



**HISTÒRIA I
ANÀLISI DE LA
DONA EN EL
CINEMA**

Per Asier Heredia



Tutor: Ernest Alcoba
 Departament: Socials
 Curs: 2014/2015
 Data d'entrega: 08-01-2015

ÍNDEX:

1. INTRODUCCIÓ	1
1.1. Interès en el tema i plantejament general del treball	1
1.2. Hipòtesis i plantejament del problema	3
1.3. Objectius i proposta metodològica	4
2. HISTÒRIA I EVOLUCIÓ DE LA DONA EN UN CINEMA PATRIARCAL	5
2.1. Constatació pràctica del patriarcat al cinema	5
2.2. Inici d'un passeig per la història del cinema i les dones	10
2.3. El cinema es cosa d'homes? Història de les directores i realitzadores cinematogràfiques	14
2.3.1. Finals del segle XIX i principis del segle XX. Inicis del cinema. Alice Guy (1873-1968), la primera directora de la història del cinema	15
2.3.2. Cinema mut i aparició del cinema sonor. Dècades dels anys '10 i '20. El proto-feminisme de les directores Dorothy Arzner i Lois Weber	15
2.3.3. Dècada dels anys '30. El cinema nazi de Leni Riefenstahl	16
2.3.4. Dècada dels anys '40. Escassetat de realitzadores femenines	17
2.3.5. Dècada dels anys '50. El cinema "femení" de tema social d'Ida Lupino	17
2.3.6. Dècada dels anys '60. La <i>Nouvelle Vague</i> amb Agnès Varda	17
2.3.7. Dècada dels anys '70. Mínima presència de la directora en el cinema	18
2.3.8. Dècada dels anys '80. Generació de noves directores: Barbra Streisand, Kathryn Bigelow, Penny Marshall i Agnieszka Holland	18
2.3.9. Dècada dels anys '90. Creix la indústria femenina: Jane Campion, Nora Ephron i Susanne Bier. Nova generació de grans cineastes espanyoles	19
2.3.10. Inicis del segle XXI. Directora amb propostes innovadores: Sofia Coppola (1971)	21
2.4. Actrius i dives. Evolució de l' <i>star system</i> femení	21
2.4.1. Cinema mut. L'encant de Mary Pickford i la innocència de Lillian Gish	21
2.4.2. Dècada dels anys '30. Aparició del cinema sonor. Les "reines" del Hollywood daurat: Katharine Hepburn, Bette Davis, Vivien Leigh, Greta Garbo i Judy Garland	24
2.4.3. Dècada dels anys '40. L'europea Ingrid Bergman, l'explosiva Rita Hayworth i la temperamental Joan Crawford revolucionen Hollywood	28

2.4.4.	Dècada dels anys '50. Aparició de quatre icones: la sensual Marilyn Monroe, la moderna Audrey Hepburn, la intensa Elizabeth Taylor i l'elegant Grace Kelly	30
2.4.5.	Dècada dels anys '60. Triomf de grans actrius europees: les italianes Sophia Loren i Claudia Cardinale, la francesa Jeanne Moreau i l'anglesa Julie Andrews	33
2.4.6.	Dècada dels anys '70. Màximes representants: Diane Keaton, Susan Sarandon i Sissy Spacek	36
2.4.7.	Dècada dels anys '80. Grans interpretacions femenines amb Meryl Streep, Glenn Close, Sigourney Weaver i Jessica Lange	37
2.4.8.	Dècada dels anys '90. Aparició de grans actrius en actiu: Nicole Kidman, Julia Roberts, Kate Winslet o Cate Blanchett	40
2.4.9.	Inicis del segle XXI. Joves actrius consolidades: Charlize Theron, Keira Knightley o Amy Adams	43
2.4.10.	Actualitat (2010-2014). Aparició de dues grans actrius: Jennifer Lawrence i Jessica Chastain	45
2.5.	Altres dones importants de la indústria cinematogràfica: productores, guionistes, dissenyadores de vestuari, maquilladores...	46
3. TEORIES CRÍTIQUES DE GÈNERE AL CINEMA		49
3.1.	“Plaer visual i cinema narratiu” (adaptació), per Laura Mulvey	49
3.1.1.	Ús polític del psicoanàlisi	49
3.1.2.	El plaer de mirar: la fascinació amb la forma humana	50
3.1.3.	La dona com a imatge, l'home com a posseïdor de la mirada	51
3.2.	“Teoria dels estereotips femenins en el cinema” de Molly Haskell	54
3.3.	El cinema per a dones o “cinema femení”	56
3.3.1.	Jeanine Basinger: propòsits del “cinema femení”	56
3.3.2.	Molly Haskell: personatges i temes del “cinema femení”	57
3.4.	“Test de Bechdel”	59
3.5.	Estudi “ <i>Gender Inequality in Film</i> ” de la <i>New York Film Academy</i>	61
4. ESTUDI DE CASOS: VISIÓ CRÍTICA DE PEL·LÍCULES EMBLEMÀTIQUES		63
4.1.	“Viaje a la Luna”	63
4.2.	“Lirios rotos”	65
4.3.	“La caja de Pandora (Lulú)”	66
4.4.	“Lo que el viento se llevó”	68
4.5.	“Gilda”	70
4.6.	“La tentación vive arriba”	72
4.7.	“Desayuno con diamantes”	74
4.8.	“Annie Hall”	75
4.9.	“Silkwood”	77

4.10.	“Pretty woman”	78
4.11.	“Million Dollar Baby”	80
4.12.	“Gravity”	82
5.	CONCLUSIONS	83
6.	BIBLIOGRAFIA	87
ANNEXOS		
ANNEX 1.	Qüestionari: dades sobre el reconeixement de les dones entre el públic, dins la direcció	91

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Interès en el tema i plantejament general del treball

Sóc actor i cinèfil i aquesta vocació ha estat la raó de fer el present treball, l'elaboració del qual serà un viatge tant acadèmic com personal, ja que sempre he estat interessat en qüestions de gènere: des de ben petit ja em preguntava per què les mares acostumaven a cuinar o per què tots els nens havien de jugar amb cotxes mentre les nenes pentinaven nines.

Durant el procés de la recerca, el meu tutor del treball m'ha intentat frenar a l'hora de constatar certes evidències, repassar moltes biografies d'actrius o directores o visionar films que ja havia vist. Donat que ja tenia una implicació molt gran en el tema, l'Ernest intentava sistematitzar els meus coneixements previs a través de pautes d'anàlisi per tal d'estalviar-me esforços. Però al final del treball, m'ha suggerit que introdueixi en aquest punt la idea que calia aquest repàs per mostrar aquest gaudi, la meua implicació personal. La seva frase exacta ha estat: *"Un dels objectius del treball, que t'he amagat fins ara, és que l'institut et recolzi en el teu gaudi, en la teua passió pel cinema, i veure com has disfrutat escrivint sobre l'art que tant t'agrada és un resultat en sí mateix"*. Ara, només espero ser capaç de transmetre la meua implicació en les següents línies i ser prou concís com per sistematitzar una crítica cinematogràfica a partir del gènere.

Sempre he vist com la dona, des dels inicis del cinema, ha estat relegada a un segon pla. Quan ha donat un pas endavant en la creació fílmica, quan ha intentat ser *subjecte creatiu*, ha estat sotmesa a dures crítiques i a una exigència extrema. En canvi, no ha tingut problemes quan ha estat *objecte creatiu*, quan ha estat "cosificada", considerada objecte de seducció o d'inspiració. És per això que vull explicar la història del cinema pel que fa a la figura de la dona, per retre un homenatge a aquelles lluitadores que van haver de cridar per ser escoltades i per fer-se un racó en el món del cinema. Amb arguments i dades documentades, vull fer una crítica al masclisme del setè art, una situació que encara segueix present, d'una manera més subtil i dissimulada, però que triga a canviar.

INTRODUCCIÓ A LES BASES TEÒRIQUES¹:

El present treball encara la crítica cinematogràfica des del factor dona, integrant-se dins dels anomenats *Gender Studies*. Aquests són el resultat lògic d'un pensament feminista (des de Simone de Beauvoir) i gai o postgai (Michel Foucault, Judith Butler...) que ha desmuntat l'aparell biologicista (que relacionava el gènere i el sexe), per dotar-lo d'un contingut cultural que recentment s'ha desmuntat (separant el gènere i el desig).

Els estudis de gènere constitueixen una plataforma de reflexió i anàlisi científica i social que parteix de la falsa neutralitat de les ciències i disciplines tradicionals. Si des dels *Gender Studies* es considera que la normativitat científica és profundament patriarcal, nosaltres considerem que el llenguatge cinematogràfic ho és de la mateixa manera.

Els *Gender Studies* travessen el pensament feminista, *queer* i LGBT (lèsbic, gai, bisexual i transexual) i els *Men Studies*. Aquests darrers tenen com a principal objectiu posar en perspectiva de gènere un pensament objectivat, essencialitzat, així com visibilitzar noves masculinitats desterrades del natural i genètic i assentades en el cultural i social.

Per últim, quan diem que aquest treball s'inscriu explícitament en la perspectiva del *Gender Studies* (en anglès), volem emfatitzar la poca trajectòria que aquesta perspectiva té a casa nostra. A diferència de moltes universitats de renom, que tenen departaments de *Men Studies*, *Queer Studies* o –genèricament– *Gender Studies*, aquí encara lluitem per la coeducació i les disruptures entre sexe, gènere i desig.

¹ ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo," *Identidad de género vs. identidad sexual*, Castelló: Universitat Jaume I, pp. 24-65, 2008

1.2. Hipòtesis i plantejament del problema

És el cinema un art patriarcal que “cosifica” la visibilitat de les dones i l'expressió de la seva subjectivitat?

En primer lloc, entenem el patriarcat com a sistema cultural i social que distribueix el poder en funció del gènere, el sexe i el desig de les persones, quedant-se el mascle heterosexual amb el paper dominant. Per mantenir-se, el patriarcat necessita de canals de reproducció simbòlica (com ara la literatura o el cinema) que dotin d'arguments als discursos socials desigualitaris².

Aquests relats converteixen en *essència* la superioritat física masculina, la relació de l'home amb el poder, la confusió entre amor i possessió, prioritzen un desig sexual sobre els altres, etc. Aquestes essències inclouen la dona entre els altres, l'alteralitzen, la desvien al marge, i el que és pitjor, el patriarcat assegura la seva supervivència invisibilitzant-se, fent passar per natural i incontestable els relats de superioritat. Amb unes altres paraules, és possible que molts arguments cinematogràfics reproduïxin el patriarcat justificant, per exemple, la imposició masculina ja que l'home és superior físicament a la dona. Amb aquests arguments ningú es qüestiona per què la violència física i simbòlica masculina és una relat d'autoritat.

El cinema podria ser un canal de reproducció del patriarcat? Si això és així, aquest treball no té una importància menor. Segons la teoria de la visibilitat de Laura Mulvey, el patriarcat li dóna una gran importància al visual, especialment a l'erotisme en la indústria, l'economia i el poder. La dona pateix una desigualtat estructural com a creadora cinematogràfica i es privilegiaria una visió quantificadora sobre la comprensió d'un guió "feminitzat". Així doncs, les **hipòtesis** serien:

- 1. Les dones, pel fet de ser-ho, han d'afrontar dificultats afegides en la participació igualitària a tots els oficis cinematogràfics: producció, realització, actuació...**

² Sobre el paper de la cultura a la reproducció social: BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2000.

Sobre la reproducció simbòlica del patriarcat: BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2014.

2. El cinema és un espai de reproducció de la societat patriarcal.

Existeix una desigualtat en el reconeixement de les dones en diferents aspectes del cinema: creació, interpretació i patrons iconogràfics que converteixen el cinema en una forma de socialització de la desigualtat.

3. El cinema també pot ser un camp de batalla, un espai de producció de noves formes d'expressió no patriarcals.

Individualment, hi ha films que poden oferir nous patrons de comportament allunyats de les constriccions socials de les dones (com "Salmonberries", 1991) o que problematitzen aquest tema (com "Thelma i Louise", 1991).

D'altra banda, els **problemes** que intentarem resoldre són:

- 1. Existeixen dificultats específiques de les dones en la realització cinematogràfica?**
- 2. Es veuen obligades les dones a interpretar papers estereotipats que reproduïen un relat patriarcal?**
- 3. És més difícil el reconeixement de les actrius que dels actors?**
- 4. Com pot el cinema transformar el patriarcat i contribuir a una societat més igualitària?**

1.3. Objectius i proposta metodològica

Els **objectius** que proposo són:

1. Descriure evolutivament el paper de la dona en el cinema a través d'exemples clau.
2. Analitzar les dificultats en quant al reconeixement, les produccions i els patrons interpretatius de la dona en el cinema (papers a què ha quedat relegada, reproducció d'estereotips i models...).
3. Elaborar una teoria crítica de gènere explicativa sobre el pes del patriarcat al "món del cinema" (productores, distribuïdores, intèrprets, escoles...).

La **proposta metodològica** es dirigeix als objectius teòrics i pràctics del present treball:

Fonamentació teòrica

1. Anàlisi de textos d'anàlisi i crítica de gènere.
2. Anàlisi de textos sobre la dona en el cinema.

Anàlisi de films

1. Visionar i revisitar pel·lícules que reflecteixen les desigualtats socials i culturals que han patit les dones.
2. Valorar els films a la llum d'un transfons teòric de gènere.
3. Elaboració d'una teoria de gènere en el setè art.

2. HISTÒRIA I EVOLUCIÓ DE LA DONA EN UN CINEMA PATRIARCAL

2.1. Constatació pràctica del patriarcat al cinema

En primer lloc, vaig introduir-me al treball constatant que les hipòtesis que volia comprovar eren compartides per altres persones i volia demostrar que aquestes mateixes hipòtesis no eren impressions personals que es fonamentaven en una simple opinió. Així que necessitava dades objectives que sostinguessin la meua recerca, el que va portar-me a l'elaboració d'una taula, en la que s'analitza numèricament la diferència de gènere per part de les associacions de premis més importants del panorama cinematogràfic, i a l'elaboració d'un qüestionari.

Tal i com ha quedat redactada, la primera de les hipòtesis que vull comprovar és que les dones, pel fet de ser-ho, han d'afrontar dificultats afegides en la participació igualitària a tots els oficis cinematogràfics. Observem la taula 1.

Taula 1. Dades sobre el reconeixement de les dones a la indústria del cinema, dins la direcció.

Associació de premis	Directors nominats	Directores nominades	Directors guanyadors	Directores guanyadores
Oscar (Acadèmia d'Arts i Ciències Cinematogràfiques)	419 (99'1%)	4 (0'9%)	86 (98'9%)	1 (1'1%)
Goya (Acadèmia de las Arts i las Ciències Cinematogràfiques d'Espanya)	92 (88'5%)	12 (11'5%)	23 (88'5%)	3 (11'5%)
Festival de Cannes	No hi ha nominacions	No hi ha nominacions	59 (98'3%)	1 (1'7%)
Globus d'Or (Associació de la Premsa Estrangera de Hollywood)	323 (98'5%)	5 (1,5%)	70 (98'6%)	1 (1,4%)
Cèsar (Acadèmia de Cinema Francès)	185 (94'4%)	11 (5'6%)	40 (97'6%)	1 (2'4%)
Berlinale (Festival Internacional de Cinema de Berlín)	No hi ha nominacions	No hi ha nominacions	56 (98'2%)	1 (1'8%)

Elaboració. Asier Heredia (2014), a partir de les següents fonts ³

³ The Official Academy Awards database

http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearchInput.jsp

Página Oficial de los Premios Goya. "Ediciones anteriores"

http://premiosgoya.academiadecine.com/ediciones_anteriores/index.php

Festival de Cannes. "Archivos"

<http://www.festival-cannes.com/es/archivesPage.html>

Golden Globe Awards

<http://www.goldenglobes.com/golden-globes#&panel1-1&panel2-1&panel3-1&panel4-1>

Les César. Académie des Arts et Techniques du Cinéma. "Palmarès"

<http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmares.html>

Berlinale. "Prizes & Honours"

https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/03_preistraeger_2014/03_preistraeger_2014.html

En la taula anterior podem constatar que el reconeixement de les dones és mínim, gairebé inexistent. La figura de la dona directora ha passat desapercebuda per les principals associacions de premis cinematogràfics, els quals, atorgant guardons exclusivament als homes, i aprofitant la gran rellevància mediàtica que posseeixen, sempre han celebrat un cinema masculí, negant el reconeixement a grans films dirigits per dones. I la consideració que han rebut les dones directores, encara que ha estat molt poca, abasta només les últimes dues dècades, ja que en les anteriors la situació era encara més extrema. Per tant, la taula mostra, de forma totalment objectiva, com el cinema ha recolzat sempre la figura masculina i com aquest art ha esdevingut “un món d’homes”.

Pel que fa a la comprovació de la resta de les hipòtesis, he realitzat un breu treball de camp consistent en el qüestionari adjunt (**annex 1**). Al disseny del qüestionari vaig intentar vincular factors de gènere en la creació (producció i direcció), interpretació (actors i actrius) i recepció (els/les espectadors/es potencials als que em dirigia).

La població objectiva era l’alumnat de Batxillerat del nostre institut. Els qüestionaris van comptar amb una participació de 59 persones: 37 noies (63%) i 22 nois (37%). El meu tutor del treball va enviar un missatge per correu electrònic als tutors de cada classe de 2n de Batxillerat demanant permís per a que jo repartís el qüestionari als alumnes a l’hora de tutoria.

Els resultats van ser molt concloents, il·luminant molts aspectes de dues hipòtesis: les desigualtats de gènere al cinema i el cinema com a forma de reproducció patriarcal⁴.

A la **pregunta 1** (“Marca amb una “X” els/les directors/es de cinema que coneixes”), els resultats van ser els següents:

1. STEVEN SPIELBERG: 54 (96%)
2. TIM BURTON: 53 (90%)
3. QUENTIN TARANTINO: 45 (76%)
4. MARTIN SCORSESE: 25 (42%)

⁴ Pel que fa a la tercera de les hipòtesis (el cinema com a forma de producció a una alternativa al patriarcat), la desenvoluparem més en el següent apartat del treball i a les conclusions.

5. SOFIA COPPOLA: 13 (22%)
6. ISABEL COIXET: 10 (17%)
7. CHRISTOPHER NOLAN: 9 (15%)
8. KATHRYN BIGELOW: 4 (7%)
- 9/10. JANE CAMPION i NORA EPHRON: 1 (2%) ambdues

Vaig seleccionar els cinc directors i les cinc directores de cinema que, segons el meu criteri, considero els més populars. L'alumnat havia de marcar els noms dels realitzadors/es que coneixia. Amb aquesta pregunta volia comprovar la desigualtat en la fama i el reconeixement entre els directors i les directores i demostrar que aquestes últimes mai aconseguen un públic ampli. Fixem-nos que els percentatges més significatius de popularitat (que considerem que haurien de sobrepassar al menys el 25%) queden reservats a quatre homes i a cap dona. Cap directora supera la barrera del 25%, de forma que les realitzadores més conegudes són unes autèntiques desconegudes, encara que sembli una paradoxa. L'alumnat de 2n de Batxillerat (que s'identifica amb el públic general adolescent, amb una cultura cinematogràfica molt bàsica) coneix, de forma molt limitada, alguna directora, però tots els que hi han participat coneixen, com a mínim, un dels homes de la llista.

A la **pregunta 2** (*"Marca amb una "X" el nom de les actrius que coneixes i defineix-les amb una paraula"*), els resultats van ser els següents:

1. MARILYN MONROE: 59 (100%)

Totes les persones que van completar el qüestionari coneixien l'actriu. Els adjectius més utilitzats per descriure-la són *sexy*, *perfecta*, *bella*, *provocativa*, *icònica*, *elegant*, *sensual* i *mítica*. La majoria d'aquests adjectius fan referència a la condició física de l'actriu i no a la seva capacitat interpretativa, de forma que no és valorada com a actriu professional sinó com a simple objecte de contemplació.

2. SCARLETT JOHANSSON: 56 (95%)

Igual que succeeix amb Marilyn Monroe, els adjectius més utilitzats per descriure-la (*seductora*, *sexual*, *sexy*, *provocativa*, *atrevida*, *bella*) fan referència a qualitats físiques i no a qualitats interpretatives. A més, també és coneguda gairebé per tot l'alumnat.

3. MERYL STREEP: 36 (61%)

Els adjectius més utilitzats per descriure-la són: camaleònica, polifacètica, professional, amb experiència i esbojarrada. Cap persona ha fet referència a trets físics i, a diferència de les dues actrius comentades anteriorment, ha estat valorada per la seva capacitat interpretativa, probablement perquè no és una actriu de bellesa exuberant.

4. KATHARINE HEPBURN: 11 (19%)

Encara que és coneguda per una petita part dels participants, s'ha valorat Katharine Hepburn per la seva presència en escena, amb adjectius com elegant i clàssica.

En aquesta pregunta, vaig mostrar la fotografia i el nom de quatre actrius: dues que destaquen per la seva capacitat interpretativa (Katharine Hepburn en el cinema clàssic i Meryl Streep en el cinema contemporani) i dues que destaquen, segons el públic general, pel seu atractiu físic (Marilyn Monroe en el cinema clàssic i Scarlett Johansson en el cinema contemporani). Volia demostrar que les actrius considerades més atractives físicament són també les més conegudes, mentre que les actrius de més valor escènic queden en un segon pla.

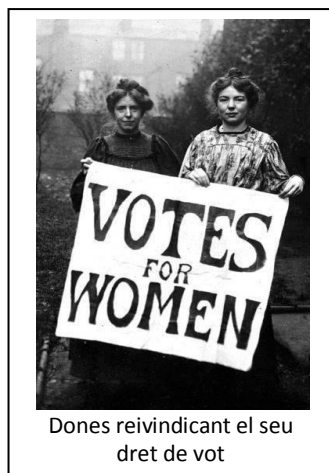
A la **pregunta 3** (“Quina és la teva pel·lícula preferida?”) els resultats van ser:

- Pel·lícules anomenades: 49
- Pel·lícules dirigides per un home: 47 (96%)
- Pel·lícules dirigides per una dona: 2 (4%)
- Pel·lícules amb un protagonista masculí: 30 (61%)
- Pel·lícules amb una protagonista femenina: 11 (22%)
- Pel·lícules amb dos protagonistes (un masculí i un femení): 8 (17%)

Aquesta pregunta demostra, amb els seus resultats rotunds, que el públic general està en contacte amb un cinema completament dominat per l'home i el gaudeix. Aquest mateix públic connecta més amb les històries que retraten personatges masculins que amb les trames que envolten una dona. D'una forma inconscient, aquest espectador alimenta la cultura del patriarcat: la majoria de l'alumnat que ha respost el qüestionari reivindica, com a pel·lícula preferida, un film dirigit per un **home** i centrat en la figura d'un **home protagonista**.

En conclusió, aquest qüestionari m'ha servit per exposar i demostrar, de forma objectiva, les diferents hipòtesis a les que havia arribat: el cinema és un art de transmissió de la cultura patriarcal, en el que l'home hi té un domini absolut en detriment de la dona, que en l'àmbit de la realització passa desapercebuda, és ignorada, i en l'àmbit de la interpretació es converteix en una esclava mediàtica de la seva bellesa física per aconseguir l'èxit. Resultats com "els percentatges més significatius de popularitat queden reservats a quatre homes i a cap dona", "la majoria dels adjectius per descriure Marilyn Monroe fan referència a la condició física de l'actriu i no a la seva capacitat interpretativa" o "el 96% de les pel·lícules preferides per l'alumnat estan dirigides per homes" mostren que el públic jove ha estat educat social i cinematogràficament amb uns valors patriarcals que fomenten una gran desigualtat de gènere, un fet que hauria d'impactar dins d'una societat considerada "moderna".

2.2. Inici d'un passeig per la història del cinema i les dones



Dones reivindicant el seu dret de vot

El cinema va ser creat a la darrerria del segle XIX, quan la figura de la dona es reduïa a les tasques d'esposa ideal i de mare perfecta. La seva vida sexual i social eren també reduïdes al desig del marit. Aquesta situació va provocar, ja en els inicis del segle XX, que les dones més valentes i menys conformistes protestessin pels seus drets, principalment pel dret de vot. Va sorgir una onada de dones, les primeres feministes, amb noves propostes

(socials, laborals, artístiques...), mitjançant les quals volien expressar tot allò que un silenci opressor havia amagat durant tant de temps. Volien demostrar que, igual que els homes, elles també podien ser emprenedores, que tenien idees vàlides, que no eren simples éssers reproductius: elles també podien canviar la percepció d'un món que començava a ser sacsejat per la Primera Guerra Mundial i les avantguardes artístiques. En resum, naixia la dona moderna.

Desafortunadament, però, la tasca d'aquestes dones valentes no va tenir molta repercussió en el cinema: va aparèixer la figura del censor, que procurava mantenir la

imatge d'una dona familiar i que extingia qualsevol aparença femenina que s'allunyés d'aquest perfil. Va ser llavors quan Mary Pickford es va proclamar la primera estrella femenina de la història, perquè reflectia la imatge d'una noia innocent i tendra, la imatge que Hollywood volia donar de la dona⁵.

A aquesta dona casta li va sortir ràpidament una competidora, la femme fatale, primer en la literatura (*Salomé*, d'Òscar Wilde) i en les arts plàstiques del segle XIX (el simbolisme de Rops, Moreau...). Les dones-esfinx, Salomé, Judith o Holofernes eren seductores i letals, l'antítesi de la mestressa de la llar. En el cinema, la *femme fatale* va trigar a arribar. Una elit intel·lectual la va assimilar primer en les arts plàstiques i literàries per passar al cinema, mitjà de comunicació de masses, ja al segle XX⁶. Aquesta dona perillosa, capaç de decapitar al mascle, era acceptada des de la seva marginalitat, des de la seva irrealitat. Paradoxalment, aquesta visió del monstre excitava els homes.

Així va aparèixer la figura de la misteriosa i exòtica Theda Bara, actriu de la qual només es conserven tres pel·lícules. Ella representa l'inici de la dona *vamp* i era l'expressió de la luxúria i el vici. Mai va suposar una amenaça perquè els seus personatges s'allunyaven molt de la realitat, però va donar lloc a l'aparició de la *femme fatale*, la dona que, motivada per l'ambició i els diners, porta els homes a la perdició.



Amb la Primera Guerra Mundial (1914-1918) i la Revolució Soviètica (1917) va triomfar l'avantguardisme, que tenia com a característiques principals la llibertat d'expressió i el trencament amb el passat. Així, la dona va explorar temes i formes nous, que abans haurien estat impensables i impossibles. Louise Brooks es va convertir en la musa de l'Expressionisme alemany i introdueix, per primera vegada en la història del cinema, el lesbianisme a la pantalla; i la directora Germaine Dulac experimenta amb el Surrealisme i l'Impressionisme. Les avantguardes incitaven a un nou inici, a un

⁵ *Huellas*. Vol. 3 Nú. 5. Barranquilla: Uninorte, 1982.

⁶ DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor, 1992.

plantejament radical (des de l'arrel) de la creativitat, el que va ser aprofitat per algunes dones per introduir-se en el cinema.

A la dècada dels anys '20, després de la Primera Guerra Mundial, la dona es va



L'actriu Louise Brooks amb un vestit d'estil
flapper

incorporar al món laboral i es va començar a emancipar de l'opressió masclista de la societat. La indústria de Hollywood, potser influïda per l'avantguardisme més recent, presentava una dona més moderna: Clara Bow, la *it girl* i la *flapper* original, va ser la imatge del liberalisme social del moment i va revolucionar la moda i el concepte d'artista, que ara consistia en portar el cabell curt, vestir sense cotilla i amb faldilles curtes, escoltar jazz, ballar, utilitzar maquillatge en

abundància... les noves artistes transgredien i desafiaven allò socialment correcte i, fins i tot, bevien alcohol, fumaven i conduïen.

El *crack del 29* i la posterior Depressió van marcar un punt de retrocés en la figura femenina: la dona liberal i esbojarrada dels '20 va esdevenir la dona inútil i dependent dels '30. Encara que en aquesta nova dècada van aparèixer actrius de fort caràcter i d'esperit lliure (com Katharine Hepburn, Greta Garbo, Marlene Dietrich o Bette Davis), aquestes només representaven un reduït grup i, amb elles, la indústria del cinema va transmetre la imatge d'una dona emprenedora, enginyosa, intel·ligent i sense barreres, que s'apropava més al perfil femení dels anys '20 que a la realitat que s'estava vivint arreu del món occidental. D'altra banda, la majoria de pel·lícules mostraven una noia desorientada i amb limitacions, que era rescatada per un home, sempre idealitzat, qui la portava a la moralitat i qui sempre sabia què era el més correcte en cada cas. Així, la figura masculina, ara mitificada com a heroi, va buscar la venjança per tota la llibertat que havia concedit a la dona a la dècada anterior i va intentar mostrar la seva superioritat domesticant-la amb lliçons.

Amb la Segona Guerra Mundial, ja a la dècada dels anys '40, van aparèixer els primers



films sobre dones dirigits a les dones, encara que els realitzadors acostumaven a ser homes. L'absència masculina, a causa de la guerra, va originar un gran públic femení i la dona era el principal consumidor de cinema. En canvi, el públic masculí va idealitzar el desig sexual amb l'aparició de les *pin-up girls*, artistes suggerents i explosives que acompanyaven l'home a la guerra en forma de fotografies, calendaris o *pòsters*: la

pin-up es va convertir en un amulet que assegurava la condició sexual del soldat en el moment tan transcendental que representa una guerra, en què la convivència exclusiva amb altres homes podia provocar una inseguretat sexual.

La dècada dels anys '50 va significar el retorn de la divisió estereotipada de la dona com a devoradora d'homes i com a esposa submisa. Va triomfar el perfil de la *femme fatale*, la *vamp* moderna, i va ser el període de màxima idealització del cos femení: l'artista només triomfava si era atractiva, el que explica l'èxit d'actrius com Marilyn Monroe o Ava Gardner. Marilyn va ser una víctima d'aquest estereotip de la dona hipersexual⁷. Els homes no veien en ella més que una dona fàcil i bella. El seu secret era utilitzar la seva ingenuïtat com a expressió innocent del desig sexual. La vertadera Marylin va intentar fugir del Hollywood de les grans productores a Nova York, a la costa oposada. Va morir sense haver estat reconeguda com a gran actriu: el seu cos li ho impedia.

La dècada dels anys '60 pot considerar-se l'inici de l'emancipació de la dona en el cinema: apareixen els primers grans personatges femenins, complexos i absolutament protagonistes, en històries que giren al voltant de la dona, però sempre des d'un punt de vista masculí i poc fidel a la realitat. Encara que la dona s'apodera de la història, només resol el seu conflicte quan aconsegueix l'amor d'un home.

L'evolució de l'emancipació segueix als anys '70, una dècada en la que ja es representa sovint una dona participativa laboralment, és a dir, una treballadora immersa en un

⁷ Diego, E. 1992, op. Cit.

món d'homes (negocis, indústries...), però sempre amb carències respecte l'home. L'emancipació culmina a la dècada dels anys '80, amb una nova generació d'actrius que destaquen més per la seva capacitat interpretativa que pel seu atractiu físic, com Meryl Streep, Jessica Lange o Glenn Close, que interpreten grans personatges femenins, poc estereotipats i que, per fi, no són dependents de l'home, en alguns casos. A més, una nova generació de directores contribueix a dibuixar un perfil més femení en la indústria cinematogràfica.

L'exagerat triomf de la comèdia romàntica a la dècada dels anys '90 torna a col·locar una protagonista femenina basada en un estereotip (dona que mai s'ha enamorat, dona que vol canviar el seu passat, dona cansada de fracassar en l'amor...) en mans d'un heroi masculí idealitzat, que es converteix en el seu salvador. Així, Hollywood contamina de la seva superficialitat tota la producció cinematogràfica internacional i silencia totes les propostes innovadores que arriben d'Europa. I amb el canvi de segle es mitifica la dona atractiva, com ja va ocórrer als anys '50, però, a la vegada, sorgeix una onada d'actrius que dignifiquen la interpretació femenina, fet que també va succeir als anys '80.

Finalment, en els últims anys, ha aparegut una nova generació de directores i actrius joves que semblen marcar un punt d'inflexió en la figura de la dona en el cinema: serà potser la primera vegada que es superin les barreres del gènere sexual en la indústria del cinema? O potser serà un període passatger de simple creativitat i experimentació, així com ho va ser el primer quart del segle XX? La resposta només la té el temps.

2.3. El cinema és cosa d'homes? Història de les directores i realitzadores cinematogràfiques

Aquest punt ret homenatge a les dones que han marcat la història de cinema. La tria ha estat personal i fruit de quelcom més que les lectures per fer un treball de recerca a Batxillerat. Les opcions que tenia eren eliminar aquest punt per centrar-me en les reflexions teòriques posteriors, o deixar-lo com a resultat del projecte, que és finalment pel que he optat aconsellat pel meu tutor del treball.

Aquest punt té un caràcter més descriptiu que argumentatiu. Busqueu argumentació i reflexió en la selecció de professionals que he fet i en els altres punts del treball. Sense aquest apartat, el lector poc avisat podria no trobar el substrat necessari per les reflexions que es faran posteriorment.

2.3.1. Finals del segle XIX i principis del segle XX. Inicis del cinema. Alice Guy (1873-1968), la primera directora de la història del cinema



Encara que alguns historiadors de cinema consideren que George Méliès va fer “la primera pel·lícula narrativa de la història del cinema”, s’ha arribat a la conclusió que l’autora de la primera pel·lícula narrativa és Alice Guy⁸, ja que va filmar “El hada de las coles” (1896) unes setmanes abans que

Méliès comencés la seva producció cinematogràfica. Degut al gran èxit, Guy va dirigir una de les primeres productes de cinema, encara que va deixar la seva feina per exercir de mare i fer les feines domèstiques. Va ser la primera en utilitzar gravacions amb un gramòfon, la primera en utilitzar efectes especials, la doble exposició en negatiu, les tècniques de retoc, la càmera lenta i ràpida i el moviment cap enrere. I fins avui, ha estat la única dona en dirigir un estudi cinematogràfic propi.

2.3.2. Cinema mut i aparició del cinema sonor. Dècades dels anys ‘10 i ‘20. El proto-feminisme de les directores Dorothy Arzner i Lois Weber

LOIS WEBER (1881-1939):

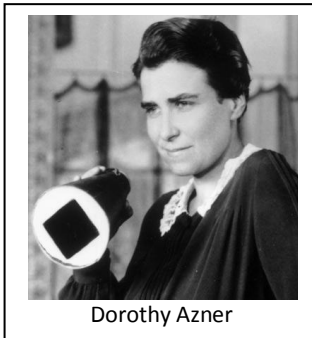
Productora, actriu i directora americana, considerada la primera dona en dirigir un llargmetratge (“El mercader de Venècia”, 1914) i considerada pels crítics com la millor directora de cinema mut. Les seves pel·lícules eren un reflex del realisme social de l’època i va tractar temes controvertits com el control de la natalitat, l’avortament, l’alcoholisme, la drogoaddicció, la pena de mort i la prostitució. Va arribar a ser la directora millor pagada d’*Universal Studios* i, fins i tot, John Ford va ser el seu ajudant de direcció.

⁸ McMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema* Continuum International, 2002.

GERMAINE DULAC (1882-1942):

Directora, periodista i crítica de cinema, es va interessar per l'experimentació de noves formes d'expressió artística⁹. Va ser una directora avantguardista relacionada amb el Surrealisme ("La concha y el cura", 1928) i l'Impressionisme ("La sonriente señora Beudet", 1922). Amb l'aparició del cinema sonor, la seva carrera va finalitzar.

DOROTHY ARZNER (1897-1979):



Única directora en actiu durant els anys '30 i la primera en unir-se al *Directors Guild of America*. Va debutar amb "La loca orgía" (1929) i realitzant aquesta pel·lícula va patentar la "jirafa" ("boom microphone")¹⁰. Amb estil crític tractava temes polèmics (relacions fora del matrimoni, relacions entre persones de diferent classe social, l'embaràs i l'avortament).

2.3.3. Dècada dels anys '30. El cinema nazi de Leni Riefenstahl

LEONTINE SAGAN (1889-1974):

Directora i actriu austríaca, va fer la primera pel·lícula de temàtica lèsbica de la història: "Muchachas de uniforme" (1931). Es va convertir en una obra de culte del cinema de dones per la seva manera delicada i sensual de tractar el desig.

LENI RIEFENSTAHL (1902-2003):



Actriu, directora i fotògrafa alemanya, coneguda per les seves produccions de propaganda del règim nazi. Goebbels va concedir-li el títol de "la cineasta del règim". Hitler va encarregar-li dos documentals: "La victoria de la fe" (1933) i "El triunfo de la voluntad" (1936). Amb "Olimpiada" (1938), un documental sobre els Jocs Olímpics de Berlín de l'any 1936, va innovar en

la forma d'utilitzar el *travelling*: rodes sota les càmeres per seguir els atletes, forats a terra per filmar salts, una càmera que es podia submergir sota l'aigua o imatges aèries.

⁹ FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Columbia University Press, 1996.

¹⁰ JAY SCHNEIDER, Steven. *501 directores de cine*. Barcelona: Grijalbo, 2009.

2.3.4. Dècada dels anys '40. Escassetat de realitzadores femenines

No hi ha cap directora important de cinema que comencés la seva carrera cinematogràfica en aquesta dècada. Amb la Segona Guerra Mundial la dona va quedar relegada al paper de cuidadora de la llar. El cinema, sobretot americà, va caure en crisi i només es va recuperar amb pel·lícules que parlaven sobre la pròpia guerra: “Casablanca” (Michael Curtiz, 1943), “Roma, ciudad abierta” (Roberto Rossellini, 1945) o “Los mejores años de nuestra vida” (1946, William Wyler).

2.3.5. Dècada dels anys '50. El cinema “femení” de tema social d’Ida Lupino

IDA LUPINO (1918-1995):

Actriu i directora angloamericana, va ser l’única realitzadora d’èxit de la dècada. Va exercir d’actriu durant la dècada dels anys '30 i '40. Va filmar pel·lícules de temàtica social, sempre amb una mirada femenina i amb “El autoestopista” (1953) es va convertir en la primera dona que va dirigir una pel·lícula de cinema negre.

ANA MARISCAL (1923-1995):

Actriu, productora i directora espanyola, va ser considerada pels crítics com “una de les millors directores de cinema europeu del segle XX” i com “la millor directora espanyola”. Dirigia, escrivia, produïa i protagonitzava les seves pròpies pel·lícules. Va rebre el reconeixement de la crítica l’any 1966 amb “El camino”.

2.3.6. Dècada dels anys '60. La *Nouvelle vague* amb Agnès Varda (1928)



Fotograma de “Cleo de 5 a 7”

És considerada “l’àvia de la *Nouvelle vague*”, ja que les seves pel·lícules i documentals tenen un estil realista i una funció social. El seu primer contacte amb el cinema es va produir quan tenia la intenció de fer una pel·lícula dedicada a un amic malalt terminal i va sorgir “La Pointe Courte” (1954)¹¹, film

precursor de la *Nouvelle vague*. En la seva filmografia destaquen “Cleo de 5 a 7” (1961), “La felicidad” (1965), “Loin du Vietnam” (1967) o “Sin techo ni ley” (1985).

¹¹ VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinema, 1994.

2.3.7. Dècada dels anys '70. Mínima presència de la directora en el cinema

CHANTAL AKERMAN (1950):

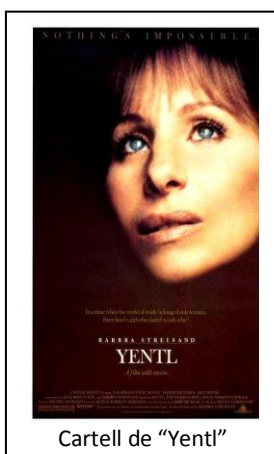
Directora, artista i professora de cinema belga, va rebre èxit crític amb “Yo, tú, él, ella” (1974), film experimental sobre el concepte “agressió”¹², i amb “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles” (1976), pel qual el *New York Times* va afirmar que era “la primera obra mestra d’allò femení en la història del cinema”. Les seves pel·lícules es basen en la seva percepció sobre la política del segle XX, la sexualitat, l’aïllament i la vida quotidiana.

LINA WERTMÜLLER (1928):

Directora i guionista italiana, va rebre el reconeixement internacional per “*Pasqualino: siete bellezas*” (1975), que va rebre un total de quatre nominacions als Premis Oscar convertint a Wertmüller en la primera directora de la història nominada a aquests premis.

2.3.8. Dècada dels anys '80. Generació de noves directores: Barbra Streisand, Kathryn Bigelow, Penny Marshall i Agnieszka Holland¹³

BARBRA STREISAND¹⁴ (1942):



Cartell de “Yentl”

És una de les artistes més completes del segle XX triomfant com a cantant, actriu, compositora, productora i directora de cinema. Va rebre un Oscar a la millor actriu per “*Funny Girl*” (William Wyler, 1968) i un a la millor cançó per “*Tal como éramos*” (Sydney Pollack, 1973). Com a directora va debutar amb “*Yentl*” (1983), que va aconseguir 5 nominacions als Premis Oscar. El 1991 va estrenar “*El príncipe de las mareas*”, la millor valorada de la seva filmografia, reunint set nominacions als Premis Oscar.

I “*El amor tiene dos caras*” (1996) ha estat l’últim treball, el menys conegut i valorat, però que va rebre dues nominacions als Premis Oscar.

¹² AKERMAN, Chantal. *Autoportrait*. París: Cahiers du Cinéma, 2004.

¹³ QUART, Barbara Koenig. *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. Nova York: Praeger, 1988

¹⁴ CASTELL, David. *The Films of Barbra Streisand*. London: Barnden Castell Williams Ltd, 1994.

KATHRYN BIGELOW (1951):



Kathryn Bigelow amb l'Oscar a millor direcció

Directora i guionista americana, reconeguda des que va dirigir el fenomen adolescent “Le llaman Bodhi” (1991). L’any 2009 va fer història al convertir-se en la primera dona en guanyar l’Oscar a la millor direcció, per “En tierra hostil” (també guanyadora de l’Oscar a millor pel·lícula). Va tornar a triomfar amb “La noche más oscura (Zero Dark Thirty)” (2012). Bigelow és, actualment, la directora de cinema amb més prestigi per part dels crítics i de les associacions de premis.

PENNY MARSHALL (1942):

Actriu, productora i directora americana que es va donar a conèixer amb el clàssic del cinema familiar “Big” (1988). “Despertares” (1990) es va convertir en la seva pel·lícula més aplaudida.

AGNIESZKA HOLLAND (1948):

Directora i guionista polonesa que acumula dues nominacions a l’Oscar com a representant de Polònia: amb “Amarga cosecha” (1985) i “In Darkness” (2011). El seu gran èxit crític va ser “Europa, Europa” (1990) i ha dirigit pel·lícules amb una producció de Polònia, Alemanya, Estats Units, França, Regne Unit o la República Txeca. I encara que les dones tenen un paper molt important en els seus films, la directora considera que el feminisme no és el tema central d’aquests.

2.3.9. Dècada dels anys ‘90. Creix la indústria femenina: Jane Campion, Nora Ephron i Susanne Bier. Nova generació de grans cineastes espanyoles



Fotograma de ‘El piano’, amb Holly Hunter i Anna Paquin.

JANE CAMPION (1954):

Directora de cinema neozelandesa guanyadora de la Palma d’Or en dues ocasions: pel curtmetratge “Peel” (1982) i per “El piano” (1993), per la que Campion es va convertir en la segona dona, després de Lina Wertmüller, en aconseguir una nominació al Oscar en

la categoria de millor direcció. “El Piano” és una bella elegia al sacrifici que una dona ha de fer per poder-se dedicar a la seva creació artística. A canvi de les tecles d’un piano ella, muda, incapaç d’expressar-se més que amb la música, ha de vendre la seva intimitat. No podem deixar de veure aquí una certa reflexió sobre algunes hipòtesis del present treball: l’expressió a través del tamís del patriarcat. Va intentar convèncer la crítica amb els següents films, però mai ha tornat a gaudir del gran reconeixement que va obtenir amb “El piano”.

NORA EPHRON (1941-2012):

Guionista, productora i directora americana que va aconseguir el reconeixement internacional després d’escriure el guió de “Cuando Harry encontró a Sally” (Rob Reiner, 1989), encara que també va fer una gran feina en els guions de “Silkwood” (Mike Nichols, 1983) i “Algo para recordar” (1993), la seva pel·lícula més aplaudida com a directora. Els següents films van aconseguir bons resultats econòmics, però la crítica no els va acompanyar, fins que en el 2009 va dirigir i escriure “Julie y Julia”, amb la que va recuperar el favor de la crítica.

SUSANNE BIER (1960):

Guionista, productora i directora de cinema danesa alabada pel seu estil sobri i realista. Amb “Te quiero para siempre” (2002) va començar a fer-se un nom en la cinematografia europea. Amb “Hermanos” (2004) va iniciar un gran recorregut per alguns dels principals festivals i amb “Después de la boda” (2006) va aconseguir una nominació a l’Oscar en la categoria de millor pel·lícula de parla no anglesa, categoria en la que va guanyar amb “En un mundo mejor” (2010).

ISABEL COIXET (1960):



Fotogrames de “Mi vida sin mí” (2003)

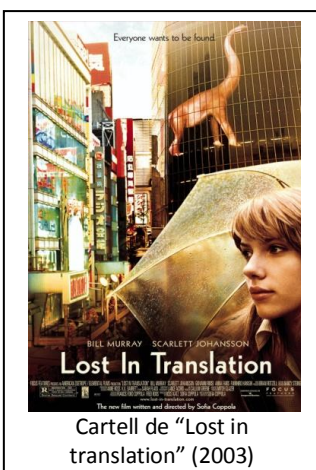
Directora de cinema espanyola que va marxar als Estats Units per filmar “Cosas que nunca te dije” (1996), rebent un inesperat gran èxit. L’any 2003 presenta “Mi vida sin mí”, la més famosa i valorada de la seva filmografia, amb la qual aconsegueix arribar als Premis del Cinema Europeu, als Premis Goya o al Festival de Berlín. “La vida secreta de las

palabras” (2005) també va rebre un gran reconeixement i quatre premis Goya. Les seves últimes pel·lícules han dividit la crítica: “Elegy” (2008), “Mapa de los sonidos de Tokio” (2009) o “Ayer no termina nunca” (2013). Coixet està caracteritzada per tractar el tema del patiment en l’amor, que funciona com a eix central de les seves pel·lícules.

ICÍAR BOLLÁIN (1967):

Actriu, guionista i directora espanyola, fundadora i directora de CIMA (Associació de dones cineastes i de mitjans audiovisuals). El 2003 estrena “Te doy mis ojos”, drama social sobre el maltractament domèstic, i arrasa amb 7 Premis Goya. Va aconseguir aplaudiments gairebé unànimes per “También la lluvia” i va ser seleccionada per representar Espanya als Premis Oscar.

2.3.10. Inicis del segle XXI. Directora amb propostes innovadores: Sofia Coppola (1971)



Guionista i directora de cinema que va aconseguir el reconeixement internacional amb la seva primera pel·lícula, “Las vírgenes suicidas” (1999). Va demostrar el seu talent en “Lost in translation” (2003), un èxit de crítica que la va convertir en la tercera dona en aconseguir la nominació a la millor direcció en els Premis Oscar, a més de ser la guanyadora en la categoria de guió original. Es va atrevir amb un peculiar drama biogràfic titulat “María Antonieta”, que va dividir la crítica. Va guanyar el Lleó d’Or per “Somewhere” (2010) i va tornar a dividir la crítica amb “The Bling Ring” (2013).

2.4. Actrius i dives. Evolució de l’*star system* femení

2.4.1. Cinema mut. L’encant de Mary Pickford i la innocència de Lillian Gish



MARY PICKFORD (1892-1979):

Actriu canadenca considerada la major estrella femenina del cinema mut i la millor pagada. Sempre interpretava noies ingènues, romàntiques i pobres, un perfil de personatge que va convertir-la en la

primera actriu amb fans arreu del món. Després d'un any de descans, va tornar amb "Coqueta" (Sam Taylor, 1929), la primera pel·lícula sonora de la seva carrera amb la que va guanyar l'Oscar a la millor actriu. El públic no va acceptar el canvi de l'actriu, que ara interpretava dones "més adultes". El 1976 li van atorgar un Oscar honorífic per la seva contribució a la indústria del cinema.

LILLIAN GISH (1893-1993):



Artista nord-americana amb el rècord de ser l'actriu de cinema amb la carrera més llarga: va estar 75 anys dedicada a la seva professió. Es va donar a conèixer amb "El nacimiento de una nación" i "Intolerancia" (D. W. Griffith, 1915 i 1916, respectivament), va signar un contracte amb la MGM i va dirigir una pel·lícula. Amb l'arribada del cinema sonor i després de protagonitzar "El viento" (Victor Sjöström, 1928) es va allunyar de la gran pantalla per tornar al teatre. Va reaparèixer a la dècada dels anys '40, amb "Duelo al sol" (King Vidor, 1946) aconseguint la nominació a l'Oscar en la categoria de millor actriu secundària i l'any 1971 li van concedir l'Oscar honorífic.

LOUISE BROOKS (1906-1985):

Actriu de cinema nord-americana amb inicis de ballarina: va ser contractada per la companyia *Ziegfeld Follies* de Broadway. Va triomfar a Alemanya amb l'obra mestre de l'Expressionisme "La caja de Pandora (Lulú)" (G. W. Pabst, 1928), que la va convertir en un mite i mostrava per primera vegada el lesbianisme en el cinema. Els altres films europeus en els que va participar van ser censurats i quan va tornar a Hollywood els estudis van tancar-li les seves portes. Sense oportunitat de recuperar l'èxit, Brooks es va retirar el 1938.

GLORIA SWANSON (1899-1983):

Actriu nord-americana, una de les grans representants del cinema mut, convertida en una estrella després de participar en films de Cecil B. De Mille. Va ser nominada a l'Oscar dues vegades consecutives: per "La frágil voluntad (Sadie Thompson)" (Raoul Walsh, 1928) i per "La intrusa" (Edmund Goulding, 1929), però Swanson no va ser



Gloria Swanson a
"El crepúsculo de los dioses"

capaç d'adaptar-se al cinema sonor, retirant-se l'any 1934. L'any 1950 va reaparèixer amb "El crepúsculo de los dioses", en la que interpretava a Norma Desmond, una antiga estrella de cinema mut que viu en la seva pròpia realitat, i per la que va rebre la tercera nominació a l'Oscar.

CLARA BOW (1905-1965):

Actriu nord-americana, reconeguda internacionalment per "Ello" (Clarence G. Badger, 1927), que la va convertir en la *It Girl* original: "Ella és *it* (allò), aquest estrany magnetisme que atrau ambdós sexes... Descaradament, amb autoconfiança, indiferent a l'efecte que produeix".¹⁵ El següent èxit va ser "Alas" (William A. Wellman), primer film guanyador de l'Oscar, però la carrera de l'actriu va patir un declivi subtil pels problemes amb les drogues i l'alcohol i, amb l'aparició del cinema sonor, va desaparèixer progressivament la seva aura d'estrella.

JANET GAYNOR (1906-1984):



Janet Gaynor i Fredric March en "Ha nacido una estrella"

Actriu nord-americana, considerada la successora de Lillian Gish i una de les més grans estrelles de la transició del cinema mut al cinema sonor. L'any 1927 es va convertir en la primera actriu guanyadora de l'Oscar per les seves interpretacions a "El séptimo cielo" (Frank Borzage, 1927), "Amanecer" (F. W. Murnau, 1927) i "El ángel de la calle" (Frank Borzage, 1928). Va treballar amb els millors directors del moment: John Ford ("El águila azul", 1926), F. W. Murnau ("Los cuatro diablos", 1928), Frank Borzage ("Estrellas dichosas", 1929) o Henry King ("La feria de la vida", 1933). El 1937 torna als Oscar amb una nominació per "Ha nacido una estrella" (William A. Wellman, 1937), una de les últimes intervencions que va fer en el cinema.

¹⁵ Elynor Glyn. "It" (1927)

2.4.2. Dècada dels anys '30. Aparició del cinema sonor. Les "reines" del Hollywood daurat: Katharine Hepburn, Bette Davis, Vivien Leigh, Greta Garbo i Judy Garland.

KATHARINE HEPBURN (1907-2003):



Katharine Hepburn a "Gloria de un día"

Actriu de teatre, cinema i televisió, considerada la més gran actriu de la història del cinema. Una dona moderna, famosa per la seva imatge de dona independent dels homes. Amb "Gloria de un día" (Lowell Sherman, 1933) va rebre un primer Oscar i va finalitzar la dècada amb clàssics com "Damas del teatro" (Gregory La

Cava, 1937) o "La fiera de mi niña" (Howard Hawks, 1938). A la dècada dels anys '40 va rebre dues nominacions a l'Oscar, per "Historias de Filadelfia" (George Cukor, 1940) i per "La mujer del año" (George Stevens, 1942); i també va destacar a "La costilla de Adán" (George Cukor, 1949). A la dècada dels anys '50 va rebre quatre nominacions més, per "La reina de África" (John Huston, 1951), "Locuras de verano" (David Lean, 1955), "El farsante" (Joseph Anthony, 1956) i "De repente, el último verano" (Joseph L. Mankiewicz, 1959). A la dècada dels anys '60 va rebre una nominació a l'Oscar i el Premi del Festival de Cannes per "Larga jornada hacia la noche" (Sidney Lumet, 1962) i va guanyar dos Oscar consecutius: "Adivina quién viene esta noche" (Stanley Kramer, 1967) i "El león en invierno" (Anthony Harvey, 1968), premi que va guanyar en quarta ocasió amb "En el estanque dorado" (Mark Rydell, 1981).

BETTE DAVIS (1908-1989):

Actriu de cinema, televisió i teatre nord-americana, considerada una de les millors actrius de la història. Es va consagrar amb "Cautivo del deseo" (John Cromwell, 1934). Va guanyar l'Oscar per "Peligrosa" (Alfred E. Green, 1935) i tres anys més tard el va tornar a guanyar per "Jezabel" (William Wyler, 1938). Amb



Bette Davis a "Eva al desnudo"

"Amarga victoria" (Edmund Goulding, 1939) va aconseguir la quarta nominació a l'Oscar. A la dècada dels anys '40 va rebre nominacions per "La carta" (William Wyler,

1940), “La loba” (William Wyler, 1941), “La extraña pasajera” (Irving Rapper, 1942) i “El señor Skeffington” (Vincent Sherman, 1944). L’any 1950 ofereix la seva millor interpretació a “Eva al desnudo”¹⁶ (Joseph L. Mankiewicz, 1950) rebent una nova nominació i el Premi del Festival de Cannes, així com per “La estrella” (Stuart Heisler, 1952). L’última nominació a l’Oscar va ser per “¿Qué fue de Baby Jane?” (Robert Aldrich, 1962) i també va destacar a “Un gàngster para un milagro” (Frank Capra, 1961) i “Canción de cuna para un cadáver” (Robert Aldrich, 1964).

VIVIEN LEIGH (1913-1967):



Actriu de cinema i teatre britànica convertida en una llegenda pel personatge d’Scarlett O’Hara que interpretava a “Lo que el viento se llevó” (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), que va donar-li l’Oscar. Després d’uns anys dedicada al teatre, va reaparèixer amb “Un tranvía llamado deseo” (Elia Kazan, 1951) i va guanyar un segon Oscar. Va morir als 53 anys a causa de la tuberculosi¹⁷.

GRETA GARBO (1905-1990):



Actriu de cinema sueca que va iniciar la seva carrera en el cinema mut, però que va rebre la nominació a l’Oscar amb els seus dos primers personatges sonors: “Anna Christie” i “Romance” (Clarence Brown, 1930). Va participar a “Gran Hotel” i amb “La dama de las camelias” (George Cukor, 1936) va tornar a estar nominada, fet que es va repetir amb “Ninotchka” (Ernst Lubitsch, 1939), la més elogiada de les seves interpretacions. Però es va retirar amb només 36 anys: ningú comprenia per què es va negar a aparèixer de nou i Garbo va rebutjar l’Oscar honorífic que van oferir-li l’any 1954. Potser aquesta actriu era conscient que tot mite viu en un espai fora del temps. Si Marilyn Monroe esdevé mite en morir prematurament i conservar una imatge ideal per sempre, el cas

¹⁶ McNALLY, Peter. *Bette Davis: The performances that made her great*, 2008.

¹⁷ MADRID, José. *Vivien Leigh. La tragedia de Scarlett O’Hara*. Madrid: T&B Editores, 2013.

de la Garbo és un suïcidi simbòlic a nivell públic¹⁸. Aquesta mort fixà la seva imatge, la va convertir en mite.

JUDY GARLAND (1922-1969):



Actriu i cantant nord-americana, va signar un contracte amb la *Metro-Goldwyn-Meyer* als 13 anys i els productors van unir-la artísticament amb l'actor Mickey Rooney. Als 16 anys, Garland va aconseguir el paper que la convertiria en un mite i una icona: Dorothy a "El mago de Oz" (Victor Fleming, 1939) i, gràcies a aquesta pel·lícula, a l'èxit de "Los hijos de la farándula" (Busby Berkeley, 1939) i a l'Oscar especial que van atorgar-li, va esdevenir una de les estrelles més cotitzades. Es va convertir en la musa de Vincente Minnelli, amb qui es va casar, i va rebre una nominació a l'Oscar per "Ha nacido una estrella" (George Cukor, 1954). Però els problemes que tenia amb la depressió i la drogoaddicció van fer que es retirés temporalment¹⁹ i, amb una de les seves últimes pel·lícules, "¿Vencedores o vencidos? (El juicio de Nuremberg)" (Stanley Kramer, 1961), va rebre una nominació a l'Oscar a la millor actriu secundària.

MARLENE DIETRICH (1901-1992):



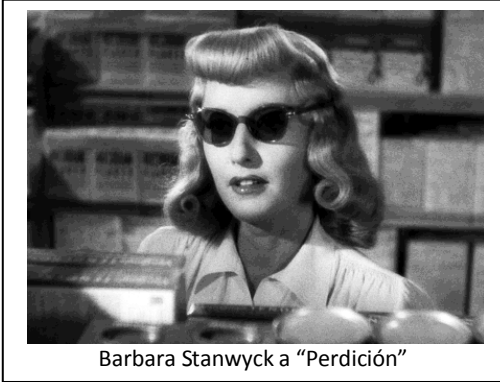
Cantant i actriu de cinema alemanya, icona de la moda, gran mite del cinema per la seva condició de *femme fatale* i la seva aparença enigmàtica, que va saltar a la fama amb "El ángel azul" i "Marruecos" (Josef von Sternberg, 1930), per la que va obtenir una nominació a l'Oscar a la millor actriu. El director von Sternberg va convertir Dietrich en la seva musa i van triomfar amb "El expreso de Shanghai" (1932) o "Capricho imperial" (1934). I, durant la seva carrera, va treballar amb grans directors: Ernst Lubitsch ("Ángel", 1937), Billy Wilder ("Berlín Occidente", 1948 i "Testigo de

¹⁸ BROWNLOW, Kevin (documental). *Garbo*. Estats Units: Turner Classic Movies (TCM), 2005.

¹⁹ SHIPMAN, David. *Judy Garland: The Secret Life of an American Legend*. Nova York: Hyperion, 1992.

cargo”, 1957), Alfred Hitchcock (“Pánico en la escena”, 1950), Fritz Lang (“Encubridora”, 1952) o Orson Welles (“Sed de mal”, 1958).^{20 21}

BARBARA STANWYCK (1907-1990):



Actriu de cinema nord-americana, famosa per les seves interpretacions de *femme fatale* i dones de caràcter fort. Musa de Frank Capra i William A. Wellman, també va treballar amb John Ford i George Stevens. Va rebre una nominació a l’Oscar per “Stella Dallas” (King Vidor, 1937) i va protagonitzar “Recuerdo de una noche” (Mitchell Leisen, 1940), “Las tres noches de Eva” (Preston Sturges, 1941) o “Juan Nadie” (Frank Capra, 1941). Amb la comèdia “Bola de fuego” (Howard Hawks, 1941) va rebre la segona nominació a l’Oscar. A “Perdición” (Billy Wilder, 1944) fa la seva interpretació més emblemàtica, la *femme fatale* per excel·lència, i va suposar la tercera nominació. Pel thriller psicològic “Voces de muerte” (Anatole Litvak, 1948) va rebre la quarta nominació a l’Oscar, premi que mai guanyaria fins que l’any 1982 li van concedir el premi honorífic.

GINGER ROGERS (1911-1995):

Actriu de cinema, cantant i ballarina nord-americana i icona del gènere musical que va formar una sòlida parella artística amb Fred Astaire²². D’aquesta unió destaquen “La alegre divorciada” (Mark Sandrich, 1934), “Sombrero de copa” (Mark Sandrich, 1935) i “En alas de la danza” (George Stevens, 1936). També va demostrar un talent dramàtic a “Damas del teatro” (Gregory La Cava, 1937) o “Espejismo de amor” (Sam Wood, 1940), per la que va obtenir l’Oscar a la millor actriu. A finals de la dècada dels anys ’40 la carrera de Rogers va iniciar un declivi i només va tornar a triomfar amb “Me siento rejuvenecer” (Howard Hawks, 1952). Va rebre l’Oscar honorífic l’any 1992.

²⁰ SPOTO, Donald. *Marlene Dietrich, el ángel azul*. Barcelona: Ediciones B, 1992.

²¹ RIVA, David (documental). *Marlene Dietrich: su propia canción*. Alemanya: ApolloMedia/ Filmboard Berlin-Brandenburg (FBB), 2001.

²² ROGERS, Ginger. *Ginger my story*. Nova York: Harper Collins, 1991.

2.4.3. Dècada dels anys '40. L'europea Ingrid Bergman, l'explosiva Rita Hayworth i la temperamental Joan Crawford revolucionen Hollywood

INGRID BERGMAN (1915-1982):



Actriu de cinema, teatre i televisió sueca, considerada una de les millors de la història, que va convertir-se en una estrella amb "Casablanca" (Michael Curtiz, 1942). Va ser nominada a l'Oscar per "Por quién doblan las campanas" (Sam Wood, 1943), premi que va guanyar l'any següent per "Luz que agoniza" (George Cukor, 1944). Va ser nominada per tercer any consecutiu amb "Las campanas de Santa María" (Leo McCarey, 1945) i va rebre una quarta nominació per "Juana de Arco" (Victor Fleming, 1948). Es va convertir en la musa d'Àfred Hitchcock, qui la va dirigir a "Recuerda" (1945) i "Encadenados" (1946). A inicis dels anys '50 va marxar a Itàlia després de protagonitzar un escàndol²³ i, allà, va participar a "Stromboli, tierra de Dios" o "Europa '51" (Roberto Rossellini, 1950 i 1952). Va guanyar el segon Oscar per "Anastasia" (Anatole Litvak, 1956), premi que va tornar a guanyar, en aquesta ocasió en la categoria de secundària, per "Asesinato en el Orient Express" (Sidney Lumet, 1974) i, amb "Sonata de otoño" (Ingmar Bergman, 1978), va rebre la setena i última nominació de la seva carrera.

JOAN CRAWFORD (1905-1977):

Actriu de cinema nord-americana que va superar la transició del cinema mut al cinema sonor. Es va convertir en una estrella amb títols com "Gran Hotel" (Edmund Goulding, 1932) o "Mujeres" (George Cukor, 1939) i va guanyar l'Oscar a la millor actriu per "Alma en suplicio" (Michael Curtiz, 1941). Va rebre dues nominacions a l'Oscar més, per "Amor que mata" (Curtis Bernhardt, 1947) i "Miedo súbito" (David Miller, 1952), va ser la primera dona en protagonitzar un western, a "Johnny Guitar" (Nicholas Ray, 1954), i "¿Qué fue de Baby Jane?" (Robert Aldrich, 1962) va significar un dels treballs més emblemàtics de l'actriu.

²³ FELDMAN, Gene (documental). *Recordando a Ingrid Bergman*. Estats Units: Wombat Productions, 1996.

RITA HAYWORTH (1918-1987):



Rita Hayworth a "Gilda"

Actriu de cinema nord-americana i *sex symbol* dels anys '40 que es va donar a conèixer a "Sólo los ángeles tienen alas" (Howard Hawks, 1939) i a "Sangre i arena" (Rouben Mamoulian, 1941). Es va convertir en l'actriu millor pagada un parell d'anys abans de convertir-se en un mite eròtic i interpretar una de les *femme fatale* més emblemàtiques a "Gilda" (Charles Vidor, 1946). També va mostrar el seu talent interpretatiu a "La dama de Shanghai" (Orson Welles, 1947) i a "Mesas separadas" (Delbert Mann, 1958).

LAUREN BACALL (1924-2014):

Actriu de cinema i teatre nord-americana, que va debutar al clàssic "Tener y no tener" (Howard Hawks, 1944). Altres grans títols de cinema negre que va protagonitzar són "El sueño eterno" (Howard Hawks, 1946), "La senda tenebrosa" (Delmer Daves, 1947) i "Cayo Largo" (John Huston, 1948). Va destacar a "Cómo casarse con un millonario" (Jean Negulesco, 1953) i a "Escrito sobre el viento" (Douglas Sirk, 1956). Més endavant, va rebre reconeixements per "Asesinato en el Orient Express" (Sidney Lumet, 1974) i "El amor tiene dos caras" (Barbra Streisand, 1996), per la qual va rebre la única nominació a l'Oscar de la seva carrera.

LANA TURNER (1921-1995):



Lana Turner a
"El cartero siempre llama dos veces"

Actriu de cinema nord-americana i *sex symbol* dels anys '40 que es va donar a conèixer a "Las chicas de Ziegfeld" (Robert Z. Leonard, 1941) o a "El extraño caso del Dr. Jekyll" (Victor Fleming, 1941), encara va començar a rebre reconeixement crític amb "Senda prohibida" (Mervyn LeRoy, 1942). Les pel·lícules més memorables de Turner són "El cartero siempre llama dos veces" (Tay Garnett, 1946) i "Cautivos del mal" (Vincente Minnelli, 1952). I es va lluir amb els melodrames "Vidas borrascosas" (Mark Robson, 1957), pel que va rebre la única nominació a l'Oscar de la seva carrera, i "Imitación a la vida" (Douglas Sirk, 1959).

AVA GARDNER (1922-1990):



Ava Gardner i Burt Lancaster a "Forajidos"

Actriu de cinema nord-americana, considerada una llegenda del cinema i batejada com "l'animal més bonic del món". Va saltar la fama amb "Forajidos" (Robert Siodmak, 1946) i "Mogambo" (John Ford, 1953), per la que va rebre una nominació a l'Oscar a la millor actriu,

pel·lícula que li va permetre mostrar tot el seu talent. Va obtenir grans crítiques positives per la ballarina espanyola que interpretava a "La condesa descalza" (Joseph L. Mankiewicz, 1954). També destaca la seva participació a "55 días en Pekín" (Nicholas Ray, 1963), "Siete días de mayo" (John Frankenheimer, 1964) o "La noche de la iguana" (John Huston, 1964).

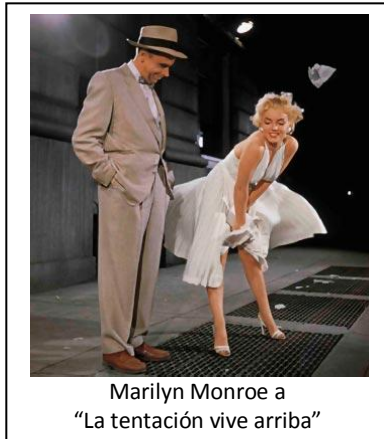
ANNA MAGNANI (O "LA MAGNANI") (1908-1973):

Actriu de teatre i cinema italiana, icona de la Itàlia de la postguerra i símbol del neorealisme que va ser aplaudida pels seus treballs a "Nacida en viernes" (Vittorio De Sica, 1941), "Roma, ciudad abierta", "El amor" (Roberto Rossellini, 1945 i 1948) o "Bellísima (Bellissima)" (Luchino Visconti, 1951). Va participar en el cinema francès amb "La carroza de oro" (Jean Renoir, 1953) i va saltar al cinema americà amb "La rosa tatuada" (Daniel Mann, 1955), per la qual va guanyar l'Oscar a la millor actriu. Dos anys més tard, va rebre la segona nominació per "Viento salvaje" (George Cukor, 1957). Destaca també la seva participació a "Piel de serpiente" (Sidney Lumet, 1959), "Infierno en la ciudad" (Renato Castellani, 1959), "Llegan los bribones" (Mario Monicelli, 1960) i "Mamma Roma" (Pier Paolo Passolini, 1962).

2.4.4. Dècada dels anys '50. Aparició de quatre icones: la sensual Marilyn Monroe, la moderna Audrey Hepburn, la intensa Elizabeth Taylor i l'elegant Grace Kelly

MARILYN MONROE (1926-1962):

Actriu de cinema nord-americana, la més popular de la història i el *sex symbol* més emblemàtic del setè art. Els primers papers destacables van ser a "La jungla de asfalto" (John Huston, 1950) i "Eva al desnudo" (Joseph L. Mankiewicz, 1950) i va treballar per Fritz Lang a "Encuentros en la noche" i per Howard Hawks a "Me siento rejuvenecer",



Marilyn Monroe a
"La tentación vive arriba"

amb qui va repetir al musical "Los caballeros las prefieren rubias", que la va encasellar en l'estereotip de dona rossa ingènua i devoradora d'homes. Destaca la seva presència a "Cómo casarse con un millonario" (Jean Negulesco, 1953), "Río sin retorno" (Otto Preminger, 1954), "La tentación vive arriba" (Billy Wilder, 1955), "Bus Stop" (Joshua Logan, 1956), i "El príncipe y la corista" (Laurence Olivier, 1957). La seva

comèdia més mítica va ser "Con faldas i a lo loco" (Billy Wilder, 1959). La seva última pel·lícula va ser el drama "Vidas rebeldes" (John Huston, 1961). El 5 d'agost de 1962 va morir l'actriu i va néixer el mite²⁴.

AUDREY HEPBURN (1929-1993):



Audrey Hepburn a
"Desayuno con diamantes"

Actriu de cinema belga, icona del setè art i de la moda i llegenda de la interpretació que va marcar la transició entre el cinema clàssic i el cinema contemporani amb els seus personatges²⁵. Va convertir-se en una estrella internacional amb "Vacaciones en Roma" (William Wyler, 1953), la seva primera pel·lícula americana i per la que va guanyar l'Oscar a la millor actriu. Es va consagrar amb "Sabrina" (Billy Wilder, 1954), per la que va rebre la segona

nominació a l'Oscar, "Guerra y paz" (King Vidor, 1956), "Una cara con ángel" (Stanley Donen, 1957) i "Ariane" (Billy Wilder, 1957). Va rebre la tercera nominació a l'Oscar per "Historia de una monja" (Fred Zinnemann, 1959) i va ser aplaudida a "Los que no perdonan" (John Huston, 1960) i a "La calumnia" (William Wyler, 1961). "Desayuno con diamantes" (Blake Edwards, 1961), la seva pel·lícula més emblemàtica, va donar-li la quarta nominació a l'Oscar. Destaca la seva presència a "Charada" (Stanley Donen, 1963), sobretot a "My fair lady (Mi bella dama)" (George Cukor, 1964), "Cómo robar un millón y..." (William Wyler, 1966), "Dos en la carretera" (Stanley Donen, 1967) i "Sola

²⁴ GILMORE, John. *Inside Marilyn Monroe, A Memoir*. Los Ángeles: Ferine Books, 2007.

²⁵ FERRER, Sean. *Audrey Hepburn, an Elegant Spirit*. Nova York: Atria, 2005.

en la oscuridad” (Terence Young, 1967), el seu treball més commovedor, pel que va rebre la cinquena i última nominació a l’Oscar.

ELIZABETH TAYLOR²⁶ (1932-2011):



Actriu de cinema, teatre i televisió britànica, gran estrella de Hollywood i una de les millors actrius del setè art, que es va iniciar amb “Fuego de juventud” (Clarence Brown, 1944) i “Mujercitas” (Mervyn LeRoy, 1949). Es va consagrar amb “El padre de la novia” (Vincente

Minnelli, 1950), “Un lugar en el sol” (George Stevens, 1951), “Ivanhoe” (Richard Thorpe, 1952) i “Gigante” (George Stevens, 1956). Va ser nominada a l’Oscar per “El árbol de la vida” (Edward Dmytryk, 1957), “La gata sobre el tejado de zinc” (Richard Brooks, 1958), “De repente, el último verano” (Joseph L. Mankiewicz, 1959) i va rebre el premi amb la quarta nominació, per “Una mujer marcada” (Daniel Mann, 1960). La seva pel·lícula més emblemàtica és “Cleopatra” (Joseph L. Mankiewicz, 1963) i va guanyar un segon Oscar per “¿Quién teme a Virginia Woolf?” (Mike Nichols, 1966).

GRACE KELLY (1929-1982):

Actriu de cinema nord-americana, famosa per la seva bellesa i elegància, que es va popularitzar amb “Solo ante el peligro” (Fred Zinnemann, 1952). Va rebre una nominació a l’Oscar a la millor actriu secundària per “Mogambo” (1953) i a l’any següent va guanyar el premi per “La angustia de vivir” (George Seaton, 1954). També va ser musa d’Alfred Hitchcock, qui la va dirigir a “La ventana indiscreta” (1954), a “Crimen perfecto” (1954) i a “Atrapa a un ladrón” (1955). Es va retirar del cinema per complir amb les seves obligacions com a princesa de Mònaco²⁷.

SHIRLEY MacLAINE (1934)

Actriu de cinema i teatre nord-americana que va debutar de la mà d’Alfred Hitchcock a “Pero... ¿quién mató a Harry?” (1955). Es va consagrar amb “Como un torrente” (Vincente Minnelli, 1958), que va donar-li la primera nominació a l’Oscar a la millor

²⁶ WALKER, Alexander. *Elizabeth: the life of Elizabeth Taylor*. Londres: G. Weidenfeld, 1990.

²⁷ MITTERLAND, Frédéric (documental). *Grace Kelly, princesa de Mónaco*. França: Electron Libre Productions, 2007.

actriu, a la qual va seguir una segona nominació per la mítica “El apartamento” (Billy Wilder, 1960). Va rebre elogis pels seus treballs a “La calumnia” (William Wyler, 1961) i “Irma la Dulce” (1963), amb la que va obtenir la tercera nominació. Destaca la seva presència a “Paso decisivo” (Hal Ashby, 1977), per la que va rebre la quarta nominació a l’Oscar, “Bienvenido Mr. Chance” (Hal Ashby, 1979) i “La fuerza del cariño” (James L.



Shirley MacLaine i Jack Lemmon a
“El apartamento”

Brooks, 1983), per la que va guanyar l’Oscar a la millor actriu. Entre els treballs posteriors destaquen “Madame Sousatzka” (John Schlesinger, 1988), “Magnolias de acero” (Herbert Ross, 1989), “Postales desde el filo” (Mike Nichols, 1990) i “Bernie” (Richard Linklater, 2011).

2.4.5. Dècada dels anys ‘60. Triomf de grans actrius europees: les italianes Sophia Loren i Claudia Cardinale, la francesa Jeanne Moreau i l’anglesa Julie Andrews

SOPHIA LOREN (1934):



Sophia Loren a “Dos mujeres”

Actriu de cinema italiana que va marxar a Hollywood per participar a “Quo Vadis” (Mervyn LeRoy, 1951), “Orgullo y pasión” (Stanley Kramer, 1957), “Arenas de muerte” (Henry Hathaway, 1957) o “Deseo bajos los olmos” (Delbert Mann, 1958). Va tornar a Itàlia per filmar “Dos mujeres”

(Vittorio De Sica, 1960), per la que va guanyar el Premi del Festival de Cannes i l’Oscar a la millor actriu, seguit d’una segona nominació per “Matrimonio a la italiana” (Vittorio De Sica, 1964). De Sica va tornar-la a dirigir a “Ayer, hoy y mañana” (1964) i va destacar la seva presència a les superproduccions “El Cid” i “La caída del imperio romano” (Anthony Mann, 1961 i 1964). Les seves últimes interpretacions destacables han estat “Una jornada particular” (Ettore Scola, 1977), “Pret-a-porter” (Robert Altman, 1994) i “Nine” (Rob Marshall, 2009). El 1991 va rebre l’Oscar honorífic per la seva contribució a la indústria cinematogràfica.

JULIE ANDREWS (1935):



Actriu de cinema i teatre anglesa, icona del gènere musical, que va debutar amb el personatge que va convertir-la en una estrella: "Mary Poppins" (Robert Stevenson, 1964). Va rebre la segona nominació a l'Oscar per un altre musical emblemàtic: "Sonrisas y lágrimas"

(Robert Wise) i va destacar la seva participació a "La americanización de Emily" (Arthur Hiller, 1964), "Hawaii" (George Roy Hill, 1966) o "Cortina rasgada" (Alfred Hitchcock, 1966), així com en els musicals "Millie, una chica moderna" (George Roy Hill, 1967), "La estrella (Star!)" (Robert Wise, 1968) o "Darling Lili" (Blake Edwards, 1970). I va rebre la tercera i última nominació a l'Oscar per "¿Víctor o Victoria?" (Blake Edwards, 1982).

CLAUDIA CARDINALE (1938):



Actriu de cinema italiana i *sex symbol* que es va donar a conèixer amb "Rufufú" (Mario Monicelli, 1958) i "Un maldito embrollo" (Pietro Germi, 1959). Es va convertir en una estrella amb "Rocco y sus hermanos" (Luchino Visconti, 1960) i "La chica con la maleta" (Valerio Zurlini, 1961) i

va marxar a Hollywood per participar a "La pantera rosa" (Blake Edwards, 1963). Va intervenir en tres grans clàssics del cinema italià: "Fellini, ocho y medio" (Federico Fellini, 1963), "El gatopardo" (Luchino Visconti, 1963) i "Hasta que llegó su hora" (Sergio Leone, 1968).

JEANNE MOREAU (1928):



Actriu de cinema, teatre i televisió francesa i símbol de la *nouvelle vague* que es va donar a conèixer amb "Ascensor para el cadalso" i "Los amantes" (Louis Malle, 1957 i 1958) i va participar en clàssics com "Una mujer es una mujer" (Jean-Luc Godard, 1961), "La noche" (Michelangelo

Antonini, 1961), “Jules y Jim” (François Truffaut, 1961), la seva pel·lícula més mítica, que va convertir-la en l’estrella de la *nouvelle vague*, i “El proceso” (Orson Welles, 1962). Va oferir grans interpretacions de la mà de grans directors: “La bahía de los ángeles” (Jacques Demy, 1963), “El fuego fatuo” (Louis Malle, 1963), “El tren” (John Frankenheimer, 1964), “Diario de una camarera” (Luis Buñuel, 1964), “Campanadas a medianoche” (Orson Welles, 1965) i “Una historia inmortal” (Orson Welles, 1968). Altres treballs en els que destaca la seva participació són “El otro señor Klein” (Joseph Losey, 1976), “Los unos y los otros” (Claude Lelouch, 1981), “Querelle” (Rainer Warner Fassbinder, 1982), “El paso suspendido de la cigüeña” (Theodoros Angelopoulos, 1991) i “El tiempo que queda” (François Ozon, 2005).

FAYE DUNAWAY (1941):

Actriu de cinema nord-americana convertida en una estrella gràcies a “Bonnie & Clyde” (Arthur Penn, 1967), per la qual va rebre una nominació a l’Oscar. Va protagonitzar “El caso de Thomas Crown” (Norman Jewison, 1968), “El compromiso” (Elia Kazan, 1969), “Pequeño gran hombre” (Arthur Penn, 1970) i “Confesiones de una modelo” (Jerry Schatzberg, 1970), seguit de “Chinatown” (Roman Polanski, 1974), per la que va rebre la segona nominació a l’Oscar. Finalment, va obtenir el prestigiós guardó per “Network (Un mundo implacable)” (Sidney Lumet, 1976).

JANE FONDA (1937):

Actriu de cinema nord-americana i filla de l’actor Henry Fonda convertida en una promesa de la interpretació amb “La gata negra” (Edward Dmytryk, 1962) o “Confidencias de mujer” (George Cukor, 1962). Entre els primers treballs destaquen “La ingenua explosiva” (Elliot Silverstein, 1965), “La jauría humana” (Arthur Penn, 1966), “Descalzos por el parque” (Gene Saks, 1967) i “Barbarella” (Roger Vadim, 1967), gran clàssic de la sèrie B. En aquesta darrera pel·lícula, joia kistch, la dona esdevé una impostura històrica. El cinema patriarcal no fa factible un passat o un futur on la dona no modifiqui la realitat pel seu estatus “femení”. Mentre en l’home l’autoritat se sosté en la seva identificació amb la Norma (la masculinitat queda invisibilitzada), la dona semba incapaç de feminitzar el temps històric, com mostra aquest film. Va rebre una nominació a l’Oscar per “Danzad, danzad, malditos” (Sydney Pollack, 1969) i el propi premi per “Klute” (Alan J. Pakula, 1971), seguit de noves nominacions per “Julia” (Fred

Zinnemann, 1977), "El regreso" (Hal Ashby, 1978), amb la que va guanyar el segon Oscar a la millor actriu, i "El síndrome de China" (James Bridges, 1979). També va participar en èxits de crítica com "Llega un jinete libre y salvaje" (Alan J. Pakula, 1978) i "California Suite" (Herbert Ross, 1978). Va rebre la sisena nominació a l'Oscar per "En el estanque dorado" (Mark Rydell, 1981) i, després de protagonitzar "Agnes de Dios" (Norman Jewison, 1985), va rebre la setena i última nominació per "A la mañana siguiente" (Sidney Lumet, 1986).

2.4.6. Dècada dels anys '70. Màximes representants: Diane Keaton, Susan Sarandon i Sissy Spacek

DIANE KEATON (1946):

Actriu de cinema i teatre nord-americana que va saltar la fama amb "El Padrino" (1972), "El Padrino. Parte II" (1974) i "El Padrino. Parte III" (1990). Va demostrar un gran talent còmic a "Sueños de un seductor" (Herbert Ross, 1972) i es va convertir en la musa de Woody Allen: de la seva col·laboració destaquen "El dormilón" (1973), "La última noche de Boris Grushenko" (1975), la mítica "Annie Hall" (1977), per la que va guanyar l'Oscar a la millor actriu, "Interiores" (1978), la icònica "Manhattan" (1979), "Días de radio" (1987) i "Misterioso asesinato en Manhattan" (1993). També va rebre excel·lents crítiques per "Buscando al Sr. Goodbar" (Richard Brooks, 1977) i una nova nominació a l'Oscar per "Rojos" (Warrent Beatty, 1981). Va protagonitzar "Crímenes del corazón" (Bruce Beresford, 1986) i "La habitación de Marvin" (Jerry Zaks, 1996), per la que va obtenir la tercera nominació a l'Oscar, seguida de la quarta i última nominació per "Cuando menos te lo esperas" (Nancy Meyers, 2003).

SUSAN SARANDON (1946):

Actriu de cinema nord-americana que es va donar a conèixer a "Primera plana" (Billy Wilder, 1974), "The Rocky Horror Picture Show" (Jim Sharman, 1975) o "La pequeña" (Louis Malle, 1978). Va repetir amb Malle a "Atlantic City" (1980) rebent una nominació a l'Oscar, a la qual van seguir noves nominacions, per l'emblemàtica "Thelma y Louise" (Ridley Scott, 1991), "El aceite de la vida" (George Miller, 1992) i "El cliente" (Joel Schumacher, 1994), fins que va aconseguir el prestigiós premi amb "Pena de muerte" (Tim Robbins, 1995). També destaca la seva participació a "Ciudadano Bob

Roberts” (Tim Robbins, 1992), “Mujercitas” (Gillian Armstrong, 1994), “Quédate a mi lado” (Chris Columbus, 1998), “Abajo el telón” (Tim Robbins, 1999), “Encantada: la historia de Giselle” (Kevin Lima, 2007), “En el valle de Elah” (Paul Haggis, 2007) i “The Lovely Bones” (Peter Jackson, 2009).

SISSY SPACEK (1949):



Sissy Spacek a “Carrie”

Dona fràgil per excel·lència en el cinema, sovint torturada psicològicament, aquesta actriu nord-americana es va donar a conèixer a “Malas tierras” (Terrence Malick, 1973). Va rebre una nominació a l’Oscar per “Carrie” (Brian De Palma, 1976), el seu film més emblemàtic, i va guanyar el premi per “Quiero ser libre” (Michael Apted, 1980), seguit de noves nominacions per “Missing (Desaparecido)” (Constantin Costa-Gavras, 1982), “Cuando el río crece” (Mark Rydell, 1984) i “Crímenes del corazón” (Bruce Beresford, 1986). Però també va oferir una gran interpretació a “Buenas noches, madre” (Tom Moore, 1986). Destaca la seva participació a “J.F.K: caso abierto” (Oliver Stone, 1991), “Aflicción” (Paul Schrader, 1997), “The Straight Story (Una historia verdadera)” (David Lynch, 1999), “En la habitación” (Todd Field, 2001), per la que va rebre la sisena i última nominació, “En tierra de hombres” (Niki Caro, 2005) i “Criadas y señoras” (Tate Taylor, 2011).

2.4.7. Dècada dels anys ‘80. Grans interpretacions femenines amb Meryl Streep, Glenn Close, Sigourney Weaver i Jessica Lange

MERYL STREEP (1949):



Meryl Streep a “La decisión de Sophie”

Actriu de cinema nord-americana, la més premiada i reconeguda de la història del cinema. Va debutar a “Julia” (Fred Zinnemann, 1977) i entre els seus primers treballs destaquen “El cazador” (Michael Cimino, 1978), per la que va rebre una nominació a l’Oscar a la millor actriu secundària, premi que va guanyar a l’any següent per “Kramer

contra Kramer” (Robert Benton, 1979), i “Manhattan” (Woody Allen, 1979). Després d’una nominació a l’Oscar per “La mujer del teniente francés” (Karel Reisz, 1981), va guanyar un segon Oscar, aquesta vegada en la categoria protagonista, per “La decisión de Sophie” (Alan J. Pakula, 1982). Durant els anys ’80 va rebre nominacions per “Silkwood” (Mike Nichols, 1983), l’emblemàtica “Memorias de África” (Sydney Pollack, 1985), “Tallo de hierro” (Héctor Babenco, 1987) i “Un grito en la oscuridad” (Fred Schepisi, 1988), que també va fer-la mereixedora del Premi del Festival de Cannes. Als anys ’90 va rebre nominacions per “Postales desde el filo” (Mike Nichols, 1990), la mítica “Los puentes de Madison” (Clint Eastwood, 1995), “Cosas que importan” (Carl Franklin, 1998) i “Música del corazón” (Wes Craven, 1999), i destaca la seva participació a “Río salvaje” (Curtis Hanson, 1994) i “La habitación de Marvin” (Jerry Zaks, 1995). Va reparèixer amb “Las horas” (Stephen Daldry, 2002) i “Adaptation (El ladrón de orquídeas)” (Spike Jonze, 2002), per la que va rebre una nominació a l’Oscar. Les seves últimes nominacions corresponen a “El diablo viste de Prada” (David Frankel, 2006), “La duda” (John Patrick Shanley, 2008), “Julie y Julia” (Nora Ephron, 2009), “La dama de hierro” (Phyllida Lloyd, 2011), que va suposar el tercer Oscar de la seva carrera, i “Agosto” (John Wells, 2013), i destaca la seva participació a “¡Mamma Mia! La película” (Phyllida Lloyd, 2008).

GLENN CLOSE (1947):

Actriu de cinema, teatre i televisió nord-americana que va ser nominada a l’Oscar pels seus tres primers treballs: “El mundo según Garp” (George Roy Hill, 1982), “Reencuentro” (Lawrence Kasdan, 1983) i “El mejor (The Natural)” (Barry Levinson, 1984). Es va convertir en una estrella i va rebre la quarta nominació a l’Oscar per la *femme fatale* de “Atracción fatal” (Adrian Lyne, 1987), seguida d’una nominació per “Las amistades peligrosas” (Stephen Frears, 1988). Als anys ’90 destaca la seva participació a “El misterio de Von Bülow” (Barbet Schroeder, 1990), “Mars Attacks!” (Tim Burton, 1996) i “101 dálmatas. ¡Más vivos que nunca!” (Stephen Herek, 1996). El seu últim treball rellevant ha estat “Albert Nobbs” (Rodrigo García, 2011), per la que va obtenir la sisena i última nominació a l’Oscar.

SIGOURNEY WEAVER (1949):



Sigourney Weaver a "Alien, el octavo pasajero"

Actriu de cinema nord-americana, la "reina de la ciència-ficció", que es va convertir en una estrella per interpretar la tinent Ripley a "Alien, el octavo pasajero" (Ridley Scott, 1979), personatge que va recuperar a "Aliens: el regreso" (James Cameron, 1986) rebent una nominació a l'Oscar a la millor actriu. Destaca la seva participació a "El año que

vivimos peligrosamente" (Peter Weir, 1983) i "Cazafantasmas" (Ivan Reitman, 1984). Va obtenir dues nominacions a l'Oscar en una mateixa edició, per "Gorilas en la niebla. La aventura de Dian Fossey" (Michael Apted, 1988) i "Armas de mujer" (Mike Nichols, 1988), a les quals han seguit èxits com "La muerte y la doncella" (Roman Polanski, 1993), "La tormenta de hielo" (Ang Lee, 1997), "Mi mapa del mundo" (Scott Elliot, 1999) i "Avatar" (James Cameron, 2009).

JESSICA LANGE (1949):

Reconeguda actriu de cinema i televisió nord-americana consagrada a "All That Jazz (Empieza el espectáculo)" (Bob Fosse, 1979) i "El cartero siempre llama dos veces" (Bob Rafelson, 1981). Va ser nominada a l'Oscar per "Frances" (Graeme Clifford, 1982) i va guanyar el premi per "Tootsie" (Sydney Pollack, 1982), seguit de nominacions per "Country" (Richard Pearce, 1984), "Dulces sueños" (Karel Reisz, 1985), "La caja de música" (Constantin Costa-Gavras, 1989) i "Las cosas que nunca mueren" (Tony Richardson, 1994), per la que va obtenir el segon Oscar de la seva carrera. Destaca la seva participació a "Crímenes del corazón" (Bruce Beresford, 1986), "El cabo del miedo" (Martin Scorsese, 1991), "Rob Roy, la pasión de un rebelde" (Michael Canton-Jones, 1995), "Big Fish" (Tim Burton, 2003) i "Flores rotas" (Jim Jarmusch, 2005).

JODIE FOSTER (1962):



Jodie Foster a "El silencio de los corderos"

Actriu de cinema nord-americana que, amb només 14 anys, va ser nominada a l'Oscar per "Taxi Driver" (Martin Scorsese, 1976), premi que va guanyar per "Acusados" (Jonathan Kaplan,

1988) i per la mítica “El silencio de los corderos” (Jonathan Demme, 1991), seguit d’una quarta nominació per “Nell” (Michael Apted, 1994). Destaca la seva participació a “Sombras y niebla” (Woody Allen, 1991), “Ana y el rey” (Andy Tennant, 1999), “La habitación del pánico” (David Fincher, 2002), “Largo domingo de noviazgo” (Jean-Pierre Jeunet, 2004) i “Un dios salvaje” (Roman Polanski, 2011).

2.4.8. Dècada dels anys '90. Aparició de grans actrius en actiu: Nicole Kidman, Julia Roberts, Kate Winslet o Cate Blanchett

KATE WINSLET (1975):



Actriu de cinema anglesa, una de les millors de la seva generació, que es va donar a conèixer amb “Criaturas celestiales” (Peter Jackson, 1994) i “Sentido y sensibilidad” (Ang Lee, 1995), per la que va rebre una nominació a l’Oscar, seguida d’una segona nominació per “Titanic” (James Cameron, 1997), l’emblemàtica pel·lícula que va convertir-la en una estrella. Va rebre nominacions a l’Oscar per “Iris” (Richard Eyre, 2001), “¡Olvídate de mí!” (Michael Gondry, 2004) i “Juegos secretos” (Todd Field, 2006), fins aconseguir el premi a la sisena nominació, per “El lector” (Stephen Daldry, 2008). Destaquen les seves interpretacions a “Quills” (Philip Kaufman, 2000), “Descubriendo Nunca Jamás” (Marc Forster, 2004), “Revolutionary Road” (Sam Mendes, 2008), “Un dios salvaje” (Roman Polanski, 2011) i “Una vida en tres días” (Jason Reitman, 2013).

CATE BLANCHETT (1969):



Actriu de cinema i teatre australiana, una de les millors de la seva generació, que es va donar a conèixer amb “Elizabeth” (Shekhar Kapur, 1998), per la que va rebre una nominació a l’Oscar. Es va consagrar a “El talento de Mr. Ripley” (Anthony Minghella, 1999), a la saga iniciada amb “El señor de los anillos: La comunidad del anillo” (Peter Jackson, 2001) i a “Veronica Guerin” (Joel Schumacher, 2003). Va rebre l’Oscar a la millor actriu secundària per interpretar

Katharine Hepburn a “El aviador” (Martin Scorsese, 2004), seguit de nominacions per “Diario de un escándalo” (Richard Eyre, 2006), “Elizabeth: La edad de oro” (Shekhar Kapur, 2007) i “I’m not there” (Todd Haynes, 2007). Destaca la seva participació a “Babel” (Alejandro González Iñárritu, 2006) i “El curioso caso de Benjamin Button” (David Fincher, 2008). L’últim gran treball ha estat “Blue Jasmine” (Woody Allen, 2013), pel que va obtenir l’Oscar a la millor actriu.

NICOLE KIDMAN (1967):



Actriu de cinema australiana que va obtenir el recolzament crític a partir de “Todo por un sueño” (Gus Van Sant, 1995) i que va encadenar tres films en els que ofereix excel·lents interpretacions: “Los otros” (Alejandro Amenábar, 2001), “Moulin Rouge” (Baz Luhrmann, 2001), la primera nominació a l’Oscar, i “Las horas” (Stephen Daldry, 2002), per la que va rebre el premi. També destaquen les seves intervencions a “Retrato de una dama” (Jane Campion, 1996), “Eyes Wide Shut” (Stanley Kubrick, 1999), “Cold Mountain” (Anthony Minghella, 2003), “Dogville” (Lars von Trier, 2003), “Reencarnación” (Jonathan Glazer, 2004), “Nine” (Rob Marshall, 2009), “Los secretos del corazón (Rabbit Hole)” (John Cameron Mitchell, 2010), per la que va rebre la tercera nominació a l’Oscar, i “El chico del periódico” (Lee Daniels, 2012).

JULIA ROBERTS (1967):



Actriu de cinema nord-americana, coneguda com “la núvia d’Amèrica” que es va donar a conèixer amb “Magnolias de acero” (Herbert Ross, 1989), per la que va rebre una nominació a l’Oscar, seguida d’una nominació per la mítica “Pretty Woman” (Garry Marshall, 1990), que va convertir-la en una estrella. Va participar en films d’èxit com “Hook (El capitán Garfio)” (Steven Spielberg, 1991), “Durmiendo con su enemigo” (Joseph Ruben, 1991), “El juego de Hollywood (The Player)” (Robert Altman, 1992) o “Quédate a mi lado” (Chris Columbus, 1998), però es va convertir en una icona de la comèdia romàntica amb “La boda de mi mejor amigo” (P. J. Hogan, 1997), “Novia a la fuga” (Garry Marshall, 1999) i “Notting Hill” (Roger

Michell, 1999). Va rebre l'Oscar a la millor actriu per "Erin Brockovich" (Steven Soderbergh, 2000), al qual van seguir destacables treballs a "Cegados por el deseo (Closer)" (Mike Nichols, 2004) i "La guerra de Charlie Wilson" (Mike Nichols, 2007). La última gran interpretació ha estat "Agosto" (John Wells, 2013), per la que va ser nominada a l'Oscar.

JULIANNE MOORE (1960):



Julianne Moore a "Las horas"

Actriu de cinema nord-americana, una de les millors de la seva generació, que es va donar a conèixer amb "Short Cuts (Vidas cruzadas)" (Robert Altman, 1993), "El fugitivo" (Andrew Davis, 1993), "Vania en la calle 42" (Louis Malle, 1994) i "El mundo perdido: Jurassic Park" (Steven Spielberg, 1997). Es va consagrar a "Boogie Nights" (Paul Thomas Anderson, 1997), per la que va obtenir una nominació a l'Oscar, seguida d'excel·lents interpretacions a "El gran Lebowski" (Joel Coen, 1998), "Mi mapa del mundo" (Scott Elliot, 1999), "Magnolia" (Paul Thomas Anderson, 1999) i "El fin del romance" (Neil Jordan, 1999), que va suposar la segona nominació. Va aconseguir dues nominacions més en una mateixa edició, per "Lejos del cielo" (Todd Haynes, 2002) i "Las horas" (Stephen Daldry, 2002). També destaquen les seves interpretacions a "Hijos de los hombres" (Alfonso Cuarón, 2006), "I'm not there" (Todd Haynes, 2007), "Un hombre soltero" (Tom Ford, 2009), "Los chicos están bien" (Lisa Cholodenko, 2010), "Maps to the stars" (David Cronenberg, 2014), per la que ha obtingut el Premi del Festival de Cannes en la seva última edició, i "Siempre Alice" (Richard Glatzer i Wash Westmoreland, 2014).

EMMA THOMPSON (1959):



Emma Thompson a "Al encuentro de Mr. Banks"

Actriu anglesa, una de les més icòniques del cinema britànic, que va debutar a "Enrique V" (Kenneth Branagh, 1989). A la dècada dels '90 va rebre nominacions a l'Oscar per "Regreso a Howards End" (James Ivory, 1992), per la que va obtenir el premi, "Lo que queda del día" (James Ivory, 1993), "En el nombre del padre" (Jim Sheridan, 1993) i "Sentido y sensibilidad" (Ang Lee, 1995).

Però també destaquen les seves interpretacions a “Primary Colors” (Mike Nichols, 1998), “Love Actually” (Richard Curtis, 2003), “Harry Potter y el Prisionero de Azkaban” (Alfonso Cuarón, 2004), “Nunca es tarde para enamorarse” (Joel Hopkins, 2008), “Radio encubierta” (Richard Curtis, 2009), “An education” (Lone Scherfig, 2009) i, sobretot, “Al encuentro de Mr. Banks” (John Lee Hancock, 2013).

JUDI DENCH (1934):



Actriu de cinema i teatre anglesa i llegenda de la interpretació britànica que va començar a rebre papers destacables a partir dels cinquanta anys, amb “Una habitación con vistas” (James Ivory, 1985) i “Enrique V” (Kenneth Branagh, 1989), i va saltar a la fama per interpretar la directora de James Bond a “Goldeneye” (Martin Campbell, 1995), personatge que va reprendre en diversos ocasions fins a “Skyfall” (Sam Mendes, 2012). Va obtenir nominacions a l’Oscar per “Su majestad Mrs. Brown” (John Madden, 1997), “Shakespeare in Love (Shakespeare enamorado)” (1998), per la que va rebre el premi, “Chocolat” (Lasse Hallström, 2000) i “Iris” (Richard Eyre, 2001). Després de “Orgullo y prejuicio” (Joe Wright, 2005), va rebre dues nominacions més, de forma consecutiva, per “Mrs. Henderson presenta” (Stephen Frears, 2005) i “Diario de un escándalo” (Richard Eyre, 2006). I després de destacar a “Nine” (Rob Marshall, 2009), “Mi semana con Marilyn” (Simon Curtis, 2011), “Jane Eyre” (Cary Joji Fukunaga, 2011), “J. Edgar” (Clint Eastwood, 2011) i “El exótico Hotel Marigold” (John Madden, 2011), va protagonitzar “Philomena” (Stephen Frears, 2013), per la que va rebre la setena nominació a l’Oscar.

2.4.9. Inicis del segle XXI. Joves actrius consolidades: Charlize Theron, Keira Knightley o Amy Adams

CHARLIZE THERON (1975):

Actriu de cinema sudafricana que es va donar a conèixer a “Pactar con el diablo” (Taylor Hackford, 1997) i “Celebrity” (Woody Allen, 1998) i es va consagrar a “Las normas de la casa de la sidra” (Lasse Hallström, 1999). Després de la seva destacada presència a “Hombres de honor” (George Tillman Jr., 2000), “La maldición del



La transformació de Charlize Theron a "Monster"

escorpión de jade" (Woody Allen, 2001) i "Noviembre dulce" (Pat O'Connor, 2001), va guanyar l'Oscar per la prostituta assassina de "Monster" (Patty Jenkins, 2003), al qual va seguir una nominació per "En tierra de hombres" (Niki Caro, 2005).

També destaquen les seves interpretacions a "En el valle de Elah" (Paul Haggis, 2007), "Lejos de la tierra quemada" (Guillermo Arriaga, 2008), "La carretera (The Road)" (John Hillcoat, 2007) i, sobretot, "Young adult" (Jason Reitman, 2011).

KEIRA KNIGHTLEY (1985):



Keira Knightley a "Orgullo y prejuicio"

Actriu de cinema anglesa i icona de la moda que es va donar a conèixer a "Quiero ser como Beckham" (Gurinder Chadha, 2002) i es va convertir en una estrella amb "Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra" (Gore Verbinski, 2003) i "Love Actually" (Richard Curtis, 2003). Va obtenir una

nominació a l'Oscar per "Orgullo y prejuicio" (Joe Wright, 2005) i va rebre excel·lents crítiques per "Expiación, más allá de la pasión" (Joe Wright, 2007) i "La duquesa" (Saul Dibb, 2008). A més, destaquen les seves interpretacions a "Nunca me abandones" (Mark Romanek, 2010), "Un método peligroso" (David Cronenberg, 2011), "Anna Karenina" (Joe Wright, 2012), "Begin Again" (John Carney, 2013) i "The Imitation Game (Descifrando Enigma)" (Morten Tyldum, 2014).

MARION COTILLARD (1975):



Marion Cotillard a "La vida en rosa"

Actriu de cinema francesa que va obtenir el recolzament crític a partir de "Quiéreme si te atreves" (Yann Samuëll, 2003) i va fer el salt a Hollywood amb "Big Fish" (Tim Burton, 2003). Després d'una destacable interpretació a "Largo domingo de noviazgo" (Jean-Pierre Jeunet, 2004),

va guanyar l'Oscar per interpretar Edith Piaf a "La vida en rosa" (Olivier Dahan, 2007). Però també destaquen les seves excel·lents interpretacions a "Nine" (Rob Marshall,

2009), “Origen” (Christopher Nolan, 2010), “Medianoche en París” (Woody Allen, 2011) i “El caballero oscuro: La leyenda renace” (Christopher Nolan, 2012). A més, ha obtingut reconeixement pels seus últims tres treballs, presentats al Festival de Cannes: “De óxido y hueso” (Jacques Audiard, 2012), “El sueño de Ellis” (James Gray, 2013) i “Dos días, una noche” (Jean-Pierre i Luc Dardenne, 2014).

AMY ADAMS (1974):



Amy Adams a “La gran estafa americana (American Hustle)”

Actriu de cinema nord-americana que va saltar a la fama amb “Atrápame si puedes” (Steven Spielberg, 2002). Va rebre nominacions a l’Oscar, sempre en la categoria d’actriu secundària, per “Junebug” (Phil Morrison, 2005), “La duda” (John Patrick Shanley, 2008), “The Fighter” (David O. Russell, 2010) i “The Master” (Paul Thomas Anderson, 2012). També

destaquen les seves intervencions a “Encantada: La historia de Giselle” (Kevin Lima, 2007), “Julie y Julia” (Nora Ephron, 2009) i “Big Eyes” (Tim Burton, 2014). I va rebre la cinquena nominació a l’Oscar, la primera en la categoria protagonista, per “La gran estafa americana (American Hustle)” (David O. Russell, 2013).

2.4.10. Actualitat (2010-2014). Aparició de dues grans actrius: Jennifer Lawrence i Jessica Chastain

JENNIFER LAWRENCE (1990):



Jennifer Lawrence a “Los juegos del hambre”

Actriu de cinema nord-americana, la gran estrella femenina de l’actualitat i la més taquillera. Es va donar a conèixer a “Lejos de la tierra quemada” (Guillermo Arriaga, 2008), a la qual va seguir una nominació a l’Oscar, amb només 20 anys, per “Winter’s Bone” (Debra Granik, 2010).

Després d’una intervenció destacada a “Como locos (Like Crazy)” (Drake Doremus, 2011), es va convertir en una estrella internacional amb el fenòmen cinematogràfic “Los juegos del hambre” (Gary Ross, 2012). Aquell mateix any va protagonitzar “El lado bueno de las cosas (Silver Linings Playbook)” (David O. Russell,

2012), per la que va rebre l'Oscar a la millor actriu, seguit d'una tercera nominació per "La gran estafa americana (American Hustle)" (David O. Russell, 2013).

JESSICA CHASTAIN (1977):



Jessica Chastain a "La noche más oscura (Zero Dark Thirty)"

Actriu de cinema i teatre nord-americana, una de les principals figures interpretatives de la cinematografia actual i la millor de la seva generació. Es va convertir en una revelació l'any 2011, quan va intervenir en sis pel·lícules, entre les quals destaquen "La deuda" (John Madden, 2011), "Take Shelter" (Jeff Nichols, 2011), "El árbol de la vida" (Terrence Malick, 2011) i "Criadas y señoras" (Tate Taylor, 2011), per la que va rebre una nominació a l'Oscar. I, després de participar a "Sin ley (Lawless)" (John Hillcoat, 2012), va obtenir una segona nominació a l'Oscar per "La noche más oscura (Zero Dark Thirty)" (Kathryn Bigelow, 2012). Els seus últims treballs destacables han estat "La desaparición de Eleonor Rigby" (Ned Benson, 2014), "Interstellar" (Christopher Nolan, 2014) i "El año más violento" (J. C. Chandor, 2014).

2.5. Altres dones importants de la indústria cinematogràfica: productores, guionistes, dissenyadores de vestuari, maquilladores...

FRANCES MARION (1888-1973, guionista):

Va ser la primera guionista que va guanyar un premi Oscar, per "El presidio" (George W. Hill, 1930), i va rebre'n el segon per "El campeón" (King Vidor, 1931).

EDITH HEAD (1897-1981, dissenyadora de vestuari):

És la dona amb més premis Oscar de la història: acumula vuit estatuetses daurades d'un total de 35 nominacions. Destaquen els seus dissenys de vestuari a "La heredera" (William Wyler, 1949), "Eva al desnudo" (Joseph L. Mankiewicz, 1950), "Un lugar en el sol" (George Stevens, 1951), "Vacaciones en Roma" (William Wyler, 1953) o "El golpe" (George Roy Hill, 1973).

RUTH PRAWER JHABVALA (1927-2013, guionista):

Destaca per escriure els guions de les pel·lícules de James Ivory: va guanyar el premi Oscar per “Una habitación con vistas” (1986) i per “Regreso a Howards End” (1992), i va ser nominada per “Lo que queda del día”(1993).

COLLEN ATWOOD (1948, dissenyadora de vestuari):

Guanyadora de l’Oscar per “Chicago” (Rob Marshall, 2002), “Memorias de un geisha” (Rob Marshall, 2006) i “Alicia en el país de las maravillas” (Tim Burton, 2011), també va rebre nominacions per “Mujercitas” (Gillian Armstrong, 1994), “Beloved” (Jonathan Demme, 1998), “Sleepy Hollow” (Tim Burton, 1999), “Una serie de catastróficas desdichas de Lemony Snicket” (Brad Silberling, 2004), “Sweeney Todd: el barbero diabólico de la calle Fleet” (Tim Burton, 2007), “Nine” (Rob Marshall, 2010) i “Blancanieves y la leyenda del cazador” (Rupert Sanders, 2012).

YOLANDA TOUSSIENG (1949, maquilladora):

Maquilladora de pel·lícules com “Señora Doubtfire, papá de por vida” (Chris Columbus, 1993), “Ed Wood” (Tim Burton, 1994), “Master and Commander: al otro lado del mundo” (Peter Weir, 2003) o “Camino a la libertad” (Peter Weir, 2010). Per les dues primeres va guanyar el premi Oscar.

VE NEILL (1951, maquilladora):

Guanyadora de tres premis Oscar, per “Bitelchús” (Tim Burton, 1988), “Señora Doubtfire, papá de por vida” (Chris Columbus, 1993) i “Ed Wood” (Tim Burton, 1994), també és reconeguda pel seu treball a “Eduardo Manostijeras” (Tim Burton, 1990), “Piratas del Caribe: la maldición de la Perla Negra” (Gore Verbinski, 2003) i “Los juegos del hambre” (Gary Ross, 2012).

KATHLEEN KENNEDY (1953, productora):

Productora habitual de les pel·lícules d’Steven Spielberg: “En busca del arca perdida” (1981), “E.T., el extraterrestre” (1982), “El color púrpura” (1985) o “La lista de Schindler” (1993). I també ha produït grans clàssics de les últimes dècades: “Regreso al futuro” (Robert Zemeckis, 1985), “Los Goonies” (Richard Donner, 1985), “El cabo del miedo” (Martin Scorsese, 1991), “Los puentes de Madison” (Clint Eastwood, 1995), “El

sexto sentido” (M. Night Shyamalan, 1999) o “El curioso caso de Benjamin Button” (David Fincher, 2008).

CALLIE KHOURI (1957, guionista):

Va guanyar el premi Oscar pel guió de “Thelma y Louise” (Ridley Scott, 1991).

MICHÈLE BURKE (1959, maquilladora):

Guanyadora de dos premis Oscar, per “En busca del fuego” (Jean-Jacques Annaud, 1981) i “Drácula de Bram Stoker” (Francis Ford Coppola, 1992), també va rebre nombrosos reoneixements pel maquillatge de “El clan del oso cavernario” (Michael Chapman, 1985), “Cyrano de Bergerac” (Jean-Paul Rappeneau, 1990), “Austin Powers 2: la espía que me achuchó” (Jay Roach, 1999) i “La celda” (Tarsem Singh, 2000).

SANDY POWELL (1960, dissenyadora de vestuari):

Va guanyar, en tres ocasions, el premi Oscar, pel vestuari de “Shakespeare in love (Shakespeare enamorado)” (John Madden, 1998), “El aviador” (Martin Scorsese, 2004) i “La reina Victoria” (Jean-Marc Vallée, 2009). També destaquen els seus dissenys a “Orlando” (Sally Potter, 1992), “Las alas de la paloma” (Iain Softley, 1997), “Velvet Goldmine” (Todd Haynes, 1998), “Gangs of New York” (Martin Scorsese, 2002), “Mrs. Henderson presenta” (Stephen Frears, 2005) i “La invención de Hugo” (Martin Scorsese, 2011).

RACHEL PORTMAN (1960, compositora):

Va guanyar l’Oscar a la millor banda sonora per “Emma” (Douglas McGrath, 1996) i va ser nominada per “Las normas de la casa de la sidra” (Lasse Hallström, 1999) i “Chocolat” (Lasse Hallström, 2000).

DIABLO CODY (1978, guionista):

Va guanyar el premi Oscar amb el seu primer guió cinematogràfic: “Juno” (Jason Reitman, 2007). També destaca pel text de “Young adult” (Jason Reitman, 2011).

MEGAN ELLISON (1988, productora):

Fundadora de la productora nord-americana *Annapurna Pictures*, ha produït part de les més grans i premiades pel·lícules dels últims anys: “Valor de ley” (Joel i Ethan Coen,

2010), “The Master” (Paul Thomas Anderson, 2012), “La noche más oscura (Zero Dark Thirty)” (Kathryn Bigelow, 2012), “Her” (Spike Jonze, 2013), “La gran estafa americana” (David O. Russell, 2013) i “Foxcatcher” (Bennett Miller, 2014).

3. TEORIES CRÍTIQUES DE GÈNERE AL CINEMA

A l'anterior repàs hem intentat “visibilitzar” les dones del setè art. Ara ens recolzarem en definir diferents teories feministes de cara a comptar amb una base crítica aplicable al setè art.

3.1. “Plaer visual i cinema narratiu” (adaptació), per Laura Mulvey ²⁸

3.1.1. Ús polític de la psicoanàlisi

Segons Laura Mulvey, la teoria de la psicoanàlisi és una eina que demostra la manera en què l'inconscient de la societat patriarcal ha estructurat la forma cinematogràfica. Mulvey situa aquesta influència sota el fal·locentrisme, sota la influència del deconstruccionisme de Derrida.

Fou el filòsof franco-argelí Jacques Derrida, qui creà un mètode (o antimètode) d'anàlisi textual dit “deconstrucció”²⁹. La deconstrucció és un concepte molt ambigu que (segons les paraules del seu creador) es defineix més pel que no és que pel que és. Deconstruir un text seria com desmuntar-lo, veure els punts on s'articula el seu sentit, per tornar-lo a interpretar des d'aquest relativisme. La deconstrucció es basa en la convicció que tots els fets humans són reductibles a formulacions lingüístiques i que, per tant, són deconstruïbles.

Sota aquesta perspectiva, la deconstrucció dels fets socials mostra que el fal·logocentrisme (o fal·locentrisme) articula la nostra interacció amb les coses i els individus. Aquest s'entén com l'autoritat del poder masculí en totes les accions humanes, a través de la preeminència del llenguatge oral sobre l'escriptura. El

²⁸ MULVEY, Laura. Adaptació del text “Plaer Visual i cinema narratiu” publicat a la revista *Screen*: tardor de 1975, volum 16 núm. 3.

²⁹ DERRIDA, Jacques. *De la gramatologia*. París: Les Éditions de Minuit, 1967.

fal·logocentrisme compartiria la importància donada al *logos* en tot discurs occidental, però no a tot *logos*, sinó a una racionalitat basada en el poder masculí. El cinema no està exempt d'això. Quan Mulvey incorpora aquesta teoria, el que està fent és considerar la responsabilitat del cinema en l'extensió d'un *logos* centrat en el fal·lus, en una articulació del poder masculina.

La paradoxa del fal·locentrisme consisteix en la seva dependència de la imatge de la dona castrada per donar ordre i sentit al seu món. La dona es caracteritzaria per la carència que produeix el fal·lus com a presència simbòlica. La contradicció és que aquesta carència pot ser entesa tant com a resultat com a causa del fal·locentrisme. És el seu desig de fer bona aquesta carència el que el fal·lus significa.

La funció de la dona en la formació de l'inconscient patriarcal té dues facetes: simbolitza l'amenaça de castració a través de la seva falta de penis i introdueix el seu fill en allò simbòlic a través d'aquesta falta. La dona només pot existir en relació amb la castració i no pot transcendir-la. Converteix el seu fill en el significat del seu propi desig de posseir un penis. La dona es manté, en la cultura patriarcal, presonera d'un ordre simbòlic en què l'home pot viure les seves fantasies a través del mandat lingüístic sobre la imatge silenciosa de la dona.

3.1.2. El plaer de mirar: la fascinació amb la forma humana

El cinema ofereix l'escotoptofília, el fet de mirar és una font de plaer, així com ser mirat. Freud va associar l'escotoptofília amb el prendre altres persones com a objectes, sotmetent-les a una mirada controladora i curiosa. Això té relació amb el voyeurisme, la satisfacció sexual del qual prové d'observar, en un sentit de control actiu, un altre ésser humà "objectualizat".

El cinema dissenya un món tancat indiferent a la presència de l'audiència, produint un sentit de separació i jugant sobre la seva fantasia voyeurística. El contrast extrem entre la foscor de l'auditori, que aïlla els espectadors els uns dels altres, i la brillantor de llums i ombres sobre la pantalla ajuden a promoure la il·lusió de la separació voyeurística. El film està per ser vist, les condicions d'exhibició i les convencions narratives proporcionen a l'espectador la il·lusió de mirar un món privat. La posició de

l'espectador en el cinema és de repressió del seu exhibicionisme i de projecció en l'interpret del seu desig reprimat.

Hi ha dos aspectes contradictoris de les estructures agradables de la mirada en la situació cinematogràfica convencional. El primer, l'escoptofília, que sorgeix del plaer d'utilitzar una altra persona com a objecte d'estimulació sexual a través de la vista. El segon, desenvolupat pel narcisisme i per la constitució de l'ego, sorgeix de la identificació amb la imatge vista. Un implica la separació de la identitat eròtica del subjecte amb respecte a l'objecte que apareix en la pantalla (escoptofília activa) i l'altre exigeix la identificació de l'ego amb l'objecte de la pantalla a través de la fascinació de l'espectador amb el reconeixement del seu semblant. El primer és funció dels instints sexuals, el segon de la libido de l'ego.

3.1.3. La dona com a imatge, l'home com a posseïdor de la mirada. És el cinema essencialment masculí?

Amb la desigualtat sexual, el plaer de mirar es troba dividit entre actiu/masculí i passiu/femení. La mirada masculina projecta les seves fantasies sobre la figura femenina. En el seu tradicional paper, les dones són a la vegada mirades i exhibides per causar un fort impacte visual i eròtic. La dona sosté la mirada, representa i significa el desig masculí. En el cinema dominant es combinen clarament espectacle i narrativa. La presència de la dona és un element indispensable de l'espectacle en els films narratius convencionals, encara que la seva presència visual tendeix a funcionar contra el desenvolupament d'una línia argumental, congelant el flux de l'acció en moments de contemplació eròtica. Bud Boetticher ho va expressar així: "El que importa és allò que l'heroïna provoca o representa. És ella, o l'amor o la por que inspira l'heroi, o l'atracció que ell sent cap a ella, qui el fa actuar en el sentit que ho fa. En si mateixa la dona no té la mínima importància".

La dona exhibida ha funcionat en dos nivells: com a objecte eròtic per als personatges de la història que es desenvolupa en la pantalla, i com a objecte eròtic per a l'espectador en la sala. La divisió entre espectacle i narrativa sosté el rol de l'home com a suport actiu de la història, controla la fantasia del film i emergeix com a posseïdor de la mirada de l'espectador a través d'una sèrie de processos que

estructuren el film al voltant d'una figura principal a la que s'assignen tasques de control i amb la que l'espectador pot identificar-se. L'espectador s'identifica amb el principal protagonista masculí i projecta la seva mirada en la del seu semblant, de tal manera que el poder del protagonista masculí coincideixi amb el poder actiu de la mirada eròtica, proporcionant una satisfactòria sensació d'omnipotència. L'atractiu d'una estrella cinematogràfica masculina no el converteix en un objecte eròtic per a la mirada, sinó en l'ésser més perfecte. El personatge de la història controla els esdeveniments millor que el subjecte/espectador. A través de la identificació amb ell, a través de la participació en el seu poder, l'espectador podrà posseir la dona indirectament.

En termes psicoanalítics, la figura femenina planteja un problema: la seva falta de penis implica una amenaça de castració i un desplaer. El significat de la dona és la diferència sexual, l'absència del penis visualment comprovable. És per això que la dona, com a icona, exhibida per a la mirada i el plaer dels homes, controladors actius de la mirada, sempre amenaça amb evocar l'ansietat que va significar originalment. L'inconscient masculí té dos camins per escapar de l'ansietat de la castració: la preocupació per la reparació del trauma original o el rebuig total de la castració a través de l'acceptació d'un objecte fetitxe o transformant la imatge representada en un fetitxe, de tal manera que es converteixi en tranquil·litzadora abans que en perillosa. Aquest segon camí, l'escoptofília fetitxista, construeix la bellesa física de l'objecte convertint-lo en satisfactori per si mateix. En el primer camí, el voyeurisme, el plaer resideix en el fet de provar la culpa, en l'afirmació del control i en el subjugar la persona culpable a través del càstig o del perdó.

En resum, l'instint escoptofílic (plaer de mirar altres persones com a objectes eròtics) i, en contradicció, la libido de l'ego (que organitza els processos d'identificació) funcionen com a mecanismes amb els que el cinema ha jugat. Jugant amb la tensió entre el cinema com a control de la dimensió temporal (muntatge, narració) i com a control de la dimensió espacial (canvis de distància, muntatge), els codis cinematogràfics creen una mirada, un món, i un objecte, i a través d'ells produeixen una il·lusió tallada a la mesura del desig. Existeixen tres diferents mirades associades amb el cinema: la de la càmera que registra, la del públic que mira el producte final, i la

dels personatges que es miren entre si a l'interior de la il·lusió cinematogràfica. Les convencions del cinema narratiu subordinen les dues primeres a la tercera, amb la finalitat d'eliminar la presència intrusa de la càmera i evitar que produeixi una consciència de distanciament en el públic. La càmera es converteix en moviments compatibles amb l'ull humà, una ideologia de la representació que gira al voltant de la percepció del subjecte.

En definitiva, les teories de la Mulvey fan referència a:

- Un cinema que **reprodueix un patriarcat** a través del fal·logocentrisme, una ordenació del discurs:
 - 1) ...amb l'excusa d'una lògica incontestable, una lògica patriarcal "invisibilitzada" sota la disfressa de la raó, **una raó que no sap que és masculina**.
 - 2) ...que prioritza sempre una **reproducció patriarcal** de la realitat.
 - 3) ...que **elimina tota possibilitat d'apoderament femení**.
 - 4) ...que té una dimensió voyeurística que difon el masculí. La dona sol aparèixer "**cosificada**" com a recurs narratiu, com a **icona sexual**.
 - En aquests moments es congela el flux de l'acció i els espectadors, aïllats en la foscor del cinema, són cosificats més enllà d'una distinció d'homes i dones, reafirmant el falocentrisme.
 - Els/les espectadors/es han de rebel·lar-se contra la carència femenina de fal·lus, contra la castració.
 - El resultat és la reproducció d'un fal·logocentrisme en els espectadors i la creació i extensió de relats patriarcals a la cultura popular.

3.2. “Teoria dels estereotips femenins en el cinema”³⁰ de Molly Haskell

La crítica de cinema i feminista Molly Haskell va construir una tipologia de personatges a la seva obra “*From Reverance to Rape: the Treatment of Women in the Movies*” (1974, reeditada l’any 1987) a través de l’anàlisi dels estereotips que apareixien a les pel·lícules. Segons Haskell, existeix una relació entre les imatges de la dona que ofereix el cinema i el seu estatus social i va destacar l’existència de dos estereotips dominants que no tenien molt a veure amb les identitats reals de la dona: la dona bona, esclava domèstica i maternal i que vivia dedicada a la seva família; i la dona dolenta, de dubtosa reputació el destí de la qual era redimir-se a través del matrimoni amb l’heroi o ser castigada.³¹

Va arribar a la conclusió que les dones sempre protagonitzaven personatges dèbils, romàntics, sense autonomia narrativa i que estaven disposats a abandonar els seus propis anhels per l’amor dels homes. Seguint les diferents dècades i els diferents gèneres cinematogràfics, Haskell va declarar que els principals estereotips femenins eren els següents personatges: la *vamp* dels anys ‘20, la verge, la mare, la dona professional, la noia bona, la víctima de la violència masculina dels anys ‘60 i ‘70... Aquests models femenins tenen un referent en la societat i van canviant en funció dels canvis que es produeixen al món real. No obstant, el llibre de Haskell ha estat criticat perquè els personatges ficticis no responen a dones reals ni tampoc són reflexos dels canvis socials ja que alguns consideren que el cinema no és un fidel mirall de la realitat.³² De fet, considerem que és un cert simplisme el considerar que el cinema canvia d’estereotips segons “el món real”. El cinema també produeix i difon nous patrons de gènere.

Haskell explica: “quant més ens apropem al moment en què les dones comencen a reclamar els seus drets i a aconseguir la independència a la vida real, amb més força i major estridència ens diuen les pel·lícules que el món és dels homes”. Ella defineix

³⁰ HASKELL, Molly 1987. *From Reverance to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press

³¹ PUEBLA, B., DÍAZ-MAROTO, Z. y CARRILLO, E. Fotocinema: revista científica de cine y fotografía: *Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano*. Número 7, 2013 (Pàgines 2-3)

³² FERNÁNDEZ, Raimundo. *Mujeres en red: el periódico feminista: Una aproximación al cine dirigido por mujeres*, 2005 <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article101>

Hollywood com una arma de propaganda i critica la visió d'inferioritat que es transmet de la dona. En paraules de Haskell: "a Hollywood les dones sempre van ser representades com a servidores i esclaves romàntiques, figures dèbils i secundàries, sense ambició o autonomia narrativa." Haskell considera que el cinema clàssic de Hollywood ha representat dones disposades a oblidar la seva professió, les seves responsabilitats i les seves obligacions socials en nom del matrimoni.

En conclusió, Haskell afirma que el tractament de les dones en el cinema correspon als estereotips més tradicionals de la feminitat: les dones són objectes de desig, adoració o violència, subjectes passius, castigats si s'atreveixen plantejar-se una actitud activa, i atrapats per la impossibilitat de sortir de les figures de mare/*femme fatale* i verge/puta.

En definitiva, Haskell considera que el cinema:

- 1) Crea **estereotips de dona** que no aconsegueixen sortir d'un esquema patriarcal (dona bona – dolenta, mestressa de la llar – puta, dependent de la família – autònoma...).

El que reproduïx estereotips no és la seva posició dins d'aquests **binomis**, sinó el propi sistema dicotòmic en sí mateix. El que ens hem de plantejar no és si la dona està alliberada perquè és rebel, sinó si la seva rebel·lia reforça el binomi patriarcal.

Considerem que aquests estereotips no només responen a patrons socials, sinó que és el propi cinema el que *també* crea de nous patrons o en socialitza de minoritaris.

- 2) Tota anàlisi argumental:
 - a. Sol incloure la redempció de la dona, un canvi d'estatus que reforça el patriarcat.
 - b. Fa que la dona sigui un personatge dèbil, romàntic, dependent narrativament d'un home, que renuncia als seus propis anhels, sense ambició.

3.3. El cinema per a dones o “cinema femení”

El “cinema femení” és un conjunt de gèneres cinematogràfics, entre els quals s’inclouen el drama, el melodrama, el drama romàntic i la comèdia romàntica, dirigits “presumptament” a les dones. Aquestes pel·lícules presenten espais domèstics, transmeten “valors femenins”, com la por a la separació de les persones que estimem, l’èmfasi de les emocions o el caràcter solidari, i tracten temes com el romanç il·lícit, el triangle amorós, la maternitat sense marit o la relació entre mare i filla.

3.3.1. Jeanine Basinger: propòsits del “cinema femení”

La historiadora de cinema Jeanine Basinger sosté que el cinema femení té tres propòsits³³:

1. “Col·locar la dona en el centre de la història”. Passa el contrari en la majoria de pel·lícules, dirigides al “sector masculí”, en les que la dona i les seves preocupacions queden en un segon pla.
2. “Reafirmar el concepte que la veritable tasca de la dona és ser dona”. La dona només és feliç si segueix l’ideal d’amor romàntic al qual aspira.
3. “Proporcionar alliberació visual temporal, una petita via d’escapament a un amor purament romàntic, a una conscienciació sexual, al luxe o al rebuig del rol femení”.

Jeanine Basinger explica que la necessitat de prendre una decisió és l’acció principal d’una pel·lícula de “cinema femení” i la seva gran font de drama i tragèdia. L’heroïna ha de decidir entre dos o més camins que són atractius per igual com, per exemple un amor romàntic i un treball satisfactori. Un camí és “correcte” d’acord amb la moral general de la pel·lícula, i l’altre camí és “incorrecte”, encara que proporciona un alliberament. Si l’heroïna escull aquest segon camí, rep un càstig del que la dona només es recupera mitjançant el paper d’esposa i mare. És com quan et pregunten de petit si t’estimes més al pare que a la mare. Responguis el que responguis, la pregunta sempre reforça la família patriarcal.

³³ BASINGER, Jeanine. *A Woman’s View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. London: Chatto & Windus, 1994

L'anàlisi de Haskell ens mostra la perversió del cinema dirigit a les dones. Lluny de ser comprès com a un producte cultural més proper a la sensibilitat femenina, en què la dona és protagonista, podem concloure que el "cinema de dones":

- 1) Marca el camí a seguir per una dona "normalitzada", on la seva categoria "dona" queda davant "persona". Considerem que això és contrari a un cinema masculí on la categoria "home" s'invisibilitza o s'identifica amb una normativitat "legítima".
- 2) És una vàlvula d'escapament a l'opressió femenina. Deduïm que la introversió romàntica, la sublimació de l'opressió a través del luxe i la superficialitat o l'elecció impossible són utilitzades per reforçar la passivitat de la dona.

Una bona conclusió de les teories de Basinger és que el cinema femení és en realitat patriarcal. Malgrat que no és el propòsit d'aquest treball abundar més en la teoria feminista i postfeminista, podem considerar que la "filosofia queer" inaugurada per Judit Butler als anys 90³⁴ consideraria que cal un cinema que superi la dicotomia masculí –femení, cosa que no ens ofereix ni el "cinema de dones" ni un cinema comercial que, actualment, no sap que és masculí i patriarcal.

3.3.2. Molly Haskell: personatges i temes del "cinema femení"

Tornem ara a Molly Haskell per enfocar-la des d'un altre punt de vista, el del presumpte "cinema de dones". En un dels capítols més destacables de "From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies" (1974), Molly Haskell tracta el "cinema femení". En paraules de Haskell: "el cinema femení podria ser una compensació per tots els universos dominats per homes que han exclòs la dona: les pel·lícules de gàngsters, el western, el cinema bèl·lic, el gènere policíac o el cinema d'aventures". I continua: "el cinema de dones satisfà una funció masturbatòria, és pornografia emocional per a la mestressa de la llar frustrada. Es fonamenta en una estètica conservadora segons la qual no la compassió i la por, sinó l'autocompassió de si mateixa i les llàgrimes empenten l'espectadora a acceptar el seu destí en comptes de rebutjar-lo" ("From Reverence to Rape", 1974, pàgines 154-155).³⁵

³⁴ BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2004 (ed.or.1992)

³⁵ COLAIZZI, Giulia. "El acto cinematográfico: género y texto fílmico". Lectora, 7: Universitat de València (2001) Pàgines 3-4. <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>

Haskell divideix en tres perfils de dona els personatges del “cinema femení”:

1. “La dona extraordinària”. Aquestes dones representen figures fortes i poderoses. Per exemple, els personatges que interpretaven Katharine Hepburn i Bette Davis.
2. “La dona ordinària”. Aquestes dones són comuns, passives i, sovint, víctimes. Són les precursors dels personatges de telenovel·la.
3. “La dona ordinària que esdevé extraordinària”. Aquestes dones són víctimes que el cinema aplaudeix perquè superen els obstacles o pel seu patiment.

Respecte els temes que tracta aquest ampli gènere cinematogràfic, afirma: “allò domèstic i allò romàntic s’entrellacen en el tema de l’autosacrifici, que és el pilar i la força del cinema per a dones”. Segons Haskell, el “cinema femení” es pot dividir en quatre grans temes:

1. “El sacrifici”. Principals casos: una dona es sacrifica pels seus fills, sacrifica els seus fills pel seu propi benestar, sacrifica el matrimoni pel seu amant, sacrifica el seu amant pel seu matrimoni o pel seu propi benestar, sacrifica la seva carrera professional per amor o sacrifica el seu amor per la seva carrera professional.
2. “L’aflicció”. Principals casos: la dona amaga un secret, que sovint és una malaltia, i el martiri de la protagonista és proporcional a la culpa.
3. “La decisió”. Principal cas: la dona ha d’escollir entre dos pretendents.
4. “La competició”. Principal cas: l’heroïna ha de lluitar per superar la dona del seu amant o l’amant del seu marit i aconseguir l’home que ella estima.

Haskell estaria d’acord amb Basinger en què el cinema de dones, lluny de tractar la dona com a subjecte, l’objectualitza i la sotmet a un sistema ontològic patriarcal. Intentant copsar una “sensibilitat femenina” en arguments que expandeixin socialment la dona a través de les seves decisions, introdueix la autoritat de la Norma patriarcal en la intimitat de la dona a través de processos d’introversió autocompassiva, renúncia i sacrifici, o d’una “masculinització” que enfronta unes dones contra unes altres.

3.4. “Test de Bechdel” ³⁶

L’any 1985, la dibuixant Alison Bechdel va publicar el còmic *Dykes To Watch Out For* (en l’edició espanyola es va titular *Unas bollos de cuidado*). En aquest còmic apareixia la historieta “*The Rule*” (“La Regla”):



En la historieta, dues dones homosexuals van al cinema i una afirma que només veu les pel·lícules que compleixen tres requisits, de manera que la última pel·lícula que va poder veure va ser “Alien”, estrenada sis anys abans. Per establir si una pel·lícula és masclista o no, es basaven en tres requisits:

³⁶ CINEMANÍA. “El test de Bechdel: cómo saber si una película es machista”, 22 de febrer de 2012, per Yago García. <http://cinemania.es/noticias/el-test-de-bechdel-como-saber-si-una-pelicula-es-machista/> (21 d’agost de 2014)

1. A la pel·lícula han d'aparèixer dues dones, com a mínim.
2. Aquestes dones han de parlar entre elles.
3. El tema del diàleg no ha de ser un personatge masculí.

Tot va començar com una broma, però ràpidament es va convertir en un fenomen de crítica de gènere cinematogràfica. Un gran número de pàgines web, revistes o estudis cinematogràfics han utilitzat aquest test per determinar si una pel·lícula és masculista o si no ho és, encara que és una prova que manca de rigor científic.

Curiositats sobre el "test de Bechdel":

- Alguns cinemes de Suècia i la televisió per cable sueca l'apliquen de manera oficial per determinar si una pel·lícula promou la desigualtat de gèneres.
- El nombre de pel·lícules que no supera el test triplica el nombre de pel·lícules que sí el superen.
- Alguns grans clàssics de la història del cinema no passen el test: "Desayuno con diamantes" (Blake Edwards, 1961), "Stalker" (Andrei Tarkovsky, 1979), "Ciudadano Kane" (Orson Welles, 1941), "El Padrino" (Francis Ford Coppola, 1972) o "Vértigo" (Alfred Hitchcock, 1958).
- Alguns clàssics taquillers no passen el test: "La guerra de las galaxias. Episodio IV: Una nueva esperanza" (George Lucas, 1977), "Los cazafantasmas" (Ivan Reitman, 1984), "Top Gun (Ídolos del aire)" (Tony Scott, 1986) o "La princesa prometida" (Rob Reiner, 1987).
- Algunes de les pel·lícules més taquilleres de les últimes dues dècades no passen el test: la trilogia "El señor de los anillos" (Peter Jackson, 2001, 2002 i 2003), "El caballero oscuro" (Christopher Nolan, 2008), "El gran Lebowski" (Joel Coen, 1998), la saga de "Piratas del Caribe" (Gore Verbinski, 2003, 2006 i 2007), la trilogia de "Men in Black (Hombres de negro)" (Barry Sonnenfeld, 1997, 2002 i 2012), "Harry Potter y el cáliz de fuego" (Mike Newell, 2005), "Avatar" (James Cameron, 2009), "Gravity" (Alfonso Cuarón, 2013), "Los vengadores" (Joss Whedon, 2012) o "Iron Man" (Jon Favreau, 2008).

Hem esmentat la manca de rigor científic d'aquest test, que recordem que va començar com una broma. A més a més, considerem que alguns films que passarien el test en realitat reproduïen patrons de gènere desterrant la dona de la Norma, evitant el seu "apoderament".

3.5. Estudi "Gender Inequality in Film" de la New York Film Academy³⁷

El passat 25 de novembre de 2013 la pàgina oficial de la *New York Film Academy* va publicar un estudi titulat "*Gender Inequality in Film*" (traduït al català: "Desigualtat de gènere en el Cinema"). En aquest estudi s'analitzava el paper de la dona en el cinema, respecte les 500 pel·lícules de més èxit de públic estrenades en els darrers cinc anys (concretament, des del 2007 fins al 2012). Aquests són els resultats del rigorós estudi:

- El 30,8% dels personatges que parlen són dones. El 69,2% restant són homes.
- El 28,8% de les dones vesteixen roba provocativa, en contraposició al 7%, que correspon als homes que vesteixen així.
- El 26,2% de les actrius apareixen parcialment nues, a diferència del 9,4% dels actors.
- El 10% de les pel·lícules ofereixen un repartiment equilibrat, en què la meitat dels personatges són dones.
- Hi ha 1 actriu per cada 2,25 actors.
- El percentatge d'actrius adolescents que apareixen nues ha incrementat un 32,5% entre el 2007 i el 2012.
- Aproximadament, un terç dels personatges femenins que parlen apareixen vestits de forma sensual o apareixen nus.
- Augmenta un 10,6% el nombre de personatges femenins a la pantalla quan una dona dirigeix.
- Augmenta un 8,7% el nombre de personatges femenins quan la guionista és una dona.
- Les dones compren la meitat de les entrades venudes als Estats Units.

³⁷ New York Film Academy blog. *Gender Inequality in Film*, 2013

- Hi ha 1 dona treballant en la indústria cinematogràfica per cada 5 homes.
- Les dones dirigeixen més documentals (el 34,5% del total de documentals) que pel·lícules narratives (el 16,9% del total de pel·lícules narratives).
- El 9% dels directores cinematogràfics són dones i el 91% són homes.
- El 15% dels guionistes són dones i el 85% són homes.
- El 17% dels productors executius són dones i el 83% són homes.
- El 25% dels productors són dones i el 75% són homes.
- El 20% dels editors de muntatge són dones i el 80% són homes.
- El 2% dels directores de fotografia són dones i el 98% són homes.
- Segons la revista *Forbes* els deu actors més pagats de l'any 2013 sumen 465\$ milions, a diferència de les deu actrius més pagades d'aquell mateix any, que sumen 181\$ milions.
- Dels 16 salaris més grans guanyats per un actor, cap va ser guanyat per una actriu.
- Entre els vint actors millor pagats de l'any 2013, l'actriu que es troba en una posició més alta és Angelina Jolie: està en desena posició, és a dir, tots els actors que van cobrar més que ella eren del sexe masculí, i va guanyar 33\$ milions.
- La mitjana d'edat dels deu actors millor pagats de l'any 2013 són 46,5 anys i la mitjana d'edat de les deu actrius millor pagades són 34,8 anys.
- Només quatre directores han estat nominades a l'Oscar a la millor direcció: Lina Wertmüller (1976), Jane Campion (1994), Sofia Coppola (2003) i Kathryn Bigelow (2009). I només una dona ha guanyat en aquesta categoria en 86 anys d'història del certamen: Kathryn Bigelow per "En tierra hostil (The Hurt Locker)".
- En la 85^a edició dels Premis Oscar, que correspon a les pel·lícules de l'any 2012, hi va haver un total de 140 homes nominats i 35 dones nominades. No hi havia cap dona nominada en les categories de direcció, fotografia, muntatge, guió original i banda sonora.

- En la història dels Premis Oscar només 7 dones productores han guanyat el premi a la millor pel·lícula, i sempre compartint el guardó amb productors del sexe masculí.
- En la història dels Premis Oscar només 8 dones guionistes han guanyat el premi al millor guió original i només 8 dones guionistes han guanyat el premi al millor guió adaptat.
- El 77% de votants dels Premis Oscar són homes, en contraposició del 23%, que són dones.
- Des de l'any 2000, la mitjana d'edat de les actrius guanyadores són 36 anys i la mitjana d'edat dels actors guanyadors són 44 anys.

4. ESTUDI DE CASOS: VISIÓ CRÍTICA DE PEL·LÍCULES EMBLEMÀTIQUES

Un cop hem repassat la presència de la dona en el cinema (actrius, creadores...) i hem establert les teories des de les quals podem fer una anàlisi crítica dels films, ara em proposo aplicar aquestes teories a una selecció de pel·lícules, una de cada dècada, des dels inicis del segle XX, que considero emblemàtiques pel tema que ens ocupa.

4.1. "Viaje a la Luna"

- Títol original: *Le voyage dans la lune*
- Director: Georges Méliès
- Any: 1902
- País: França
- Duració: 14 minuts
- Guió: Georges Méliès
- Productora: *Star Film*
- Repartiment: Georges Méliès, Bleurette Bernon, Henri Delannoy i Jeanne d'Alcy
- Gènere: ciència-ficció



- Breu sinopsi: sis valents astronautes viatgen en una càpsula espacial de la Terra a la Lluna.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- Aparició de les primeres hostesses de vol: un grup de noies joves i amb un vestuari escàs (samarreta de tirants i pantalons molt curts) ajuden a preparar la nau que portarà els astronautes fins a la Lluna. L'any 1902 no existia encara l'avió, però en "Viaje a la Luna" veiem el precedent de les hostesses de vol: una noia atractiva és utilitzada més per a la contemplació de l'home que per a dur a terme un servei. Méliès és un visionari, fins i tot en el tracte masculista de la dona.
- En una escena posterior, quan els astronautes volen adormir-se sobre la superfície lunar, contempen les estrelles i, aquestes, tenen el rostre i el cos de dones atractives. Aquí, més que mai, es "cosifica" el cos de la dona, que es converteix en un objecte – l'estel – que només serveix els astronautes com a contemplació. Aquesta escena es pot considerar una gran metàfora de la figura de la dona a la història del cinema.
- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masculista? Sí.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. La dona apareix vestida per a la seva contemplació física, com si aquesta fos la seva única virtut. Els homes són proactius i les dones són objectes passius que es dediquen a obeir.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? No. He seleccionat aquesta pel·lícula perquè mostra molt clarament quina concepció es tenia de la dona als inicis del segle XX: la dona era una "figura de decoració". A més, totes les que apareixen al film són còpies exactes les unes de les altres (segueixen una coreografia i es mouen a la vegada, vesteixen igual...), és a dir, s'anula la personalitat de la dona, que es converteix en "un objecte de fabricació en sèrie".

4.2. “Lirios rotos”

- Títol original: *Broken Blossoms*
- Director: D.W. Griffith
- Any: 1919
- País: Estats Units
- Duració: 90 minuts
- Guió: D.W. Griffith i Thomas Burke
- Productora: *D. W. Griffith Productions*
- Repartiment: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp i Arthur Howard
- Gènere: melodrama
- Breu sinopsi: Una innocent jove que viu en un claustrofòbic ambient al barri londinenc de Limehouse, és brutalment maltractada pel seu pare. En aquest sòrdid lloc, viu una història d'amor amb un noble xinès, que, fins i tot lluny de la seva terra, tracta de viure conforme a la seva filosofia de pau i harmonia, però la seva idealista visió del món xoca amb la crua realitat.



Fotograma de “Lirios rotos”

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- La dona com a víctima: Lillian Gish, així com va succeir-li a Mary Pickford, es va encasellar en el paper de noia ingènua, innocent, submissa, tendra i dèbil. El seu personatge a “Lirios rotos” ha de conviure amb un pare alcohòlic i maltractador, que la condemna a ser una esclava domèstica. En una de les agressions per part del pare, la noia queda inconscient i és rescatada per un jove xinès, de qui s’enamora, en un moment històric en què les relacions interracials no eren ben vistes, el que culmina en un final tràgic proper al Shakespeare de **Romeu i Julieta**. D.W. Griffith, conegut per la seva gran crítica social, de caràcter “progressista” (encara que no podem oblidar-nos de la defensa que feia del Ku-Klux-Klan a “El nacimiento de una nación”), va utilitzar “Lirios rotos” per criticar el maltractament domèstic i el conservadorisme respecte les relacions interracials (encara que quan es referia al noi de procedència xinesa, ho feia amb *The Yellow Man*, “L’home groc”).

- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, el personatge de Lillian Gish representa la “verge” i la “víctima de la violència masculina”. I, encara que la proposta de Griffith va resultar moderna en el seu moment, el director reduïa la figura femenina a una dona dèbil i pura i li negava tota personalitat pròpia, tota capacitat de raonament. Fins i tot, Lillian Gish va afirmar: “Aquelles petites verges, et cansaves d’elles als cinc minuts. Era un treball molt dur fer-les més interessants”.
- Segons el “Test de Bechdel” és una pel·lícula masclista? Sí.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim. ×
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles. ×
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home. ×
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. Una noia dèbil només està capacitada per dur a terme les tasques domèstiques. No pot experimentar el que es una vida lliure i independent perquè el món està fet per als homes i una jove tan limitada no hi sobreviuria. En la cultura patriarcal més primitiva (o no tan primitiva) el món de la dona “moral” es redueix a la llar i no ha d’ambicionar anar més enllà.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. Es mostra una relació interracial entre una noia anglesa i un home xinès, el que és vist com un acte de rebel·lia. En el moment en què la noia trenca amb les normes i accepta el seu amor cap a l’home de procedència xinesa, es condemna a si mateixa a un destí fatal perquè la societat opressora en la que viu no ho admet.

4.3. “La caja de Pandora (Lulú)”

- Títol original: *Die Büchse der Pandora*
- Director: G.W. Pabst
- Any: 1928
- País: Alemanya
- Duració: 133 minuts
- Guió: Ladislav Vajda



- Productora: *Nero Film*
- Repartiment: Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer, Carl Goetz, Krafft-Raschig, Alice Roberts, Gustav Diessl
- Gènere: drama
- Breu sinopsi: Lulú és dona ambiciosa i sense moral que usa als homes a la seva voluntat. Desinhibida i atractiva, l'aprofitament dels seus encants comportarà també els seus perills.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- Títol revelador: la caixa de Pandora a la que fa referència el títol es basa en el mite grec, que explica com Pandora va obrir una misteriosa caixa que va entregar-li Zeus i, al fer-ho, es van escampar tots els mals del món, deixant dins la caixa només l'esperança. Així, el títol ja indica que la pel·lícula mostrarà un personatge femení amb actituds considerades negatives.
- La dona com a representació del mal: la pel·lícula presenta Lulú, el personatge protagonista, com a dona plena de vicis, sense moral, dedicada a la prostitució, desinhibida i despreocupada, ambiciosa i atractiva. Lulú porta els homes i, fins i tot, les dones a la perdició i s'aprofita de les persones per aconseguir el benestar propi. Encara que la pel·lícula no justifica el comportament de Lulú, hi ha certa innocència en la seva maldat: ella actua impulsiva i instintivament, sense ser realment conscient del que fa. Així, el film de Pabst explora la condició humana i s'arriba a la conclusió que la dona porta el mal amb si mateixa, forma part de la seva naturalesa, és un ésser primitivament dolent si no rep una repressió. I el missatge que transmet "La caja de Pandora (Lulú)" és el mal com a causa i la fatalitat com a conseqüència dels actes de la dona.
- Segons la teoria dels estereotips de Haskell, Lulú és una autèntica *vamp*, una *femme fatale*, una "puta": aprofita els seus encants per aconseguir tot allò que es proposa. Representa el perfil de dona extraordinària, ja que es mostra poderosa i forta, però acaba sent condemnada per un caràcter instintiu i hedonista.

- Segons el “Test de Bechdel” és una pel·lícula masculista? No.

1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
3. El tema del diàleg no fa referència a un home.

Considero que el “Test de Bechdel” no és útil a “La caja de Pandora (Lulú)” perquè, encara que es compleixen els tres requisits que l’alcen a la categoria de pel·lícula no masculista, el film qüestiona la dona, reduïda a un ésser dominat pels plaers.

- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. Les dones posseeixen el mal de forma innata i els homes no poden evitar el pecat de la infidelitat. Es mostra una concepció de l’ésser humà com a ésser simple i dèbil, dominat pels instints, en la que la dona és la personificació del *Tánatos* o del *Destrudo* (la pulsio de mort i destrucció segons Freud) i l’home és la personificació del *Eros* (que sent l’amor com a forma de passió física i emocional).
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. Per primera vegada apareix el lesbianisme en el cinema, encara que no és mostrat com a condició sexual “correcta”. L’impacte que va tenir la presència del lesbianisme va condemnar la pel·lícula a la censura: el públic no estava preparat per veure reflectit en una pantalla l’allò “negatiu” de l’ésser humà (el vici, l’homosexualitat...), és a dir, tota la intimitat que mantenien en secret els va ser mostrada sense escrúpols.

4.4. “Lo que el viento se llevó”

- Títol original: *Gone With the Wind*
- Director: Victor Fleming, George Cukor i Sam Wood
- Any: 1939
- País: Estats Units
- Duració: 238 minuts



- Guió: Sidney Howard, Oliver H.P. Garrett, Ben Hecht, Jo Swerling, John Van Druten
- Productora: *Selznick International Pictures / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*
- Repartiment: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Hattie McDaniel i Thomas Mitchell
- Breu sinopsi: En una elegant mansió, viu Escarlata O'Hara, la jove més bella, capritxosa i egoista de la regió. Ella sospira per l'amor d'Ashley, però ell està promès amb la seva cosina, la dolça i bondadosa Melanie. A l'última festa abans de l'esclat de la Guerra de Secessió, Scarlett coneix al cínic Rhett Butler, que només pensa en si mateix. L'única cosa que ell desitja és fer-se ric i conquerir el cor de la bella Scarlett.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- Escarlata O'Hara, el gran personatge femení del cinema: Vivien Leigh va dur a terme la difícil tasca d'interpretar Escarlata O'Hara, un personatge ple de matisos i molt ric per la seva gran evolució al llarg de la pel·lícula. A l'inici del film es mostra una noia seductora, molt capriciosa, manipuladora i descarada, fruit de la seva educació burgesa plena de desitjos concedits, i al final del film, és una dona madura, vulnerable, torturada i turmentada, trista, amb l'únic consol de l'esperança, degut al patiment de la Guerra de Secessió i a la mort d'éssers tan estimats com la seva pròpia filla. Escarlata mostra la rebel·lia que no havien de tenir les noies d'aquella època, el que li comporta conflictes constantment, però aquest mateix valor irrefrenable és el que li permet sobreviure a la pobresa i misèria que pateix durant la guerra. "Lo que el viento se llevó" no critica la dona capriciosa i egoista de la classe alta, sinó que critica aquest sistema social de caràcter conservador, basat en les aparences i en la fortuna, ple de protocols i d'hipocresia.
- És difícil classificar Escarlata O'Hara segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell: és un personatge tan complet que representa la "puta", la "mare", la "dona treballadora" o "la víctima de la violència masculina" i, d'aquesta

manera, es pot afirmar que Escarlata no és un personatge arquetípic o estereotipat, sinó un personatge ric i complex.

- Segons el “Test de Bechdel” és una pel·lícula masculista? No.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. Mostra la dona burgesa com a hipòcrita i superficial, una dona que viu condemnada als protocols i a mantenir una imatge que socialment la beneficiï. Excepte la protagonista, que destaca per la seva rebel·lia, totes les altres dones de classe alta són idèntiques en el seu comportament, tan limitat i subjectat a normes que la repressió s’imposa a la llibertat, que és, precisament, el que busca la protagonista.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. Escarlata aconsegueix tornar a aixecar el seu imperi, tant econòmic com social, sense l’ajuda d’un home. Encara que al final de la pel·lícula es mostra dependent emocionalment del seu marit, durant el metratge s’alça com una dona autosuficient, capaç de superar la misèria.

4.5. “Gilda”

- Títol original: *Gilda*
- Director: Charles Vidor
- Any: 1946
- País: Estats Units
- Duració: 110 minuts
- Guió: Marion Parsonnet
- Productora: *Columbia Pictures Corporation*
- Repartiment: Rita Hayworth i Glenn Ford
- Gènere: cinema negre
- Breu sinopsi: Johnny Farrell, un aventurer que viu de fer paranys en el joc, recala a Buenos Aires. Allí ho treu d'una dificultat Ballin Mundson, el propietari



Fotograma de “Gilda”

d'un luxós casino, que acaba fent d'ell el seu home de confiança. Un dia, Mundson li presenta a la seva esposa Gilda. La seva sorpresa no té límits: va ser ella, precisament, qui va convertir Farrell en un ésser cínic i amargat.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- “Mai hi ha hagut una dona com Gilda”, deien els cartells que anunciaven la pel·lícula: Rita Hayworth va intepretar Gilda, una dona astuta, intel·ligent, passional, seductora i explosiva, que ràpidament va esdevenir la *femme fatale* més mítica de la història del cinema. “Gilda” és una advertència a tots els homes sobre la seva vulnerabilitat davant els encants d’una dona i aquesta es converteix en la personificació de la perdició. Va ser tan gran l’impacte de “Gilda” en una societat encara massa conservadora que es van censurar un breu *striptease* en el que simplement es treu un guant de forma suggerent i la bufetada que Gilda dóna al protagonista masculí: el món no estava preparat per veure com una dona colpejava un home. Fins i tot, l’Església Catòlica la va considerar “greument perillosa” i es va col·locar la imatge de Gilda a la bomba atòmica de prova que va llançar Estats Units sobre les Illes Bikini.
- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, Gilda és el màxim arquetipus de “puta”/*femme fatale* i ha estat la més polèmica, censurada i revolucionària. Gilda es va convertir en l’amenaça femenina, en la encarnació del mateix del diable.
- Segons el “Test de Bechdel” és una pel·lícula masculista? Sí.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? De la mateixa manera que “La caja de Pandora (Lulú)”, mostra la dona com un ésser dominat per l’ambició i el plaer i l’home com a ésser dèbil davant d’aquesta. La dona és el diable, és la poma prohibida, però temptadora.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? No. Castiga la dona atrevida que juga amb l’ambigüitat. No justifica el comportament seductor de

Gilda, sinó que el condemna. És un anunci sobre com no ha de ser una dona, sobre el tipus de dona que els homes han d'evitar.

4.6. “La tentación vive arriba”

- Títol original: *The Seven Year Itch*
- Director: Billy Wilder
- Any: 1955
- País: Estats Units
- Duració: 105 minuts
- Guió: Billy Wilder i George Axelrod
- Productora: *Twentieth Century Fox Film Corporation*
- Repartiment: Tom Ewell i Marilyn Monroe
- Gènere: comèdia
- Breu sinopsi: Richard Sherman s'ha quedat treballant a l'agost mentre la seva dona i fills gaudeixen d'unes vacances a la platja. Però la temptació apareix quan coneix una veïna, tan *sexy* com ingènua.



Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- La dona com a temptació: el títol, que parla d'una “temptació” que viu a dalt, fa referència al personatge de Marilyn Monroe, que interpreta la veïna del protagonista, una sensual i jove model que es converteix en la perdició de tots els homes. Així, trobem la temptació, que es relaciona primitivament amb el mal, personificat en el cos d'una dona.
- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, es mostren els dos principals estereotips femenins: d'una banda, es mostra una noia exuberant, divertida i ignorant, que compleix l'estereotip de la “puta”/*femme fatale* i que es troba representat en el personatge de la veïna, que “torna boig” el protagonista; i d'altra banda, es mostra una dona conservadora i seriosa, que

compleix l'estereotip de mare i esposa ideal i que es troba representat en la muller del protagonista.

- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masculista? Sí.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Billy Wilder, el més gran geni del setè art, no només redueix la dona a devoradora d'homes i a esposa ideal, sinó que també redueix l'home a un ésser simple, fantasiós i infidel, que perd ràpidament el sentit quan es troba amb una dona atractiva. D'aquesta manera, es pot afirmar que Wilder no va realitzar un film masculista, encara que aparentment ho és, ja que estereotipa tant la figura femenina com la masculina i "La tentación vive arriba" es pot considerar una gran crítica de gènere dedicada al Hollywood més patriarcal que va dominar la dècada dels anys '50. Una frase del personatge interpretat per Marilyn Monroe reflecteix la promiscuïtat de la dona i la facilitat d'infidelitat de l'home: *"Con los hombres casados siempre es mejor. Pase lo que pase, jamás te pedirán que te cases con ellos"*.
- Aquesta pel·lícula reproduceix estereotips? Sí. Representa, de forma gairebé caricaturesca, la dona seductora, però ingènua, i l'home fàcilment infidel, que no pot evitar caure en la temptació. Dos perfils molt arquetípics que utilitza Wilder, segons la meua interpretació del film, per criticar com el cinema, sobretot en el gènere de la comèdia, ha representat sempre, de forma molt plana i banal, el desig sexual.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí: mostra la infidelitat de la forma més espontània, divertida i menys pecadora que s'havia vist en el cinema fins aleshores. El personatge de Marilyn Monroe és una dona lliure i independent, que viu els plaers de la vida sense implicar-se emocionalment. Però la pel·lícula no la jutja, simplement la presenta tal com és. En canvi, el personatge de Tom Ewell té remordiments, és conscient que la seva conducta no és, potser, la més adequada.

4.7. “Desayuno con diamantes”

- Títol original: *Breakfast at Tiffany's*
- Director: Blake Edwards
- Any: 1961
- País: Estats Units
- Duració: 115 minuts
- Guió: George Axelrod
- Productora: *Paramount Pictures*
- Repartiment: Audrey Hepburn, George Peppard i Patricia Neal
- Gènere: comèdia romàntica
- Breu sinopsi: Holly Golightly és una bella jove que, aparentment, porta una vida fàcil i alegre i té un comportament bastant extravagant. Un dia es muda al seu mateix edifici Paul Varjak, un escriptor que, mentre espera un èxit que mai arriba, viu a costa d'una dona madura.



Fotograma de “Desayuno con diamantes”

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- Reinterpretació de la *femme fatale*: Holly Golightly, el personatge femení, és presentat com una dona que aconsegueix, amb els seus encants, tot allò que es proposa. Però a diferència de la de la *femme fatale* tradicional, és una dona simpàtica i carismàtica, gens frívola, i es justifica el seu estil de vida pel seu passat difícil i precoç. Encantadora per les seves imperfeccions, enamora tots els homes.
- “Desayuno con diamantes” representa l’inici de l’emancipació de la dona com a ésser independent a l’home, encara que la protagonista acaba sucumbint a l’amor. I, encara que el seu promès l’abandona quan descobreix que ha estat prostituta, la pel·lícula no transmet una imatge negativa de la protagonista, degut a que acaba escollint “el camí correcte”.
- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, el personatge interpretat per Audrey Hepburn recull les característiques de la “puta” i de la “víctima de la violència masculina”, però també es mostra un ésser sensible, de bons

sentiments. Representa el perfil de la dona ordinària que esdevé extraordinària ja que, al final de la pel·lícula, quan escull l'amor veritable com a solució al conflicte presentat, redimeix tots els pecats que havia comès i es converteix en una dona "de bé".

- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masculista? Sí.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Bàsicament no. El sacrifici personal, les cessions de la intimitat (una certa forma de prostitució segons Haskell) de cara a un nivell de vida, afecten tant el personatge masculí com el femení. El personatge d'Audrey Hepburn escapa de l'arquetipus de *femme fatale* com a vilana i l'actriu el ferceix de sentiments nobles.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. Mostra com una prostituta pot enamorar-se independentment del seu caràcter lliure. La prostitució és un detall més de la vida d'ambdós personatges, que tenen clar el seu paper dins d'una societat de luxe superficial, però no és objecte de crítica. En les pel·lícules que apareixen gais, per exemple, aquest fet marca l'argument, mai és una circumstància més, és el que determina l'acció. En canvi, aquí se superen certs prejudicis que altrament podrien haver marcat l'acció dels personatges.

4.8. "Annie Hall"

- Títol original: *Annie Hall*
- Director: Woody Allen
- Any: 1977
- País: Estats Units
- Duració: 94 minuts
- Guió: Woody Allen i Marshall Brickman
- Productora: United Artists presents a Jack Rollins / Charles H. Joffe Production



- Repartiment: Woody Allen i Diane Keaton
- Gènere: comèdia romàntica
- Breu sinopsi: Alvy Singer treballa com a humorista en clubs nocturns. Després de trencar amb Annie, reflexiona sobre la seva vida, recordant els seus amors, els seus matrimonis, però sobretot la seva relació amb ella. Al final, arriba a la conclusió que són les seves manies i obsessions les que sempre acaben arruïnant la seva relació amb les dones.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI DE GÈNERE CRÍTICA:

- Emancipació total de la dona? Annie Hall és una dona divertida i carismàtica, laboralment independent, amb un caràcter fort, però noble i, a la vegada, és molt emocional i sensible, encara que una mica excèntrica: és una dona autèntica, amb defectes i virtuts, però no és esclava de la seva condició de gènere. A més, aquest personatge, interpretat per Diane Keaton, va transformar la moda: vestida amb robes típicament masculines, Annie Hall sap treure profit del seu atractiu i aquest estil va crear tendència.
- El personatge de Woody Allen, el protagonista masculí de la pel·lícula, és un home paranoic, neuròtic, intel·lectual i obsessionat amb els dubtes que turmenten la seva ment. I troba en la figura d'Annie Hall una salvació a la seva estranya i intractable personalitat. Així, es repeteix el tòpic "home salva dona", però de forma inversa: una dona, idealitzada a partir dels seus defectes i virtuts tan humans, rescata un home massa imperfecte.
- Segons la teoria dels estereotips de Haskell, es mostra el perfil de la dona professional, que va triomfar a les dècades dels anys '70 i '80, així com el perfil de dona extraordinària: el personatge Annie Hall representa la dona tan absolutament que, fins i tot, dóna nom al títol de la pel·lícula quan el veritable protagonista i narrador de la trama és el personatge masculí.
- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masculista? No.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.

- Aquesta pel·lícula reproduceix estereotips? No. Tant el protagonista masculí com la protagonista femenina són retratats amb característiques individuals, trets propis que defineixen la persona i no el gènere sexual al qual pertany.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. La dona ja no depèn ni econòmicament ni socialment de l'home. La relació de parella es basa només en l'amor i no en la tradició del matrimoni formal que fomenta la cultura patriarcal.

4.9. "Silkwood"

- Títol original: *Silkwood*
- Director: Mike Nichols
- Any: 1983
- País: Estats Units
- Duració: 128 minuts
- Guió: Nora Ephron i Alice Arlen
- Productora: ABC Motion Pictures / 20th Century-Fox
- Repartiment: Meryl Streep, Kurt Russell i Cher
- Gènere: drama
- Breu sinopsi: Karen Silkwood, treballadora i sindicalista d'una central nuclear d'Oklahoma, recull proves i indicis que demostren la ineficàcia de les mesures de seguretat de la planta. Aquesta actitud l'enemistarà tant amb els seus companys de treball com amb els dirigents de la central.



Fotograma de "Silkwood"

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- La gran dona professional: Meryl Streep interpreta Karen Silkwood, treballadora d'una central nuclear que va morir en estranyes circumstàncies, qui es caracteritzava per ser valenta, tossuda, desinhibida, impulsiva i dura. Amb un estil de vida senzill, separada i amb tres fills, va dur a terme una protesta sindicalista mitjançant mesures molt arriscades i no mitjançant la

seducció, com era habitual mostrar en les pel·lícules. “Silkwood” mostra com una dona pot mantenir una família, divertir-se amb el seu amant i ser una excel·lent professional, fins al punt de jugar-se la vida pels seus principis morals.

- “Silkwood” és una mostra de l’emancipació de la dona, ara totalment allunyada dels perfils de verge/“puta” i mare/*femme fatale*, que va aparèixer a finals de la dècada dels ’70 i que va triomfar durant la dècada dels ’80: la dona ja no és un simple objecte sexual ni una esposa excepcional que segueix totes les passes del seu marit, sinó un ésser independent amb les seves pròpies motivacions i preocupacions.
- Segons el “Test de Bechdel” és una pel·lícula masculista? No.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduceix estereotips? No. El personatge de Meryl Streep escapa de qualsevol perfil arquetípic i s’alça com a dona completa: és una gran professional, una gran mare, una gran amant, una gran persona que lluita per una injustícia...
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. Una dona pot mantenir una família i tenir un amant, sense que aquest se n’hagi de fer càrrec econòmicament. La dona, com a individu, ja pot ser independent, encara que la societat segueixi reforçant la cultura patriarcal.

4.10. “Pretty woman”

- Títol original: *Pretty Woman*
- Director: Garry Marshall
- Any: 1990
- País: Estats Units
- Duració: 119 minuts
- Guió: J. F. Lawton



- Productora: Touchstone Pictures / Silver Screen Partners IV / Arnon Milchan Production
- Repartiment: Julia Roberts i Richard Gere
- Gènere: comèdia romàntica
- Breu sinopsi: Edward Lewis, un ric home de negocis, contracta una prostituta, Vivian Ward, durant un viatge a Los Angeles. Després de passar amb ella la primera nit, Edward li ofereix diners a Vivian perquè passi amb ell tota la setmana i li acompanyi a diversos actes socials.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- El príncep blau rescata la dama: una temàtica tan utilitzada en el cinema, des de les pel·lícules clàssiques d'aventures fins a les princeses *Disney*, en la que un home idealitzat converteix una dona amb carències en una dona millor, va tornar a triomfar a la dècada dels anys '90 amb el gènere de la comèdia romàntica. En el cas de "Pretty Woman", una prostituta il·lusa i ignorant, poc elegant i de formes vulgars, es troba amb un home de negocis molt ric i atractiu, qui, al llarg del film, l'educa culturalment i li ensenya a comportar-se com una "autèntica senyora", és a dir, la dona es converteix en una ésser socialment acceptat a partir de l'ajuda d'un home. Aquesta pel·lícula mostra de forma molt clara com el cinema considera l'home com a ésser superior i de moralitat innata, a diferència de la dona, que neix dominada per les baixes passions i només un home la pot reconduir cap a aquesta moralitat.
- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, el personatge interpretat per Julia Roberts representa la dona ordinària que esdevé extraordinària gràcies a la presència masculina. La dona sense l'home no aconsegueix l'èxit.
- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masculista? No.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.

Considero que el “Test de Bechdel” no és útil per avaluar aquesta pel·lícula, ja que aprova els tres requisits, però és un film que recull molts tòpics de la societat patriarcal.

- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. Una noia de mala vida és reeducada per un home idealitzat (o “príncep blau rescata la dama”). L’home és la representació de l’heroi i la dona és la representació de la damisela en perill. “Pretty Woman” és una versió adulta del conte de la Ventafocs, de la Blancaneus, de la Bella Dorment...
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. de la mateixa manera que “Desayuno con diamantes”, mostra com una prostituta pot enamorar-se. Però a diferència amb aquesta pel·lícula, “Pretty Woman” col·loca la dona prostituta a uns nivells mínims de cultura, d’educació, de respecte... el missatge que transmet acusa la prostitució com el nivell més baix de la categoria “dona”.

4.11. “Million Dollar Baby”

- Títol original: *Million Dollar Baby*
- Director: Clint Eastwood
- Any: 2004
- País: Estats Units
- Duració: 132 minuts
- Guió: Paul Haggis
- Productora: Warner Bros. Pictures / Laskeshore Entertainment / Malpaso Productions
- Repartiment: Clint Eastwood, Hilary Swank i Morgan Freeman
- Gènere: drama
- Breu sinopsi: Frankie Dunn regenta un gimnàs amb l’ajuda de Scrap, un ex-boxador i el seu únic amic. Un dia, entra en el seu gimnàs Maggie Fitzgerald, una noia que vol boxejar. Frankie la rebutja al·legant que ell no entrena noies i



Fotograma de “Million Dollar Baby”

que, a més, és massa gran. Però Maggie no es rendeix i, finalment, Frankie decideix entrenar-la.

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- La dona en un món d'homes: el personatge interpretat per Hilary Swank és una noia de pocs recursos que ha estat tota la seva vida anul·lada i ara busca triomfar i ser estimada. Obsessionada per aconseguir l'èxit que es proposa, lluita fins a convertir-se en una gran boxejadora, encara que ha patit la discriminació dels homes, inclosa la del seu entrenador, perquè consideren que aquest no és un esport per a dones. L'actitud de l'entrenador canvia i comprèn la perseverança de la jove, qui no pot evitar un destí tràgic sobre el quadrilàter. I encara que "Million Dollar Baby" sembla criticar el masclisme i els prejudicis de gènere en el món esportiu, la pel·lícula es converteix en la pròpia víctima del que critica perquè condemna la protagonista a la seva ambició, és a dir, la jove, en moltes ocasions advertida de que aquell no és un lloc per a noies, ignora aquestes advertències i acaba rebent el càstig de la mort.
- La protagonista perd tota característica femenina i esdevé una noia molt masculina, de forma que el film connota que l'esport i la feminitat no són compatibles i per a que una dona triomfi en un esport ha de ser un "home" dins d'un cos femení.
- Segons el "Test de Bechdel" és una pel·lícula masclista? No.
 1. Apareixen dues dones a la pel·lícula, com a mínim.
 2. Aquestes dones mantenen un diàleg entre elles.
 3. El tema del diàleg no fa referència a un home.
- Aquesta pel·lícula reproduïx estereotips? Sí. Mostra la dona esportista com a dona masculina, de forma que vincula directament l'esport al sexe masculí. I si una noia vol boxejar ha de comportar-se com un noi, de forma que es veu obligada a interpretar un paper per "encaixar" anul·lant tota la seva part femenina i mostrant, només, la masculina.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. El personatge de Clint Eastwood, en un inici, és el reflex de tots els entrenadors esportius de

mentalitat masculista que no accepten les dones en el món de l'esport. Però el canvi que fa el personatge, que es torna més tolerant i sap valorar Maggie independentment del seu gènere sexual, és una reivindicació a favor de les possibilitats de la dona esportista.

4.12. "Gravity"

- Títol original: *Gravity*
- Director: Alfonso Cuarón
- Any: 2013
- País: Estats Units
- Duració: 90 minuts
- Guió: Alfonso Cuarón i Jonás Cuarón
- Productora: *Warner Bros. Pictures / Esperanto Filmoj / Heyday Films*
- Repartiment: Sandra Bullock i George Clooney
- Gènere: drama
- Breu sinopsi: mentre reparen un satèl·lit fora de la seva nau, dos astronautes sofreixen un greu accident i queden surant a l'espai. Són la doctora Ryan Stone, una brillant enginyera que realitza la seva primera missió espacial, i el veterà astronauta Matt Kowalsky. La missió exterior semblava rutinària, però es produeix un desastre: el satèl·lit i part de la nau queden destrossats, deixant a Ryan i Matt completament sols.



Fotograma de "Gravity"

Extret de FilmAffinity.com/es

ANÀLISI CRÍTICA DE GÈNERE:

- "La més gran heroïna femenina de la història del cinema": el personatge de l'astronauta que interpreta Sandra Bullock sobreviu a un munt d'obstacles després que la seva nau queda destrossada i aconsegueix tornar a la Terra en un turmentós viatge tant espacial com interior. Indefensa i sola enmig de la immensitat de l'espai, guanya a la quasi inevitable mort mitjançant la seva intel·ligència i al seu valor, qualitats anul·lades en la dona durant moltes dècades, salvant algunes excepcions. A més, la Dra. Ryan Stone és un

personatge que evoluciona: passa de considerar-se una persona buida, degut a un esdeveniment tràgic del seu passat, a aferrar-se a la vida amb els seus instints més primitius.

- “Gravity”, a més de ser un prodigi visual i tecnològic, és un prodigi en el seu tractament de la figura femenina perquè la col·loca com a igual de vàlida que l’home professionalment, independent d’aquest, i com a ésser de gran afectivitat i comprensió.
- Segons la teoria dels estereotips de Molly Haskell, la protagonista representa la dona professional i extraordinària que, per mèrits propis, s’imposa a un conflicte i el resol.
- Aquesta pel·lícula reproduceix estereotips? No. El tractament que es fa del personatge de Sandra Bullock s’allunya de qualsevol discriminació de gènere o carència. És una dona real, amb moments d’heroicitat i d’enfonsament emocional.
- Aquesta pel·lícula produeix noves relacions de gènere? Sí. La dona també pot ser una heroïna, també és capaç de sobreviure a totes les adversitats. Ryan Stone és una versió femenina i més complexa de l’Ulisses de l’**Odissea**, gran heroi grec que fa un llarg camí per arribar a casa, que coincideix amb el principal objectiu de la protagonista de “Gravity”.

5. CONCLUSIONS

El cinema és un art car, dominat per les grans productores. En una societat patriarcal com la nostra, en la que l’home té el domini de la indústria, de l’economia i del poder i en la que ha tingut els mitjans de producció i el capital, també ha tingut el control del cinema ja que el patriarcat es basa, sobretot, en allò visual, especialment en l’erotisme. Així, ha sorgit un gran Cinema, el de les grans productores i el de l’*star system*, dominat per l’home i identificat amb la “norma”, mentre que ha relegat a un segon pla “allò altre” (l’alteritat de les dones, dels gais, dels bojos, dels “salvatges”...), amb el qual no s’identifica. És per això que és possible llegir un estudi com aquest, que es dedica específicament a la dona, però mai es trobarà un estudi sobre la figura

masculina a la història del cinema perquè **l'home ja és la història del cinema, la norma**. I aquest no és un treball d'antropologia ni de feminisme, sinó de crítica cinematogràfica a partir del gènere per demostrar una desigualtat evident, en la que la dona, davant de la càmera, ha estat representada com a esclava social i sexual de la figura masculina, i darrere d'aquesta, ha estat rebutjada per considerar-se el cinema "una feina per a homes".

Per a fer una crítica cinematogràfica a partir del gènere he treballat diferents autores:

Laura Mulvey explica com una societat patriarcal ha estructurat, de forma inconscient, la forma cinematogràfica. Llavors, un film és masculista quan aquest component patriarcal redueix la dona a un element sexual/maternal que, en el cinema, està sotmès a la mirada de l'espectador ("plaer de mirar"). D'aquesta manera, el públic té el control actiu sobre un objecte passiu, que és la dona de la pantalla. La teoria de Mulvey té una debilitat: com podem ser conscients si un film actual, que es correspon a la nostra forma d'entendre la societat, és masculista? És a dir, és possible ser a la vegada l'investigador i l'objecte de la investigació? Com podem analitzar una etapa, època o pensament en el que nosaltres participem si no es té en compte el factor de l'evolució? Això explica que pel·lícules com "La tentación vive arriba" (Billy Wilder, 1955), "9 semanas y media" (Adrian Lyne, 1986), "Pretty Woman" (Garry Marshall, 1990) o "Instinto básico" (Paul Verhoeven, 1992) es consideressin, en el moment de la seva estrena, films liberals i més moderns, però que avui en dia siguin clars exemples de pel·lícules que fan un tractament sexista de la figura de la dona..

Molly Haskell va desenvolupar la teoria dels estereotips, segons la qual el cinema simplificava la dona als rols de verge/puta i les seves diferents versions al llarg dels anys: la *vamp*, la noia bona, la mare, la *femme fatale*, la dona professional... models basats en la vida real que es modificaven a mesura que evolucionava la societat. La debilitat d'aquesta teoria és que pot menysprear-se el treball d'una actriu perquè el seu personatge representa un estereotip, és a dir, *a priori* un rol arquetípic no tindrà molta complexitat psicològica, però potser l'actriu ompli de matisos el seu treball. Per exemple, Barbara Stanwyck a "Perdición" (Billy Wilder, 1944) interpreta un personatge

basat en un estereotip, però ella el converteix en un ésser complet, amb personalitat única, més enllà del que diu el guió.

Alison Bechdel va elaborar un test que permet classificar les pel·lícules en les categories de masculistes i no masculistes, segons si compleixen o no tres requisits. La debilitat del “Test de Bechdel”, de molt dubtosa objectivitat, és que està format per tres simples requisits que donen un resultat molt relatiu ja que cada pel·lícula és diferent, formada a partir de la subjectivitat del director. En definitiva, no hi ha uns patrons fixos que permetin valorar si un film és masculista o no ho és i el “Test de Bechdel” té una funció més anecdòtica que “científica”.

Com a criteri per fer una crítica cinematogràfica a partir del gènere, en un estudi de casos, he utilitzat les teories de les autores prèviament comentades, així com conclusions a les que he arribat partint dels meus coneixements sobre aquest tema. He analitzat un total de dotze films, escollint una de les pel·lícules més emblemàtiques i innovadores de cada dècada que mostren l’evolució de la figura femenina, que es pot resumir així:

- “Viaje a la Luna” (George Méliès, 1902): la dona és un **objecte**.
- “Lirios rotos” (D.W. Griffith, 1919): la dona és **dèbil**.
- “La caja de Pandora (Lulú)” (G.W. Pabst, 1928): la dona és el **vici**.
- “Lo que el viento se llevó” (Victor Fleming, George Cukor i Sam Wood): la dona és **difícil**.
- “Gilda” (Charles Vidor, 1946): la dona és el **perill**.
- “La tentación vive arriba” (Billy Wilder, 1955): la dona és la **temptació**.
- “Desayuno con diamantes” (Blake Edwards, 1961): la dona és **independent**.
- “Annie Hall” (Woody Allen, 1977): la dona és **humana**, amb **virtuts i defectes**.
- “Silkwood” (Mike Nichols, 1983): la dona és **valenta**.
- “Pretty Woman” (Garry Marshall, 1990): la dona és la **carència**.
- “Million Dollar Baby” (Clint Eastwood, 2004): la dona és **perseverant**.
- “Gravity” (Alfonso Cuarón, 2013): la dona és una **heroïna**.

Aquest breu esquema mostra l’evolució de la concepció de la dona al llarg de la història del cinema, encara que és concret ja que fa referència a pel·lícules

determinades, però, tal i com he esmentat anteriorment, són pel·lícules que defineixen una època. Es pot apreciar la connotació negativa que es desprèn de les primeres dècades: la dona com a objecte, com a ésser dèbil, viciós, difícil o perillós. En canvi, a partir de la dècada dels anys '60, la dona rep més consideració: apareix una dona independent, real i valenta. Encara que hi ha un retrocés a la dècada dels anys '90 degut al triomf de l'arquetípic i molt masculista comèdia romàntica, la dona ressorgeix a partir del nou segle XXI fins que culmina, en la actualitat, en la figura d'heroïna.

També he contrastat la idea que el cinema és un art patriarcal mitjançant una enquesta repartida entre els companys de 2n de batxillerat. Resultats com que el 96% de les pel·lícules preferides pels enquestats estan dirigides per homes o que el 61% d'aquestes pel·lícules tenen un protagonista masculí és una mostra més que el cinema és un àmbit dominat pel sexe masculí. També es pot fer una al·lusió a la teoria del plaer visual de Laura Mulvey per la descripció que s'ha fet de les actrius Marilyn Monroe o Scarlett Johansson, a les quals han atribuït adjectius com "sexy", "sensual", "bella" o "provocativa", fent referència més a les seves qualitats físiques que interpretatives.

Com a conclusions finals, la dona ha estat condemnada a ser el rebuig de l'home, a ser el sexe inferior i dèbil, a ser "allò altre". El cinema ha utilitzat la dona per redimir els pecats de l'home, és a dir, presentant la dona com a l'ésser pecador, sorgeix l'home com a l'ésser moral i correcte, el que ha desembocat en un sentiment d'exclusivitat i superioritat. Això explica que la dona que s'ha limitat a ser l'ombra de l'home, tant davant com darrere de la càmera, ha passat desapercebuda i la dona que ha intentat transcendir ha estat considerada una provocació. Afortunadament, la societat canvia i ja he demostrat una lleugera però progressiva evolució en la consideració de la dona al llarg de la història del cinema. El cinema no ha aconseguit superar la divisió sexual de l'ésser humà més enllà de tot prejudici, però **no és absurd somiar en un cinema igualitari, que superi les barreres del sexe i que representi cada dona i cada home com a ésser individual i independent, no com a representació d'un gènere.**

6. BIBLIOGRAFIA

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait*. París: Cahiers du Cinéma, 2004.

ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo," *Identidad de género vs. identidad sexual*, Castelló: Universitat Jaume I, pp. 24-65, 2008.

BASINGER, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. London: Chatto & Windus, 1994.

Berlinale®. *Prizes & Honours*

<https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/03_preistraeger_2014/03_preistraeger_2014.html> [consulta: 25 de juny de 2014]

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2014.

BROWNLOW, Kevin (documental). *Garbo*. Estats Units: Turner Classic Movies (TCM), 2005.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2004 (ed.or.1992)

CASTEJÓN LEORZA, María. Pikara: online magazine (en línia): *Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género*. 02 de juliol de 2013

<<http://www.pikaramagazine.com/2013/07/directoras-de-cine-entre-el-cine-de-mujeres-y-el-punto-de-vista-de-genero/>> [consulta: 09 de setembre de 2014]

CASTELL, David. *The Films of Barbra Streisand*. London: Barnden Castell Williams Ltd, 1994.

COLAIZZI, Giulia. *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*. Lectora, 7: Universitat de València, 2001. Pàgines 3-4

DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor, 1992.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. París: Les Éditions de Minuit, 1967.

FELDMAN, Gene (documental). *Recordando a Ingrid Bergman*. Estats Units: Wombat Productions, 1996.

FERNÁNDEZ, Raimundo. Mujeres en red: el periódico feminista (en línia): *Una aproximación al cine dirigido por mujeres*.

<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article101> [consultat el 29 d'agost de 2014]

FERRER, Sean. *Audrey Hepburn, an Elegant Spirit*. Nova York: Atria, 2005.

Festival de Cannes®. *Archivos*

< <http://www.festival-cannes.com/es/archivesPage.html>> [consulta: 25 de juny de 2014]

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Columbia University Press, 1996.

GARCÍA, Yago. CINEMANÍA (en línia): *El test de Bechdel: cómo saber si una película es machista*. 22 de febrer de 2012 <<http://cinemania.es/noticias/el-test-de-bechdel-como-saber-si-una-pelicula-es-machista/>> [consulta: 21 d'agost de 2014]

GILMORE, John. *Inside Marilyn Monroe, A Memoir*. Los Ángeles: Ferine Books, 2007.

Golden Globe Awards®

<<http://www.goldenglobes.com/golden-globes#&panel1-1&panel2-1&panel3-1&panel4-1>> [consulta: 25 de juny de 2014]

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Huellas. Vol. 3 Nú. 5. Barranquilla: Uninorte, 1982

JAY SCHNEIDER, Steven. *501 directores de cine*. Barcelona: Grijalbo, 2009.

LEMA, Eva Victoria. *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Madrid, 2003. (pàgines 33-34)

Les César. Académie des Arts et Techniques du Cinéma®. *Palmarès* <http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmars.html> [consulta: 25 de juny de 2014]

MADRID, José. *Vivien Leigh. La tragedia de Scarlett O'Hara*. Madrid: T&B Editores, 2013.

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique. *Alice Guy-Blaché: pionera de la narrativa cinematográfica, de la dirección de películas y de otras aplicaciones técnicas al cine* <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasaliceguy.htm>> [consulta: 13 de juliol de 2014]

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique. *Leni Riefenstahl. Actriz, directora, exploradora*

<<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurasriefenstahl.htm>> [consulta: 16 de juliol de 2014]

MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción. *Espacio, tiempo y forma, Serie VII: Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?, 2008. Pàgines 315-340.*

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1013&dsID=Documento.pdf>

McMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema* Continuum International, 2002.

McNALLY, Peter. *Bette Davis: The performances that made her great*, 2008.

MITTERLAND, Frédéric (documental). *Grace Kelly, princesa de Mónaco*. França: Electron Libre Productions, 2007.

MULVEY, Laura. *Cine, feminismo y vanguardia ("Visual and Other Pleasures")*. Londres: Macmillan, 1989. pàgines 15-25

MULVEY, Laura. *Plaer visual i cinema* narratiu (adaptació). Revista *Screen*: tardor de 1975, volum 16 núm. 3.

New York Film Academy® blog. *Gender Inequality in Film*, 2013

Página Oficial de los Premios Goya®. *Ediciones anteriores*
<http://premiosgoya.academiadecine.com/ediciones_anteriores/index.php>
[consulta: 25 de juny de 2014]

PUEBLA, B., DÍAZ-MAROTO, Z. y CARRILLO, E.. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía* (en línia): *Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano*. Número 7. Pàgines 2-3 <<file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LosPersonajesFemeninosBajoLaMiradaDelCineastaBenit-4560340.pdf>> [consulta: 15 d'agost d'octubre de 2014]

QUART, Barbara Koenig. *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. Nova York: Praeger, 1988

RIVA, David (documental). *Marlene Dietrich: su propia canción*. Alemanya: ApolloMedia/ Filmboard Berlin-Brandenburg (FBB), 2001.

ROGERS, Ginger. *Ginger my story*. Nova York: Harper Collins, 1991.

SHIPMAN, David. *Judy Garland: The Secret Life of an American Legend*. Nova York: Hyperion, 1992.

SPOTO, Donald. *Marlene Dietrich, el ángel azul*. Barcelona: Ediciones B, 1992.

The Official Academy Awards database ® (en línia):
<http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearchInput.jsp> [consulta: 25 de juny de 2014]

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinema, 1994.

WALKER, Alexander. *Elizabeth: the life of Elizabeth Taylor*. Londres: G. Weidenfeld, 1990.

ANNEX 1. Qüestionari: dades sobre el reconeixement de les dones entre el públic, dins la direcció

Qüestionari contestat pels alumnes de 2n de batxillerat de l'IES Corbera amb una participació total de 59 persones: 37 noies (63%) i 22 nois (37%).

QÜESTIONARI:

1. MARCA AMB UNA "X" ELS/LES DIRECTORS/ES DE CINEMA QUE CONEIXES.

- JANE CAMPION
- ISABEL COIXET
- QUENTIN TARANTINO
- STEVEN SPIELBERG
- CHRISTOPHER NOLAN
- SOFIA COPPOLA
- TIM BURTON
- MARTIN SCORSESE
- KATHRYN BIGELOW
- NORA EPHRON

2. MARCA AMB UNA "X" EL NOM DE LES ACTRIUS QUE CONEIXES.



KATHARINE HEPBURN



MARILYN MONROE



MERYL STREEP



SCARLETT JOHANSSON

3. QUINA ÉS LA TEVA PEL·LÍCULA PREFERIDA?