

## ELLOS LAS PREFIEREN SUMISAS. MALDAD FEMENINA EN LA GRAN PANTALLA

*Ángeles Cruzado Rodríguez*

*Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*

*Universidad de Sevilla*

En la actualidad el cine, también llamado “fábrica de sueños”, se ha convertido –junto a la televisión, la publicidad y la tecnología multimedia- en uno de los principales transmisores y creadores de significados, modas y tendencias, papel que en otros tiempos correspondió por derecho propio a los libros.

Es el heredero del mito, en él se funden lo antiguo y lo nuevo. El cine bebe de todas las artes – literatura, música, pintura, escultura...-, a las que imprime un toque de modernidad mediante la introducción de distintas tecnologías, sin perder por ello su esencia artística. Desde su nacimiento a finales del XIX, ha pasado a ser uno de los principales conformadores del imaginario colectivo, ha marcado las modas y tendencias más destacadas y ha jugado un papel fundamental a la hora de definir los estereotipos y roles de género, casi siempre desde un punto de vista masculino.

Si bien el mito, en las sociedades arcaicas, era entendido como una historia verdadera y de incalculable valor, por ser “sagrada, ejemplar y significativa” (Eliade, 1992: 7), en Grecia el término *mythos* pasó a designar simplemente algo que no puede existir realmente, por tratarse de una ficción o falseamiento de la verdad. Actualmente ambos significados conviven, el de verdad y el de ficción. Así, Northrop Frye (1989) alude a un contenido, no siempre consciente, que está presente en la memoria colectiva, a “una imagen recurrente que encierra una verdad absoluta” (González Arias, 1998: 29). En cambio, Roland Barthes (1957) considera el mito, más que un contenido, una forma, producto de un momento histórico concreto.

La mitología es un sistema de signos motivados, empleados para naturalizar la historia y la cultura, al hacer pasar por natural la relación entre el significante y su significado, sin tener en cuenta la ideología que se oculta tras ella. La comunicación se establece a través de símbolos, esto es, de imágenes aparentemente muy comunes pero que adquieren connotaciones especiales cuando son usadas en el contexto del mito. Dichos signos escapan a la comprensión y apelan más a la esfera de las emociones que a la de la racionalidad. De este modo, contribuyen a perpetuar las estructuras de poder, sobre todo cuando son considerados como formas inmutables del inconsciente humano.

El cine, por su parte, se configura como un medio idóneo para crear y transmitir los nuevos significados mitológicos. Su manifestación más común es el denominado “texto realista clásico”, un tipo de narración invisible que produce una gran impresión de realidad mediante la construcción de textos cerrados, al mismo tiempo que provoca la identificación del espectador, quien permanece pasivo.

Sin embargo, el cine no puede considerarse un medio universal, en tanto en cuanto fabrica casi con exclusividad los sueños de los varones. El texto fílmico -vehículo privilegiado de la ideología patriarcal- está dominado por una triple mirada masculina -la de la cámara, la del protagonista masculino y la del espectador-, que representa a la mujer como un simple objeto erótico, como un espectáculo que se despliega ante los ojos del espectador, quien experimenta un tipo placer escopofílico o voyeurístico (Cfr. Mulvey, 1975; 2001).

El cine dominante niega la posibilidad de existir de la espectadora, quien debe identificarse con el punto de vista masculino, que apela a su narcisismo o a su masoquismo, al presentarla como objeto y como víctima, al excluirla, silenciarla y despojarla de todo poder. Sin embargo, sorprendentemente, las féminas también experimentan placer ante este tipo de textos, que reproducen los fundamentos del inconsciente humano y las relegan a un puesto marginal.

Tradicionalmente, los principales discursos patriarcales –el religioso, el filosófico, el científico-, han querido ver en la mujer una triple inferioridad respecto al hombre -moral, intelectual y física- y, es más, han tratado de imponérsela como si de algo natural se tratase. Los sistemas de pensamiento del mundo occidental parten de unos esquemas binarios y reductores; arbitrariamente, establecen una dicotomía que atribuye al varón una serie de cualidades positivas, como la fuerza, la inteligencia o la autonomía, y lo sitúan del lado de la cultura, la producción, la razón, el intelecto y la esfera pública. En esa jerarquía o asimetría de términos, a la mujer le ha correspondido siempre la parte más negativa; se la ha identificado con la naturaleza, con la reproducción, con la intuición, con el cuerpo y con la esfera privada.

Durante siglos, estas falsas ideas preconcebidas han servido para perpetuar la sumisión de la mujer al hombre, ante el temor masculino a perder su situación de privilegio en todos los ámbitos. Es ahí donde tanto el cine como el mito juegan un papel fundamental, sobre todo si se tiene en cuenta que ambas manifestaciones son empleadas por el patriarcado como instrumentos transmisores de su ideología y sostenedores del statu quo.

Así, se suele ensalzar un tipo de feminidad pasiva, sumisa y abnegada, que encuentra su representación más destacable en la Virgen María. Otra de sus manifestaciones sería la mujer ángel, a la que se refieren Gilbert y Gubar en su estudio sobre la literatura decimonónica. Se trataría de una fémina ideal, caracterizada por la fragilidad, la invalidez y el nerviosismo. Según estas autoras, todas las mujeres que se alejasen de ese prototipo serían consideradas monstruos (Cfr. Gilbert y Gubar, 1998).

El relato fílmico -casi siempre construido desde un punto de vista masculino- presenta dos tipos opuestos de figuras femeninas: por un lado, crea un tipo de feminidad considerada normal, que puede estar encarnada por un ama de casa o por un cuerpo cubierto de glamour, y por otro, una mucho más sexual e insana. El modelo que se privilegia es siempre el de la mujer blanca, heterosexual, de clase media, preferentemente pasiva, abnegada, sacrificada y encerrada en el hogar. Cualquier imagen que rompa esas convenciones se considera negativa.

Uno de los arquetipos femeninos que, gracias al cine, permanecen más vivos en el inconsciente colectivo es el de la mujer fatal. Este modelo hunde sus raíces en los relatos mitológicos más antiguos, desde Grecia hasta las Sagradas Escrituras, que vinculan a la feminidad con el mal y la convierten en portadora de la fatalidad y el infortunio. Figuras como las de Pandora, Eva, Lilith, Helena de Troya, Medea o Salomé, por citar sólo a algunas, destacan por su inmoralidad y, al mismo tiempo, por su belleza y su poder de seducción. Son mujeres que se rebelan contra la voluntad patriarcal y asumen atribuciones consideradas masculinas, como la autonomía y la independencia. Resultan altamente destructivas para el hombre, que ve tambalearse los cimientos del pedestal sobre el que se halla.

A pesar de los remotos precedentes, la aparición de la fatal tiene mucho que ver con los cambios sociales que se producen como consecuencia de la Revolución Industrial y de las primeras reivindicaciones feministas. El progreso, la modernización y la urbanización son causas de ansiedad para el sujeto moderno. En las últimas décadas del XIX, el acceso de las mujeres a la esfera pública, con el consiguiente alejamiento del modelo de feminidad ideal, representada por el 'ángel del hogar', supone una amenaza para los varones, que ven así peligrar su posición de dominio.

Es precisamente en esa época cuando aparece la 'mujer-objeto', siempre pasiva, como indicativo del poder económico y social de su marido. Su ociosidad, así como el lujo de sus vestidos y joyas, denotan riqueza y una posición acomodada. La mujer se exhibe como 'florero', es una creación más del hombre, que la convierte en fetiche, en fragmento, para alejar así el miedo que ella le infunde.

En la literatura y en el arte de la época surgen las primeras representaciones de la fatal, que se caracteriza por su rostro ambivalente -se muestra como ángel o demonio, según las ocasiones-, que provoca sentimientos de amor y odio al mismo tiempo, y por su mirada fascinante, seductora y asesina, como la de Medusa, que es capaz de hipnotizar a su víctima hasta hacerla perder la razón.

La fatal se perfila "como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal" (Puleo, 1997: 167-172). Con el fin de someterla y neutralizar su amenaza, es necesario controlar la sexualidad femenina. Por tanto, se impone una vez más un prototipo de mujer piadosa, pasiva y sumisa, de rasgos angelicales, confinada en la esfera del hogar y la maternidad. El modelo contrario, el de la mujer orgánica, activa y sensual, que disfruta de los placeres del sexo, se considera muy negativo, a pesar de ser éste el que sigue estando más presente en los sueños masculinos.

También a finales del XIX, nace un nuevo medio, el cine, que pronto se pondrá al servicio del sistema patriarcal, al reflejar la distinción que éste establece entre el masculino -activo- y el femenino -pasivo-, cuando presenta a la mujer como objeto sexual, dispuesto para ser observado por el hombre. Él es quien la construye desde su óptica particular, como representación de sus deseos eróticos, mientras que a ella, en tanto cuerpo fetichizado, sólo se le permite ser mirada.

Será en las pantallas de cine donde la imagen de la fatal se profile con mayor lujo de detalles, hasta alcanzar su máximo esplendor, coincidiendo con la época dorada del género negro -entre los años 30 y 50-. Tras el crack del 29, los Estados Unidos pasaban por un momento de crisis social y económica, corrupción, caos y misoginia. La situación de la mujer se caracterizaba por la discriminación, unida a la xenofobia ante la llegada masiva de inmigrantes, que dio lugar al florecimiento de la prostitución encubierta en burdeles y cabarets.

La Segunda Guerra Mundial trajo al país norteamericano una época de prosperidad económica. Las vacantes dejadas por los soldados durante la contienda fueron cubiertas por las mujeres, que se incorporaron al trabajo en todas las áreas. Sin embargo, tras la vuelta a la normalidad se las forzó a retomar su papel como madres y esposas, entendido éste como la única forma posible de alcanzar la

felicidad. Según Roberto Campari (1990), la guerra propició la aparición en las pantallas de mujeres más diabólicas, que se presentaban a los hombres como un mal sueño de los soldados que volvían del frente. Durante el periodo bélico las vidas de muchos americanos sufrieron un vuelco tremendo, que debilitó su masculinidad, mientras las féminas comenzaron a cuestionar las barreras tradicionalmente impuestas por los muros del hogar y se lanzaron a perseguir el bien material, intensificando aún más la amenaza que representaban para los hombres. En esos años se trataba de imponer un prototipo de mujer “femenina”, que hallaba su realización solamente en el ámbito doméstico, y la educación superior, la práctica profesional de un deporte o de cualquier otra actividad que se desarrollase en el espacio público parecía estar reñida con ese modelo.

El concepto de feminidad al que nos referimos es, una vez más, un estereotipo diseñado e impuesto por el hombre, en función de sus propias necesidades y deseos, con objeto de seguir manteniendo su injusta posición de privilegio en todas las esferas de la vida. En el cine los héroes son los varones y la fémina ideal representa papeles secundarios: es la novia, la esposa, la hija o la madre, siempre sumisa, pasiva y dependiente. El hogar y la familia representan para ella un lugar seguro (Hasta la fuerte e insumisa Scarlett O’Hara sueña con volver a la tierra roja de *Tara*, en *Lo que el viento se llevó*, Víctor Fleming, 1939) y el final feliz es sinónimo de matrimonio o vuelta a casa. Toda mujer que sobrepase esos límites constituye una seria amenaza para el varón.

En este sentido, merece la pena detenerse en la figura de la fatal. Se opone completamente a ese modelo de feminidad ideal que acabamos de describir. No es madre ni esposa, ni permanece en el hogar. Lejos de someterse al varón, se caracteriza por su independencia; permanece activa en todo momento y ostenta el control de su propia sexualidad, que emplea a su antojo para lograr sus objetivos, normalmente relacionados con el poder y el dinero. La fatal es la protagonista de la historia, asume el papel de sujeto y adopta una serie de rasgos que suelen considerarse “masculinos”, como la violencia, la autonomía, la ambición o las ansias de poder.

Sin embargo, esta mujer que se opone al papel que intenta atribuirle el patriarcado resulta altamente atractiva y seductora para el hombre, quien ve realizarse en ella sus mejores fantasías; la fatal representa como ninguna otra el concepto de mujer espectáculo al que se refiere Laura Mulvey (una mujer-cuerpo cuya contemplación detiene la acción del filme).

Como es de esperar, esa rebeldía no puede quedar impune y la narrativa fílmica termina castigando – en la mayoría de los casos- o convirtiendo a esa fémina descarriada. Desaparece así la amenaza para el varón mientras que las espectadoras, por su parte, reciben una lección, al descubrir las terribles consecuencias que puede tener para ellas el salirse de las pautas de comportamiento que les impone la sociedad; sin embargo, paradójicamente, también experimentan un tipo de placer narcisista, al verse reflejadas en esas imágenes de mujeres bellas, fuertes e independientes.

En 1944 Barbara Stanwyck dio vida a Phyllis Dietrichson, una de las fatales más famosas de la historia del cine, en el filme *Perdición (Double Indemnity)* de Billy Wilder. Una de las primeras escenas de la película muestra cómo Phyllis, una perfecta ‘spider-woman’ (calificativo con el que el cine americano se refiere a la mujer fatal), teje su tela de araña y atrapa a un incauto Walter Neff, quien sucumbe de inmediato, víctima de sus instintos más primarios. En poco más de cuatro minutos, vemos cómo el protagonista, un respetable agente de seguros, se convierte en un pelele capaz de renunciar a sus valores y a su integridad, por un par de piernas que insinúan un placer infinito. Stanwyck, sin ser el prototipo de mujer exuberante y voluptuosa en el que encajan mucho mejor actrices como Rita Hayworth o Ava Gardner, construye un personaje cargado de sensualidad y erotismo. Su aspecto angelical –tras el que se esconde un interior perverso-, su melena oxigenada, el brillo de una cadenita dorada que desciende por las escaleras atada a su tobillo, su desnudez oculta bajo una toalla... poco más se necesita para hacer sucumbir a un hombre, atrapado en una red de mentiras y perdición. Desde la primera mirada Walter queda petrificado por esta nueva medusa, que se adueña de su voluntad y lo convierte en un esclavo a su servicio.

Phyllis es un demonio vestido de ángel. En su primer encuentro con Walter, que sucede de manera casual, se muestra a la vez seductora y distante. En el segundo mueve los hilos para estar a solas con él en la casa, y así se lo hace saber, pero continúa poniéndole freno al entusiasmo de Neff. Él es consciente en todo momento del camino que está tomando, de cómo esa mujer lo conduce de la mano a un turbio final. Desde el momento en que ella le solicita una póliza de seguro de accidentes para su marido sabe perfectamente cuáles son sus intenciones. Se va de la casa indignado pero Phyllis acude a buscarlo a su apartamento y le confiesa lo infeliz que es con un esposo que, bastante menos rico que cuando se casaron, coarta su libertad de movimientos y no la deja gastar a su antojo. Walter trata de hacerle ver lo difícil que es engañar a la compañía de seguros fingiendo un accidente para cobrar una indemnización, pero sus instintos pueden más que la razón, la tela de araña se ha cerrado sobre él y ya nada puede hacer para salvarse. Por amor a Phyllis será capaz de asesinar a un hombre y estafar a la empresa que le da de comer. Cuando se dé cuenta de la trampa en que ha caído, ya será demasiado tarde y no habrá salvación posible.

Antes de morir, al menos se le dará la oportunidad de vengarse y dar su merecido a esa mujer diabólica. Sólo cuando su cuerpo yazga inerte sobre el sofá con una bala alojada entre sus carnes podrá el espectador respirar tranquilo: la amenaza habrá cesado.

La mayoría de las fatales se ganan con creces un trágico final, pero a algunas se les concede una última oportunidad de redimirse. Éste es el caso de Gilda, la protagonista del filme de Charles Vidor (*Gilda*, 1946), a la que da vida Rita Hayworth en una de sus más memorables interpretaciones. Si Barbara Stanwyck interpreta el papel de una mujer inteligente y manipuladora, bastante alejada del modelo femenino que se predica como ideal, se podría decir que Gilda es la encarnación del deseo masculino llevado a la máxima potencia. No en vano el aspecto físico de Hayworth es fruto de distintas operaciones y tratamientos de belleza.

Su personaje más famoso es el de una mujer escandalosa, independiente, promiscua, libertina y de moral relajada, a la que su marido debe vigilar y controlar en todo momento, ya que se trata de su propiedad más preciada. Gilda es presentada como un puro fetiche, envuelta en sus vestidos de satén y lentejuelas, con su cabellera sinuosa y ondulada que se despliega como un mar de aguas turbulentas, y que ella sabe mover como nadie mientras entona cantos de sirena para dejar petrificados a quienes osen mirarla.

Algo así es lo que sucede a Johnny Farrell, su antiguo amor, cuando vuelve a encontrarla por casualidad y descubre que se ha convertido en la esposa de su jefe. Desde entonces su cometido será velar, no sólo por ella, sino –sobre todo– por el honor de su esposo. A pesar de que sus sentimientos hacia Gilda van mucho más allá de la mera lealtad de un empleado hacia la mujer de su patrón, Johnny se refiere siempre a ella como a un objeto, incluso la compara con la ‘ropa sucia’ de su marido. Sin embargo, ella se rebela contra ese papel de esposa convencional que se supone que le corresponde. Coquetea con distintos hombres, que se rinden ante sus armas de seducción, pero tras ese comportamiento indecente se esconden las heridas de amor causadas tiempo atrás por Farrell. A diferencia de otras fatales, Gilda no actúa movida por la maldad, sino por los celos. Va con unos y con otros para pagar con la misma moneda al hombre al que todavía ama, y es ese amor lo que le permitirá salvarse. En lugar de un tiro, recibirá una bofetada –quizás la más famosa de la historia del cine– y la oportunidad de redirigir sus pasos hacia el sendero del que nunca debió alejarse. En las últimas escenas del filme, el personaje interpretado por Hayworth deja atrás las lentejuelas y los escotes para enfundarse en un tipo de vestimenta mucho más acorde al papel de esposa fiel y mujer de su casa, que será el que desempeñe a partir de entonces junto a su amado Johnny. Con su arrepentimiento y cambio de actitud, el orden queda restaurado y desaparece la amenaza de la fatal que, en este caso, no debe ser sacrificada.

Sin embargo, en el cine pocas féminas de su categoría tienen tanta suerte. Las protagonistas de otros filmes del género terminan muertas (*El cartero siempre llama dos veces*, Tay Garnett, 1946; *Cara de ángel*, Otto Preminger, 1953...) o dan con sus huesos en la cárcel (*El halcón maltés*, John Huston, 1941). Aunque la aparición y el auge de este tipo de personajes femeninos están muy vinculados con ciertas condiciones socio-económicas que coinciden con la época dorada del cine negro, el prototipo de la fatal, convenientemente actualizado, sigue desfilando por las pantallas. La imagen de una mujer fuertemente seductora pero a la vez destructiva para el hombre aún está presente en numerosos filmes.

En 1995 Nicole Kidman protagoniza *Todo por un sueño*, una película de Gus Van Sant en la que da vida a una presentadora de televisión totalmente obsesionada con la moda y con el culto al cuerpo, que no duda en eliminar cuantos obstáculos se pongan en su camino hacia el éxito profesional, entre ellos, a su amante esposo. Aunque el contexto en que se desarrolla la trama poco tiene que ver con las típicas atmósferas opresivas y con los sórdidos ambientes del cine negro, el personaje de Suzanne Stone reúne una serie de rasgos que permiten compararla con las más despiadadas protagonistas del género.

Como Phyllis Dietrichson, seduce a un hombre –en este caso, a un chico con problemas– con falsas promesas de amor para que éste mate a su marido. Ella también es un demonio disfrazado de ángel. Tras su apariencia frágil y delicada se esconde un interior apasionado capaz de regalar al hombre un placer infinito. Sin embargo, Suzanne es algo más que un cuerpo atractivo. El origen de su maldad está precisamente en la oposición al rol de mujer-objeto que la sociedad trata de imponerle. Lejos de contentarse con ser un ama de casa entregada a su marido y a sus hijos, ella elige ser ante todo una profesional de los medios de comunicación.

En su matrimonio los roles tradicionales están invertidos. Es su marido (Larry) quien sienta la cabeza y se dedica plenamente a Suzanne, quien se queda en la cama cuando ella se marcha al trabajo y quien la espera por la noche con las zapatillas puestas. El personaje interpretado por Nicole Kidman antepone su carrera como presentadora a todas las demás facetas de su vida, y eso es lo que todavía, a las puertas del siglo XXI, sigue sin ser bien visto por una sociedad en la que los varones aún sueñan con una mujer sometida a sus deseos. Quizás ahora más que nunca, cuando la sociedad parece avanzar realmente hacia la paridad ente los sexos, el hombre teme a esa fémina que empieza a tratarlo de tú a tú sin pedirle permiso. A pesar de las leyes y las medidas políticas en favor de la igualdad, el llamado cine dominante

sigue defendiendo, de forma más o menos soterrada, un modelo femenino que cada vez encaja menos con el concepto de mujer moderna e independiente por el que se viene luchando desde hace décadas. Sin duda, poco tiene que ver ese ideal con personajes como la protagonista de *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001). El filme, calificado como feminista por sus propias autoras, presenta a una treintañera que vive obsesionada con la idea de encontrar un marido y formar una familia, ante el apremio del 'reloj biológico'. Bridget termina logrando su objetivo y deja de ser una solterona para caer en los brazos de su príncipe azul.

La misma actriz, Renee Zellweger, protagoniza poco después *Abajo el amor*, película en la que da vida a Kim Novak, la autora de un libro en el que se enseña a las mujeres a separar amor y sexo en su relación con los hombres, para quedarse sólo con lo último y poder así ser independientes y felices. Sin embargo, la escritora terminará cayendo en su propia trampa y enamorándose de un editor mujeriego que le hará sacar su lado más romántico. Una vez más, fueron felices y comieron perdices.

No tienen tanta suerte las protagonistas de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), dos amas de casa que deciden romper la monotonía de sus vidas sin permiso de sus respectivos hombres. Tras abandonar sus obligaciones domésticas, estas mujeres sufren una masculinización progresiva, esto es, empiezan a adoptar actitudes y comportamientos que el patriarcado reserva a los varones, como la capacidad de pensar y actuar de manera autónoma, incluso en la esfera sexual. Esta extralimitación de sus funciones va en aumento y las dos amigas acaban asumiendo los aspectos más negativos de la masculinidad. Se vuelven agresivas y violentas, se manejan entre armas de fuego como antes lo hacían entre sartenes, conducen de manera temeraria y terminan convirtiéndose en un peligro que hay que erradicar.

Aunque el filme de Ridley Scott ha suscitado numerosas opiniones y hay quien considera que la narración de *Thelma y Louise* intenta "inscribir a ambas mujeres como sujetos y agentes de la narrativa, darles una voz auténtica a sus deseos" (Man, 1993: 39), lo que parece claro es que, con voz o sin ella, estas mujeres quedan abocadas a un final trágico por el simple hecho de osar liberarse y transgredir las leyes patriarcales.

Otro ejemplo de personaje femenino que rompe los esquemas tradicionales se encuentra en el filme *Mi súper ex novia* (Ivan Reitman, 2006), en el que Uma Thurman interpreta a una súper heroína capaz de salvar a la humanidad pero incapaz de retener, a pesar de sus mágicos poderes, al hombre del que está enamorada. La razón, una vez más, no es otra que el miedo que él siente ante esta mujer que lo supera en todos los sentidos. Piénsese en la situación inversa: ¿qué chica no estaría encantada de dar un paseo por los aires en los brazos de Superman? En ese caso, los roles estarían "correctamente distribuidos", pues se considera normal que un apuesto joven salve a una doncella en peligro y que ella se sienta segura y protegida entre sus brazos. En cambio, no es precisamente seguridad lo que experimenta el novio de Thurman en este filme. Más bien se encuentra ridículo y asustado, y eso le impide disfrutar, a pesar de la atracción que siente por ella.

Se han citado sólo unos cuantos ejemplos, que no pueden ni pretenden representar a la ingente cantidad de filmes producidos por el cine dominante. Sin embargo, otros muchos también valdrían para apoyar la conclusión a la que pretendemos llegar. Valga una muestra más: la reciente trilogía *Piratas del Caribe*, que ha cosechado un gran éxito en todo el mundo con cada una de sus entregas. Durante más de seis horas vemos cómo *Kira Knightley*, la única mujer con un papel protagonista en los tres filmes, deja atrás sus opresivas ropas femeninas (en la época en que transcurre la historia aún se usaba el corsé) y termina convirtiéndose en una pirata más.

No hay que obviar que se trata de algo poco común en el género de aventuras, que suele ensalzar a los héroes masculinos y reservar a las féminas papeles de mero acompañamiento. Éstas obstaculizan el desarrollo de la acción, tratan de disuadir al aventurero o son salvadas por él. En *Piratas del Caribe*, *NOMBRE-KYRA* se pone al mismo nivel que sus compañeros de fatigas, participa en las aventuras e incluso llega a ser nombrada reina por los piratas, que hacen recaer sobre ella la responsabilidad de tomar una importante decisión. Sin embargo, esa situación no puede dejar de ser transitoria y a la bella joven le espera un destino mucho más acorde al papel que el patriarcado suele reservar a las mujeres. Tras casarse con su amado *ORLANDO BLOOM* en plena batalla, *KYRA*, como una nueva Penélope, deberá permanecer en tierra y esperarlo durante años, mientras él surca los mares en busca de aventuras.

A pesar de los avances hacia un mundo más igualitario experimentados en todas las esferas de la vida, la industria cultural sigue recurriendo a los viejos mitos en un intento desesperado por seguir manteniendo a las mujeres en un lugar que nunca les ha correspondido por derecho propio, con el único objetivo de perpetuar, como afirma Molly Haskell (1973), la gran mentira de la inferioridad femenina.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALSINA THEVENET, H., *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993.  
BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

- BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986.
- CAMPARI, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M., “‘Bésame tonto’: la mujer fatal en el cine”, en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998.
- ELIADE, M. (1963), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1992.
- FRYE, N., *Mito, Metafora, Simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998.
- HASKELL, M. (1973), *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1987.
- MAN, G., “Gender, genre, and myth in *Thelma and Louise*”, *Film Criticism*, xviii (1), 1993.
- MULVEY, L. (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad* (B. Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- PULEO, A., “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, *Daimon* (Murcia), nº 14, enero-junio 1997.
- SILVER, A. & URSINI, J., *Cine negro* (P. Duncan, ed.), Madrid, Taschen, 2004.