

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

# Las películas de Bette Davis: la mujer, entre la transgresión y la culpa.

Marisa Adriana Merlos.

Cita:

Marisa Adriana Merlos (2004). *Las películas de Bette Davis: la mujer, entre la transgresión y la culpa*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/581>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Autora: **Marisa Adriana Merlos** - FACSO, Univ. del Centro de la Pcia. de Bs. As.

[mmerlos@soc.unicen.edu.ar](mailto:mmerlos@soc.unicen.edu.ar), [marisamerlos@coopenet.com.ar](mailto:marisamerlos@coopenet.com.ar)

Título: **Las películas de Bette Davis: la mujer, entre la transgresión y la culpa**<sup>1</sup>

El cine de Hollywood se ha caracterizado, entre otras cosas, por la construcción de imágenes estereotipadas de la mujer basadas en la ideología dominante.

Numerosos trabajos feministas han señalado el papel del cine y la televisión en el mantenimiento del *statu-quo* en lo que refiere al lugar social de las mujeres en la vida contemporánea.

El objetivo de este trabajo consistirá en analizar las ambivalentes representaciones de la mujer que se aparta del papel ofrecido por el orden cultural hegemónico basándome en tres filmes protagonizados por Bette Davis: *Deception*, I. Rapper, 1946; *Dark Victory*, E. Goulding, 1939; y *The letter*, W. Wyler, 1940.

Vincularé las representaciones instituidas en el film con los siguientes aspectos:

1. la identificación que intentan producir estos films, es decir, las apelaciones a la espectadora mujer a partir de la inclusión de modelos instituidos de mujer;
2. el placer y el goce que están vedados a la mujer en el filme, relacionados con la transgresión de los modelos propuestos de mujer por la hegemonía patriarcal;
3. La culpa que generan las acciones prohibidas y la consecuente necesidad de expiación, ambas situaciones relacionadas también con el orden cultural masculino dominante.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se basa en la monografía presentada en el seminario "Género (gender) y Género (genre). La construcción de figuras de mujeres en filmes de la década del '40 y '50" dictado por Nora Mazziotti en el marco de la Maestría en Análisis del Discurso, UBA.

## ***Cine y estudios de género***

Conway, Bourque y Scott afirman que en la década del '40 en los Estados Unidos era hegemónica la visión parsoniana del género, postura que aceptaba sin cuestionar las caracterizaciones conductuales y el temperamento social establecidos por las Ciencias Sociales de aquella época; así, las variaciones eran consideradas “desviaciones” de esos patrones. Había un desconocimiento (o indiferencia) de la idea, que ya había planteado Margaret Mead en 1935, de que los conceptos de género eran culturales, no biológicos y que podían variar según el entorno (Conway y otros: 1998). Desde esos años, las ciencias sociales, y en particular la antropología y la sociología, han trabajado mucho en la construcción de lo que conformó la/s “teoría/s feminista/s”. Algunas de las observaciones hechas desde estas teorías develaron las normas de género que implícitamente son transmitidas a través del lenguaje y otros sistemas de símbolos. Además, *“como la especificidad de género de la lengua ejerce influencia sobre cómo se piensan o dicen las cosas, las formas narrativas arquetípicas de Occidente que asumen un protagonista masculino influyen sobre cómo se cuentan historias sobre mujeres”* (ib., 170)

El cine ha sido uno de los sistemas simbólicos más ricos en la producción y reproducción de representaciones sociales instituidas, como ser, las de género (*gender*<sup>2</sup>). La teoría feminista del cine ha abordado el análisis del cine para poner al descubierto los mecanismos ideológicos que subyacen en estas producciones audiovisuales. En su mayor parte, los análisis se dirigen a la producción del cine

de *Hollywood*, también llamado cine clásico, porque ha sido el que ha marcado la tendencia en cuanto al tipo de narrativa que ha predominado. Además, gran parte de los trabajos críticos feministas de cine se han dedicado a analizar filmes clásicos de las décadas del 30 al 40, años en los que los papeles otorgados a la mujer se basan enfáticamente en las representaciones sociales que Conway, Bourque y Scott relacionaban con la teoría parsoniana de sociedad imperante en esos días.

La teoría feminista del cine centró sus objetivos en estudiar aspectos de los filmes de Hollywood, principalmente, que suelen pasar inadvertidos. Estos aspectos tienen que ver con las presencias, es decir, las formas explícitas en que son representadas las mujeres, y también con las ausencias, esto es, las formas en que las mujeres no aparecen o no están representadas en los filmes (Kuhn, 1991). De este modo el objetivo principal del análisis feminista consiste en “*hacer visible lo invisible*”, meta que comparte con el análisis crítico del discurso en general. Kuhn señala que este análisis puede ejercerse tanto en el propio texto - exponiendo las ausencias, señalando de qué modo se representa a las mujeres mediante las imágenes o la estructura narrativa - así como en el contexto de realización de las películas.

En lo que respecta al análisis textual, Kuhn señala que el método estructuralista/semiótico sacaría a la luz los procesos por los que se constituye a la “*mujer en mito, en un significante fijo, en las prácticas textuales de construcción del significado*”. Asimismo, pone énfasis en subrayar la inserción creciente que ha

---

<sup>2</sup> En lo que sigue del texto cada vez que utilice la noción de *género* estaré haciendo referencia a la distinción cultural de lo masculino y lo femenino (*gender*). Cuando utilice la noción de *género* en el sentido de tipología

tenido el psicoanálisis en las teorías semióticas, en particular, la vertiente francesa, con la notable influencia de la escuela lacaniana.

El aporte del psicoanálisis al análisis textual del cine y al estudio de la retórica y los modos de dirigirse a los espectadores ha sido muy relevante. Estos aportes se basan en los procesos inconscientes que actúan en la constitución del espectador dado que *“el proceso de la significación cinematográfica es el mismo que el proceso del sujeto, la teoría del aparato cinematográfico añade el argumento doble de que la retórica cinematográfica es análoga a la del lenguaje del inconsciente, y que el ‘estado filmico’ o la ‘condición cinematográfica’ es similar a los sueños, o que es en cierto sentido una evocación de lo Imaginario”* (Kuhn, ib.: 70).

Esta analogía que suele hacerse entre el espectador con el cine y el sujeto con el inconsciente es abordada diferentemente. Por ejemplo, para Metz, aunque el cine evoque las relaciones de identificación especular de lo Imaginario, el sujeto espectador (como sujeto hablante que es) rebasa lo lingüístico y lo *especular* así como lo *Imaginario* y lo *Simbólico*, de este modo, el espectador no sufriría una regresión a la etapa pre-edípica (en Kuhn, ib.).

Ahora bien, para reseñar algunas de las posturas más importantes de la teoría feminista de cine, considero central comenzar con el trabajo de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Mulvey analiza, con la ayuda de la teoría psicoanalítica, cómo y cuándo los modelos preexistentes de fascinación inconscientes refuerzan en el sujeto la fascinación de la película. Basándose en Freud, la autora postula que el cine satisface la pulsión escópica (o instinto escopofílico), es decir, la que produce el placer de mirar a otra persona como un

---

textual cinematográfica (*genre*) lo aclararé.

objeto erótico. Así, afirma que este instinto o pulsión junto a la libido del ego actúan como los mecanismos básicos sobre los que se ha realizado el cine clásico de Hollywood. Este cine, construido en y por dispositivos discursivos de la hegemonía ideológica patriarcal, construye el modo en que la mujer debe ser mirada como espectáculo.

De acuerdo a la autora, en el cine se pueden identificar tres miradas diferentes: la de la cámara mientras registra los eventos previos, la de la audiencia cuando mira el film terminado, y la de los personajes entre sí, dentro de la ficción en la pantalla. Las convenciones de la narrativa fílmica occidental niegan las dos primeras y la subordinan a la última.

Mulvey argumenta que la estructura de la mirada en los filmes narrativos de ficción contiene una contradicción en sus propias premisas: la de la imagen femenina como una amenaza constante de castración que compromete la unidad de la diégesis del film. Entonces, las dos primeras miradas están materialmente presentes en tiempo y en espacio y están subordinadas a las necesidades neuróticas del ego masculino. La cámara produce una ilusión de espacio renacentista, reproduce la ideología de la representación que gira alrededor del sujeto. A su vez, a la mirada de la audiencia se le niega su fuerza: ni bien la representación fetichista de la imagen de la mujer amenaza con romper la fascinación de la ilusión y la imagen erótica en la pantalla aparece sin mediación alguna al espectador, el acto de fetichismo oculta el miedo a la castración, congela la mirada, fija al espectador y lo previene de tomar algún tipo de distancia de la imagen que está frente a él.

Al respecto es interesante vincular lo expuesto con un pequeño análisis -que no pretende agotar la significación del film, ni mucho menos- de *“La sombra de la duda”* de Alfred Hitchcock. En este filme se muestra una relación muy intensa entre tío y sobrina que simboliza claramente los conflictos de incesto y castración. Comienza el film con una abierta fascinación de la sobrina por el tío, relación que cambia cuando ella descubre su oscuro secreto. La relación de fascinación/amor se transforma bruscamente en la de rechazo/odio, que coincide con la aparición en escena de un tercero, un detective, persona en la que recaerá todo el deseo erótico por parte de la sobrina. La sobrina, por otra parte, es la amenaza constante para el tío. Su curiosidad voyeurística (la de poner al descubierto el secreto de su tío: simbolización de la diferencia sexual), es acompañada por un deseo exhibicionista que se manifiesta abiertamente en una secuencia en la que pasea del brazo de su tío (en un momento en que el idilio marcha bien), diciendo: *“Tío Charly, me encanta caminar contigo y que todos nos miren”*.

En síntesis, en términos de Gamman y Marshment (en Strinati, 1995), el placer visual en el cine de Hollywood reproduce y deriva de una estructura que consiste en “mirar masculino / ser mirada femenino”, con lo que el espectador es invitado a identificarse con una mirada masculina hacia una mujer cosificada. Una observación interesante de Dominic Strinati es que los análisis feministas de cine que se basan en el psicoanálisis suelen centrar su argumentación en la diferencia de género, olvidando otras variables que inciden en las representaciones instituidas de la mujer, que son la clase y la raza.

Christine Geraghty (1998) hace una breve reseña crítica de los estudios feministas de cine y televisión y encuentra una diferencia crucial entre los estudios de cine y

los de televisión. Plantea que habría una dicotomía entre fantasía y realismo en la que “*Las investigaciones cinematográficas trabajarían centrándose en la mujer como signo en una fantasía dominada por los hombres, mientras que los trabajos sobre televisión partirían de representaciones que tendrían sus raíces en nociones de realidad de las mujeres*” (Geraghty, 1998: 465).

Así, a la postura de Mulvey, de postular que el cine negaba una posición para la mujer espectadora con la excepción de que se identificara con el protagonista masculino y se contemple a sí misma como espectáculo, Geraghty (ib.) contrapone la de Elizabeth Cowie, quien propone que en realidad se daría un juego de mirada e identificación en el que la masculinidad y la feminidad no constituirían extremos opuestos que fijan al espectador, sino posibilidades abiertas a cualquier espectador.

Liesbet Van Zoonen (1994) reseña algunos de los trabajos de análisis crítico de cine y basándose en el film *Desesperately Seeking Susan*, postula que el film no es acerca de la diferencia sexual sino sobre la diferencia entre dos mujeres, para la que la teoría psicoanalítica lacaniana no provee explicación. Los códigos narrativos y visuales no permiten una identificación pura o deseo erótico con una o la otra. Es más un deseo de conocer sobre una mujer y de transformarse en otro ideal femenino, proponiendo a la audiencia femenina la participación en esa búsqueda. Sin embargo, la autora observa que, a pesar de las contradicciones en la cultura patriarcal y de las oportunidades de modos alternativos de mirar que ofrece, la oferta visual dominante sigue organizada sobre las líneas tradicionales del género, así, los hombres miran a las mujeres y las mujeres se miran a ellas siendo observadas. Esta persistencia estructural se basaría en el deseo patriarcal



de mantener el poder y en la ansiedad que la mujer produce en el inconsciente patriarcal. Los códigos visuales y narrativos son empleados usualmente para realizar un cierre ideológico del texto, reforzando una posición subjetiva tradicional, patriarcal y hegemónica. Aunque esto no implica que el público femenino pueda sólo ser moldeado en el encuadre tradicional patriarcal, ni tampoco la audiencia masculina, ya que los textos ofrecen amplias oportunidades para que se realice una identificación cruzada de género y placer voyeurístico.

Ann Kaplan (1998) también centra su análisis en la cuestión de la mirada masculina que, en el régimen ideológico del patriarcado, domina y reprime a las mujeres mediante el poder de controlar su discurso y su deseo. Afirma que las mujeres, *“al haber estado relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad, han quedado relegadas también, en cierto modo, a los márgenes del discurso histórico, o incluso a una posición totalmente ajena a la historia (y a la cultura) definida como la historia de los hombres de raza blanca (normalmente burgueses). No se trata de negar que las mujeres poseen una historia propia que, hasta cierto punto, puede ser redescubierta; lo cierto es que en las narrativas dominantes en el cine, en las formas clásicas, las mujeres, tal como las han representado los hombres en esos textos, adoptan imágenes que poseen una categoría ‘eterna’ y se repiten en lo esencial a través de las décadas”* (Kaplan, ib. 17)

Sharon Smith (1999) se propone analizar el rol de las mujeres en las películas de Hollywood. Postula que en estos textos la mujer casi siempre actúa en relación con su atractivo físico y con el papel que le toca jugar con los personajes masculinos. En cambio, el hombre no sólo es mostrado en su interacción con los personajes femeninos, sino además en una variedad de roles. Las mujeres

presentan problemas o interludios sexuales a los personajes masculinos o directamente no aparecen en las películas. La autora señala que los filmes expresan las fantasías y las necesidades subconscientes de los realizadores, en su mayoría hombres, y luego realiza una breve reseña, en la que describe el modo en que el estereotipo femenino ha cambiado desde los inicios del cine hasta la actualidad.

Linda Williams (1995) extiende la noción de "body genres" -acuñada por Carol Clover (1987) en vinculación con las películas de terror y las pornográficas- e incluye en dicha categorización al melodrama. En estos géneros, el cuerpo se muestra como espectáculo: en el caso de la pornografía, se resalta el orgasmo; en las películas de terror, la violencia hacia el cuerpo; y, en el melodrama, se retrata el llanto. Finalmente, Williams argumenta que estos tres géneros activan la noción de "fantasía original", de Sigmund Freud, porque ofrecen tanto la repetición como la "solución" a los mayores enigmas de la niñez -en la constitución de su subjetividad en la sociedad burguesa. Así, vincula a la pornografía con el origen del deseo sexual, remediado en la película con la fantasía de la seducción; al género de terror con el enigma de la diferencia sexual, problemática resuelta en el film con la fantasía de la castración; y al melodrama con el enigma del origen de sí mismo, solucionado en la película con la fantasía del romance familiar.

En síntesis, los análisis feministas del cine han mostrado el modo en que funcionan los significados instituidos socialmente en el dispositivo /industria /medio significante que constituye el cine clásico de Hollywood. También han focalizado en los aspectos inconscientes a los que apela el cine y han identificado posiciones de sujeto presentes en los textos.

## ***El melodrama***

Jane Feuer (1987) reseña los diferentes usos de la noción de *género* (*genre*) desde Aristóteles en adelante. Como síntesis, señala que los acercamientos que se han realizado, desde la crítica, al *género* (*genre*) se podrían resumir en tres clases: el estético, el ritual y el ideológico. El abordaje estético se refiere a los intentos de definir el *género* en función de un sistema de convenciones que permite la expresión artística. También incluye los análisis que determinan si un trabajo individual cumple o trasciende su género. El acercamiento ritual ve al *género* como un intercambio entre industria y audiencia, en la que se visualiza el modo en que la cultura se habla a sí misma. La aproximación ideológica analiza al *género* como un instrumento de control, en dos niveles: a escala industrial, los géneros aseguran a los anunciantes una determinada audiencia para sus mensajes; en el nivel textual, los géneros son ideológicos en cuanto sirven para reproducir la ideología dominante del sistema capitalista. En los últimos análisis, señala Feuer, la aproximación ritual ha sido combinada con el acercamiento ideológico dando cuenta de la complejidad que evidencian los filmes. De acuerdo a Rick Altman (citado en Feuer), el ajuste ritual/ideológico exitoso es el que disfraza el potencial de Hollywood para manipular, a la vez que despliega su capacidad para entretener. Su éxito radicaría, entonces, en su habilidad para desarrollar ambas funciones simultáneamente.

Martín Barbero (1992) señala que en el caso del melodrama, el análisis debe tener en cuenta la complejidad de su entramado ya que los recursos técnicos no remitirían sólo a unos formatos industriales (“mainstream films”) y a unas estrategias comerciales sino, especialmente, a un modo diferente de narrar.

Modo que tiene fuerte inscripción en matrices culturales que constituyen “lo popular”.

Por otro lado, Stephen Neale (1987) afirma que la narrativa es siempre un proceso de transformación del equilibrio de elementos que pasa a constituir su pretexto, esto es, la interrupción de un equilibrio inicial, el encuentro de lo disperso y el dar sentido a los componentes. Luego apunta que en el género musical y en el melodrama el proceso narrativo está inaugurado por la irrupción del deseo heterosexual en un orden social firmemente establecido. La irrupción del deseo en el melodrama viene a problematizar el orden y la ley establecidas.

Actualmente, el término melodrama se aplica a producciones novelescas, radiofónicas, cinematográficas, televisivas e incluso a situaciones lacrimógenas de la vida cotidiana real. *“Este melodrama ha tomado de la comédie lamoyante y del drama burgués sus personajes, situaciones y lenguaje doméstico, mientras que de la tragedia clásica (que es su antinomia teatral) ha arrebatado los mitos de la fatalidad, del destino trágico del hombre en lucha contra la voluntad de los dioses, de la grandeza de tal batalla, aunque esté condenada al fracaso”* (Gubern, 1989: 256).

Para Peter Brooks (1974), el melodrama, como “estética del asombro”, se caracteriza por constituir un espectáculo impresionante, por el carácter hiperbólico de la situación y por su fraseología grandilocuente. Su retórica tiende a lo enfático y a lo sentencioso. Las figuras retóricas más comunes son la *hipérbole*, la *antítesis* y el *oximoron*, figuras que dan cuenta de ese rechazo de cualquier tipo de matiz. Siempre según Brooks, la virtud perseguida, mal juzgada y finalmente reconocida constituye el resorte de su dramaturgia. *“Su tema mismo es la virtud que se libera,*

*se manifiesta para ser saludada, el drama de un reconocimiento... El mundo según el melodrama es profundamente maniqueo, construido sobre el encuentro violento entre el bien y el mal... el melodrama aborrece el justo medio, privilegia las emociones extremas, el pathos o la exaltación” (Brooks, ib.)*

Stephen Neale (1986) discute acerca del placer de conmoverse y permitirse las lágrimas a partir del melodrama, identificando elementos y convenciones usadas para producir ese efecto. Así, resalta la manera en que los hechos narrados se ordenan y motivan: el melodrama se caracteriza por las ocurrencias azarosas, coincidencias, desencuentros, conversiones repentinas, rescates y revelaciones de último momento. El melodrama como género tiene que ver con el amor y el placer, éste deviene de la fantasía misma que provoca el melodrama y se articula con el deseo sexual inconsciente más que con el logro del objetivo. Así, se obtiene más placer del relato mismo que del final. Y aunque en el final el deseo se realice, siempre habrá un sentimiento de pérdida, ya que el objeto fundante de todo deseo siempre está en otra parte. Entonces, las lágrimas subrayan el logro (por fin) y la pérdida (el fin del historia). El llanto se constituye entonces en vehículo del deseo y puede marcar tanto el fracaso del deseo así como articular una demanda para su reparación. De este modo, las lágrimas pueden generar placer, pueden confortar.

### ***El lugar de la mujer transgresora en el cine de Hollywood***

Luego de reseñar algunas de las posturas más importantes en los estudios feministas del cine y en las teorías del melodrama, analizaremos los films seleccionados para ver de qué modo se construye en estos textos el estereotipo

de la mujer que transgrede el rol sexual que le impone la ideología hegemónica patriarcal y cual es el destino que le toca en (des)gracia.

En *Amarga Victoria* (de Edmund Goulding, 1939) -*oximoron* que adelanta parte del final y que ejemplifica claramente el uso de las figuras retóricas sin matices en el melodrama (Brooks)-, podemos visualizar las idas y venidas de Judith 'Judy' Traherne, el personaje caracterizado por Bette Davis, entre el intento por ser una "mujer libre" -como ella misma lo expresa- y el acto efectivamente realizado en el film, el de ser una mujer casada, una ama de casa. En las primeras secuencias del film, Judith es una joven adinerada independiente y segura de sí misma, conduce automóviles a toda velocidad, da órdenes, monta audazmente a caballo, viste usualmente pantalones, fuma todo el tiempo, toma bebidas alcohólicas. En la primera entrevista con el Dr. Frederick Steele, ella enciende el cigarrillo del doctor, dejando en claro de entrada que es ella quién toma la iniciativa. Algunas de sus frases: *"amo la libertad, tal vez algún día me case, pero no tengo prisa"; "no acato órdenes de nadie, ni acataré órdenes en mi vida"* Es decir, claramente representa a una mujer fuerte, que no necesita de los hombres, que transgrede los límites impuestos por la ideología patriarcal dominante.

A partir del momento en que el doctor descubre sus síntomas y hasta después de la operación, hay una etapa de transición en su actitud transgresora. Una frase que muestra esta transición es la siguiente: (después de la operación, ella queda profundamente agradecida con el doctor) "no dejo que nadie me domine, sin embargo usted..." Y luego completa su transformación en una mujer dócil y suave, vistiendo con faldas, coqueteando, arreglándose el pelo continuamente y, además, casi no fuma. Y dice las siguientes frases: *"Haré lo que usted me diga";*

*“Estoy en sus manos”*. Y en el momento de asumir que siente atracción hacia el doctor y que pretende conquistarlo, dice con sorpresa a su amiga Ann: *“Yo, proponiéndome de gustarle a un hombre”*. Sin embargo, es ella quién toma la iniciativa diciéndole al doctor: *“Querido, eres tonto, aún no sabes que te adoro”*. Es decir, todavía es una mujer que decide y toma iniciativas en torno a la sexualidad. Este vaivén en la vida de Judith muestra las dificultades de una mujer que quiere ser libre y que pretende poder realizar las actividades que se le permiten a un hombre, y que a su vez, cuando se enamora, surge en ella el deseo de comportarse como una mujer que se ajusta a las normas instituidas por el sistema patriarcal dominante, es decir, se convierte en una mujer débil, que necesita a un hombre a su lado; más aún, deja sus actividades particulares que la constituían en una mujer libre -decide vender sus caballos- para acompañar a su marido y apoyarlo en su trabajo.

Así, cuando deciden casarse, ella enuncia *“siempre soñé con mi boda”* y sobre el final del film le pregunta a Fred (Frederick) si ha sido una buena esposa, lo abraza y le dice: *“esto me hace muy feliz, más feliz que nada”*; *“Es nuestra victoria, victoria sobre la oscuridad”*. Judith debe morir para redimirse como la mujer siempre debió ser, la mujer que acepta su lugar pasivo en un mundo en el que dominan los hombres. La victoria es la victoria del mundo masculino, el mundo racional, el mundo de la ciencia, que representa Frederick por sobre el mundo irracional, sexual y enfermo que representa Judith.

En el caso de *La Carta* y *El engaño*, Bette Davis representa a la mala mujer, que ha engañado sexualmente a su marido (o novio<sup>3</sup>, en el caso de *El engaño*) y ha asesinado a su amante. El engaño de la mujer es representado en los films como el peor acto cometido por una mujer, que se ha dejado llevar por sus malignos instintos sexuales y, no conforme con eso, su maldad hizo también que matara a su amante. Claro que hay diferencias entre las dos películas en lo que respecta tanto a la construcción del personaje femenino como al tipo de relación afectiva/sexual que la vinculaba al amante.

En el caso de *La Carta*, Leslie Crosbie, el personaje femenino interpretado por Davis, persigue y atormenta a su amante, finalmente lo asesina porque no responde a su demanda. Leslie representa dos caras contrapuestas que la constituyen en la perfecta “mala mujer”. Por un lado, su fuerte deseo erótico hacia Jeff Hammond, que la vuelve irracional y caprichosa, al punto de preferirlo muerto antes de verlo con otra mujer. Por el otro, la caracteriza la extrema frialdad, por ejemplo, cuando relata los hechos sucedidos y también cuando le confiesa al marido su verdadera relación con Hammond. Además, cuando Leslie demuestra mayor frialdad se acentúa el uso de primeros planos, reforzando la construcción del estereotipo de la “mala mujer”. La perspectiva masculina también se visualiza en las frases que dan cuenta de las expectativas puestas en una esposa. Al principio del film, Robert Crosbie, ignorando la “perversidad” de su esposa, dice a Leslie que ha sido la mejor esposa que un hombre pueda tener. Esta ignorancia de Robert, de un aspecto de su mujer que la audiencia conoce, lo convierte en la

---

<sup>3</sup> No se aclara el tipo de relación amorosa que había entre Christine y Karel antes de la guerra. Se puede inferir que eran pareja, amantes o que, por lo menos, mantenían relaciones sexuales en su noviazgo.



víctima principal de la situación planteada y enfatiza el rol de mala mujer en su esposa. Esto, se constituye en una apelación al espectador para que se identifique con el marido engañado. Al final del film, luego de su confesión, Leslie dice a Robert que debería tener la esposa que se merece. Por supuesto, llega el castigo, en este caso, la muerte, de parte de la esposa de Hammond, mujer oriental misteriosa, también construida con un perfil malévol.

En el caso de *Decepción* o *El engaño*, Christine Radcliffe (Chantsee), el personaje femenino protagonizado por Bette Davis, engaña a su novio/pareja, Karel Novak, por cuestiones de supervivencia en un medio que le es hostil dada su condición de extranjera. Representa a la mujer que se ve obligada por las circunstancias a ofrecer favores sexuales a una persona en situación de poder, de más edad, para que la ayude económicamente. El castigo en este caso es menos severo -no se requiere la muerte- y surge de la misma mujer, ella necesita expiar sus culpas y decide entregarse a la policía y confesar su crimen.

Es interesante para visualizar el doble papel que juega el personaje de Bette Davis la secuencia en que Christine lleva a su departamento a su vieja pareja, Karel. Es un departamento con un ventanal enorme que muestra una vista espectacular de Nueva York, decorado con objetos de lujo, su ropa es cara y sofisticada, posee muchas pieles. En todo momento, Christine intenta minimizar la importancia del entorno físico que la rodea y se dirige a Karel con suavidad y dulzura, mientras que, cuando él no la ve, el film anticipa -por medio de las transformaciones en su rostro y en su mirada- un oscuro secreto que, de a poco se irá develando.

Otros aspectos que contribuyen a construir el papel ambiguo que juega Bette Davis en estos (y otros) films son claramente visuales:

**los primeros planos**, que muestran sus rasgos duros, poco “femeninos”, en una actitud generalmente desafiante. Además, estos primeros planos muestran claramente las transformaciones de su rostro cuando juega el papel de la mujer débil. Por ejemplo, en *El engaño*, cuando Christine lleva a Karel a su departamento y trata de convencerlo de que vive bien gracias a sus alumnos ricos que le hacen regalos espectaculares, se puede ver como su rostro cambia, de una apariencia suave y dócil -cuando él la mira- a una apariencia amarga y dura - cuando él no la mira-. Esto es, cuando Christine se muestra a la cámara (a los espectadores) escondiendo su rostro a Karel, los espectadores pueden verla “tal cual es”, como una mujer engañadora y perversa.

**la mirada**, en la que se concentra especialmente su postura de desafío constante hacia el mundo y generalmente hacia los hombres. También se puede observar que es en los rápidos cambios que efectúa en su mirada su constante actuación de mujer débil.

**la vestimenta**, generalmente viste colores oscuros, muchas veces de pantalones, característica varonil para la época. En los momentos en que la postura de sus personajes es ambigua frente al papel de la mujer en la sociedad, alterna colores suaves, pasteles y faldas con colores oscuros y pantalones. Esto último se visualiza claramente en “*Amarga victoria*”.

**las escaleras**, lugar físico en el que siempre se destaca, muchas veces con el recurso de los contrapicados, y otra vez se vincula con su postura de desafío frente a las condiciones que el orden social le impone. Además, su presencia en las escaleras contribuye a construir un modelo de mujer/diva diferente, es una diva que se exhibe en su actitud transgresora, no tanto en cuanto a sus iniciativas y

conductas frente a la sexualidad sino sobre todo de su actuación como mujer que “pretende” ser una igual frente a los hombres; su actuación en lo sexual deriva de su postura general de desafío hacia el orden social patriarcal.

### **Melodrama y transgresión**

Una pregunta que podemos hacernos es si estos films pueden ser considerados típicos melodramas. Si tenemos en cuenta lo apuntado por Linda Williams en cuanto al retrato del llanto como lo que caracteriza al melodrama como un “*body genre*”, pareciera que, efectivamente, en los momentos de los films en que los personajes de Bette Davis lloran, podemos visualizar la mayor carga melodramática vinculado con la imposibilidad de cumplir la fantasía del “romance familiar” que según Williams vendría a remediar el “enigma de sí mismo”.

Además, si en el melodrama, de acuerdo a Stephen Neale, la narración surge a partir de la irrupción del deseo heterosexual en una situación inicial de equilibrio, podemos ver, por ejemplo, en “*Amarga Victoria*”, de qué modo la vida cotidiana de Judy y de Fred se ve interrumpida por el surgimiento del deseo erótico que, en el caso de Judy, se complementa con el cumplimiento de la fantasía del “romance familiar”.

También en este film se puede visualizar el uso de las figuras retóricas señaladas por Peter Brooks como las que constituyen la “estética del asombro” típica del melodrama. Por ejemplo, esto se muestra en la absoluta convicción de Judy de ser una mujer libre, fuerte y transgresora del orden social que resulta la antítesis de la mujer dócil y débil en la que se convertirá.

Neale también señalaba que el melodrama se caracteriza por ocurrencias azarosas, coincidencias, desencuentros y conversiones repentinas. Esto se

visibiliza con claridad en la conversión de Judy de mujer fuerte a débil, en *Amarga Victoria*; también en el desencuentro entre Christine y Karel en la guerra y luego la coincidencia azarosa, a partir del aviso del recital de Karel en el diario, que hizo que se reencontraran, en *El engaño*; también en las revelaciones de último momento que realizan Christine (Amarga Victoria) y Leslie (La carta) a sus maridos/parejas cuando le confiesan la relación con sus amantes.

Finalmente, Podemos decir que estos films tienen muchas de las marcas señaladas como típicas del melodrama, hasta los finales no felices que según señala Neale, es lo que caracteriza a los verdaderos melodramas. Tal vez, una diferencia con los melodramas clásicos es que en estos films no hay una virtud original que deba ser reconocida. Al contrario, los personajes femeninos protagonizados por Bette Davis en estas películas se caracterizan por ser no virtuosos y las transformaciones y penalidades que sufrirán serán para redimir sus culpas.

### **Ideología, industria cultural y lecturas resistentes**

En síntesis, el cine de Hollywood constituye una de las industrias culturales que más han dominado en la producción y reproducción de representaciones y estereotipos de la mujer a lo largo del siglo XX. En los casos analizados, que son de los años 1939, 1940 y 1946, el cine “*mainstream*” es producido, escrito y dirigido en su mayoría por hombres, lo que ya supone una mirada masculina en la construcción de la trama, los personajes y las acciones de los films. Aunque hay que decir que esa perspectiva masculina, según lo afirmado por los autores citados, se enmarca en la “ideología patriarcal dominante” que se inmiscuye en todas las prácticas y en todos los discursos. Es más, es **en** esta ideología que se

producen estas prácticas y discursos. Esto quiere decir que aunque se trate de films producidos, escritos o dirigidos por mujeres, muchas veces, la mirada es igualmente masculina; entonces, en la mayor parte de la producción hollywoodense –sean hombres o mujeres los realizadores-, la construcción de la figura de la mujer se realiza conformándola como un fetiche masculino o como un espectáculo para la mirada masculina.

Ahora bien, también resaltan los autores reseñados que -aunque se visualicen “posiciones” de lectura que apelen a ese tipo de interpretación-, sin embargo, la recepción puede muchas veces realizar lecturas distintas de las propuestas por la “posición preferente” construida en el film. En este sentido, podemos ver cómo los personajes caracterizados por Bette Davis -aunque sean castigados por las acciones que pretenden transgredir el orden dominante y se la muestre como objeto erotizado para el espectáculo- han constituido posiciones de mujer que permiten una lectura transgresora de su lugar.

### ***Bibliografía***

ANG, Ien. 1989 *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London and New York, Routledge

BROOKS, Peter. 1974 “El melodrama, una estética del asombro”, *Poétique*, N° 19

CONWAY, Jill , BOURQUE, Susan y SCOTT Joan. 1998 “El concepto de género” en *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica

FEUER, Jane. 1987 “Genre Study and Television” en Robert Allen (ed.) *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press

- GERAGHTY, Christine. 1998 "Feminismo y Consumo mediático" en James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona Paidós
- GUBERN, Roman. 1983 "Teoría del melodrama" en La imagen y la cultura de masas, Barcelona, Bruguera
- HASKELL, Molly 1999 "The Woman's film" en Thornham, Sue (de.), *Feminist Film Theory. A reader*, New York, New York University Press
- KAPLAN, E. Ann. 1998 *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra
- KUHN, Annette. 1991 *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra
- MULVEY, Laura. 1975 "Visual Pleasure and narrative cinema" en Thornham, Sue (de.), *Feminist Film Theory. A reader*, New York, New York University Press
- 1999 [1981] "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)" en Thornham, Sue (de.), *Feminist Film Theory. A reader*, New York, New York University Press
- NEALE, Stephen. 1986 "Melodrama and Tears" en *Screen*, vol. 27, Nº6
- 1987 *Genre*, London, British Film Institute
- SMITH, Sharon. 1999 "The image of women in film: some suggestions for future research" en Sue Thornham (ed.) *Feminist Film Theory. A reader*, New York, New York University Press
- STRINATI, Dominic. 1995 "Feminism and popular culture" en *An introduction to theories of culture popular*, London & New York, Routledge
- VAN ZONEN, Liesbet. 1994 *Feminist Media Studies*, London, Sage Publications

WILLIAMS, Linda. 1995 Film bodies: gender, genre, and excess en Grant, Barry  
Keith (ed.) *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press