlant, Lauren (2011) *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press.
- Berlant, Lauren (2012) “Structures of Unfeeling: Mysterious Skin” [conferencia inédita], University of Pennsylvania, 6 de diciembre.

- Beugnet, Martine (2007) *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Bigelow, Kathryn (2009) "Interview", en *YouTube*, 26 de julio: <http://www.youtube.com/watch?v=Er_OUD2D_NY>.
- Biskind, Peter (2004) *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Nueva York: Simon & Schuster.
- Blakeley, Kiri (2010) "Kathryn Bigelow vs. James Cameron: An Oscar-Themed Battle of The Exes", en *Forbes*, 2 de febrero: <<http://www.forbes.com/2010/02/02/james-cameron-avator-kathryn-bigelow-hurt-locker-forbes-woman-time-oscar-nominations.html>>.
- Blanchot, Maurice (1987) "Everyday Speech", en *Yale French Studies*, vol. 73, pp. 12-20.
- Bloch, Ernst (1986) *The Principle of Hope*, vol. I, Oxford: Basil Blackwell.
- Bordwell, David (1979) "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", en *Film Criticism*, vol. 4, nº 1, pp. 56-64.
- Bordwell, David (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres: Routledge.
- Bowden, Mark (2013) "'Zero Dark Thirty' Is Not Pro-Torture", en *The Atlantic*, 3 de enero: <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/01/zero-dark-thirty-is-not-pro-torture/266759/>>.
- Box Office Mojo*: <<http://www.boxofficemojo.com/>>.
- Bradshaw, Peter (2010) "The Hurt Locker", en *The Guardian*, 28 de agosto: <<http://www.guardian.co.uk/film/2009/aug/28/the-hurt-locker-review>>.
- Braidotti, Rosi (1991) *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Cambridge: Polity Press.
- Braudy, Leo (2002) *The World in a Frame: What We See in Films*, Chicago: University of Chicago Press.
- Braudy, Leo (2010) "Near Dark: An Appreciation", en *Film Quarterly*, vol. 64, nº 2, pp. 29-32.
- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Nueva York: Hill and Wang.
- Brevet, Brad (2008) "Diablo Cody Annoys the Shit out of Me", en *Rope of Silicon*, 5 de febrero: <http://www.ropeofsilicon.com/blog/brad_brevet/?p=121>.

- Brevet, Brad (2009) "One Woman is Still Questioning Why 'Jennifer's Body' Failed", en *Rope of Silicon*, 7 de octubre: <<http://www.ropeofsilicon.com/one-woman-is-still-questioning-why-jennifers-body-failed/>>.
- Brooker, Will (2003) "Rescuing *Strange Days*: Fan Reaction to a Critical and Commercial Failure" en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp. 198-219.
- Brunsdon, Charlotte (1997) *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, Londres: Routledge.
- Buhrmester, Jason (2009) "Diablo Cody Says No", en *Inked*, 2 de septiembre: <<http://www.inkedmag.com/features/article/diablo-cody-says-no/page/1/>>.
- Burch, Noël (1987) *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid: Cátedra.
- Burgoyne, Robert (2012) "Embodiment in the War Film: *Paradise Now* and *The Hurt Locker*", en *Journal of War & Culture Studies*, vol. 5, nº 1, pp. 7-19.
- Burgoyne, Robert (2013) "Somatic War: Re-Enchantment and the Body at Risk in the New War Films" [conferencia inédita], University of St Andrews, 21 de febrero.
- Buscombe, Edward (1970) "The Idea of Genre in the American Cinema", en *Screen*, vol. 12, nº 2, pp. 33-45.
- Buscombe, Edward (1981) "Ideas of Authorship" en John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*, Londres: Routledge/Kegan Paul, pp. 22-34.
- Buscombe, Edward (1993) *Stagecoach*, Londres: British Film Institute.
- Bussmann, Kate (2009) "Cutting Edge: Mary Harron", en *The Guardian*, 6 de marzo: <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/mar/06/mary-harron-film>>.
- Butler, Alison (2002) *Women's Cinema: The Contested Screen*, Londres: Wallflower.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (1997) "Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion", en *Cultural Politics*, vol. 11, pp. 381-395.
- Butler, Judith (2006) *Vida precaria*, Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2014) "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación" en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona: Icaria, pp. 47-79.
- Carlson, Erin (2008) "Diablo Cody Pays the Price of Fame Too", en *Breitbart*, 26 de febrero: <http://www.breitbart.com/article.php?id=D8V2BKHO5&show_article=1>.
- Casetti, Francesco (2005) *Teorías del cine. 1945-1990*, Madrid: Cátedra.
- Caughie, John (ed.) (1981) *Theories of Authorship*, Londres: Routledge/Kegan Paul.

- Cavarero, Adriana (2014) "Inclinaciones desequilibradas" en Begonya Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona: Icaria, pp. 17-38.
- Cawelti, John G. (1976) *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: Chicago University Press.
- Chaudhuri, Shohini y Howard Finn (2006) "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema" en Annette Kuhn y Catherine Grant (eds.), *Screening World Cinema*, Nueva York/Londres: Routledge, pp. 163-81.
- Cherry, Brigid (2002) "Refusing to Refuse to Look: Female Viewers of the Horror Film" en Mark Jancovich (ed.), *Horror, the Film Reader*, Londres: Routledge, pp. 169-178.
- Child, Ben (2009) "You review: *Jennifer's Body*", en *The Guardian: Film Blog*, 9 de noviembre: <<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/nov/09/jennifers-body-megan-fox>>.
- Cixous, Hélène (2003) *L'Amour du loup: et autres remords*, París: Galilée.
- Clover, Carol J. (1992) *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Clúa, Isabel (2011) "Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares" en Helena González Fernández e Isabel Clúa (eds.), *Máxima audiencia. Cultura popular y género*, Barcelona: Icaria, pp. 31-52.
- Cody, Diablo (2006) *Candy Girl: A Year in The Life of an Unlikely Stripper*, Nueva York: Gotham Books.
- Colaizzi, Giulia (ed.) (1995) *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Episteme.
- Colaizzi, Giulia (2001) "El acto cinematográfico: género y texto filmico", en *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 7, pp. v-xiii.
- Colaizzi, Giulia (2007) *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Colangelo, Brittney Jade (2009) "Feminism Does Exist in Horror Films Whether You See It or Not", en *Day of the Woman*, 13 de septiembre: <<http://dayofwoman.blogspot.com/2009/09/feminism-does-exist-horror-films.html>>.
- Cole, Susan G. (2010) "Kathryn Bigelow. The Absentee Feminist", en *Now Toronto*, 11 de marzo: <<http://www.nowtoronto.com/daily/story.cfm?content=174034>>.
- Collins, Luke (2012) "100 % Pure Adrenaline: Gender and Generic Surface in *Point Break*" en Christine Gledhill (ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 54-68.
- Comolli, Jean-Louis y Jean Narboni (1971) "Cinema/Ideology/Criticism", en *Screen*, vol. 12, nº1, pp. 131-144.

- Cook, Pam (1988) "Women in the Western" en Edward Buscombe (ed.), *The BFI Companion to the Western*, Londres: British Film Institute, pp. 240-243.
- Cook, Pam (1993) *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Londres: Scarlet Press/Philadelphia: Temple University Press.
- Cook, Pam (ed.) (2007) *The Cinema Book*, Londres: British Film Institute.
- Cook, Pam (2012) "No Fixed Address: The Women's Picture from *Outrage* to *Blue Steel*" en Christine Gledhill (ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 29-40.
- Corliss, Richard (2008) "*The Hurt Locker*: A Near-Perfect War Film", en *Time*, 4 de septiembre: <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1838615,00.html>>.
- Corliss, Richard (2012) "*Zero Dark Thirty*: The Girl Who Got bin Laden", en *Time*, 25 de noviembre: <<http://entertainment.time.com/2012/11/25/zero-dark-thirty-the-girl-who-got-bin-laden/>>.
- Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press, versión Kindle: <<http://www.amazon.com/>>.
- Corrigan, Timothy (2012) "Teaching Film Auteurs" en Lucy Fischer y Patrice Petro (eds.), *Teaching Film*, Nueva York: MLA, pp. 19-25.
- Cottençon, Fanny, Virginie Despentès y Coline Serreau (2012) "A Cannes, les femmes montrent leurs bobines, les hommes, leurs films", en *Le Monde*, 11 de mayo: <http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/05/11/a-cannes-les-femmes-montrent-leurs-bobines-les-hommes-leurs-films_1699989_3232.html>.
- Coulthard, Lisa (2007) "Killing Bill: Rethinking Feminism and Film Violence" en Yvonne Tasker y Diane Negra (eds.), *Interrogating Post-Feminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham/Londres: Duke University Press, pp. 153-175.
- Covert, Colin (2007) "Interview. Diablo Cody: Dancing as Fast as She Can", en *Star Tribune*, 7 de diciembre: <<http://www.startribune.com/entertainment/movies/12219916.html>>.
- Craig, Pamela y Martin Fradley (2010) "Teenage Traumata: Youth, Affective Politics and the Contemporary American Horror Film" en Steffen Hantke (ed), *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson: University Press of Mississippi, pp.77-102.
- Creed, Barbara (1986) "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", en *Screen*, vol. 27, nº 1, pp. 44-71.
- Creed, Barbara (1993) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- Crèvecoeur, Hector St. John de (1997) *Letters from an American Farmer*, Oxford: Oxford University Press.

- Cunningham, Douglas A. (2010) “Explosive Structure: Fragmenting the New Modernist War Narrative in *The Hurt Locker*”, en *Cineaction*, nº 81, pp. 2-10.
- D/A: *Festival Internacional de Cinema d’Autor de Barcelona* (s.f.) “Meek’s Cutoff”:
 <<http://www.cinemadautor.cat/es/movies/meeks-cutoff/>>.
- Dargis, Manohla (2006) “A Journey Through Forests and a Sense of Regret”, en *The New York Times*, 20 de septiembre:
 <http://www.nytimes.com/2006/09/20/movies/20joy.html?_r=0>.
- Dargis, Manohla (2010a) “How Oscar Found Ms. Right”, en *The New York Times*, 10 de marzo:
 <<http://www.nytimes.com/2010/03/14/movies/14dargis.html>>.
- Dargis, Manohla (2010b) “The Work of War, at a Fever Pitch”, en *The New York Times*, 7 de enero: <http://www.nytimes.com/2010/01/10/movies/awardsseason/10darg.html?_r=0>.
- Dargis, Manohla y A. O. Scott (2011) “In Defense of the Slow and the Boring”, en *The New York Times*, 3 de junio: <http://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html?_r=0>.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987) “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory” en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 127-148.
- De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (2007) *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*, Patricia White (ed.), Urbana: University of Illinois Press.
- De Luca, Tiago (2011) “Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema” en Lucia Nagib (ed.), *Theorizing World Cinema*, Nueva York: I. B. Tauris, pp.183-206.
- Deleuze, Gilles (1968) *Différence et répétition*, París: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1978) *Cuatro lecciones sobre Kant*, versión electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS:
 <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/lecciones.pdf>>.
- Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma 1: L’image-mouvement*, París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1985) *Cinéma 2: L’image-temps*, París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1975) *Kafka: pour une littérature mineure*, París: Éditions de Minuit.
- Deleyto, Celestino (1997) “The Margins of Pleasure: Female Monstrosity and Male Paranoia in ‘Basic Instinct’”, en *Film Criticism*, vol. 21, nº 3, pp. 20-42.
- Denby, David (2009) “Anxiety Tests: *The Hurt Locker* and *Food, Inc.*”, en *The New Yorker*, 29 de junio:

- <http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/06/29/090629crici_cinema_denby?currentPage=all>.
- Denny, David (2011) "On the Politics of Enjoyment: A Reading of *The Hurt Locker*", en *Theory & Event*, vol. 14, n° 1: <<http://muse.jhu.edu/>>.
- Derrida, Jacques (1986) "La loi du genre" en *Parages*, París: Galilée, pp. 251-287.
- Desowitz Bill (2009) "*Jennifer's Body*: Jaw Dropping VFX", en *Animation World Network*, 22 de septiembre: <<http://www.awn.com/vfxworld/jennifers-body-jaw-dropping-vfx>>.
- Doane, Mary Ann (1984) "The 'Woman's Film': Possession and Address" en Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick: University Publications of America, pp. 67-80.
- Doane, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1990) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator" en Patricia Erens (ed), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 41-57.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge: Harvard University Press.
- Duboff, Josh (2010) "Rachel Maddow Questions G4's 'Real-Life *Hurt Locker*' TV Series", en *New York Magazine*, 26 de agosto: <http://nymag.com/daily/intelligencer/2010/08/rachel_maddow_questions_g4s_re.htm>
- Dyer, Richard (1997) *White: Essays on Race and Culture*, Londres/Nueva York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002) *The Culture of Queers*, Londres/Nueva York: Routledge.
- Dyer, Richard y Ginette Vincendeau (eds.) (1992) *Popular European Cinema*, Londres: Routledge.
- Ebert, Roger (2009a) "The Best Films of the Decade", en *Chicago Sun-Times: Robert Ebert's Journal*, 30 de diciembre: <http://blogs.suntimes.com/ebert/2009/12/the_best_films_of_the_decade.html>.
- Ebert, Roger (2009b) "It's Complicated", en *rogerebert.com*, 23 de diciembre: <<http://www.rogerebert.com/reviews/its-complicated-2009>>.
- Ebert, Roger (2012) *Roger Ebert's Movie Yearbook 2012*, Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Eberwein, Robert (2010) *The Hollywood War Film*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Elby, Douglas (2010) "Kathryn Bigelow: Not a Female Filmmaker, But a Filmmaker, Period", en *Networked Blogs*, 3 de octubre: <<http://www.networkedblogs.com/FyDwS>>.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Elsaesser, Thomas (2011) "Stop/Motion" en Eivind Rossaak (ed.), *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 109-122.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener (2010) *Film Theory: An Introduction Through Senses*, Nueva York/Londres: Routledge.
- Esposito, Roberto (2011) *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, Cambridge: Polity.
- Esposito, Scott y Michael Smith (2012) "American Mythology: A Conversation about Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*", en *The Quarterly Conversation*, vol. 29, 3 de septiembre: <<http://quarterlyconversation.com/american-mythology-a-conversation-about-kelly-reichardts-meeks-cutoff>>.
- Fangirltastic (2011) "No Girls Allowed: The Backlash against Diablo Cody", 14 de Julio: <<http://www.fangirltastic.com/content/diablo-cody-backlash>>.
- Farrimond, Katherine (2012) "'Stay Still So We Can See Who You Are': Anxiety and Bisexual Activity in the Contemporary Femme Fatale Film", en *Journal of Bisexuality*, vol. 12, nº 1, pp. 138-154.
- Ferriss, Suzanne y Mallory Young (2008) "Introduction: Chick Flicks and Chick Culture" en Suzanne Ferriss y Mallory Young, *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, Nueva York: Routledge, pp. 1-25.
- Ficks, Jesse Hawthorne (2011) "Northwest Passage: Kelly Reichardt on *Meek's Cutoff*", en *San Francisco Bay Guardian*, 3 de mayo: <http://www.sfbg.com/pixel_vision/2011/05/03/northwest-passage-kelly-reichardt-meeks-cutoff>.
- Fielding, Helen (1996) *Bridget Jones's Diary*, Londres: Picador.
- FilmAffinity*: <<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>>.
- Fine, Marshall (2009) "Interview: Diablo Cody Dishes *Jennifer's Body*", en *Huffington Post*, 18 de septiembre: <http://www.huffingtonpost.com/marshall-fine/iinterviewi-diablo-cody-d_b_291525.html>.
- Fischer, Lucy (1989) *Shot/Counter Shot: Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- Flanagan, Michael (2008) "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema", en *16:9*, nº 29, noviembre: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1996) *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Nueva York: Columbia University Press.
- Flynn, Peter (1998) "The Silent Western as a Mythmaker", en *Images*, vol. 3: <<http://www.imagesjournal.com/issue06/infocus/silentwesterns.htm>>.
- Foucault, Michel (1969) "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Bulletin de la Société française de philosophie*, nº 3, julio-septiembre, pp. 73-104.

- Fradley, Martin (2013) “‘Hell is a Teenage Girl’?: Postfeminism and Contemporary Teen Horror” en Joel Gwynne y Nadine Muller (eds.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 204-221.
- Francke, Lizzie (1994) *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*, Londres: British Film Institute.
- Friedan, Betty (1976) *It Changed My Life: Writings on the Women’s Movement*, Nueva York: Random House.
- Fujishima, Kenji (2010) “New York Film Festival 2010: Meek’s Cutoff”, en *Slant Magazine*, 7 de octubre: <<http://www.slantmagazine.com/house/2010/10/new-york-film-festival-2010-meeks-cutoff/>>.
- Fuller, Graham (1995) “Big Bad Bigelow”, en *Interview*, 25 de noviembre, pp. 42-5.
- Fuller, Graham (2011) “The Oregon Trail”, en *Sight and Sound*, vol. 21, nº 5, pp. 38-42.
- Gaines, Jane M. (1990) “White Privilege and Looking Relations” en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 197-214.
- Gaines, Jane M. (2002) “Of Cabbages and Authorship” en Jennifer Bean y Diane Negra (eds.), *A Feminism and Early Film Reader*, Durham: Duke University Press, versión Kindle: <<http://www.amazon.com/>>.
- Gaines, Jane M. (2011) “Dream/Factory” en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic, pp. 100-113.
- Gaines, Jane M. (2012) “The Genius of Genre and the Ingenuity of Women” en Christine Gledhill (ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 15-28.
- Geraghty, Christine (1991) *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press.
- Gilbey, Ryan (2011) “Kelly Reichardt: How I Trekked across Oregon for Meek’s Cutoff Then Returned to Teaching”, en *The Guardian*, 9 de abril: <<http://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff>>.
- Gillis, Stacy (2005) “The (Post)Feminist Politics of Cyberpunk”, en *Gothic Studies*, vol. 9, nº 2, pp. 7-19.
- Gledhill, Christine (1987) “Introduction” y “The Melodramatic Field: An Investigation” en Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, Londres: British Film Institute, pp. 1-4; pp. 5-39.
- Gledhill, Christine (2006) “Pleasurable negotiations” en John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, vol. I, New York: Pearson Education, pp. 111-23.
- Gledhill, Christine (2011) “Rethinking Genre” en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic, pp. 221-243.

- Gledhill, Christine (ed.) (2012) *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press.
- Godwin, Fay (1985) *Land*, Londres: Heinemann.
- Gorfinkel, Elena (2012) “Weariness, Waiting: *Enduration* and Art Cinema’s Tired Bodies”, en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 34, nº 2: <<http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol34/iss2/8>>.
- Grant, Barry K. (2004) “Man’s Favourite Sport? The Action Films of Kathryn Bigelow” en Yvonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 371-384.
- Grant, Catherine (2000) “www.auteur.com?”, en *Screen*, vol. 41, nº 1, pp. 101-108.
- Grant, Catherine (2011) “Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship”, en *Feminist Theory*, vol. 2, nº 1, pp. 113-130.
- Gray, Brandon (2009) “Weekend Report: Moviegoers Feast on ‘Meatballs’, Slim Pickings for ‘Jennifer’”, en *Box Office Mojo*, 21 de septiembre: <<http://boxofficemojo.com/news/?id=2615&p=.htm>>.
- Griffin, Blake (2011) “*Meek’s Cutoff* Review [Sundance 2011]”, en *We Got This Covered*, 24 de enero: <<http://wegotthiscovered.com/movies/meeks-cutoff-sundance-review/>>.
- Gross, Terry (2011) “Going West: the Making of *Meek’s Cutoff*”, en *Fresh Air*, National Public Radio, 4 de abril: <www.avclub.com/article/kelly-reichardt-and-jon-raymond-55095>.
- Guillen, Michael (2010) “Midnites for Maniacs: Diablo Cody on *Jennifer’s Body* (2009)”, en *Twitch Film*, 22 de junio: <<http://twitchfilm.com/2010/06/midnites-for-maniacs-diablo-cody-on-jennifers-body-2009.html>>.
- Guiting, Mark (2009) “Behind the Scenes Interview: *Jennifer’s Body*”, en *Fandango*: <http://www.fandango.com/behind-the-scenes_interview:jennifersbodysdiablocody_272>.
- Gunning, Tom (1986) “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, pp. 63-70.
- Gwenllian Jones, Sara (2003) “Vampires, Indians, and the Queer Fantastic: Kathryn Bigelow’s *Near Dark*” en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp. 57-71.
- Halberstam, Judith (1993) “Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance”, en *Social Text*, nº 37, pp. 187-201.
- Halberstam, Judith (1995) *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham/Londres: Duke University Press.
- Halberstam, Judith (1998) *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press.
- Hall, E. Dawn (2014) *American Independent Female Filmmakers: Kelly Reichardt in Focus*, Tesis doctoral, Middle Tennessee State University.

- Hall, Stuart (1980) "Encoding/Decoding" en Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.), *Culture, Media, Language*, Londres: Hutchinson.
- Hansen, Miriam (1987) "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", en *New German Critique*, nº 40, pp. 179-224.
- Hansen, Miriam (1993) "'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", en *Critical Inquiry*, vol. 19, nº 3, pp. 437-469.
- Harrod, Mary (2014) "'As If a Girl's Reach Should Exceed her Grasp': Reframing Gendered Textuality in Amy Heckerling's Teen Tales" [conferencia inédita dictada durante la Doing Women's Film and Television History Conference], University of East Anglia, 11 de abril.
- Harron, Mary (2000) "The Risky Territory of *American Psycho*", en *The New York Times*, 9 de abril:
<<http://www.nytimes.com/2000/04/09/movies/film-the-risky-territory-of-american-psycho.html?src=pm&pagewanted=1>>.
- Haskell, Molly (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hedges, Chris (2002) *War is a Force That Gives Us Meaning*, New York: Anchor Books/ Random House.
- Heller-Nicholas, Alexandra (2011) *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson: McFarland.
- Herrero Jiménez, Beatriz (2014) *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Hess, Judith (1974) "Genre Films and the Status Quo", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 1:
<<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/GenreFilms.html>>.
- Hillier, Jim (1992) *The New Hollywood*, Londres: Studio Vista.
- Hjort, Mette (2005) *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*, Minneapolis: Minnesota University Press.
- Hollinger, Karen (2012) *Feminist Film Studies*, Nueva York: Routledge.
- Hollows Joanne (2005) "Feminismo, estudios culturales y cultura popular", en *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 11, pp. 15-28.
- hooks, bell (1992) "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" en *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, pp. 115-31.
- Hunter, Stephen (2009) "The First Decent Iraq-war Movie", en *Commentary Magazine*, 9 de enero:
<<http://www.commentarymagazine.com/article/the-first-decent-iraq-war-movie/>>.

- Hutchings, Peter (1993) "Masculinity and the Horror Film" en Pat Kirkham y Janet Thumim (eds.), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, Nueva York: St. Martin's Press, pp. 84-94.
- Huyssen, Andreas (1986) "Mass Culture as Woman: Modernism's Other" en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 44-62.
- Internet Movie Database: <<http://www.imdb.com/>>.
- James, Nick (2010) "Syndromes of a New Century", en *Sight and Sound*, vol. 20, nº 2, pp. 34-38.
- Jameson, Fredric (1979) "Reification and Utopia in Mass Culture", en *Social Text*, vol. 1, pp. 130-148.
- Jancovich, Mark (ed.) (2002) *Horror, the Film Reader*, Londres: Routledge.
- Jancovich, Mark (2008) "Female Monsters: Horror, the 'Femme Fatale' and World War II", en *European Journal of American Culture*, vol. 27, nº 2, pp. 133-149.
- Jardine, Alice (1984) "Deleuze and his Br(others)", en *Sub-stance*, vol. 13, nº 3-4, pp. 46-60.
- Jardine, Alice (1985) *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca: Cornell University Press.
- Jay, Martin (2007) *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- Jeffords, Susan (1993) *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- "Jennifer's Body" (s.f.) *Fast Forward Weekly*: <<http://www.ffwdweekly.com/calgary-movies/jennifers-body-75494/>>.
- Jermyn, Deborah (1996) "Rereading the Bitches from Hell", en *Screen*, vol. 37, nº 3, pp. 251-267.
- Jermyn, Deborah (2003) "Cherchez la Femme: *The Weight of Water* and the Search for Bigelow in a 'Bigelow film'" en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp. 125-144.
- Jermyn, Deborah (2014) "Nancy Meyers: The Wrong Kind of Woman Filmmaker?" [conferencia inédita dictada durante la Doing Women's Film and Television History Conference], University of East Anglia, 11 de abril.
- Jermyn, Deborah y Sean Redmond (eds.) (2003) *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower.
- Johnson, Kellyn (s.f.) "'PMS isn't Real' and Other Lessons of *Jennifer's Body*: A Feminist Examination of the Politics of Horror", en *JGCinema: Cinema and Globalization*: <<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=jennifers-body-politics-of-horror>>.

- Johnston, Claire (ed.) (1973) *Notes on Women's Cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television.
- Johnston, Claire (2000a) "Women's Cinema as Counter-Cinema" en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 22-33.
- Johnston, Claire (2000b) "Dorothy Arzner: Critical Strategies" en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press, 139-148.
- Kamber, Michael (2010) "How Not to Depict a War", en *Lens: The New York Times*, 1 de marzo: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/03/01/essay-15>>.
- Kaplan, E. Ann (1988) *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Nueva York: Methuen.
- Kaplan, E. Ann. (2008) "A History of Gender Theory in Cinema Studies" en Krin Gibbard y William Luhr (eds.), *Screening Genders*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 15-28.
- Kaplan, E. Ann (2012) "Troubling Genre/Reconstructing Gender" en Christine Gledhill (ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 71-83.
- Kimmel, Michael (2003) "Towards a Pedagogy of the Oppressor" en Michael Kimmel y Abby L. Ferber (eds.), *Privilege: A Reader*, Boulder: Westview Press, pp. 1-76.
- King, Geoff (2005) *American Independent Cinema*, Londres/Nueva York: I.B. Tauris.
- King, Geoff (2009) *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*, Londres/Nueva York: I.B. Tauris.
- King, Geoff, Claire Molloy y Yannis Tzioumakis (ed.) (2013) *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*, Londres: Routledge.
- Kitses, Jim (1969) *Horizons West*, Bloomington: Indiana University Press.
- Klawans, Stuart (2012) "The Magic Mountain", en *The Nation*, 22 de noviembre, pp. 34-40.
- Klinger, Barbara (1986) "Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre" en Barry K. Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, pp. 75-91.
- Klinger, Barbara (1994) *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press.
- Klinger, Barbara (1997) "Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies", en *Screen*, vol. 38, n° 2, pp. 107-128.
- Kois, Dan (2011) "Eating Your Cultural Vegetables", en *The New York Times*, 29 de abril: <http://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html?pagewanted=all&_r=0>.
- Kooyman, Ben (2012) "Whose Body? Auteurism, Celebrity and Feminism in *Hostel Part II* and *Jennifer's Body*", en *The Australasian Journal of Popular Culture*, vol. 1, n° 2, pp. 181-196.

- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Krämer, Peter (2013) "The Limits of Autonomy: Stanley Kubrick, Hollywood and Independent Filmmaking, 1950-1953" en Geoff King, Claire Molloy y Yannis Tzioumakis (eds.), *American Independent Cinema*, Londres: Routledge, pp.153-164.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York: Columbia University Press.
- Kwan, Jennifer (2009) "Cody Exorcises Demons from *Jennifer's Body*", en *Reuters*, 14 de septiembre:
<<http://in.reuters.com/article/2009/09/14/us-toronto-cody-idINTRE58C0ZI20090914>>.
- Kuhn, Annette (1994) *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres: Verso.
- Kuhn, Annette (ed.) (1995) *Queen of the Bs: Ida Lupino Behind the Camera*, Trowbridge: Flicks Books.
- Lane, Christina (2000) *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*, Detroit: Wayne State University Press.
- Lane, Christina (2003) "The Strange Days of Kathryn Bigelow and James Cameron" en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp.178-197.
- Lane, Christina (2005) "Just another Girl Outside the Neo-indie" en Chris Holmlund y Justin Watts (eds.), *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, Nueva York: Routledge, pp. 193-209.
- Lane, Christina y Nicole Richter (2011) "The Feminist Poetics of Sofia Coppola: Spectacle and Self-Consciousness in *Marie Antoinette*" en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Nueva York: Routledge, pp. 181-202.
- Langford, Barry (2010) *Post-classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laplace, Maria (1987) "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*" en Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres: British Film Institute, pp. 138-166.
- Lattimer, James (2011) "Beyond Neo-Neo Realism: Reconfigurations of Neorealist Narration in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*", en *Cinephile*, vol. 7, n° 2, pp. 37-41.
- Lauzen, Martha M. (2008) "Women @ the Box Office: A Study of the Top 100 Worldwide Grossing Films", en *Center for the Study of Women in Television and Film*:
<<http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/Women%20@%20Box%20Office.pdf>>.

- Lauzen, Martha M. (2012) "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011", en *Center for the Study of Women in Television and Film*: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf>.
- Lauzen, Martha M. (2014) "Independent Women: Behind-the-Scenes Representation on Festival Films", en *Center for the Study of Women in Television and Film*: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Independent_Women_Report.pdf>.
- Lenihan, John H. (1980) *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana: University of Illinois Press.
- Lerman, Gabriel (2013) "No veo las películas que hago desde una perspectiva femenina", en *La Vanguardia*, 11 de enero: <<http://www.lavanguardia.com/magazine/20130111/54358681390/entrevista-kathryn-bigelow-magazine-gabriel-lerman.html>>.
- Levy, Emanuel (1999) *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, Nueva York: New York University Press.
- Limerick, Patricia Nelson (1987) *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, Nueva York: Norton.
- Limerick, Patricia Nelson (2000) *Something in the Soil: Legacies and Reckonings in the New West*, Nueva York: Norton.
- Longworth, Karina (2011) "Kelly Reichardt Explains 'Meek's Cutoff', Her Latest Road Movie", en *San Francisco Weekly*, 4 de mayo: <<http://www.sfweekly.com/2011-05-04/film/kelly-reichardt-interview-meeks-cutoff-karina-longworth/>>.
- Lyotard, Jean-François (1979) *La Condition postmoderne*, París : Éditions de Minuit.
- MacCabe, Colin (1974) "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", en *Screen*, vol. 15, nº 2, pp. 7-21.
- Margulies, Ivone (1996) *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham/Londres: Duke University Press.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- Martin, Angela (2008) "Refocusing Authorship in Women's Filmmaking" en Barry Keith Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, Malden: Blackwell Publishing, pp. 127-134.
- Martinuzzi, Heidi (2009) "'Since When Is There Feminist Horror?': Articles Like This Are Why *Pretty/Scary* Exists", en *Pretty/Scary*, 13 de septiembre: <<http://www.fangirltastic.com/content/when-there-feminist-horror-articles-are-whypretty-scary-exists>>.

- Martinuzzi, Heidi (2010) "Horror Show: Faux-feminism and Horror Films", en *Bitch: Feminist Response to Pop Culture*, 29 de octubre: <<http://bitchmagazine.org/post/horror-show-faux-feminism-and-horror-films>>.
- Maule, Rosanna (1998) "De-Authorizing the Auteur: Postmodern Politics of Interpellation in Contemporary European Cinema" en Cristina Degli-Esposti (ed.), *Postmodernism in the Cinema*, Oxford: Berghahn Books, pp. 113-30.
- Maule, Rosanna (2008) "La autoría de las mujeres en el cine y la brecha franco-americana: el discurso y la historiografía cinematográfica feminista en Francia y Norteamérica", en *La ventana: Revista de estudios de género*, vol. 3, n° 28: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362008000200004&script=sci_arttext>.
- Mayne, Judith (1990) *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mayne, Judith (1994) *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington: Indiana University Press.
- Mayne, Judith (1995) "Paradoxes of Spectatorship" en Linda Williams (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 155-183.
- McArthur, Colin (1969) *Genre and Iconography*, Londres: British Film Institute.
- McClain, William (2010) "Western, Go Home! Sergio Leone and the 'Death of the Western' in American Film Criticism", en *Journal of Film and Video*, vol. 62, n° 1-2, pp. 52-66.
- McClay, Priscilla (2010) "Kathryn Bigelow is no 'Bad Boy'", en *The Guardian*, 11 de marzo: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/mar/11/kathryn-bigelow-women-male-establishment>>.
- McClintock, Anne (1995) *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, Nueva York: Routledge.
- McHugh, Kathleen (2009) "The World and the Soup: Historicizing Media Feminisms in Transnational Contexts", en *Camera Obscura*, n° 72, pp. 110-151.
- McMahon, Laura (2008) "The Withdrawal of Touch: Denis, Nancy and *L'Intrus*", en *Studies in French Cinema*, vol. 8, n° 1, pp. 29-39.
- McRobbie, Angela (2004) "Post-feminism and Popular Culture", en *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, pp. 255-264.
- "Meek's Cutoff: Press Kit" (2010): <<http://www.meekscutoff.com>>.
- Mellencamp, Patricia (1995) *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia: Temple University Press.
- Metacritic*: <www.metacritic.com>.
- Miller, Jenni (2009) "'Jennifer's Body' is Strong enough for a Man, but Made for a Woman", en *MTV Movies Blog*, 18 de septiembre:

- <<http://moviesblog.mtv.com/2009/09/18/jennifers-body-is-strong-enough-for-a-man-but-made-for-a-woman/>>.
- Miska, Brad (2009) “Red Carpet Conversations with Megan Fox, Diablo Cody and Adam Brody!”, en *Bloody Disgusting*, 18 de septiembre: <<http://bloody-disgusting.com/news/17414/red-carpet-conversations-with-megan-fox-diablo-cody-and-adam-brody/>>.
- Mitry, Jean (1963) *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1, París: Éditions universitaires.
- Modleski, Tania (1984) *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Nueva York/Londres: Routledge.
- Modleski, Tania (1998) *Old Wives' Tales and Other Women's Stories*, Londres/Nueva York: I.B.Tauris.
- Morrison, Susan (2010) “In Transit: Kelly Reichardt’s *Meek’s Cutoff*”, en *CineAction*, nº 82-83, pp. 40-44.
- Mottram James (2006) *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, Londres: Faber.
- Muir, Kate (2010) “Kathryn Bigelow’s Great Leap Forward –Or Was It?”, en *The Times*, 12 de marzo: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/film/article2464415.ece>>.
- Mulvey, Laura (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, vol. 16, pp. 6-18.
- Mulvey, Laura (1989) “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*” en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 29-38.
- Mulvey, Laura (1989) “Film, Feminism and the Avant-Garde” en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 111-126.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
- Murray Gabrielle (2010) “Fact and Fiction: The Iraq War Film in Absence”, en *Screening the Past*, nº 28: <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/29/fact-and-fiction-iraq-war-film-in-absence.html>>.
- Murray, Rona (2011) “Tough Guy in Drag? How the External, Critical Discourses Surrounding Kathryn Bigelow Demonstrate the Wider Problems of the Gender Question”, en *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 4, nº 1, pp. 1-22.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
- Nancy, Jean-Luc (1991) *Corpus*, París: Métailié.
- Nancy, Jean-Luc (1994) *Les Muses*, París: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (1997) *Des lieux divins*, Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, versión electrónica de la *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*:

<<http://www.lacomunitatinconfessable.cat/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>>.

- Nancy, Jean-Luc (2003) *El sentido del mundo*, Buenos Aires: La Marca.
- Neale, Steve (1980) *Genre*, Londres: British Film Institute.
- Neale, Steve (1981) "Art Cinema as Institution", en *Screen*, vol. 22, n° 1, pp. 11-40.
- Neale, Steve (1990) "Questions of Genre", en *Screen*, vol. 31, n° 1, pp. 45-66.
- Neale, Steve (1993) "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press", en *Velvet Light Trap*, otoño, pp. 66-89.
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*, Londres: Routledge.
- Negra, Diane (2008) *What a Girl Wants: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, Londres: Routledge.
- Newitz, Annalee (2009) "Did Stupid Marketing Kill *Jennifer's Body*?", en *io9*, 10 de septiembre: <<http://io9.com/5376462/did-stupid-marketing-kill-jennifers-body>>.
- Newman, Michael Z. (2011) *Indie: An American Film Culture*, Nueva York: Columbia University Press, version Kindle: <<http://www.amazon.com/>>.
- Nielsen, Bianca (2004) "'Something's Wrong, Like More Than You Being Female': Transgressive Sexuality and Discourses of Reproduction in *Ginger Snaps*", en *Thirdspace*, vol. 3, n° 2, pp. 55-69.
- Nochimson, Martha (2010) "Kathryn Bigelow: Feminist Pioneer or Tough Guy in Drag?", en *salon.com*, 24 de febrero: <http://www.salon.com/2010/02/24/bigelow_3>.
- Orange, Michelle (2009) "Taking Back the Knife: Girls Gone Gory", en *The New York Times*, 3 de septiembre: <http://www.nytimes.com/2009/09/06/movies/06oran.html?_r=4&hpw>.
- Orsman, Harry (1997) *The Dictionary of New Zealand English*, Auckland: Oxford University Press.
- Ortner, Sherry B. (2013) *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Durham: Duke University Press.
- Perkins, Claire (2012) *American Smart Cinema*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Perkins, Claire (2014) "Beyond Indiewood: The Everyday Ethics of Nicole Holofcener", en *Camera Obscura*, vol. 29, n° 1, pp. 137-159.
- Perkins, Victor (1992) "The Atlantic Divide" en Richard Dyer y Ginette Vincendeau (eds.), *Popular European Cinema*, Londres: Routledge, pp. 194-205.
- Petro, Patrice (2002) *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pilger, John (2010) "Why the Oscars are a Con", en *New Statesman*, 11 de febrero: <<http://www.newstatesman.com/film/2010/02/pilger-iraq-oscar-american-war>>.
- Pinedo, Isabel Cristina (1997) *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany: State University Press of New York.

- Pisters, Patricia (2003) *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press.
- Pisters, Patricia (2010) "Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films", en *Film-Philosophy*, vol. 14, n° 1, pp. 232-252.
- Phillips, Michael (2009) "The Hurt Locker", en *Chicago Tribune*, 9 de julio: <http://featuresblogs.chicagotribune.com/talking_pictures/2009/07/the-hurt-locker-3-12-stars.html>.
- Platinga, Carl (1998) "Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in *Unforgiven*", en *Cinema Journal*, vol. 37, n° 2, pp. 65-83.
- Ponsoldt, James (2011) "Lost in America: Kelly Reichardt's 'Meek's Cutoff'", en *Filmmaker Magazine*, 23 de noviembre: <http://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/#.U8I0aPl_uSo>.
- Portman, Jamie (2010) "*The Hurt Locker* Director Kathryn Bigelow: Don't Mess With Her", en *The Vancouver Sun*, 10 de marzo: <<http://www.vancouversun.com/entertainment/movie-guide/Hurt+Locker+director+Kathryn+Bigelow+mess+with/2667346/story.html>>.
- Potter, Claire (2010) "Don't Ask, Don't Tell: Gendering War in *The Hurt Locker*", en *The Chronicle: Blog Network*, 20 de marzo: <<http://chronicle.com/blognetwork/tenuredradical/2010/03/dont-ask-dont-tell-hurt-locker-writes/>>.
- Rabinovitz, Lauren (1991) *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the Nueva York Avantgarde Cinema, 1943-71*, Champaign: University of Illinois Press.
- Radaway, Janice (1986) "Reading is not Eating: Mass-Produced Literature and The Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor", en *Publishing Research Quarterly*, vol. 2, n° 3, pp. 7-29.
- Radner, Hilary (2011) *Neo-feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*, Nueva York: Routledge.
- Ramaeker, Paul (2011) "Watching *Meek's Cutoff* with My Parents", en *The Third Meaning*, 1 de octubre: <<https://3rdmeaning.wordpress.com/2011/10/>>.
- Rassos, Effie (2005) *Everyday Narratives: Reconsidering Filmic Temporality and Spectatorial Affect Through The Quotidian*, Tesis doctoral, University of New South Wales.
- Redmond, Sean (2003) "All That is Male Melts into Air: Bigelow on the Edge of Point Break" en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp.106-124.
- Ringrose, Jessica (2006) "A New Universal Mean Girl: Examining the Discursive Construction and Social Regulation of a New Feminine Pathology", en *Feminism & Psychology*, vol. 16, n° 4, pp. 405-424.

- Rizov, Vadim (2010) "Slow Cinema Backlash", en *IFC*, 12 de mayo: <<http://www.ifc.com/fix/2010/05/slow-cinema-backlash>>.
- Roberts, Sheila (2009) "Megan Fox, Diablo Cody Interview", en *MoviesOnline*: <http://www.moviesonline.ca/movienews_17327.html>.
- Rodaway, Paul (2002) *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Nueva York: Routledge, versión Kindle: <<http://www.amazon.es/>>.
- Rollins, Peter y John E. O'Connor (ed.) (2005) *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Romney, Jonathan (2012) "In Search of Lost Time", en *Sight and Sound*, vol. 20, nº 2, pp. 43-44.
- Rosen, Marjorie (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*, Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Rowe Karlyn, Kathleen (2005) "Scream, la cultura popular y el feminismo de la tercera ola: 'Yo no soy mi madre'", en *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 11, pp. 43-73.
- Rowin, Michael (2006) "Q&A: Kelly Reichardt, Director of *Old Joy*", en *Stop Smiling Magazine*, 22 de septiembre: <http://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=655>.
- Rotten Tomatoes*: <<http://www.rottentomatoes.com/>>.
- Rubin, Gayle (1975) "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" en Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Russ, Joanna (1983) *How to Suppress Women's Writing*, Austin: University of Texas Press.
- Saito, Stephen (2011) "Kelly Reichardt on Surviving 'Meek's Cutoff'", en *IFC*, 22 de abril: <<http://www.ifc.com/fix/2011/04/kelly-reichardt-meeks-cutoff>>.
- Sandhu, Sukhdev (2012) "'Slow Cinema' Fights Back Against Bourne's Supremacy", en *The Guardian*, 9 de marzo: <<http://www.theguardian.com/film/2012/mar/09/slow-cinema-fights-bournes-supremacy>>.
- Saner, Emine (2007) "Everything but The Ghoul", en *The Guardian*, 6 de abril: <<http://www.theguardian.com/film/2007/apr/06/2>>.
- Sarris, Andrew (1968) *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-68*, Nueva York: Da Capo Press.
- Sarris, Andrew (1976) "Towards a Theory of Film History" en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, vol. I, Berkeley: University of California Press, pp. 237-251.
- Sarris, Andrew (1981) "Notes on Auteur Theory in 1962" en John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*, Londres: Routledge, pp. 62-67.
- Sartre, Jean-Paul (1953) *L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*, París: Gallimard.

- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Nueva York: Random House.
- Schoonover, Karl (2012) “Wastrels of Time: Slow Cinema’s Laboring Body, the Political Subject and the Queer”, en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 53, nº, pp. 65-78.
- Schreiber, Michele (2011) “Independence at What Cost? Economics and Female Desire in Nicole Holofcener’s *Friends With Money* (2006)” en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Nueva York/Londres: Routledge, pp. 177-188.
- Schwarzbaum, Lisa (2009) “The Hurt Locker”, en *Entertainment Weekly*, 17 de junio: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20285519,00.html>>.
- Sconce, Jeffery (2002) “Irony, Nihilism and the New American ‘Smart Film’”, en *Screen*, vol. 43, nº 4, pp. 349-369.
- Scott, A.O (2009a) “Hell is Other People, Especially the Popular Girl”, en *The New York Times*, 17 de septiembre: <http://www.nytimes.com/2009/09/18/movies/18jennifer.html?_r=0>.
- Scott, A.O. (2009b) “Soldiers on a Live Wire Between Peril and Protocol”, en *The New York Times*, 26 de junio: <<http://movies.nytimes.com/2009/06/26/movies/26hurt.html>>.
- Scott, A. O. (2009c) “Neo-Neo Realism”, en *The New York Times Magazine*, 17 de marzo: <<http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all>>.
- Scott, Megan (2006) “Unlikely Pole Dancer Tells Strippers’ Story”, en *Orange County Register*, 10 de marzo: <<http://www.ocregister.com/articles/think-110428-strippers-busey.html>>.
- Scribe, Scarlet (2009a) “The Problem with Arguing Feminism in *Jennifer’s Body*”, en *I Went There*, 25 de septiembre: <<http://iwentthere.wordpress.com/2009/09/25/the-problem-with-arguing-feminism-in-jennifers-body/>>.
- Scribe, Scarlet (2009b) “Girls are Different: Suck it and Deal”, en *I Went There*, 20 de septiembre: <<http://iwentthere.wordpress.com/2009/09/20/girls-are-different-suck-it-and-deal/>>.
- Sedlmeier, Florian y Susanne Wegener (2011) “Hollywood Hard Bodies: The Cinema of Kathryn Bigelow and the Alliance of Neoconservatism and Neoliberalism” en Ralph Poole, Florian Sedlmeier y Susanne Wegener (eds.), *Hard Bodies*, Münster: LIT Verlag, pp. 139-173.
- Segarra, Marta (2000) “Feminismo y crítica postcolonial” en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, pp. 71-94.
- Segarra, Marta (2011) “El abismo del sexo: la *vagina dentata* en la cultura contemporánea” en Helena González Fernández e Isabel Clúa (eds.), *Máxima audiencia: Cultura popular y género*, Barcelona: Icaria, pp. 173-192.

- Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Shaviro, Steven (2003) "Straight from the Cerebral Cortex: Vision and Affect in *Strange Days*" en Deborah Jermyn y Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londres: Wallflower, pp. 159-177.
- Shaviro, Steven (2008) "The Cinematic Body REDUX", en *Parallax*, vol. 14, n° 1, pp. 48-54.
- Shaviro, Steven (2010) "Slow Cinema vs. Fast Films", en *The Pinocchio Theory*, 12 de mayo: <<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>>.
- Sherman, Yael D. (2011) "Neoliberal Femininity in *Miss Congeniality* (2000)" en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Londres: Routledge, pp. 80-92.
- Showalter, Elaine (1986) "Toward a Feminist Poetics" en Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago, pp. 125-143.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror*, Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, Kaja (1990) "Dis-Embodying the Female Voice" en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 309-329.
- Silverstein, Melissa (2009) "Sexism Alert: The Catfight Begins", en *Women and Hollywood*, 24 de septiembre: <<http://womenandhollywood.com/2009/09/24/sexism-alert-the-catfight-begins/>>.
- Silverstein, Melissa (2010) "The Post Oscar Debate on Kathryn Bigelow and Gender", en *Women and Hollywood*, 15 de marzo: <<http://womenandhollywood.com/2010/03/15/the-post-oscar-debate-on-kathryn-bigelow-and-gender/>>.
- Silverstein, Melissa (2011) "Interview with Diablo Cody", en *Women and Hollywood*, 9 de diciembre: <<http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/interview-with-diablo-cody>>.
- Slotkin, Richard (1992) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America*, Nueva York: Atheneum.
- Smaill, Belinda (2013) "Sofia Coppola: Reading the Director", en *Feminist Media Studies*, vol. 13, n° 1, pp. 148-162.
- Smith, Gavin (1995) "Momentum and Design", en *Film Comment*, vol. 31, n° 5, pp. 46-60.
- Smith, Henry Nash (1950) *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, Michael (2009) "A World of 'Hurt': War is a Drug", en *Tulsa World*, 31 de julio: <<http://www.tulsaworld.com/scene>>.

- Smith, Paul Julian (2012) "The Cabin in the Woods", en *Film Quarterly*, vol. 65, nº 4: <<http://www.filmquarterly.org/2012/07/scare-quotes/>>.
- Smith, Sharon (1975) *Women Who Make Movies*, Nueva York: Hopkinson and Blake.
- Smith, Stacy, Katherine Pieper y Marc Choueiti (2013) "Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers", en *Sundance Institute and Women in Film Los Angeles Women Filmmakers Initiative*, Annenberg School for Communication & Journalism: University of Southern California.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Soloway, Jill (2009) "The Prime of Miss Diablo Cody", en *Bust*, nº 58, pp. 38-45: <http://issuu.com/celinahex/docs/issue_58_100dpi_flipbook>.
- Spines Christine (2009) "Horror Films... And the Women Who Love Them!", en *Entertainment Weekly*, 24 de julio: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20293304,00.html>>.
- Sprinkle, Annie y Gabrielle H. Cody (2001) *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Creative Sexual Expression: Annie Sprinkle Solo*, Nueva York/Londres: Continuum.
- Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Nueva York/Londres: Routledge.
- Stacey, Jackie (2014) "Crossing Over with Tilda Swinton: Reading 'Flat Affect' in Changing Cultures of Femininity" [conferencia inédita dictada durante la Doing Women's Film and Television History Conference], University of East Anglia, 10 de abril.
- Stahl, Lesley (2010) "Kathryn Bigelow's Shot at Oscar History", en *CBS News*, 28 de febrero: <<http://www.cbsnews.com/stories/2010/02/26/60minutes/main6246563.shtml>>.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, Nueva York: New York University Press.
- Staiger, Janet (2011) "The First Bond Who Bleeds, Literally and Metaphorically: Gendered Spectatorship for 'Pretty Boy' Action Movies" en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Nueva York/Londres: Routledge, pp. 13-24.
- Staiger, Janet (2013) "Independent of What? Sorting out Differences from Hollywood" en Geoff King, Claire Molloy y Yannis Tzioumakis (eds.), *American Independent Cinema*, Londres: Routledge, pp. 15-27.
- Stam, Robert (2010) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós Ibérica.

- Stewart, Ryan (2008) "Redefining Success: An Interview with Kelly Reichardt", en *Slant Magazine*, 5 de diciembre: <<http://www.slantmagazine.com/features/article/redefining-success-an-interview-with-kelly-reichardt>>.
- Stewart, Ryan (2009) "Interview: Diablo Cody", en *Slant Magazine*, 16 de septiembre: <<http://www.slantmagazine.com/film/feature/interview-diablo-cody/4>>.
- Stobo, Matt (2010) "In-Depth Analysis: *The Hurt Locker*", en *Film Trout*, 5 de junio: <<http://filmtrout.com/mattsblogs.html>>.
- Stringer, Rebecca (2011) "From Victim to Vigilante: Gender, Violence and Revenge in *The Brave One* (2007) and *Hard Candy* (2005)" en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Nueva York/Londres: Routledge, pp. 268-282.
- Tarkovski, Andréi (2002) *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Rialp.
- Tarrant, Shira (2010) "*The Hurt Locker* Blows up More Than Bombs", en *Huffington Post*, 2 de marzo: <http://www.huffingtonpost.com/shira-tarrant/ithe-hurt-locker-blows-u_b_481456.html>.
- Tasker, Yvonne (1991) "Having it All: Feminism and the Pleasures of the Popular" en Sarah Franklin, Celia Lury y Jackie Stacey (eds.), *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, Nueva York: Harpercollins Academic, pp. 85-96.
- Tasker, Yvonne (1999) "Bigger Than Life", en *Sight and Sound*, vol. 9, nº 5, pp. 12-15.
- Tasker, Yvonne (2010) "Vision and Visibility: Women Filmmakers, Contemporary Authorship and Feminist Film Studies" en Vicky Callahan (ed.), *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 213-230.
- Tasker, Yvonne (2011) "*Enchanted* (2007) by Postfeminism: Gender, Irony, and the New Romantic Comedy" en Hilary Radner y Rebecca Stringer (eds.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Nueva York/Londres: Routledge, pp. 67-79.
- Tasker Yvonne (2012) "Bodies and Genres in Transition: *Girlfight* and *Real Women Have Curves*" en Christine Gledhill (ed.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 84-95.
- Tasker, Yvonne y Diane Negra (eds.) (2007) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham: Duke University Press.
- Tasker, Yvonne y Eylem Atakav (2010) "*The Hurt Locker*: Male Intimacy, Violence, and The Iraq War Movie", en *Sine/Cine: Journal of Film Studies*, vol. 1, nº 2, pp. 57-70.
- Taubin, Amy (2009) "Hard Wired: Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* Packs a Powerful Experiential Punch", en *Film Society of Lincoln Center*, mayo-junio: <<http://filmlinccom.siteprotect.net/fcm/mj09/hurtlocker.htm>>.

- Taylor Strayer, Lara (2009) “Thrillers are not Meant for Feminist Tales”, en *The Temple News*, 7 de octubre: <<http://temple-news.com/opinion/2009/10/07/thrillers-are-not-meant-for-feminist-tales/>>.
- Thompson, Anne (2009a) “Trailer Watch: *Jennifer’s Body*”, en *Indiewire.com*, 6 de julio: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/trailer_watch_jennifers_body>.
- Thompson, Anne (2009b) “Weekend Box Office: *Jennifer’s Body* Horror Tweener”, en *Indiewire.com*, 19 de septiembre: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/weekend_box_office_jennifers_body_horror_tweener>.
- Thompson, Anne (2009c) “*Hurt Locker*, Other Award Pics Directed by Women”, en *Thomson on Hollywood*, 28 de junio: <<http://weblogs.variety.com/thompsononhollywood/2009/06/hurt-locker-other-award-pics-directed-by-women.html>>.
- Thompson, Anne (2011) “*Meek’s Cutoff*: Professor Kelly Reichardt’s Filmmaking 101 Primer”, en *IndieWire*, 21 de abril: <www.avclub.com/article/kelly-reichardt-and-jon-raymond-55095>.
- Thornham, Sue (1997) *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*, Londres: Arnold.
- Thornham, Sue (2014) “‘Not A Country At All’: Alternative Genealogies and *Wuthering Heights*” [conferencia inédita dictada durante la Doing Women’s Film and Television History Conference], University of East Anglia, 10 de abril.
- Threadgold, Terry (1989) “Talking about Genre: Ideologies and Incompatible Discourses”, en *Journal of Cultural Studies*, vol. 3, n° 1, pp. 101-127.
- Triana-Toribio, Núria (2008) “Auteurism and Commerce in Contemporary Spanish Cinema: *Directores Mediáticos*”, en *Screen*, vol. 49, n° 3, pp. 259-276.
- Tudor, Andrew (1973) *Theories of Film*, Nueva York: Viking Press/Londres: British Film Institute.
- Tudor, Andrew (1989) *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Blackwell.
- Turner, Frederick Jackson (1962) *The Frontier in American History*, Nueva York: Holt Rinehart and Winston.
- Tuska, John (1976) *The Filming of the West*, Garden City: Doubleday.
- Tuttle, Harry (2010) “Slow Films, Easy Life”, en *Unspoken Cinema*, 5 de diciembre: <<http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>>.
- Twhalliii (2010) “The 2010 Nueva York Film Festival: MEEK’S CUTOFF”, en *IndieWire*, 5 de octubre: <http://blogs.indiewire.com/twhalliii/the_2010_new_york_film_festival_meeks_cutoff>

- Tzioumakis, Yannis (2006) *American Independent Cinema: An Introduction*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Tzioumakis, Yannis (2013) “‘Independent’, ‘Indie’ and ‘Indiewood’: Towards a Periodization of Contemporary (Post-1980) American Independent Cinema” en Geoff King, Claire Molloy y Yannis Tzioumakis (eds.), *American Independent Cinema*, Londres: Routledge, pp. 28-40.
- Ulaby, Neda (2011) “Female Directors, Still a Scarce Movie Commodity”, en *National Public Radio*, 13 de julio: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=106402458>>.
- Valby, Karen (2007) “Diablo Cody: From Ex-Sripper to A-Lister”, en *Entertainment Weekly*, 5 de noviembre: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20157948,00.html>>.
- Villalba, Alejandro (2009) “*The Hurt Locker*: The Old, Wild East”, en *Comment de Cine*, 30 de julio: <<http://commentdecine.wordpress.com/2009/07/30/the-hurt-locker-the-old-wild-east/>>.
- Vineyard, Jen (2012) “Diablo Cody Says the Lack of Women in Creative Positions in Hollywood is ‘Deeply Depressing’”, en *IndieWire.com*, 1 de febrero: <<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/diablo-cody-says-the-lack-of-women-in-creative-positions-in-hollywood-is-deeply-depressing>>.
- Wakeman, Jessica (2009) “Exclusive Q&A: Diablo Cody Talks Megan Fox, Therapy, and Doing ‘The View’ With Courtney Love”, en *The Frisky*, 8 de septiembre: <<http://www.thefrisky.com/2009-09-08/diablo-cody-interview/>>.
- Wallace, Amy (1997) “Shooting for a Role in a Male Film Genre”, en *Los Angeles Times*, 25 de septiembre: <<http://articles.latimes.com/1997/sep/25/news/mn-35944>>.
- Walls, Seth Colter (2010) “The Hollowness of *The Hurt Locker*”, en *Newsweek*, 21 de enero: <<http://www.newsweek.com/hollowness-hurt-locker-71021>>.
- Warren, Shilyh (2008) “By, For, and About: The ‘Real’ Problem in the Feminist Film Movement”, en *Mediascape. UCLA’s Journal of Cinema and Media Studies*, 17 de noviembre: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall08_Warren.html>.
- Warshow, Robert (1962) *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Nueva York: Atheneum.
- Warshow, Robert (1999) “Movie Chronicle: The Western” en Gerald Mast, Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford: Oxford University Press, pp. 605-617.
- Waxman, Sharon (2006) *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*, Nueva York: Harper Perennial.

- Webber, Jason (2012) "More Than David's Daughter: An Interview with Jennifer Lynch", en *Vice*, 25 de septiembre: <<http://www.vice.com/read/more-than-davids-daughter-an-interview-with-jennifer-lynch>>.
- Wee, Valerie (2006) "Resurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream*", en *Journal of Popular Film and Television*, vol. 34, n° 2, pp. 50-61.
- "Wendy and Lucy: Press Notes" (2008) en *Wendy and Lucy Official Website*: <http://www.wendyandlucy.com/press_images/wal_pressnotes.pdf>.
- White, Patricia (2008) "Lesbian Minor Cinema", en *Screen*, vol. 49, n° 4, pp. 410-425.
- White, Patricia (2009) "Watching Women's Films", en *Camera Obscura*, n° 72, pp. 152-162.
- White, Patricia (2013) "Colonial Imaginaries: White Womanhood and World Cinema Authorship" [conferencia inédita dictada durante la Society for Film and Media Studies Annual Conference], Chicago, 8 de marzo.
- White, Patricia (en prensa) *Women's Cinema, World Cinema*, Durham/Londres: Duke University Press.
- Williams, Christopher (2011) "After the Classic, the Classical and Ideology: The Differences of Realism" en Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic, pp. 207-220.
- Williams, Linda (1991) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", en *Film Quarterly*, vol. 44, pp. 2-13.
- Williams, Linda (1998) "Melodrama Revisited" en Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley: University of California Press, pp. 42-88.
- Williams, Linda (1999) *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Londres: University of California Press.
- Williams, Linda (2002) "When the Women Looks" en Mark Jancovich (ed.), *Horror, the Film Reader*, Londres: Routledge, pp. 61-66.
- Williams, Rachel (2001) *No Job for a Lady: Women Directors in Hollywood*, Tesis doctoral, University of Nottingham.
- Wiseman, Rosalind (2002) *Queen Bees and Wannabes*, Nueva York: Three Rivers Press.
- Wolf, Naomi (2013) "A Letter to Kathryn Bigelow on *Zero Dark Thirty*'s Apology for Torture", en *The Guardian*, 4 de enero: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/04/letter-kathryn-bigelow-zero-dark-thirty>>.
- Wood, Robin (1986) *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York: Columbia University Press.
- Wood, Robin (2012) "Ideology, Genre, Auteur" en Barry K. Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, pp. 78-92.

- Wright, Will (1975) *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkley: University of California Press.
- Wright, Will (1982) "The Empire Bites the Dust", en *Social Text*, nº 6, pp.120-5.
- Yáñez, Manu (2010) "Meek's Cutoff", en *Festival Internacional de Cine de Gijón*, 26 de noviembre: <<http://www.gijonfilmfestival.com/noticias/show/12383-meek-s-cutoff>>.
- Zecchi, Barbara (2011) "¿Qué es el GYNOCINE?", en *Gynocine: History of Spanish Women's Cinema*: <<http://digitalhumanities.umass.edu/gynocine/node/31>>.
- Zecchi, Barbara (2014) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona: Icaria.

Filmografía

- 48 Hours* (1982) Walter Hill (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.
- A Clockwork Orange* (1971) Stanley Kubrick (dir.), Inglaterra: Columbia Pictures/Warner Bros.
- A mi madre le gustan las mujeres* (2001) Inés París y Daniela Fejerman (dirs.), España: Laurenfilm.
- A Woman Under the Influence* (1974) John Cassavetes (dir.), Estados Unidos: Cine-Source.
- Aeon Flux* (2005) Karyn Kusama (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.
- All the Boys Love Mandy Lane* (2006) Jonathan Levine (dir.), Estados Unidos: Senator Entertainment.
- American Mary* (2012) Jen Soska y Sylvia Soska (dirs.), Inglaterra: IndustryWorks Pictures.
- American Psycho* (2000) Mary Harron (dir.), Estados Unidos: Lions Gate Films.
- Angie* (1994) Martha Coolidge (dir.), Estados Unidos: Buena Vista Pictures.
- Apocalypse Now* (1979) Francis Ford Coppola (dir.), Estados Unidos: United Artists.
- Armageddon* (1998) Michael Bay (dir.), Estados Unidos: Buena Vista.
- Aquamarine* (2006) Elizabeth Allen (dir.), Estados Unidos/Australia: 20th Century Fox.
- Au hasard Balthazar* (1966) Robert Bresson (dir.), Francia: Cinema Ventures.
- Avatar* (2009) James Cameron (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Bad Company* (1972) Robert Benton (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Bad Girls* (1994) Jonathan Kaplan (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Bandidas* (2006) Joachim Roenning y Espen Sandberg (dirs.), Francia/México/Estados Unidos: Buena Vista International.
- Battle for Haditha* (2007) Nick Broomfield (dir.), Inglaterra: HanWay Films.
- Being John Malkovich* (1999) Spike Jonze (dir.), Estados Unidos: USA Films.
- Blade Runner* (1982) Ridley Scott (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.
- Blood Diner* (1987) Jackie Kong (dir.), Estados Unidos: Lightning Pictures.

Blue Steel (1989) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Born in Flames (1983) Lizzie Borden (dir.), Estados Unidos: First Run Features.

Bourne Ultimatum (2007) Paul Greengrass (dir.), Estados Unidos: Universal Pictures.

Boxing Helena (1993) Jennifer Lynch (dir.), Estados Unidos: Orion Classics.

Boys Don't Cry (1999) Kimberly Peirce (dir.), Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Bridget Jones's Diary (2001) Sharon Maguire (dir.), Inglaterra/Francia: Miramax Films/
Universal Pictures.

Bring It On (2000) Peyton Reed (dir.), Estados Unidos: Universal Pictures.

Brokeback Mountain (2005) Ang Lee (dir.), Estados Unidos/Canada: Focus Features.

Carrie (1976) Brian de Palma (dir.), Estados Unidos: United Artists.

Captivity (2007) Roland Joffé (dir.), Estados Unidos/Rusia: Lionsgate.

Casino Royale (2006) Martin Campbell (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Cat Ballou (1965) Elliot Silverstein (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

Chained (2012) Jennifer Lynch (dir.), Canada: Anchor Bay Entertainment.

Chacun son cinéma: une déclaration d'amour au grand écran (2007) Théo Angelopoulos et al.
(dirs.), Francia: Festival de Cannes.

Clerks (1994) Kevin Smith (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Clueless (1995) Amy Heckerling (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Cripple Creek Bar-room (1899) Thomas Edison (dir.), Estados Unidos: Edison Manufacturing
Company.

Dance, Girl, Dance (1940) Dorothy Arzner (dir.), Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Dans ma peau (2002) Marina de Van (dir.), Francia: Rézo Films.

Das Cabinet des Dr. Caligari (1919) Robert Wiene (dir.), Alemania: Decla-Bioscop.

Daughters of the Dust (1991) Julie Dash (dir.), Estados Unidos: Kino International.

Dead Hooker in a Trunk (2009) Jen Soska y Sylvia Soska (dirs.), Canada: Independent Film
Channel.

Dead Man (1995) Jim Jarmusch (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Death Proof (2007) Quentin Tarantino (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Deep Impact (1998) Mimi Leder (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Desperately Seeking Susan (1985) Susan Seidelman (dir.), Estados Unidos: Orion Pictures.

Die Hard (1988) John McTiernan (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Dirty Little Billy (1972) Stan Dragoti (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

Donnie Darko (2001) Richard Kelly (dir.), Estados Unidos: Pandora Cinema.

Do the Right Thing (1989) Spike Lee (dir.), Estados Unidos: Universal Pictures.

Dogfight (1991) Nancy Savoca (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

El alquimista impaciente (2002) Patricia Ferreira (dir.), España: Alta Classics.

Enchanted (2007) Kevin Lima (dir.), Estados Unidos: Walt Disney.

Enough Said (2013) Nicole Holofcener (dir.), Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Eraserhead (1977) David Lynch (dir.), Estados Unidos: Libra Films International.

Far From Heaven (2002) Todd Haynes (dir.), Estados Unidos: Focus Features.

Fargo (1996) Joel Coen y Ethan Coen (dirs.), Estados Unidos: Gramercy Pictures.

Fear and Desire (1953) Stanley Kubrick (dir.), Estados Unidos: Joseph Burstyn.

Freddy's Dead (1991) Rachel Talalay (dir.), Estados Unidos: New Line Cinema.

Friends with Money (2006) Nicole Holofcener (dir.), Estados Unidos: Sony Pictures Classics.

Frozen River (2008) Courtney Hunt (dir.), Estados Unidos: Sony Pictures Classics.

Full Metal Jacket (1987) Stanley Kubrick (dir.), Inglaterra/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Gangs of New York (2002) Martin Scorsese (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Gas Food Lodging (1992) Allison Anders (dir.), Estados Unidos: Cineville.

Generation Kill (2008) Susanna White y Simon Cellan Jones (dirs.), Inglaterra/Estados Unidos: HBO [serie de televisión].

Gentlemen Prefer Blondes (1953) Howard Hawks (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Ghost in the Machine (1993) Rachel Talalay (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Ginger Snaps (2000) John Fawcett (dir.), Canada: Motion International.

Ginger Snaps II: Unleashed (2004) Brett Sullivan (dir.), Canada: Lions Gate Entertainment.

Ginger Snaps Back (2004) Grant Harvey (dir.), Canada: Lions Gate Entertainment.

Girlfight (2000) Karyn Kusama (dir.), Estados Unidos: Screen Gems.

Gone with the Wind (1939) Victor Fleming (dir.), Estados Unidos: Loew's.

Good Will Hunting (1997) Gus Van Sant (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Green Zone (2010) Paul Greengrass (dir.), Inglaterra/Francia/Estados Unidos: Universal Pictures.

Halloween (1978) John Carpenter (dir.), Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Halloween (2007) Rob Zombie (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hard Candy (2005) David Slade (dir.), Estados Unidos: Lions Gate.

Happiness (1998) Todd Solondz (dir.), Estados Unidos: Good Machine.

Heathers (1988) Michael Lehmann (dir.), Estados Unidos: New World Pictures.

Henry: Portrait of a Serial Killer (1986) John McNaughton (dir.), Estados Unidos: Greycat Films.

His Girl Friday (1940) Howard Hawks (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

Hisss (2010) Jennifer Lynch (dir.), Estados Unidos/India: Bollywood Films.

Home of the Brave (2006) Irwin Winkler (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Homicide: Life on the Street (1993-1999) Paul Attanasio (creador), Estados Unidos: NBC [serie de televisión].

Hostel II (2007) Eli Roth (dir.), Estados Unidos/Islandia/República Checa: Screen Gems/Lions Gate.

House of Wax (2005) Jaime Collet-Serra (dir.), Estados Unidos/Australia: Warner Bros. Pictures.

Humpday (2009) Lynn Shelton (dir.), Francia: Magnolia Pictures.

I Like It Like That (1994) Darnell Martin (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

I'm Not There (2007) Todd Haynes (dir.), Alemania/Estados Unidos: The Weinstein Company.

I Was a Teenage Werewolf (1957) Gene Fowler (dir.), Estados Unidos: RCA/Columbia Pictures Home Video.

In the Valley of Elah (2007) Paul Haggis (dir.), Estados Unidos: Warner Independent Pictures.

It's Complicated (2009) Nancy Meyers (dir.), Estados Unidos: Universal Pictures.

Jarhead (2005) Sam Mendes (dir.), Estados Unidos/Alemania: Universal Pictures.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Chantal Akerman (dir.), Bélgica/Francia : The Criterion Collection.

Jennifer's Body (2009) Karyn Kusama (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Junebug (2005) Phil Morrison (dir.), Estados Unidos: Sony Pictures Classics.

Juno (2007) Jason Reitman (dir.), Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Just Another Girl on the I.R.T. (1992) Leslie Harris (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

K-19: The Widowmaker (2002) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos/Inglaterra/Alemania/Canada: Paramount Pictures.

Kill Bill Vol. 1 (2003) Quentin Tarantino (dir.), Estados Unidos/Japón: Miramax Films.

Kill Bill Vol. 2 (2004) Quentin Tarantino (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Ladri di biciclette (1948) Vittorio de Sica (dir.), Italia: Ente Nazionale Industrie.

Les quatre cents coups (1959) François Truffaut (dir.), Francia: MK2 Éditions.

Lethal Weapon (1987) Richard Donner (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

Lost Highway (1997) David Lynch (dir.), Estados Unidos: October Films.

Lost in Translation (2003) Sofia Coppola (dir.), Estados Unidos: Focus Features.

Lovely and Amazing (2001) Nicole Holofcener (dir.), Estados Unidos: Lions Gate.

Maid in Manhattan (2002) Wayne Wang (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

Malcolm X (1992) Spike Lee (dir.), Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Map of the Sounds of Tokyo (2009) Isabel Coixet (dir.), España: Sony Pictures Classics.

Marie Antoinette (2006) Sofia Coppola (dir.), Estados Unidos/Francia/Japón: Columbia Pictures.

Mean Girls (2004) Mark Waters (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Meek's Cutoff (2010) Kelly Reichardt (dir.), Estados Unidos: Oscilloscope Laboratories.

Memento (2000) Christopher Nolan (dir.), Estados Unidos: Summit Entertainment.

Minority Report (2002) Steven Spielberg (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Monster (2003) Patty Jenkins (dir.), Estados Unidos/Alemania: Columbia Pictures.

Monte Walsh (1970) William A. Fraker (dir.), Estados Unidos: Paramount Home Video.

Movern Callar (2002) Lynne Ramsay (dir.), Inglaterra: Alliance Atlantis/BBC Films.

Mouchette (1967) Robert Bresson (dir.), Francia: Rialto Pictures.

Mullholand Drive (2001) David Lynch (dir.), Estados Unidos: Universal Pictures.

My Life without Me (2003) Isabel Coixet (dir.), España/Canadá: Sony Pictures Classics.

My Super Sweet 16 (2005-2008) Lucy J. Lesser y David L. Bowles (dirs.), Estados Unidos: MTV [reality show].

Nanook of the North (1922) Robert J. Flaherty (dir.), Estados Unidos: Pathé Exchange.

Near Dark (1987) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: DeLaurentis Entertainment Group.

Night of the Living Dead (1968) George A. Romero (dir.), Estados Unidos: The Walter Reade Organization.

Night Moves (2012) Kelly Reichardt (dir.), Estados Unidos: Cinedigm.

No Country for Old Men (2007) Joel Coen y Ethan Coen (dirs.), Estados Unidos: Miramax Films.

Old Joy (2006) Kelly Reichardt (dir.), Estados Unidos: Kino Video.

Office Space (1999) Mike Judge (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Occupation (2009) Peter Bowker (guionista), Inglaterra: BBC One [serie de television].

Organ (1996) Kei Fujiwara (dir.), Japón: Synapse Films.

Orphan (2009) Jaume Collet-Serra (dir.), Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Paisà (1946) Roberto Rossellini (dir.), Italia: Arthur Mayer & Joseph Burstyn.

Paradise (2013) Diablo Cody (dir.), Estados Unidos: Image Entertainment.

Passion Fish (1992) John Sayles (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Pasqualino Settebellezze (1975) Lina Wertmüller (dir.), Italia: Medusa Distribuzione.

Peeping Tom (1960) Michael Powell (dir.), Inglaterra: Anglo-Amalgamated Film Distributors.

Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer? (1972) Giuliano Carnimeo (dir.), Italia: Anchor Bay Entertainment.

Pet Sematary (1989) Mary Lambert (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Platoon (1986) Oliver Stone (dir.), Estados Unidos: Orion Pictures.

Please Give (2010) Nicole Holofcener (dir.), Irlanda: Sony Pictures Classics.

Point Break (1991) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Poison (1991) Todd Haynes (dir.), Estados Unidos: Zeitgeist Films.

Poker at Dawson City (1899) Thomas Edison (dir.), Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.

Pretty Woman (1990) Garry Marshall (dir.), Estados Unidos: Buena Vista Pictures.

Pulp Fiction (1994) Quentin Tarantino (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Ratcatcher (1999) Lynne Ramsay (dir.), Inglaterra/Francia: Pathé Distribution.

Ravenous (1999) Antonia Bird (dir.), República Checa/Inglaterra/Estados Unidos: 20th Century Fox.

Reservoir Dogs (1992) Quentin Tarantino (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Robocop (1987) Paul Verhoeven (dir.), Estados Unidos: Orion Pictures.

Rocky Horror Picture Show (1975) Jim Sharman (dir.), Estados Unidos/Inglaterra: 20th Century Fox.

Redacted (2007) Brian De Palma (dir.), Estados Unidos/Canadá: Magnolia Pictures.

Ride the High Country (1962) Sam Peckinpah (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

River of Grass (1994) Kelly Reichardt (dir.), Estados Unidos: Strand Releasing.

Rocky (1976) John G. Avildsen (dir.), Estados Unidos: United Artists.

Rosetta (1999) Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne (dirs.), Bélgica: Estados Unidos Films.

Saving Private Ryan (1998) Steven Spielberg (dir.), Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Saw (2004) James Wan (dir.), Australia/Estados Unidos: Paramount Pictures.

Scary Movie (2000) Keenen Ivory Wayans (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Scorpio Rising (1963) Kenneth Anger (dir.), Estados Unidos: Fantoma.

Scream (1996) Wes Craven (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Scream 2 (1997) Wes Craven (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Scream 3 (2000) Wes Craven (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Scream 4 (2011) Wes Craven (dir.), Estados Unidos: Dimension Films.

Sé quién eres (2000) Patricia Ferreira (dir.), España: Alta Films.

Semen, una historia de amor (2005) Inés París y Daniela Fejerman (dirs.), España: DeA Planeta Home Entertainment.

Sex in the City (1998-2004) Darren Star (creador), Estados Unidos: HBO [serie de televisión].

Sex and the City: The Movie (2008) Michael Patrick King (dir.), Estados Unidos: New Line Cinema.

sex, lies and videotape (1989) Steven Soderbergh (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Shakespeare in Love (1998) John Madden (dir.), Estados Unidos/Inglaterra: Miramax Films.

Shane (1953) George Stevens (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

She-Devil (1989) Susan Seidelman (dir.), Estados Unidos: Orion Pictures.

She's Gotta Have it (1986) Spike Lee (dir.), Estados Unidos: Island Pictures.

Sleepless in Seattle (1993) Nora Ephron (dir.), Estados Unidos: TriStar Pictures.

Slumber Party Massacre (1982) Amy Holden Jones (dir.), Estados Unidos: New World Pictures.

Snow White and the Seven Dwarfs (1937) David Hand et al. (dirs.), Estados Unidos: Walt Disney/RKO Radio Pictures.

Something's Gotta Give (2003) Nancy Meyers (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

Species (1995) Roger Donaldson (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Stagecoach (1939) John Ford (dir.), Estados Unidos: United Artists.

Star Wars (1977) George Lucas (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Stop-Loss (2008) Kimberly Peirce (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Strange Days (1995) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

Stranger than Paradise (1984) Jim Jarmusch (dir.), Estados Unidos/Alemania: The Samuel Goldwyn Company.

Solaris (1972) Andréi Tarkovski (dir.), Unión Soviética: RUSCICO.

Somewhere (2010) Sofia Coppola (dir.), Estados Unidos: Focus Features.

Surveillance (2008) Jennifer Lynch (dir.), Estados Unidos: Arclight Films/Wild Bunch Distribution.

Suspiria (1977) Dario Argento (dir.), Italia: Blue Underground.

Teeth (2007) Mitchell Lichtenstein (dir.), Estados Unidos: Dimension Extreme.

Teknolust (2002) Lynn Hershman Leeson (dir.), Estados Unidos: Microcinema International.

The Attic (2007) Mary Lambert (dir.), Estados Unidos: New Films International.

The Aviator (2004) Martin Scorsese (dir.), Estados Unidos: Warner Bros. Pictures/Miramax Films.

The Ballad of Gregorio Cortez (1982) Robert M. Young (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

The Ballad of Little Jo (1993) Maggie Greenwald (dir.), Estados Unidos: Fine Line Features.

The Big Lebowski (1998) Joel Coen y Ethan Coen (dirs.), Estados Unidos: Gramercy Pictures.

The Blair Witch Project (1999) Daniel Myrick y Eduardo Sánchez (dirs.), Estados Unidos: Artisan Entertainment.

The Brave One (2007) Neil Jordan (dir.), Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

The Broken Coin (1915) Francis Ford (dir.), Estados Unidos: Universal Film.

The Cabin in the Woods (2011) Drew Goddard (dir.), Estados Unidos: Lions Gate.

The Devil Wears Prada (2006) David Frankel (dir.), Estados Unidos/Inglaterra/Francia: 20th Century Fox.

The English Patient (1996) Anthony Minghella (dir.), Estados Unidos/Inglaterra: Miramax Films.

The Exorcist (1973) William Friedkin (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

The Evil Dead (1981) Sam Raimi (dir.), Estados Unidos: New Line Cinema.

The Evil Dead II (1987) Sam Raimi (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

The Evil Dead (2013) Fede Alvarez (dir.), Estados Unidos: TriStar Pictures.

The Exorcism of Emily Rose (2005) Scott Derrickson (dir.), Estados Unidos: Screen Gems.

The Fog (2005) Rupert Wainwright (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

The Great Train Robbery (1903) Edwin S. Porter (dir.), Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.

The Green Berets (1968) John Wayne et al. (dirs.), Estados Unidos: Warner Bros.

The Grudge (2004) Takashi Shimizu (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

The Hunger (1983) Tony Scott (dir.), Inglaterra: Metro-Goldwyn-Mayer.

The Hurt Locker (2008) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: Summit Entertainment/
Universal Studios.

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001) Peter Jackson (dir.), Nueva Zelanda/
Estados Unidos: New Line Cinema.

The Lost Boys (1987) Joel Schumacher (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

The Loveless (1981) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: Atlantic Releasing.

The Messenger: The Story of Joan of Arc (1999) Luc Besson (dir.), Francia: Gaumont.

The New Love and the Old (1912) Alice Guy-Blaché (dir.), Estados Unidos: Film Supply
Company.

The Office Killer (1997) Cindy Sherman (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

The Pacific (2010) Tim Van Patten et. al. (dirs.), Estados Unidos: HBO [serie de televisión].

The Peacemaker (1997) Mimi Leder (dir.), Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

The Piano (1993) Jane Campion (dir.), Nueva Zelanda/Australia/Francia, Estados Unidos:
Miramax Films.

The Quick and the Dead (1995) Sam Raimi (dir.), Estados Unidos: TriStar Pictures.

The Ring (2002) Gore Verbinski (dir.), Estados Unidos/Japón: DreamWorks Pictures.

The Roy Rogers Show (1951-1957) George Blair et al. (dirs.), Estados Unidos: NBC [serie de
televisión].

The Savages (2007) Tamara Jenkins (dir.), Estados Unidos: Fox Searchlight.

The Set-Up (1978) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: Columbia University.

The Searchers (1956) John Ford (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

The Shawshank Redemption (1994) Frank Darabont (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

The Situation (2006) Philip Haas (dir.), Estados Unidos: Shadow Distribution.

The Texas Chainsaw Massacre 2 (1986) Tobe Hopper (dir.), Estados Unidos: Cannon Films.

The Terminator (1984) James Cameron (dir.), Estados Unidos: Orion Pictures.

The Tree of Life (2011) Terrence Malick (dir.), Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

The United States of Tara (2009-2011) Diablo Cody (creadora), Estados Unidos: Showtime
[serie de televisión].

The Virgin Suicides (1999) Sofia Coppola (dir.), Estados Unidos: Paramount Classics.

The Way West (1967) Andrew V. McLaglen (dir.), Estados Unidos: United Artists.

The Weight of Water (2000) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos/Francia: Lions Gate.

The Wild Bunch (1968) Sam Peckinpah (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

The Wild One (1953) László Benedek (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

The Wild Party (1929) Dorothy Arzner (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Thelma and Louise (1991) Ridley Scott (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

There Will Be Blood (2007) Paul Thomas Anderson (dir.), Estados Unidos: Paramount Vantage/Miramax Films.

Thor (2011) Kenneth Branagh (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Titanic (1997) James Cameron (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures/20th Century Fox.

Transformers (2007) Michael Bay (dir.), Estados Unidos: DreamWorks Pictures/Paramount Pictures.

Treeless Mountain (2008) So Yong Kim (dir.), Corea del Sur: Oscilloscope Pictures.

Trouble Every Day (2001) Claire Denis (dir.), Francia: Lot 47 Films.

True Blood (2008-2014) Alan Ball (creador), Estados Unidos: HBO [serie de televisión].

True Grit (2010) Joel Coen y Ethan Coen (dirs.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

True Lies (1994) James Cameron (dir.), Estados Unidos: 20th Century Fox.

True Love (1989) Nancy Savoca (dir.), Estados Unidos: United Artists.

Truman Show (1998) Peter Weir (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Twilight (2008) Catherine Hardwicke (dir.), Estados Unidos: Summit Entertainment.

Umberto D. (1952) Vittorio De Sica (dir.), Italia: Dear Film.

Un chien andalou (1928) Luis Buñuel y Salvador Dalí (dirs.), Francia: Éditions Montparnasse.

Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut (1956) Robert Bresson (dir.), Francia: Gaumont.

Unforgiven (1992) Clint Eastwood (dir.), Estados Unidos: Warner Bros.

Urban Legends: Bloody Mary (2005) Mary Lambert (dir.), Estados Unidos: Sony Pictures Home Entertainment.

Wagon Master (1950) John Ford (dir.), Estados Unidos: RKO-Radio Pictures.

Walking and Talking (1996) Nicole Holofcener (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Welcome to the Dollhouse (1995) Todd Solondz (dir.), Estados Unidos: Columbia TriStar.

Wendy and Lucy (2008) Kelly Reichardt (dir.), Estados Unidos: Oscilloscope Laboratories.

Westward the Women (1951) William A. Wellman (dir.), Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

White Material (2009) Claire Denis (dir.), Francia: Wild Bunch Distribution.

Will Penny (1968) Tom Gries (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Winter's Bone (2010) Debra Granik (dir.), Estados Unidos: Roadside Attractions.

Working Girls (1987) Lizzie Borden (dir.), Estados Unidos: Miramax Films.

Wuthering Heights (2011) Andrea Arnold (dir.), Inglaterra: Artificial Eye.

Young Adult (2011) Jason Reitman (dir.), Estados Unidos: Paramount Pictures.

Zero Dark Thirty (2012) Kathryn Bigelow (dir.), Estados Unidos: Columbia Pictures.

ANEXO: Conclusions. Film Genres and the Future of Women's Cinema

The objective behind this thesis was to address a subject which, arguably, has received insufficient attention in feminist film criticism: women filmmakers who draw on genre cinema at the heart of, in close relation to, or at the margins of the Hollywood film industry. In particular, the aim was to focus on filmmakers who use film genres that do not fit neatly within the women's cinema models privileged by feminist analysis, such as counter-cinema and "woman's film". This is not to say that cinematic productions that follow these models are not popular or useful for contemporary feminisms, but that it is highly problematic to assume that they are the most "appropriate" options for women filmmakers.

Traditionally, feminist analysis of films made by women have centered on art cinema, in the wake of Laura Mulvey's (1975) incrimination of mainstream cinema and its formal objectification of women. This might be the main reason why women filmmaking is associated with forms and modes that go beyond generic conventions. Noting the tendency to privilege and often recuperate as "feminist" only certain women directors –those who make films in the "independent" sector, or those who are perceived to work within the realm of "alternative", "oppositional" or "avant-garde" film practice– I set out to question the binary oppositions implicit in a number of conceptualizations of women's film practice, such as commercial cinema vs. independent cinema, genre cinema vs. auteur cinema, patriarchal cinema vs. feminist cinema, narrative cinema vs. avant-garde cinema, etc. In order to problematize these dichotomies, and in particular to interrogate the distinction between the "mainstream" and the "independent", the object of my analysis were filmmakers who made commercial studio or relatively big-budget features (*Jennifer's Body* and *The Hurt Locker*), including a case study of an independently financed production (*Meek's Cutoff*). The boundaries between these different modes of production are not clearly defined, but blurred and problematic.

What all of these films have in common is being codified in promotional and critical discourses as genre films, which additionally are not typically associated with "women's pictures": western, horror cinema and war film. With the exception of Bigelow, very little scholarly research has considered the significance of these genres for women's filmmaking or the trend of using genericity of filmic storytelling in female

creativity as a whole. While a considerable number of feminist critics have given theoretical attention to so-called popular “women’s genres”, such as soap operas, romances and melodramas –focusing on the role they might play in women’s lives–, these were approached predominantly in relation to films made by men. When it comes to films directed by women, feminist film criticism has rarely studied it from a genre studies perspective, and when it did, it limited the scope of study to genres typically codified as “female”. Given this shortcoming, this research set out to distance itself from this tradition in feminist film criticism and approached genres which are not as self-evident in terms of their relation to women’s cinema or are even perceived to be hostile to feminism, such as horror film. In my research I avoided assuming that only those films, which might be considered as “feminist”, are worthy of sustained analysis, since I believe that there is no single and unequivocal definition of feminism.

In choosing these filmmakers, I had no intention of labelling them, or their films, as “feminist”. As a consequence of the struggle to discover where the feminism of a work or artist can be located –in the author’s intentions, in its content, or in the spectator’s response,– many female directors who seem not to engage directly with feminism or female/feminine issues, might –and indeed have been– overlooked by theorists. Instead of searching for fixed, radical or “progressive” meanings within specific texts, I argued that it is more productive for feminist criticism to enter “into the polemics of negotiation, exploiting textual contradiction to put into circulation readings that draw the text into a female and/or feminist orbit” (Gledhill 2012: 120). Following Christine Gledhill’s critical method, I used both textual and extra-textual analysis to determine the conditions and possibilities of gendered readings of filmmakers’ public figures and their genre films. The aim was to open up the negotiations of text and outside text in order to animate the contradictions, dilemmas and ambiguities in play and find new ways to think about women’s creativity, as well as new female creators and texts to discuss. This is the main reason why this research includes not only close readings of film texts, but it also contextualizes the women filmmakers and their works alike.

In chapter one I looked at various traditions and methodologies that resulted useful in approaching categories of *women’s cinema*, *female authorship* and *film genre*, considered crucial to the objectives of this research. In adopting the “intertextual” paradigm and the critical concept of *minor cinema*, this research distanced itself from considering women’s cinema as standing in opposition to the “mainstream”. I did not

make a case for a shared thematic or aesthetic difference, but rather focused on the ways in which the work of contemporary women filmmakers arise in intertextual dialogue, and not in isolation, to established filmic traditions.

This decision was motivated by the fact that, as Rachel Williams observes (2001: 42-43), rejecting “male” models may result in the construction of alternative “female” models, which privilege *indie* or avant-garde women filmmakers, because their work seems to be more “authentic”, “artistic” or “feminist” (since there are fewer commercial constraints and the female filmmaker has the artistic freedom to approach feminist or “female” themes more comprehensively, making her a far more attractive object of study for feminist film criticism). This move risks assuming that independent cinema is the only chance for positive feminist expression or that it is more “natural” for women to work in the small-scale, low-budget and art films in which their distinctive feminine voice can be heard (94). It is important to note that while I did not claim separateness from “masculine” culture, I did acknowledge the marginality of women filmmakers in industrial terms: lack of equality in getting jobs, budgets, distribution, promotion, etc. The celluloid ceiling has remained in place, as demonstrated by Martha Lauzen, who since 1998 has been tracking the number of women employed on top-grossing films annually.

In addition, the chapter stated that there is no obvious place for women directors in auteurism, since the auteur has traditionally been gendered as masculine. Nevertheless, as current scholarship on female authorship shows (Grant 2001, Perkins 2014, Smaill 2013, Triana-Toribio 2008, White, forthcoming), despite various obstacles in thinking about women’s cinema in auteurist terms, the figure of auteur plays a central role in the contemporary film industry, and thus it may benefit the female directors in many ways, both critically and commercially. The emphasis on authorship might be interpreted as an attempt to consolidate Bigelow, Cody and Kusama as Hollywood feminist auteurs, that is, just as Cristina Lane and Nicole Richter put it, filmmakers who manage to “articulate the process of producing gendered knowledge and representation within the confines of a conglomerate-based, mega hit-driven marketplace” (2011: 191). Nevertheless, the concept of “feminist auteur” presents problems at many levels. “Every reference to the cinema as author carries weight of several centuries of literary and art historical criticism”, Jane Gaines reminds us, arguing that “authorship has been taken up too uncritically” (2012: 15), too often eclipsing the audience’s contributions to meanings and other texts as sources of meaning, for example genres themselves.

As with auteur theory, I argued that the concept of film genre is a problematic one for the woman filmmaker and, by extension, for the feminist film scholar. Traditionally, genres and generic repetition were associated with the reinforcement of stereotypes and/or with the “feminized” mass culture. This raised the question of how women filmmakers might intervene, linked with the problematic search of female/feminist “subversion” of genre cinema. Gaines, and other scholars who participate in the groundbreaking volume *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas* edited by Christine Gledhill (2012), argue against the notion of genres understood as a series of negative restrictions on artists, whose expression is constrained by a set of conventions. This, in my view, raises a question of key importance to my research: if women directors make genre films, do they transcend the format –considered as industrial obstacle to their artistic creation– or do they repeat it, drawing on its generative potential? Following Gledhill, I demonstrated various advantages of conceptualizing genre as a “constellation” of cultural, aesthetic and ideological materials, which facilitates a more inclusive range of possibilities than allowed by traditional, ideologically driven readings. The mode of generic production was considered as “a condition of –resource for– creative imagining, cultural engagement, and political remarking” (Gledhill 2012: 4), rather than an obstacle for authorial creativity or constraining interpellation.

Chapter two distanced itself from the “death” of the filmic author, but also highlighted that authorship, in particular auteur theory, needs to be critically examined and negotiated to be useful for feminist film theories. It considered Diablo Cody’s, Karyn Kusama’s, Kelly Reichardt’s and Kathryn Bigelow’s authorial figures as theoretical constructions, historical entities and images for consumption, placing their films and their public personae in specific contexts of production, promotion and reception. By looking at multiple routes into filmmaking in the U.S. industry for female filmmakers, I discussed the variety of possibilities and obstacles that arise from positioning these filmmakers as auteurs. In this chapter I focused on particular aspects of woman director’s relation to auteur theory, which was defined as deeply ambiguous and problematic.

I began by discussing the marketing of *Jennifer’s Body* in order to show how those in charge of film distribution and publicity used director’s and writer’s gender as a promotional tool, and how the filmmakers themselves might have determined certain feminist or postfeminist readings of their film. This section sought to raise some

questions about what is at stake when women filmmakers make horror films and to address the problematic relationship between female authorship, film genres and feminism, and especially how these tensions play out in the discursive circulation of women's cinema. As I indicated, a major film studio hired a woman to direct a horror movie under the assumption that she can impregnate it with a "female/feminist perspective". Nevertheless, the public persona of screenwriter Diablo Cody, who in the critical reception was more frequently than Kusama conceptualized as an *auteur* of the film, affected profoundly its reception, generating widespread uproar when she claimed that the film was feminist. I contextualized these claims within Diablo Cody's broader self-promotional activities, taking into account, for example, the recurrent backlash against her star persona, especially in reference to her pole-dancing past, as well as discourses constructed around her success at the Academy Award ceremony in 2008 when she won an Oscar for *Juno* (2007). Finally, I approached certain discourses on the gendered genre address, as well as the interpretation of the film by female audience, to account for multiplicity of meanings and spectatorial pleasures.

This method was also used in my research to study the critical reception of *Meek's Cutoff* and Kelly Reichardt's authorial persona. I demonstrated that her authorship is constructed in close relation to the processes of legitimation of *indie* cinema, conceptualized discursively in opposition to Hollywood. I focused on how film festivals have influenced international cinema's canon by indicating relevant criteria for the evaluation of films as artworks and encouraging this criteria to be adapted by popular press (Newman 2011). In this context, I analyzed the ways in which festival texts such as catalog descriptions and press materials articulate a discourse of legitimacy and construct a biographical legend of Reichardt. The study demonstrated how various film institutions and critical discourses position this filmmaker as *indie* auteur, taking into consideration a number of interpretative frameworks: neo-neo-realism, slow cinema movement, western genre conventions, political engagement, the discourse of collectivity and precariousness, among others. I also analyzed how her film was incorporated into the auteurist discourse of exceptional individual achievement, conceptualizing Reichardt as "the sole femme –not one woman (director) among many" (White, forthcoming: 52), which –as I showed– marginalizes women's film production as a rare anomaly, instead of articulating a more historical sense of women's relations to the cinema. Finally, I concluded that critical responses to *Meek's Cutoff* reveal the dynamic of genre repetition and expectation, highlighting the rupture with the western

genre conventions, which additionally helped to establish Reichardt as an *indie* auteur. Nevertheless, following Claire Johnston (2000a), I suggested that it is thanks to the generic iconography and repetition that Reichardt is able to offer a greater resistance to the mythic qualities of certain stereotypes of women and articulate a critique against sexism and racism. Following one of the main objectives of this thesis, I postulated that the origins of the possible subversion might be encountered not only in the filmmaker's intention, but also in the generic logic of variation within reiteration, as well as interpretative strategies of spectators who can dis/authorize such revisions.

In the final part of this chapter, I analyzed the public persona of Kathryn Bigelow, demonstrating that she is an uneasy figure for feminist historiography, as her work puts into tension the conjunction of women's filmmaking, gender, film genre and feminism, something that was palpably dramatized by her nomination for the Best Director Oscar for *The Hurt Locker*. Although she remained routinely silent on the issue of gender and refused to talk about being a feminist touchstone –a gesture which some critics considered a “quiet yet profound form of rebellion” against “nosy interviewers” who insist on designating her as a female director (Dargis 2010a)– her femininity was still a crucial trope, which was central not only in the textual analyses of her films, but also in the popular and critical debates around her status as an auteur. The success of *The Hurt Locker* and the varied responses provoked by Bigelow's receipt of the Best Director Oscar certainly renewed scholarly and critical interest in women's filmmaking and in the position of female directors within the Hollywood industry. The aim of this chapter was to contribute to these debates by highlighting the problematic relationship between women's filmmaking, gender and feminism, as it plays out in the context of reception. In order to do so, the chapter offered a reception history of *The Hurt Locker* by exploring some of the critical discourses which circulated around this Iraq War film, as well as raising several methodological questions about the role of critical response in the discursive circulation and reception of women's films.

These three sections in chapter two worked in conjunction with one another to provide contrasting examples of a woman filmmaker's star image and prove that her gender and genre in which she chose to work can be utilized by studios, critics and spectators to isolate her as novelty or oddity, for example because her film tackled material of a violent or sexual nature (*Jennifer's Body*), because she was not particularly interested in depicting women's stories (*The Hurt Locker*), or because her film transcended genres and forms codified as female (*Meek's Cutoff*). Labelling female

filmmakers in certain ways might help Hollywood executives, journalist and film theorist to account for the female intruders within the predominantly white male industry. This chapter showed a variety of ways in which women filmmakers negotiated within these terms and dealt with this reality, illustrating the heterogeneous, multi-layered nature of their authorship: as an auteur, as a star persona, as a marketing tool, as the industry outsider who works at the margins of the dominant system, as a feminist icon or as a filmmaker who resists the horizon of expectations generated by the stereotypical conception of feminism. Rather than providing definitive answers, this chapter sought to raise some questions about women authorship in the 21st century: How was the female filmmaker and her films marketed, and how did she sometimes market herself? What expectations did her gender bring to bear on the kinds of films she made? How did she negotiate with these expectations in her public persona? How reviewers interpreted women's films?

It can be stated that in all the cases I studied, the constructed opposition between women's culture and men's culture had a profound impact on how these films were received. While it would be an oversimplification to state that the visibility of these filmmakers is exclusively due to their making "masculine" films in established film traditions (Hollywood and Indiewood), it seems that this factor played an important role in the reception of their works. As demonstrated in chapter two, there are multiple critical strategies employed to make sense of these particular examples of women's cinema: celebration of these works as "masculine" and assimilating them into a cinematic canon, rejection of these films as anti-feminist because of their reiteration of generic codes and complicity with patriarchal ideology, re-feminization of these works to reject them as contaminating the essence of genre, or acclamation of films as feminist or as female revision of "masculine" genres (R. Williams 2001: 203). However, these discourses around "exceptionality" and "masculinity" tend to obscure other dimensions of their films: the popularity among a wide range of audiences, engagement with discourses of sexism or racism filtered through the generic, intertextual connections with other women's work, to give only some examples.

Having completed this research, one of the most startling aspects is how little has changed since the publication of *How to Suppress Women's Writing* (1983) by Joanna Russ three decades ago. The same gender-based assumptions which many women writers were subject to continue to surround contemporary filmmakers, even though they are sometimes expressed in more indirect ways. As shown in this chapter,

filmmakers and their work were belittled by means of several strategies. One of them was denial of agency, related to the collaborative nature of film production. Any collaborative effort between a man and a woman was perceived as more beneficial to the woman rather than to the man, as in case of Kathryn Bigelow and James Cameron. Another common strategy was the discourse on the pollution of agency, for example in the critical reception of *Jennifer's Body* and its supposed inclusion of “feminine” elements in horror cinema. Finally, the critical discourses sought to define women filmmakers as an anomaly, for example mobilizing a myth of isolated achievement, as in the cases of Kelly Reichardt and Kathryn Bigelow, or an assertion that the woman in question is eccentric or atypical (Diablo Cody and Kathryn Bigelow respectively).

As Bigelow's and Reichardt's examples evince, female filmmakers epitomize the paradoxical relationship between women and cinema. At the same time as they do not fit easily into masculine models, they are reluctant to reject them altogether for fear of marginalization. Both Reichardt and Bigelow were compared to well-established male directors, which helped to guarantee their place among a pantheon of film auteurs, transforming them into “honorary members”. They joined the “boy's club”, although they actually never belonged to it. On the other hand, the feminist or post-feminist debate around Diablo Cody showed the tendency to restrict the woman filmmaker, her work and female spectatorial pleasures to the generic format of “woman's film” and fixing them in gendered terms that do not reflect their multiplicity and heterogeneity. The latter case proves that it is necessary to go beyond the theoretical model based on the separation between feminine and masculine culture, and identify various contextual factors which might result relevant to the way the filmmaker and her works might be understood. Addressing the different critical frameworks within which women's filmmaking is discussed can redirect demands for a specifically feminist aesthetic or “woman's voice” to an examination of the multiple factors that come into play in the negotiation and struggle over making sense of particular examples of women's work.

Chapters three, four and five focused on in-depth case studies of genre films made by filmmakers studied in this thesis: *Jennifer's Body* as a horror film, *Meek's Cutoff* as a western and *The Hurt Locker* as a war movie. Having completed the analysis of these three examples of women's work, it can be asserted that within the selected films the revision of generic conventions works in a different manner. In what follows, I present a critical overview of the results, answering the research question central do this

thesis: do women filmmakers rewrite genre and gender in their films, and if they do, what are the different modes under which such rewriting is carried out?

Jane Gaines (2012) suggests that instead of “violating”, “transgressing” or “subverting” the formal dictates of the industrial genre (that is, instead of “going against genre”), some women filmmakers “go with genre”, conceived by the scholar as something wonderfully and remarkably flexible and highly productive. This might be particularly so in the case of horror cinema: although it was considered the enemy for early feminist criticism, given the association of generic repetition with reinforcement of stereotypes, as well as high doses of violence against women, it was later acknowledged as the productive site of contestation and reimagining. The analysis of the horror film *Jennifer’s Body* demonstrated precisely this point. I showed that it not only *revisions*, but also *repeats* some of the conventions of horror cinema by engaging in intertextual play with certain representations of gender. On the one hand, the notion of how the monstrous femininity is self-consciously reworked in *Jennifer’s Body* was discussed, arguing that the blatantly artificial body of the protagonist disrupts gender codings not by overtly criticizing or opposing them, but rather by duplicating and intensifying them, foregrounding in this way their constructedness. On the other hand, in its revision of the slasher format, *Jennifer’s Body* was considered an important reconfiguration of the figure of the final girl: a female with traditional male qualities who survives to avenge the psycho killer. Arguably, the heroine is constructed not through simple inversion, but by creating new categories, which display the subversive potential for gender fluidity and imagined violence, and its ability to challenge social hierarchies and destabilize power relations. I stated that horror films like *Jennifer’s Body* may provide female protagonists aesthetic access to the violence and anger released in genres that were previously considered as male. This led to the contemplation of ways in which horror cinema opens up to theorization on female spectators, generally neglected in film studies centered on this genre, as well as situating the film within the wider frame of recent teen horror movies, allowing us to re-think the theories of Barbara Creed (1993) and Carol J. Clover (1992), which rely on ahistorical psychoanalytic models of film spectatorship and identification. Following Martin Fradley (2013), I argued that the affective semiotics of the final girl expresses a self-conscious critique of the limitations of postfeminist media culture. Finally, I concluded that rather than undoing horror genre, *Jennifer’s Body* explores its productive potential,

participating in its long-dated and continuous re-inscription of the relation of women with violence.

Meek's Cutoff, discussed in chapter four, seems to be the opposite example of the use of genericity by women directors. Reichardt deterritorializes western genre conventions, offering a radical revision of the Wild West mythologies. On the one hand, I analyzed how the filmmaker revisits the images of classical westerns, enclosing the vast landscapes and distant horizons –typical settings for the sagas of migrations and conquest– in narrow, claustrophobic frames. On the other, I paid attention to the scopic regime of the gaze, frequently associated in feminist film theory with controlling, patriarchal and/or colonial looking, and to how it is interrupted by the tactile visuality and by the foregrounding of the materiality of film bodies and the filmic medium itself, which evoke modes of Jean-Luc Nancy's (2000) co-exposure and destabilize any drive for mastery.

In addition, drawing on Deleuze (1985) and Bazin (1958) I explored the relation between specific articulations of filmic temporality and the viewing body, linked to the idea of the everyday as a thematic concern and as a structuring principle of distinct conceptions of filmic and viewing time. Following Effie Rassos (2005), I analyzed the way *Meek's Cutoff* generates not only the particular kind of duration, but also the temporal component of spectatorship that is open to affect and sensation. In particular, I focused on affects of exhaustion, fatigue and *enduration* (Gorfinkel 2012) –imagined both as deprivation and political possibility– contextualizing Reichardt's work in the climate of economic precariousness and of “crisis ordinariness” (Berlant 2011: 81-82). Although Reichardt seems to drastically negate the classic western conventions, especially in terms of filmic time, she also draws on the productive potential based on generic repetition. For example, there is no doubt that the director acknowledges generic norms in her representation of masculinity, but at the same time she plays with these expectations, working out the past forms to stage permutations for future imaginings.

Chapter five consists of the in-depth study of *The Hurt Locker*, the Iraq war film which was frequently contextualized within the realist regime of signification. Apart from the accuracy of plot and characters, the critics foregrounded how the documentary-like style heightened the sensorial immersion of the audience, conveying the shattered nature of individual experience of soldiers, and how the film itself succeeded in capturing the “real” war. In this chapter, however, I considered Bigelow's aesthetics not as a documentary gesture that transmits an accurate description of warfare, but rather –

making reference to Steven Shaviro— “a delirious excess of postmodern vision” (1993: 9), which exemplifies the director’s meta-cinematic approach to filming. I explored how the combination of the complex audiovisual grammar with the self-reflexive strategy of genre-blending creates fissures in the rhetoric of liberation and successfully undermines the film’s dominant frame and its basis in the narrative of Western heroic masculinity. While it may be argued that there is a sense of postmodern nostalgia that permeates the film, arising from viewing the war genre through the lens of the western genre conventions, in which a lonesome cowboy tries to save a family or a community, these Wild West mythologies are destabilized. The individualized heroism, also conventionally expressed in the visual display of the hard body in American action genre and war movies, is undercut by the constant meta-cinematic reflection. The kinetic agitation and the hypertrophy of the visual which, according to Shaviro, might work as a way of “undoing the security and possessiveness” traditionally associated with the Western male gaze (8), serve in *The Hurt Locker* to de-stabilize the mastery of the hero’s looking based on control and caption.

Bigelow’s visceral filming, which enables the sort of sensorial immersion of the spectators, was situated within the paradigm of embodied reception, allowing for a conceptualization of the affective engagement of the audience. On the one hand I argued that *The Hurt Locker* participates in the contemporary war film format, considered by Robert Burgoyne (2013) as a “body genre” or “a genre of embodiment”, and on the other, that the mode of visceral excitement should not be viewed as a feel-good sensory empowerment, which functions merely to heighten the spectatorial pleasures, since it also reveals a powerful critical potential. I concluded that Bigelow creates an explosive tension between the abstract, mythical masculinity and the singular, material bodies at risk, negotiating between the optical representation and the materiality of haptic looking. Her vision is not based on “a monocular eye mastering all it surveys” (Williams en Sobchack 2004: 59), but instead is highly heterogeneous, multiple and physically implicated in what it perceives. Finally, I argued that due to its self-reflexive negotiation of representational conventions and an extremely complex visual-aural texture, *The Hurt Locker* manages to disrupt cinematically the timeless motifs of heroism.

None of the films studied in this thesis belongs exclusively to just one genre. *Jennifer’s Body* is a teen horror-comedy, *The Hurt Locker* is a generic hybrid of a western, a war film, action cinema and even a melodrama, and *Meek’s Cutoff* is both a

western and a road movie. These works across various genres suggest filmmakers' engagement with and operation within the postmodern moment, and its breakdown of generic boundaries. However, this does not mean that the category of "genre" has lost its validity as a hermeneutical key. This self-conscious attitude to genre facilitates a variety of intertextual pleasures for the audiences, as well as configures authorship as a form of creative recycling or bricolage of tropes and motifs of Hollywood genres and popular culture in general. Finally, it also proves the productive potential of the intersection of gender and genre: instead of stabilizing identities to provide positive or "real" images of women (and man), these films invigorate gender representations, showing them as processes of becoming. The notion of constructedness and performativity of gender enable us to approach film genres and generic conventions differently and, *vice versa*, the reconceptualization of genre perceived as a process might have a profound impact on our understanding of film representation.

One of the aims of these analyses was to dissolve the idea of gender-to-gender identification, as well as to explore the affective appeals of various genres. "To dislocate the aesthetic and signifying dimensions of gender from social reference is to better understand its work in the inter-subjective space of cinematic fiction and cultural imagining", observes Christine Gledhill (2012: 6). This thesis prompted the perception of the work of genre and gender beyond representation, as a flexible recombination that enables dissolution of borders and enlarging cinematic experience beyond the confines of identification (11). In order to analyze how cinema engages emotions or stimulates affective responses, I proposed to go beyond the traditional paradigms of vision and looking typical of "apparatus theory", and to emphasize the importance of affect and experience in film spectatorship, as analyzed by phenomenological film theory. In my view, this encounter between feminist film theories and phenomenology, together with its valorization of the sensorium as an important part in film reception, has proven extremely fruitful, since it managed to transcend traditional models of identification and cognition. Yet, as Mary Harrod suggests, popular films made by women also indulge in pleasures of "reference-spotting and heightened genericity traditionally associated [...] with masculine viewing practices" (2014). Following this observation, it does not seem productive "to divorce this mode of address from a more affective one that can seek to engage the body and the sentiments not in spite of but alongside and indeed *through* the practices of intertextuality and pastiche" (Harrod 2014). The future direction in the study of genre cinema in women's directors might be to further transcend the brain-

body dualism in theorizing film spectatorship in general, as well as to analyze specific examples of how women's popular genre films engage mass audiences today.

Unlike different sections in chapter two, chapters three, four and five were not intended to work as a direct comparison to one another, but rather as complementary studies which account for a vast spectrum of possible readings of genres by women filmmakers. Not only do they dismantle or subvert the existing generic and gender codes, but they also draw on their positive, generative potential. It would be too reductive to praise on these filmmakers simply for rescuing "masculine" genres for the "feminist" agenda, in comparison to those directors who are seen as "simply" repeating popular conventions. My intention was not to create an exclusive "feminist" canon or pantheon, which would arrange female directors hierarchically, depending on their ability to subvert genres or create "authentic" feminist works of arts in a male-dominated industry. As a whole, my primary concern was to explore intersections between woman filmmaker, genre, gender representation, feminism and women's cinema.

Kathryn Bigelow, Kelly Reichardt, Karyn Kusama, and Diablo Cody are not the only contemporary filmmakers who engage in genre cinema. Women artists across the world choose to work in a variety of popular forms, not only in romantic comedy or melodrama, but also in teenpic, fantasy, horror film, costume drama, action cinema, sports films, or science-fiction. In employing the term "women's cinema" it is important not to elide differences or contrasts between women and their film practices by implying that all women's works are similar. Filmmakers are not only defined by their gender, but also by their race, ethnicity, sexuality, class, age and so on.

However, it is not difficult to notice that in Hollywood and Indiewood the notion of "woman director" is almost always associated with white woman director. Only a few women of color have directed films with the financing or distribution of a major studio, among them Euzhan Palcy, Darnell Martin, Mira Nair or Kasi Lemmons. In my research I set out to focus primarily on those female directors whose films are perceived in public discourses as genre films and who had a significant amount of articles written about them in the popular media which I could utilize to examine how they are perceived in the industry. It does not mean, however, that women of color are absent within the marketplace. As stated in the introduction, the filmmakers studied in this research do not speak for the experience of all women directors. In this sense, this thesis

neither claims to be exhaustive nor does it offer the only or the most “appropriate” ways in which to theorize gender, genre and female authorship.

Yet, it is necessary to emphasize that the study of female directors in a wider variety of contexts is crucial for feminist film theories. Therefore, I would like to offer some topics for future consideration, including the use of genres in non-U.S. contexts, transmigration of genres between national cultures, intersections of gender with race, nationality and class in and beyond Hollywood. Such intersections, as Gledhill observes, might denounce “the limitation of genre theory to Hollywood and of gender as a totalizing identity” (2012: 1). On the other hand, they may allow for a transnational theorization of women’s cinema which would challenge the traditional approaches to women and film based on Western frameworks, methodologies and film texts. For example, one of the directions might be to study intertextuality and artistic genealogies in order to explore how women’s cinema problematizes belonging to certain traditions in historical, national, cultural, or gendered terms. We could trace dynamics of repetition and expectation across a vast variety of women’s films and analyze their relationship to the major and minor traditions. We could also consider women’s authorship in the context of world cinema, as proposed by Patricia White in her forthcoming book *Women’s Cinema, World Cinema*. It might also be helpful to counter the overemphasizing the director at the expense of other women who work in different professions, such as producers, actors, costume designers or screenwriters. The insistently individualist nature of film authorship results uncomfortable to some women directors and their film practice, for example experimental, collaborative or genre-oriented projects which do not fit easily within traditional auteurist discourses of exceptionality and ownership. From this perspective, the mere inclusion of more female directors in this study would not challenge this paradigm.

In the first decade of the 21st century multiple factors came together which force us to theorize on gender, genres and women’s cinema in new ways. As White observes, due to the expansion of training possibilities, transnational financing, and reduction of film production costs thanks to digital technologies, more and more women make films in more countries (forthcoming: 312). At the same time, “women and girls became targets of national and international development discourses, affecting the content of films as well as opportunities for women in media making” (*ibid.*). Film genres attract mass audiences across national borders, providing its powerful dynamic of repetition and expectation, offering both the resistances to past forms and the potential for future

revisions. By interrogating the contributions of women's cinema in a greater variety of frames of reference we could get a more insightful picture of how women filmmakers are both privileged and restricted by current articulations of gender and genre in national and transnational contexts.