

DONDE RESIDE EL AMOR. HISTORIAS DE SUMISIÓN FEMENINA

Ángeles Cruzado Rodríguez

En las puertas del siglo XXI, tras décadas de lucha de las mujeres por hacerse un hueco en un mundo diseñado a la medida de sujeto masculino, todavía queda mucho camino por recorrer en busca de la tan ansiada igualdad.

Las barreras ideológicas son, tal vez, las más difíciles de derribar, pues en ellas recae gran parte de la fuerza del patriarcado y son sustentadas por un potente aparato mediático y cultural. Dentro del mismo cabe destacar a la industria cinematográfica y especialmente a su rama más influyente, el cine producido en Estados Unidos siguiendo los cánones clásicos, pues éste, gracias a una potente labor de marketing, es consumido por millones de espectadores en todo el mundo.

El llamado cine dominante ha estado tradicionalmente controlado por el sistema patriarcal, que ha colocado principalmente a hombres en los puestos de mayor responsabilidad y ha tratado de silenciar a las pocas mujeres que osaban entrar en ese terreno reservado al dominio masculino.

Afortunadamente, gracias al auge de los estudios feministas, en las últimas décadas han empezado a salir a la luz importantes figuras que durante mucho tiempo no habían gozado del merecido reconocimiento, como puede ser el caso de la francesa Alice Guy, que en 1896 dirigió el primer filme de ficción de la Historia, *La fée aux choux*.

Las feministas empezaron a acercarse al cine a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, paralelamente, en Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque en un principio adoptaron planteamientos y métodos distintos.

Inicialmente fueron las americanas las más trasgresoras, por el empuje del movimiento de liberación de la mujer y la aparición de un cine independiente de la industria dominante. Mientras éstas comenzaron a acercarse a los textos fílmicos para realizar un estudio sociológico de los roles femeninos presentes en ellos y compararlos con los de las mujeres reales, las británicas defendieron desde el principio la formación de un cuerpo teórico sólido en el que apoyarse para demostrar que las imágenes femeninas ofrecidas por el cine son un constructo de la sociedad patriarcal.

Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo 321

A mediados de la década de los setenta se aunaron ambas posturas y tanto unas como otras, basándose en los escritos de teóricos franceses como Heath o Bellour, dieron prioridad a un acercamiento psicoanalítico al cine, con el fin de desmontar la estructura interna de los filmes de Hollywood y buscar

huecos y fisuras a través de los cuales podemos insertar a la mujer en un discurso histórico que hasta ahora ha estado dominado por los hombres y ha excluido a las mujeres. (Kaplan, 1983)

Las teóricas feministas, además de realizar una revisión de la Historia del cine en busca de la presencia de voces silenciadas, también se lanzan a la realización de filmes, y optan en la mayoría de los casos, bien por el realismo documental, bien por el cine experimental.

En los últimos años se ha apostado por un acercamiento activo y crítico a los filmes y por la realización de películas que trasgreden las reglas tradicionales, para demostrar la manipulación de la que son objeto los textos fílmicos.

Las feministas proponen distintas estrategias para romper el dominio masculino en la dirección de filmes. Hay quienes optan por salirse del sistema y crear un cine alternativo,

que alcanza una escasa difusión, por alejarse de los cauces tradicionales de distribución y exhibición. Otras cineastas, sin embargo, prefieren actuar desde dentro del sistema, buscando fisuras en el mismo y tratando de crear filmes que transmitan de alguna manera sus ideas e inquietudes, aunque ajustándose en lo posible a las reglas tradicionales, para lograr hacerse un hueco en la industria y hacer llegar su mensaje a un mayor número de personas.

El caso de Jocelyn Moorhouse, con *How to make an american quilt* (Donde reside el amor), de 1995, parece ser más bien el contrario pues, aunque distribuida por Universal, uno de los grandes estudios hollywoodienses, y dirigida al gran público, emplea un envoltorio de cine de mujeres o “women’s film” para un contenido de “woman’s film” o cine para mujeres.

Para Judith Mayne, el término “women’s cinema” se refiere a los filmes realizados por mujeres directoras, trabajen o no dentro del sistema, sean o no feministas, que, partiendo de una lectura crítica y distante del cine clásico, desarrollan sus propias estrategias para crear formas de placer diferentes. Adrienne Rich asocia el término a una dimensión crítica y revisionista ante la institución cinematográfica.

Sin embargo, el “woman’s film” engloba a una serie de películas realizadas por hombres y dirigidas a mujeres con el fin de apelar a su emotividad y provocar la identificación masoquista de la espectadora con los personajes femeninos. Temas típicos de este tipo de cine son el sacrificio materno a favor

322 Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo

de los hijos y el sufrimiento provocado por la enfermedad, entre otros.

How to make an american quilt cuenta con un reparto casi exclusivamente formado por actrices y una estructura en la que se entrelazan las historias de distintos personajes, para construir un relato global en el que predominan los sentimientos, las confesiones y la temática amorosa.

Es ésta una estructura muy usada en los últimos años por las directoras españolas. Sus filmes recurren a la mezcla de géneros, con especial preferencia por la comedia y el drama, así como al llamado cine de personajes o “intimista”, que explora principalmente las relaciones de pareja o la amistad entre las mujeres. Aún más característico entre las realizadoras es el género autobiográfico, que trata sobre el proceso de autobúsqueda que la o las protagonistas femeninas llevan a cabo para llegar a conocerse a sí mismas. (Camí-Vela, 2001: 21)

El filme de Jocelyn Moorehouse responde a estas características. Sin embargo, lo más sorprendente es, quizás, que el trasfondo, el mensaje que se transmite, está impregnado de la ideología patriarcal: se defiende ante todo el matrimonio y la familia tradicional. La mujer, entre casarse con un amigo o con un amante, debe ser conservadora y elegir lo primero, sacrificando si es preciso la pasión. También se realzan valores como la maternidad o los lazos entre mujeres, siempre dentro del espacio doméstico, y juegan un papel importante los rituales de todo tipo, como el del tejido.

How to make an american quilt cuenta las historias de siete mujeres, que podrían constituir entre todas la autobiografía fragmentada de un modelo de mujer americana, definida por su relación con un hombre al que ha amado – en la mayoría de los casos, también lo ha perdido -, pero que ha sido y sigue siendo el eje de sus vidas.

Si hay un género típicamente femenino, ése es el de la autobiografía, género íntimo que abrió para muchas mujeres el camino de la escritura. Cuando la actividad literaria era un terreno eminentemente masculino y las damas que osaban acercarse a él eran consideradas poco menos que como prostitutas, no pocas optaron por exhibir, arropadas por la intimidad de sus diarios o de cartas destinadas a sus más allegados.

Las autobiografías de las mujeres son en su desarrollo diferentes a las de los hombres, [...] inscriben la Historia en su historia, y no a la inversa, [...] tienden a ser poco lineales, y [...] aunque hay ejemplos notables de biografías escritas para exaltar la figura de la biografiada, la mayoría se ven más como un camino de exploración, de explicación o de justificación. (González Bastos, 2004: 433)

En *How to make an american quilt* la autobiografía aparece, además, ligada al discurso oral, también asociado tradicionalmente a la mujer, quien en

Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo 323

el ámbito privado se dedica al cotilleo, mientras el hombre actúa y reserva sus intervenciones orales para la esfera pública. Así se desprende de los estudios de distintos investigadores masculinos, como Moir y Jessel, Howard y Philips, según los cuales el cerebro femenino está más preparado para hablar y el masculino para actuar.

El filme refleja también cómo las mujeres conversan sobre temas privados, relacionados con sus experiencias personales y constitución biológica: hablan sobre la familia, los hijos, los amores y el hogar, mientras que el hombre prefiere conversar “sobre sus experiencias y batallas” (Fonseca Mora, 2002: 202), sobre su trabajo y aficiones, siempre en un tono más viril.

Estas siete mujeres aparecen, por tanto, fuertemente vinculadas a los discursos que tradicionalmente se han definido como femeninos. Entre ellos, además del oral y el autobiográfico, cabe destacar el del tejido. En Grecia y Roma se trataba de una tarea reservada al ámbito de la mujer, asociada en la Antigüedad clásica con un tipo de lenguaje enigmático, engañoso o fingido. No son pocas las historias mitológicas que muestran las dificultades de las féminas para comunicarse y cuyas protagonistas, al ser silenciadas, recurren al “tejido como sustituto del texto.” (González González, 2003: 2).

Como Penélope, las mujeres de filme se encierran desde hace años entre los muros del hogar para tejer (en este caso, tejen la historia de sus vidas), mientras recuerdan a los hombres que, aunque desaparecidos en su mayoría, las han marcado y siguen vivos en su recuerdo.

El tejido es, además, una forma de artesanía, perteneciente a esas disciplinas menores asociadas tradicionalmente a la mujer, frente a las artes mayores, patrimonio del hombre.

Otro ejemplo de la preferencia de las mujeres por ese tipo de actividades artísticas menos elevadas es el collage que Glady Jo va formando en la pared de una de las estancias de la casa con los fragmentos de figuritas que ella misma ha destrozado por la rabia que siente ante el engaño de su marido y su hermana. Esta práctica le sirve como válvula de escape y como bálsamo para curar sus heridas del alma, pero nunca se la plantea como algo público.

El cultivo del arte, a menudo resultado de la búsqueda de un reino de la sensibilidad para escapar de los confines del hogar, puede convertirse en una trampa para las mujeres. (Bovenschen, 1986: 24)

Las protagonistas de *How to make an american quilt* son mujeres, por tanto, muy ligadas a la tradición. El filme podría encuadrarse en lo que Celestino Deleyto denomina “comedia confesional” o “género de amistad entre mujeres”, típico de los años noventa, que hace una crítica del exceso de importancia concedida en nuestra época a la masculinidad y a sus inseguridades y reivindica

324 Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo

el papel de un cine [...] que observe nuestro mundo desde el prisma de los deseos, las necesidades y la experiencia de las mujeres. (Deleyto, 2003: 292)

La comedia confesional pone de relieve la importancia de la amistad femenina, incluso por encima del amor heterosexual. Otro tema recurrente, según Deleyto, es la dificultad de las mujeres adultas para compaginar deseo sexual y amistad. Es importante también la identificación entre amigas, que se miran la una en la otra, como en un espejo, para buscar su propia identidad.

Todos estos elementos están presentes en *How to make an american quilt*. El filme nos presenta a una joven, Fynn, que va a pasar el verano con su abuela en un pueblo californiano, con la intención de terminar la tesis que está escribiendo y decidir si acepta la proposición de matrimonio que acaba de hacerle su novio Sam. Fynn se encuentra, por tanto, en el umbral de su vida adulta, a punto de terminar con sus estudios y su soltería. Es quizás eso lo que le preocupa y le crea tantas dudas, pues por su cabeza rondan ideas de liberación femenina, que al final se lleva el viento junto a las hojas de su tesis.

En casa de su abuela, Fynn encuentra a un grupo de mujeres maduras que se reúnen cada día para tejer. Se mira en el espejo de sus experiencias vitales y a partir de ahí elige el camino que quiere tomar en su vida.

La joven llega al pueblo con unas ideas un tanto reaccionarias. La proposición matrimonial de Sam no le ha sentado muy bien, pues supone para ella una pérdida de libertad. Por otro lado, parece que su novio no la satisface del todo; habla de él en todo momento como un gran amigo, pero en el terreno sexual no es el amante que ella desearía. De hecho, la principal pregunta que Fynn se hace durante todo el filme es si debe casarse con un amigo o con un amante, como si ambas cosas fueran incompatibles (en el caso de Sam parece ser que sí).

La respuesta la busca Fynn en las experiencias que le relatan esas mujeres y en la suya propia, pues entre tanta charla femenina también tiene tiempo para conocer al galán del pueblo y dejarse seducir por él. El chico representa para ella la tentación encarnada tradicionalmente por la mujer en el cine dominante, pero con una diferencia: Fynn se pasa la mitad de la película resistiéndose a los encantos de ese Adonis llamado León, y la otra mitad arrepintiéndose de haber caído y reprimiéndose para no volver a sus brazos.

La actitud de la muchacha va evolucionando a lo largo de la película: llega casi huyendo de un novio que la asfixia en cierto sentido. En su pareja los roles tradicionales están cambiados: él es quien insiste en casarse y tener hijos, mientras que a ella le asusta el compromiso, pues valora más su propia libertad; necesita un espacio propio, y así lo hace saber a Sam, que insiste en reservar para sus futuros hijos la habitación que Fynn quiere utilizar como su lugar para

escribir y desarrollar sus actividades intelectuales. Considera que tal vez sea muy pronto para atarse definitivamente a una persona, a pesar de que ya están viviendo juntos.

Ante esta situación, Fynn decide hacer un paréntesis y pensarse si de verdad quiere dar ese paso tan decisivo en su vida. En casa de su abuela encuentra diferentes modelos femeninos, así que sólo tendrá que hacer una especie de labor de patchwork mental para, a partir de los retales de las distintas historias, ir tejiendo la suya propia.

Anna y Marianna, madre e hija, constituyen las dos caras de una misma moneda. Quizás no sea casual que se trate de mujeres de color, pues ambas encarnan los dos papeles que tradicionalmente el cine les ha reservado a las de su raza: la maternidad y la sexualidad respectivamente. Anna es de todas la que está más ligada a los rituales y las tradiciones. Es la maestra tejedora, que ha transmitido a las demás el oficio aprendido de sus antepasadas. Guarda una colcha centenaria tejida por su bisabuela en los tiempos de la esclavitud, tal vez como modo de expresión femenina en un mundo en el que estaban doblemente oprimidas, por su color de piel y por su sexo. En ella su autora cuenta cómo siguió a un cuervo que la llevó hasta el hombre de su vida. Esta historia se ha ido transmitiendo de generación en generación, y llega hasta Fynn, a quien al final de la película un pájaro similar, en una escena de realismo mágico, le marca el camino hasta Sam, lo que le confirma que ha tomado la decisión correcta. El cuervo es una muestra de la importancia que los rituales y las supersticiones tienen en la vida de las mujeres.

La de Anna está marcada por un hombre blanco que en su juventud se aprovechó de su inocencia, la dejó embarazada y se desentendió posteriormente de la criatura. Para esta mujer, a partir del momento en que se convierte en madre, el amor de su hija pasa a ser lo más importante, hasta el punto de reprimir para siempre su sexualidad. Anna representa para Fynn la voz de la conciencia patriarcal judeo-cristiana: advierte a la joven que no debe dejarse llevar por sus instintos y cometer locuras de las que luego tendrá que arrepentirse durante toda su vida.

En el polo opuesto se sitúa su hija, quien se muestra partidaria de romper las reglas. Marianna representa un tipo de mujer con una actitud típicamente masculina. Durante toda su vida ha ido pasando de un hombre a otro, cuenta sus amantes por decenas y guarda fotos de todos ellos; son sus trofeos. Sin embargo, el que ha marcado verdaderamente su vida es uno del que ni siquiera sabe su nombre y al que no dio ni un beso, un desconocido con quien coincidió una tarde en una cafetería y que le dejó como recuerdo un poema: él es su alma gemela. En el fondo, también es una romántica y da

326 Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo

más valor al amor platónico que al goce sexual, que para ella, por lo que se ve, tampoco pueden encontrarse en la misma persona.

Sophie es, quizás, el más claro ejemplo de sacrificio y subordinación a un hombre. Renunció a su prometedor futuro como nadadora para ser esposa y madre de un científico que la dejaba encerrada en el hogar, cuidando de sus hijos, mientras él viajaba constantemente por motivos de trabajo. Para Preston, el marido, los roles sexuales están bien claros; él sí tiene derecho a realizarse profesionalmente, puesto que es un hombre, mientras que su mujer no debe tener más función que las que manda la biología: parir a sus hijos y ser el ángel del hogar, el reposo del guerrero. En un gesto lleno de ironía, antes de abandonarla definitivamente, Preston construye a Sophie un pequeño charco – sólo le da para mojar los pies y poco más – para que se bañe, como de joven solía hacer en el lago.

Sophie queda así doblemente confinada, entre los muros del hogar y los de su diminuta piscina.

Sin embargo, Sophie, a pesar de sus reproches a Preston por sus largas ausencias del hogar, tiene bien asimilada la concepción victoriana del rol femenino, según la cual

la mujer era intelectualmente inferior al hombre como resultado de su especialización reproductiva, donde concentraba la mayor parte de sus energías. [...] Los psiquiatras insistían en que el esfuerzo intelectual continuado tenía consecuencias fatales en la mente de las adolescentes, por no hablar del impacto en su sistema reproductivo. (Rodríguez Pastor, 2004: 321)

Ya su madre le recomendó escuchar y hablar poco para conquistar a un hombre y, a pesar de lo negativo de su experiencia matrimonial, ella negará a su hija la posibilidad de ir a la universidad, con estas palabras:

Una chica no tiene que ir a la Universidad. Tú puedes casarte. [...] No siempre obtenemos lo que queremos. (Moorehouse, guión de la película. La traducción es mía)

El caso de Emma no es mucho más afortunado. Su concepción del matrimonio no difiere mucho de la de Sophie, pues ella misma afirma:

La hembra mantiene el nido mientras el macho sale y farda de sus plumas. (Ibidem.)

Se casó con un pintor para el que trabajaba como modelo y pronto se dio cuenta de que tenía que compartirlo con todas las demás mujeres que posaban para él. Harta de los falsos arrepentimientos de su marido infiel, Emma lo abandonó para volver a casa de sus padres pero éstos no dudaron en enviarla de vuelta al que debía ser su lugar, junto al hombre a quien había jurado fidelidad eterna. Aunque ya peina canas, Dean sigue con su actitud de playboy, que se justifica por ser ‘un artista’. Ella ha aguantado todo este tiempo

Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo 327

porque en ese pequeño pueblo el estar casada con un pintor la hace sentirse original y ni siquiera ahora, sin nadie que la disuada de sus intenciones, logra por fin abandonarlo, pues ese viento mágico que se lleva las hojas y las ideas de emancipación de Fynn la empuja de nuevo hasta sus brazos.

Dean, no se sabe si por su condición de artista o por ser hombre, va de flor en flor y queda siempre impune, pero el adulterio no es tan bien visto cuando procede de una mujer. Es el caso de Constante, una viuda que ahogó sus penas con el marido de Emma. No importa que anteriormente haya mantenido un matrimonio modélico con su difunto Howell – irónicamente, la felicidad de la pareja se debía en gran medida a las largas ausencias de él a causa de su trabajo -; basta que haya cometido ese error para que sea señalada en el pueblo por su conducta licenciosa. Ni siquiera las mujeres con las que se reúne cada tarde para tejer le muestran un poco de comprensión, como lo evidencia el modo en que todas la miran cuando entra en la habitación; hay incluso un momento en que la invitan a irse, pues su presencia no es grata, dado que entre ellas se encuentra Emma.

Otro caso de adulterio es el que protagoniza la abuela de Fynn con el marido de su hermana Glady Jo. Los motivos que llevan a Hi a caer en los brazos de su cuñado son similares a los que tuvo Constante para hacer lo propio con Dean: el dolor por la pérdida del hombre al que más han amado y el hallarse en un estado en el que no son muy dueñas de sus actos. De este modo se nos da a entender que, a diferencia del hombre, al que este tipo de licencias se le perdonan por ser parte de su naturaleza, en la mujer no está bien

considerado el adulterio, y ésta lo comete sólo en situaciones extremas, y siempre buscando un consuelo, no la satisfacción sexual.

El caso de Fynn es diferente; conoce a un muchacho del pueblo que representa para ella la tentación, encarnada tradicionalmente por la mujer en el cine dominante; León es un Adonis de cuerpo musculoso y mirada pícaro que se pavonea exhibiendo sus encantos cual hombre fatal dispuesto a hacer caer en sus redes a la inocente y pudorosa Fynn, que se pasa la mitad de la película resistiéndose y la otra mitad arrepintiéndose de haber caído y reprimiéndose para no volver a sus brazos. A pesar de haber confesado poco antes que prefiere hacer una locura antes que preguntarse qué habría pasado, trata de evitarlo por todos los medios y es él quien lleva las riendas de la relación en todo momento; ella lo desea, su sola presencia la pone nerviosa, pero se mantiene pasiva, por lo que León tiene que hacer honor a su nombre y adoptar el papel de depredador. El muchacho emplea todas las armas que posee, incluso acude al fetichismo de la comida e intenta tentar a la joven ofreciéndole cerezas, como hizo Eva con la manzana.

328 Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo

Cuando algo da miedo, lo mejor es sustituirlo por otra cosa que no aterre tanto. Si la mujer real da miedo, si el hombre tiene pavor al poder de la mujer, al abismo que su alteridad representa, [...] lo mejor será hacer de la mujer un objeto, sustituir a la mujer por una parte de sí que la represente. (Etxebarria y Núñez Puente, 2002: 151)

En este caso las cerezas pueden representar a los labios de Fynn, y León las devora con lujuria ante ella para indicarle lo que se está perdiendo.

La chica sucumbe ante los encantos de su efebo particular por motivos meramente sexuales, pero un momento después se siente enormemente culpable y busca desterrar cuanto antes ese recuerdo de su mente. Esta actitud no deja de ser contradictoria si tenemos en cuenta las ideas que la joven tiene sobre el matrimonio, que ella misma cuenta a Marianna durante la conversación que mantienen:

[...] el matrimonio es una institución anacrónica creada por la sola conveniencia del padre que necesita traspasar a su hija al cuidado de otro hombre. [...] Ahora hemos obtenido nuestra independencia y nos ganamos la vida. Ya no hay razón para ser la esposa de alguien. ¿Por qué no podemos amar a tanta gente como queremos en nuestra vida? La monogamia es un estado muy innatural al que nos han forzado durante siglos unos reprimidos líderes religiosos que están completamente fuera de contacto con su sexualidad. (Moorehouse, guión de la película. La traducción es mía)

Es cierto que Fynn llega a la casa con una actitud bastante reaccionaria respecto al matrimonio y a las relaciones entre hombre y mujer. Sin embargo, un poco más adelante vemos que estos pensamientos no son más que producto de su confusión. No es culpa suya, sino del mal ejemplo de sus padres, dos hippies que se casaron cuando aún eran demasiado jóvenes e inmaduros. Así, cuando su madre le anuncia que van a volver a unirse en matrimonio, la joven siente derrumbarse todos los esquemas que se había formado hace años y reprocha a su progenitora el haberle inculcado esas ideas equivocadas:

Recuerdo tus palabras exactas. Dijiste que los compromisos para toda la vida eran imposibles de mantener, y que la monogamia en serie era el único camino. (Ibidem.)

Ahora que se ha dado cuenta de que el matrimonio no es tan malo como creía y de que lo normal, según las experiencias que le han contado, es que la pasión esté ausente, ya no le quedan excusas para no seguir los consejos de su abuela. Ésta le advierte, refiriéndose

tanto a la tesis que está escribiendo – cuyas páginas han acabado esparcidas por todo el vecindario – como a su relación con Sam, que siempre es mejor reconstruir lo que ya tiene antes que volver a empezar desde cero.

Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo 329

La evolución que experimenta Fynn a lo largo de la película es más bien una regresión. Se vuelve conformista; prefiere aferrarse a lo que ya tiene y correr el riesgo de apostar por ello, en lugar de arriesgarse a seguir buscando algo mejor.

Se afirma una vez más la idea de que las mujeres deben permanecer pasivas y asumir el rol que para ellas ha designado la sociedad patriarcal. Al final lo que importa es casarse y formar una familia, y está claro que es la esposa quien tiene que ceder y sacrificar lo que sea en favor de la armonía del hogar. Ya de entrada, Fynn renuncia a realizarse como mujer por medio de unas relaciones sexuales satisfactorias. Quién sabe si no dejará de lado también su realización profesional y aceptará perder su espacio propio para ceder su habitación a los hijos que vengan.

CONCLUSIÓN

Jocelyn Moorehouse no rompe pero sí araña al menos el sistema, al realizar un filme protagonizado casi exclusivamente por mujeres, un

Filme que no sólo toma en serio a las mujeres, sino que también les da poder. (Crazy 4 cinema)

Incluye algunos personajes rupturistas, como Marianna o la misma Fynn mientras permanece fiel a sus utópicas ideas feministas. Ambas mujeres presentan actitudes típicamente masculinas, tal vez en un intento de la autora por demostrar que la liberación de la mujer no consiste en adoptar ese tipo de comportamientos, sino más bien en buscar nuevas definiciones de la feminidad que abran el recinto en el que el patriarcado nos tiene encerradas. Sin embargo, la solución a la que se llega al final pasa por volver a las viejas convicciones en lugar de hallar un camino intermedio entre la opresión de la mujer en el patriarcado y su masculinización.

Si el cine clásico de Hollywood proporciona al espectador un tipo de placer basado en el fetichismo y la objetivización del cuerpo femenino, Moorehouse introduce a un personaje, León, destinado precisamente a satisfacer la libido de las espectadoras. Sin embargo, el disfrute de la contemplación se ve perturbado por el sentimiento de culpa que aflige a Fynn tras su infidelidad.

El filme plantea una cuestión: dónde reside el amor, y da una respuesta en forma de patchwork: las protagonistas se aferran a la tradición y exponen, sirviéndose del lenguaje silencioso de sus manos, lo que para ellas es el amor, que se encuentra en la amistad y el cariño fraternal de otras mujeres, en los hijos y en la unión a un hombre en torno al cual girará su vida.

La seguridad es más importante que la realización sexual de la mujer, y reside en el matrimonio, definido éste en términos patriarcales. Desde el

330 Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo

momento en que la hija pasa de la tutela del padre a la del marido, debe renunciar a sus sueños y aspiraciones en favor del esposo y de los hijos que vengan. Se potencian, pues, las virtudes femeninas más tradicionales, como el sacrificio y la sumisión, pues no se trata

de un acuerdo entre dos personas en igualdad de condiciones, sino más bien de una anulación de la parte femenina en favor de la masculina. La mujer queda reducida prácticamente a su función reproductora, como es el caso de Sophie y Emma. Ambas se casan con hombres que las eligen como madres de sus hijos para luego dejarlas en un segundo plano, mientras ellos buscan otro tipo de realización en sus actividades profesionales y en los brazos de distintas amantes.

El de Anna es un caso todavía más claro de cosificación. Se convierte en objeto de disfrute sexual para un hombre que se aprovecha de su ingenuidad y pasa el resto de su vida pagando por el pecado cometido. Renuncia a ser amada como mujer y basa su existencia en la maternidad.

El tratamiento que se da al adulterio varía dependiendo del sujeto que lo practique. Si se trata de un hombre puede parecer algo más o menos normal y justificado, por ejemplo, por su calidad de artista. La mujer, en cambio, es adúltera en situaciones extremas y suele buscar cariño y apoyo, en lugar de satisfacer su lujuria. Cuando, como Fynn, es infiel por placer, tiene que enfrentarse a graves remordimientos y al sentimiento de culpabilidad.

Las mujeres – aunque empiezan a entrar en ámbitos tradicionalmente masculinos, como el académico - siguen vinculadas al hogar, a la familia, a los rituales y a las formas de comunicación más tradicionales (La moderna Fynn escribe a máquina porque no se fía de los ordenadores).

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, J.: How to make an american quilt (script). <http://www.angelfire.com/movies/closedcaptioned/quilt.txt>

Bovenschen, S., “¿Existe una estética feminista?”, *Estética feminista*. Editora, Ecker, G., Barcelona, Icaria, 1986.

Camí-Vela, M., *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

Deleyto, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.

Doane, M. A., *The desire to desire: the woman's film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Etxebarria, L. y Núñez Puente, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.

González Bastos, M., “Lo que los cuerpos cuentan: sexualidad en las

Los Estudios de las Mujeres Hacia el Espacio Común Europeo 331
autobiografías (corporales) de mujeres”. *Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. AAVV, Sevilla, Arcibel, 2004.

González González, M., “Textos clásicos sobre la metáfora del Tejido: El silencio y el telar”. AAVV: *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Universidad de Sevilla, 2003.

Kaplan, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*, Londres / Nueva York, Routledge, 1983.

Mayne, J., “Teoria e critica cinematografica femminista: una panoramica”. *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*. Editoras, Giuliana Bruno y Maria Nadotti, Turín, Rosenberg & Sellier, 1991.

Modleski, T., “El cine y el continente oscuro: raza y género en los filmes populares”. *Feminismo y teoría fílmica*. Editora, Colaizzi, G., Valencia, Episteme, 1995.

Pérez Vicente, N.: "Zenobia Camprubí o la identidad cautiva: La autobiografía del otro". Representar-representarse. Firmado: mujer, Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia Camprubí. Editoras, Arriaga Flórez, M. y Ramírez Almazán, L., Fundación Juan Ramón Jiménez (Huelva), 2001.

Rich, A., *On Lies, Secrets and Silence*, Nueva York, Norton, 1979.

Rodríguez Pastor, C., "Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana". Sin Carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. AAVV, Sevilla, Arcibel, 2004.

Villegas López, S.: "Análisis del discurso oral femenino". Introducción a los estudios de la mujer. Editoras, Moreno Sánchez, E. y Villegas López, S., Universidad de Huelva, 2002.

KREIDER, T., "Introducing Sociology. A review of *Eyes Wide Shut*". Editores: The Regents of the University of California, *Film Quarterly*, vol. 53, nº 3, 2000, en Internet <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html>>

MULVEY, L., "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la Modernidad*, editor Brian Wallis, Madrid, Akal, 2001.

NAVARRO, G., *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, M. C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.

VÁZQUEZ, B., "Educación física para la mujer. Mitos, tradiciones y doctrina actual". *Mujer y deporte. Ponencias presentadas al seminario sobre el tema, 26-28 febrero 1986*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987.