



## QUAN LA PRINCIPAL OCUPACIÓ DE LES DONES ÉS ESTIMAR: EL WOMAN'S FILM I LA SEVA INFLUÈNCIA EN EL CINEMA CONTEMPORANI

Eulàlia Iglesias Huix

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

QUAN LA PRINCIPAL OCUPACIÓ DE LES DONES ÉS ESTIMAR: EL WOMAN'S FILM I LA SEVA INFLUÈNCIA EN EL CINEMA CONTEMPORANI

Eulàlia Iglesias Huix



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI

# Quan la principal ocupació de les dones és estimar: el woman's film i la seva influència en el cinema contemporani

---

EULÀLIA IGLESIAS HUIX



TESI DOCTORAL  
2023

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

QUAN LA PRINCIPAL OCUPACIÓ DE LES DONES ÉS ESTIMAR: EL WOMAN'S FILM I LA SEVA INFLUÈNCIA EN EL CINEMA CONTEMPORANI

Eulàlia Iglesias Huix

Eulàlia Iglesias Huix

**Quan la principal ocupació de les  
dones és estimar:  
el woman's film i la seva influència en  
el cinema contemporani**

TESI DOCTORAL

Dirigida per la Dra. Laia Quílez Esteve

*Departament d'Estudis de Comunicació*



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI

Tarragona  
2023

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

QUAN LA PRINCIPAL OCUPACIÓ DE LES DONES ÉS ESTIMAR: EL WOMAN'S FILM I LA SEVA INFLUÈNCIA EN EL CINEMA CONTEMPORANI

Eulàlia Iglesias Huix



FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “Quan la principal ocupació de les dones és estimar: El woman's film i la seva influència en el cinema contemporani”, que presenta Eulàlia Iglesias Huix per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meua direcció al Departament d'Estudis de Comunicació d'aquesta universitat.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “Cuando la principal ocupación de las mujeres es querer. El woman's film y su influencia en el cine contemporáneo”, que presenta Eulàlia Iglesias Huix para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Estudios de Comunicación de esta universidad.

I STATE that the present study, entitled “When the main occupation of women is to love. The woman's film and its influence on contemporary cinema”, presented by Eulàlia Iglesias Huix for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of Communication Studies of this university.

Tarragona, 28 d'abril de 2023

El/s director/s de la tesi doctoral  
El/los director/es de la tesis doctoral  
Doctoral Thesis Supervisor/s

**Laia  
Quílez  
Esteve**

Firmado digitalmente por  
Laia Quílez Esteve  
Nombre de reconocimiento  
(DN): cn=Laia Quílez Esteve,  
o=Universitat Rovira i  
Virgili, ou=Departament  
d'Estudis de Comunicació,  
email=laia.quilez@urv.cat,  
c=ES  
Fecha: 2023.04.28 13:45:16  
+02'00'

Dra. Laia Quílez Esteve

“M'he enamorat.  
Soc una dona normal.  
No creia que res tan violent li pogués passar a la gent normal”.

Celia Johnson a *Brief Encounter*  
(David Lean, 1945)

\* La imatge de la coberta correspon a una escena de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948), potser la representant més sublim del gènere objecte d'estudi d'aquesta tesi, amb Joan Fontaine de protagonista.

## **Agraïments**

A la Laia Quílez, per fer de tutora també fora d'hores.

A la Cristina Rosselló, per revisar amb tant d'amor a la llengua el text de dalt a baix.

Al Xavi Cervantes, per les correccions, però sobretot pel suport incondicional.

A la Neus Sabaté, per estar disposada a donar un cop de mà en qualsevol moment.

A les companyes i companys del Departament d'Estudis de Comunicació de la URV,  
per fer que sempre t'hi trobis acompanyada.

Al Josetxo Cerdán, per engegar tot plegat.



## Taula de continguts

Agraïments	7
Taula de continguts	8
<b>Introducció</b>	10
<b>Què és el woman's film?</b>	19
Tipologies de woman's films	23
Empremtes d'autoria femenina	24
Moda, aparença física, cànons de bellesa i star-system	29
Classe i ideologia	33
<b>El woman's film com a gènere cinematogràfic</b>	41
Woman's film o melodrama?	44
Orígens del melodrama i connexions amb el woman's film	46
Reivindicació i fixació del melodrama com a gènere modern	52
El woman's film com el gènere de la dona... històrica	57
Les fronteres històriques del gènere	61
Quan s'acaba el woman's film... si s'acaba?	71
El woman's film més enllà dels Estats Units	74
El woman's film, també com a gènere de la por femenina	83
Continuació i llegat del woman's film	88
<b>Les dones que miren: espectadoria femenina i woman's film</b>	97
L'espectadoria femenina del woman's films: números i reaccions	108
<b>La recepció crítica: del cinema de dones a la televisió de tietes</b>	112
<b>Les formes de l'amor</b>	120
L'amor com a transcendència, l'amor com a desig	120
L'amor entre dones	126

Bessones, amigues, germanes... rivals	129
Amors prohibits i sororitats	130
Amor de mare	132
Orígens	133
Contemplar els fills des de lluny	136
Més que amor maternal	147
<b>No només de dones: la influència del woman's film en el cinema d'autor dirigit per homes. Els casos de Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar i Lars von Trier</b>	
Introducció	150
Les pel·lícules de dones de R. W. Fassbinder	153
L'herència del melodrama maternal en el cinema de Pedro Almodóvar	164
El sacrifici d'amor femení en la Trilogia del Cor d'or de Lars von Trier	180
<b>Conclusions</b>	196
<b>Referències</b>	203
<b>Pel·lícules i sèries citades</b>	216

## Introducció

A *Remembering Claire Johnston* (1988), un recull de tres articles que recorden aquesta pionera dels estudis fílmics feministes amb motiu del seu suïcidi l'any 1987, Lesley Stern explica com la primera teoria feminista esdevé una mena de “mare totalitària” a partir d'un procés d'institucionalització en què acaba ocupant un espai alhora marginal i autoritari. Una imatge que defineix amb precisió la complexitat del vincle que moltes dones cinèfiles hem mantingut amb els fonaments del pensament feminista en el nostre àmbit. Quan, a principis dels anys noranta, ja immersa de ple en la carrera de periodisme a la Universitat Autònoma de Barcelona, vaig introduir-me per primer cop en alguns conceptes i escrits de teoria fílmica feminista, esperava trobar-me amb una proposta filosòfica que m'ajudés a entendre i alhora reavaluar des d'una nova mirada crítica el vincle amb el cinema de Hollywood que havia nodrit des de la infància la meva passió cinèfila. Els primers contactes, tanmateix, van resultar frustrants. Algunes lectures, possiblement mal escollides, em van decebre per l'aplicació quirúrgica i rutinària de metodologies acadèmiques d'anàlisi a films que així quedaven esventrats sense possibilitat de trobar-hi aquells rastres de bellesa, passió o seducció que jo hi havia intuït. També dictaminaven una única posició de servidora, com a dona espectadora, davant del cinema de Hollywood. I, possiblement, Laura Mulvey tampoc havia previst que alguns professors de la vella escola, amb rànica actitud provocadora, s'apropriessin de la seva tesi a *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), per llançar-nos a les joves estudiants que assistíem a les seves classes de teoria que “les dones no podíem veure cinema”, en referència tergiversada al plantejament fundacional de l'anglesa de vincular el plaer associat al cinema narratiu amb una mirada masculina que ens situava, a les dones, com a espectadores que gaudien d'aquests mateixos films, en una terra de ningú entre el posicionament masoquista i la identificació amb la perspectiva dels homes.

Quan s'inicia una revolució teòrica contra un sistema hegemònic, el patriarcal, tan assentat en les formes de representació visuals, és necessària i comprensible una impugnació a la totalitat com la que du a terme Laura Mulvey en el seu article. Però aquesta negació de la possibilitat que les dones ens vinculéssim amb el cinema *mainstream* des d'una mirada activa i plaent (un gaudi reduït a la seva definició

psicoanalítica) va acabar convertint la base de la teoria fílmica feminista en aquesta “mare totalitària” amb la qual tantes cinèfiles posteriors hem hagut de relacionar-nos sense possibilitat d'escapatòria.

El text de Mulvey sorgeix com a proposta teòrica que proporciona la matriu metodològica de la qual suposadament estaven mancades les primeres aproximacions feministes al cinema, de manera que queda legitimada en part per la seva condició d'hermenèutica fundacional. Una proposta epistemològica que neix, però, amb un pecat original: la psicoanàlisi. L'anàlisi que fa Mulvey de la configuració del cinema narratiu a través del dispositiu cinematogràfic com a rèplica de l'ordre simbòlic patriarcal que busca complaure la mirada masculina és prou indiscutible, a grans trets, en el terreny textual. Però el diagnòstic de les formes d'espectadoria que se'n deriven des d'una divisió sexual que associa feminitat amb passivitat i masoquisme, en canvi, resulta molt qüestionable ja des de la seva base. Per què la teoria feminista no va afrontar des dels inicis la contradicció d'erigir-se a partir d'una estructura metodològica com la freudiana amb clars biaixos masclistes? La sensació *a posteriori* és que s'han hagut d'esmerçar molts esforços en rebatre o matisar un text d'altra banda encara vàlid i contemporani en la seva primera hipòtesi.

La primera teoria feminista generava així una sensació no només de mare autoritària. També, seguint el seu propi vocabulari freudià, de mare castradora: negava la possibilitat d'una agència activa i crítica en les dones espectadores que es relacionaven des de l'afecte amb el cinema de Hollywood. La meua reacció aleshores amb la primera teoria feminista va ser, com passa també en la primera joventut davant d'alguns progenitors massa dominants, la d'un distanciament que em permetés explorar altres camins d'anàlisi del cinema. Fins que, des de la seguretat que atorga una certa maduresa, després d'un munt de lectures més adients i d'absorbir la saviesa transmesa per tantes companyes de feina, arriba el moment de revisar els vincles amb la mare.

Aquesta tesi neix de la necessitat de recapitular les connexions entre els estudis fílmics feministes i el cinema del Hollywood clàssic. Per això he escollit com a objecte d'estudi l'anomenat woman's film, el tipus de pel·lícules que algunes pioneres van detectar des dels anys setanta com el territori més fèrtil per explorar el vincle entre les dones dins i fora de la pantalla (com a personatges, com a creadores, com a espectadores, com a

teòriques...) i el cinema industrial. La tria arrossega algunes contradiccions personals. El woman's film com a concepte, encara ara força desconegut més enllà de l'àmbit teòric dels estudis fílmics feministes, no forma part de la meua primera formació cinèfila, ni tan sols de manera inconscient. No recordo haver mantingut una relació diferent amb les pel·lícules "de dones" respecte de les que, per defecte, es considerarien d'homes, del cinema clàssic. Malgrat que ara les abordi com a gènere en si mateixes, la meua primera cinefília no distingia el plaer de gaudir d'un western del de plorar amb un melodrama romàntic. No m'identifico amb la noció d'una espektadoria femenina que privilegia o es relaciona millor amb aquesta classe de pel·lícules que amb d'altres. Així que la consciència teòrica amb què reviso el woman's film des de la perspectiva feminista es contradiu amb l'experiència com a espektadora, que no les diferenciava de les altres per raons del gènere de les seves protagonistes o de la reacció que em causaven.

Al cinema clàssic de Hollywood, la principal tasca de les dones és l'amor. En els gèneres tradicionalment dominats per protagonistes masculins, del western al policíac passant pel cinema d'aventures, les secundàries femenines es defineixen a través de la seva relació i/o de la mirada de l'home al centre del relat. Quan són elles les que ocupen l'eix de la narració, les protagonistes es mouen principalment per les emocions. El woman's film és un espai idoni per reflexionar sobre les formes de construcció de la feminitat i de la seva associació amb la idea d'amor romàntic, atès que engloba les pel·lícules específicament projectades, protagonitzades i destinades al públic femení. Aquesta tesi insisteix en confirmar com el cinema clàssic identifica la condició femenina amb l'entrega a l'amor romàntic. El woman's film tradicional redueix l'esfera d'acció de les dones a l'àmbit dels sentiments, alhora que celebra a la seva manera el sacrifici de mares, esposes i amants en nom de l'amor. I, tanmateix, com a dona obsessionada amb la feina i amb poca propensió a encaixar en les visions més domèstiques i romàntiques de la feminitat, sempre he vist en la forma d'entendre la passió de moltes protagonistes del cinema clàssic una forma de subversió o rebel·lia contra les concepcions institucionalitzades de l'amor, també del domèstic, que em fascina. A la seva manera, aquestes "dones que estimen massa" s'oposen a una concepció androcèntrica, professionalitzada i capitalista de la vida que posa la feina en el centre i en què la transcendència s'assoleix a través de l'acció en l'esfera pública i/o la producció en el camp laboral.

El woman's film va ser el primer territori en què les teories filmiques feministes van poder desenvolupar “un reconeixement teòric i pràctic de les formes en què les dones es comuniquen entre elles en el patriarcat”, en paraules de Linda Williams (1984), en un article on trobem una de les primeres reivindicacions de perspectives feministes en positiu respecte al cinema *mainstream*. El woman's film permet aprofundir en les contradiccions en el vincle entre dones i cinema clàssic. I, en tant que objecte d'estudi recurrent dins dels estudis fílmics feministes, també ens ofereix la possibilitat de traçar l'evolució de les tendències en aquest paradigma hermenèutic, objectiu ulterior d'aquesta tesi. La primera inquietud de les teories feministes se centra a diagnosticar les formes de representació de les dones en la gran pantalla. En aquest sentit, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (1974), de Molly Haskell, és una obra pionera que no es limita a l'anàlisi d'estereotips i tipologies femenines a la ficció cinematogràfica. També conceptualitza per primer cop i reflexiona al voltant d'aquest grup de pel·lícules que als Estats Units es coneixen com a “films de dones”, en un text pioner que influencia tota la literatura posterior sobre el tema. Haskell dibuixa per primer cop els woman's films com un corpus genèric. Però és Mary Ann Doane a *The Desire to Desire* (1987) qui els estudia des d'una perspectiva teòrica feminista més formal en aplicar al woman's film dels anys quaranta la perspectiva metodològica de base psicoanalítica proposada per Laura Mulvey, cosa que li permet analitzar-los com un gènere que recull una “crisi en la subjectivitat al voltant de la figura de la dona”. Per Doane, el woman's film fa palès com la feminitat apareix associada a trastorns psicològics diversos, atès que el fet de ser dona en una societat patriarcal no deixa de ser una condició patològica.

Les primeres teories feministes llegeixen en negatiu i des de les hermenèutiques de la sospita la construcció de la feminitat a Hollywood i la manera en què s'hi relacionen les espectadores. Les seves anàlisis ens permeten entendre els mecanismes textuais que en el cinema dominant reproduïxen l'ordre simbòlic patriarcal que reprimeix i condiona la subjectivitat de les dones. Des d'aquests supòsits, la subjectivitat femenina en relació amb els films ve predeterminada de manera unilateral per la seva construcció discursiva, i per tant no es deixa espai a les experiències aportades pel context mateix, la racionalitat o la subjectivat. A partir de mitjans dels anys vuitanta i principis dels noranta apareixen perspectives més conciliadores. Tania Modleski (1987) analitza el gènere també des d'una vessant psicoanalítica, incidint en la lectura del melodrama femení que es pot assimilar amb el woman's film com el gènere de la dona histèrica, ja que mostra les dificultats de

les dones per manifestar el seu desig en la societat. Però Modleski no deixa de problematitzar el biaix masclista de la metodologia freudiana més ortodoxa. L'autora constata fins a quin punt és reduccionista “histeritzar” la dona espectadora, a qui només es concep identificant-se amb l'home que desitja activament o amb la dona com a objecte del desig sense veu pròpia. El desplaçament cap a una perspectiva en positiu del woman's film culmina en *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* (1993), en què Jeanine Basinger analitza aquest gruix de pel·lícules com un gènere on les protagonistes també ofereixen mostres de rebel·lia, emprenedoria, coratge i poder que es traslladaven igualment al públic femení. L'autora proposa un marc d'anàlisi en què es tingui en compte de quina manera el woman's film funcionava com una forma no intencionada d'alliberament per a moltes espectadores, que hi trobaven indicis d'indocilitat femenina malgrat les conclusions alligadores.

El woman's film com a objecte d'estudi també implica la teoria dels gèneres cinematogràfics en la qual ens endinsem de la mà de referents com Rick Altman, Steve Neale i Ben Singer, que debaten sobre la naturalesa genèrica de les pel·lícules de dones, i del seu vincle amb el melodrama, a més a més d'aturar-se en l'ús mutant d'aquesta última categoria genèrica a partir de tota una sèrie de discussions teòriques sorgides a la dècada dels anys setanta. Els estudis al voltant del melodrama en aquell moment acullen alguns dels articles clau sobre el woman's film, sobretot a partir de la recopilació de textos que du a terme Christine Gledhill en el volum imprescindible *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (1987), en què s'endinsa, a més, en els prejudicis en la recepció crítica d'aquests gèneres per com se'ls associa a la feminitat i a les classes populars. Aquesta publicació aplega la major part de les lectures bàsiques en l'anàlisi contemporània de les pel·lícules de dones.

L'altra perspectiva teòrica amb què s'entrecrua l'anàlisi feminista i de gènere (cinematogràfic) del woman's film és la multicultural. Molly Haskell considera el woman's film un gènere essencialment anglosaxó atès que, segons ella, als països on no pesa la tradició puritana estan més avesats a parlar dels sentiments sense que es consideri un afer només de les dones. Ens aturem a exposar la possible existència d'un woman's film britànic en paral·lel al nord-americà, a partir del cas de Gainsborough Pictures, l'estudi anglès que, en la mateixa època d'esplendor del woman's film als Estats Units, va triomfar amb una línia de producció molt similar: melodrames d'època o comèdies

centrades en històries femenines, i adreçades a dones de classe popular i mitjana. Diverses teòriques com Antje Ascheid, Sue Harper, Melanie Bell i Melanie Williams han analitzat per què el concepte de woman's film no ha triomfat tant a la Gran Bretanya com als Estats Units per denominar aquest tipus de produccions. Al·leguen certes reticències culturals a l'hora d'identificar el cinema britànic amb l'essència melodramàtica i d'exaltació dels sentiments típica de gènere i al fet que en molts casos els possibles woman's films queden eclipsats per altres terminologies genèriques. Finalment, reclamen l'existència d'un woman's film britànic amb idiosincràsia pròpia. Aquest plantejament ens obre les portes a dur a terme el mateix procés en tantes altres cinematografies més enllà del cinema anglosaxó. Un dels objectius finals de la tesi consisteix a proposar el woman's film com a plantilla de reconeixement i anàlisi de ficcions per a dones produïdes en l'àmbit de la indústria arreu del món i en distintes èpoques.

Què passa amb les pel·lícules de dones quan el sistema d'estudis de Hollywood entra en crisi? Farem un recorregut per la decadència del woman's film com a gènere clàssic lligat a uns condicionants de producció molt concrets, els que marcaven l'estructura del Hollywood d'aleshores, i veurem com en part es trasllada a la televisió en forma de soap opera. Des de la teoria feminista també s'ha assenyalat com els anys seixanta suposen una remasculinització del cinema de la mà dels *New Cinemas* i l'anomenat cinema d'autor. El model industrial en què s'allotjava el woman's film és substituït per una nova forma d'entendre Hollywood que impulsen una generació de cineastes que bandegen les temàtiques femenines i les dones com a protagonistes. A partir d'aquesta dècada també apareix un nombre més gran de dones cineastes, la majoria de les quals experimenta unes formes de fer cinema que, a la manera que proposa Claire Johnston, es conforma a la contra del *mainstream* i del woman's film. Traçarem la pervivència i les mutacions del gènere en l'àmbit cinematogràfic.

També sospesarem fins a quin punt les característiques del woman's film segueixen vives dins del boom d'un nou cinema de dones a partir dels noranta que plasma l'ambigüitat del postfeminisme, amb unes protagonistes que suposadament han assolit la independència econòmica i la llibertat sexual, però continuen observant una idea tradicional de l'amor romàntic. Aquest és un àmbit que han estudiat teòriques com Hilary Radner i Mari Ruti. La primera s'interessa pel buit que, a partir també de les tesis de Haskell, hauria deixat el woman's film a partir dels anys seixanta. Radner reivindica la feina de Karen Hollinger a



L'hora de buscar una continuació al woman's film en tota una sèrie de pel·lícules dels setanta, vuitanta i principis dels noranta. Explorarem les diferències entre els rols de les dones enamorades al woman's film clàssic i al cinema contemporani, en les anomenades chick flicks i en els drames romàntics que Antje Ascheid denomina woman's heritage film. Com a objecte d'estudi final ens endinsarem en la pervivència de l'arquetip de la dona enamorada, i de característiques del woman's film i del melodrama en un context que s'escapa de la línia genealògica del gènere. Estudiarem l'herència del woman's film en títols recents del cinema d'autor europeu, en concret en les filmografies de Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar i Lars von Trier, per explorar la representació de la dona enamorada més enllà de les fronteres tant del cinema industrial com de les pel·lícules adreçades *a priori* al públic femení.

L'espectadoria femenina és el principal camp de batalla de les primeres teories feministes. La interpretació psicoanalítica del fet espectacular reforça la idea que el cinema clàssic encoratja el desig edípic que converteix l'home en l'espectador objectiu de les pel·lícules. Aquesta perspectiva condiciona bona part dels estudis feministes sobre cinema i fomenta la idea que existeix una diferència de gènere en l'espectadoria. Ens aturarem a resseguir l'evolució del concepte d'espectadoria femenina i el seu vincle amb el cinema de dones, una relació que, al cap i a la fi, també afecta la pràctica crítica i la concepció mateixa d'aquesta tesi. Veurem també com els *stars studies*, en expansió des dels anys vuitanta, tot i que a Catalunya no han cobrat pes dins de l'àmbit acadèmic fins fa poc, han servit de marc per reconsiderar l'espectadoria femenina des de preceptes més positius pel que fa a l'agència activa de les dones a la platea i a les pantalles.

En l'*In memoriam* que s'esmenta a l'inici d'aquesta introducció, Laleen Jayamanne també recorda com Claire Johnston havia estat qüestionada des de l'ortodòxia acadèmica per no adherir-se del tot a les hermenèutiques canòniques aleshores vigents. L'autora de *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) col·laborava a la universitat, però sense plaça fixa. “Com a acadèmica no titular, que treballava sota molta pressió en l'ensenyament, era difícil per a ella dedicar-se al tipus de treball textual detallat que requereix temps i seguretat institucional, i, per descomptat, predisposició”, explica Jayamanne. Així, Johnston combinava la seva reticència ideològica a deixar que el pensament feminista sobre el cinema fos abduït pel món universitari i acabés del tot institucionalitzat, amb un context material concret que li impedia complir amb els

preceptes de la metodologia acadèmica des de l'ortodòxia que suposadament requereix. La invisibilització de les condicions de treball i el menysteniment del context de producció propi de les anàlisis textuais són uns dels retrets que Stern i Jayamane llancen contra aquesta primera teoria feminista emmarcada en l'autoritarisme de les hermenèutiques dels anys setanta.

Les condicions laborals en el món acadèmic per a qui col·labora sense plaça fixa han empitjorat encara més des de la mort de Claire Johnston. Totes les persones que seguim uns estudis de doctorat ens sotmetem als mateixos criteris i al mateix grau d'exigència, com requereix el mètode científic. Però en cap cas la Universitat ens garanteix dur a terme la recerca (tampoc l'ensenyament en el cas de les professores associades) en igualtat de condicions. Ja fa temps que els feminismes denuncien la precarietat com una de les formes de desigualtat que encara afecta molt més les dones que els homes en l'àmbit professional. Una tesi emmarcada en els estudis feministes i desenvolupada en aquestes condicions no pot deixar de fer palesa aquesta situació. El format d'aquesta recerca també és fruit en part d'aquest context. La tesi incorpora convenientment adaptats alguns articles que vaig poder publicar en llibres i revistes especialitzades, que no pas acadèmiques, durant el procés d'elaboració. Són els únics textos que he pogut produir en unes condicions laborals més o menys raonables, és a dir, tot sabent que el temps que hi dedicava acabaria sent d'alguna forma remunerat. Sense perdre de vista, un cop més, el necessari marc de revisió acadèmica a què s'ha de sotmetre qualsevol recerca dins de l'àmbit universitari, aquest treball també vol reivindicar la pràctica de la crítica i l'anàlisi cinematogràfiques en mitjans i publicacions especialitzades “no indexades” com a territori per a l'assaig i la recerca dins dels estudis fílmics. Uns espais que, podem afegir, tenen més capacitat de difusió i repercussió entre el públic no acadèmic. Tant de bo les fronteres entre aquests dos àmbits per desenvolupar el pensament i divulgar el coneixement sobre el cinema i la televisió esdevinguessin més permeables.

### **Qüestions d'estil**

La decisió de mantenir el sintagma woman's film en anglès i sense cometes en aquesta tesi ve motivada, en primer lloc, per la mateixa evolució del terme tal com l'expliquem en l'apartat dedicat al gènere, on també parlem de la caiguda de les cometes en la seva llengua original. En segon lloc, és un vocable que al nostre país ens arriba sobretot a través dels estudis fílmics, i no pas pels mitjans de comunicació de masses, de manera

que hi hem accedit gairebé sempre en la llengua franca de l'acadèmia, l'anglès. Les possibles traduccions com a “pel·lícules de/per a dones”, “cinema de/per a dones” resulten massa vagues en el context català, on no comptem amb una tradició que les associï a un grup determinat i identificable de films, com sí que passa als Estats Units. D'aquí ve la tria de mantenir el sintagma en anglès, en què ja ha adquirit una significació concreta i acotada. Com que, al cap i a la fi, la tesi defensa la identitat del woman's film com a gènere i la seva incorporació més normalitzada en les anàlisis cinematogràfiques, ens hem decantat per no senyalar-lo amb marques tipogràfiques com les cometes o les cursives, tal com el portal lingüístic de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals recomana fer, per exemple, amb paraules homologables com western, malgrat que no estiguin recollides pel DIEC<sup>1</sup>. Hem decidit aplicar la mateixa lògica d'estil a altres gèneres expressats en anglès com chick flicks, soap opera, o woman's heritage films.

---

<sup>1</sup> <https://esadir.cat/entrades/fitxa/node/western>

## QUÈ ÉS EL WOMAN'S FILM?

L'any 1974 la crítica de cinema Molly Haskell publica *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, un dels títols pioners en l'estudi de la representació de les dones en el cinema de Hollywood<sup>2</sup>. En un llibre que també cal destacar pel seu valor literari (no sempre es gaudeix tant d'una lectura teòrica), l'autora du a terme una anàlisi diacrònica del tema, dels anys vint als setanta, de manera que el text s'estructura per dècades. Entre el capítol dedicat als anys trenta i el dels quaranta n'inclou un altre, el que se centra, i així es titula, en el “woman's film”<sup>3</sup>, el que podríem anomenar pel·lícules de dones o per a dones. Com es dedueix en el text, aquest era un terme normalitzat a l'hora de parlar de cert tipus de films del Hollywood clàssic, aquells amb dones protagonistes i adreçats igualment a un públic majoritàriament femení. Haskell és la primera teòrica que el converteix en objecte d'anàlisi com a tal i l'examina des dels aspectes més variats: la connotació masculista de la terminologia, la seva condició de gènere cinematogràfic, la infravaloració que ha arrossegat pel fet de lligar-se al que és femení, les seves característiques... I fins i tot en proposa diverses tipologies. Per Haskell (1974), al woman's film, “la dona, una dona, és al centre de l'univers”<sup>4</sup> (p. 155). Per tant, com a primer tret identificatiu, i dins d'un model de cinema patriarcal i androcèntric, ens trobem davant d'un grup de pel·lícules en què la protagonista femenina és l'agent de la narració, sense compartir aquesta funció amb cap personatge masculí. Que la diegesi estigui acaparada pel punt de vista femení pot tenir a veure, apunta Haskell, amb el fet de compensar tots els altres universos cinematogràfics de Hollywood dels quals la dona s'ha vist exclosa, del western al cinema de gàngsters, on els personatges femenins sempre formen part d'un altre mon, el de la domesticitat, del qual els homes fugen o retornen quan han deixat enrere el seu hàbitat genuí, l'espai de les aventures, els perills i les emocions. “La implicació és clara: tota l'emoció de la vida –la passió, el risc– es produeix fora del matrimoni i no pas a dins”, constata l'autora (Haskell, 1974, p. 156). El seu estudi incideix

---

<sup>2</sup> Un any abans, el 1973, s'havia editat *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, de Marjorie Rosen, i el mateix 1974 també apareix *Women and Their Sexuality in the New Film*, de Joan Mellen. Aquest mateix any a *Jump Cut*, E. Ann Kaplan (1974) escriu una ressenya del llibre de Rosen on fa palès el seu caràcter pioner i on, de passada, cita els altres dos títols.

<sup>3</sup> En el domini anglosaxó i dels estudis feministes es diferencia tradicionalment entre woman's film, el gènere cinematogràfic clàssic objecte d'aquest treball, i women's cinema, que es comença a utilitzar per parlar de les pel·lícules fetes ja per dones. El primer seria el cinema per a dones (però fet per homes) i el segon, el cinema fet per dones, però alhora també pot acabar recollint inquietuds del primer, com veurem al llarg de l'estudi.

<sup>4</sup> Totes les traduccions al català de les cites referenciades al llarg de la tesi són pròpies.

en tota una sèrie de títols que al nostre país s'han associat tradicionalment i majoritària al melodrama, al drama romàntic i al cinema gòtic, sense que aquí es concretés en la seva denominació aquesta especificitat femenina respecte a la resta de pel·lícules de Hollywood coetànies.

Després del text fundacional de Molly Haskell, la següent teòrica que presta una atenció capital al woman's film ja categoritzat com a objecte d'estudi és Mary Ann Doane en dues publicacions, l'article *The "Woman's Film": Possession and Address* (1987a)<sup>5</sup> i el llibre que en part amplia aquest text, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s* (1987b), una aproximació a aquest corpus de títols des de la posada en pràctica d'una teoria fílmica feminista d'arrel psicoanalítica i estructuralista els fonaments de la qual estableix Laura Mulvey amb *Narrative Cinema and Visual Pleasure*. De fet, el llibre s'inclou en un paradigma definatori de la teoria feminista que hauria desplaçat el focus crític "del tema de les representacions positives o negatives, o de les imatges de les dones, a la qüestió de fons de l'organització de la visió i dels seus efectes" (1987b, p. 176), en clara al·lusió per part de Doane a com considera el text de Haskell un examen pioner dins dels estudis fílmics feministes però alhora poc científic en tant que no es mou dins d'una estructura metodològica com la que ella utilitza<sup>6</sup>. Més enllà de si es comparteixen o no les seves conclusions i perspectives, emmarcades en la negació radical d'arrel mulveyana de la possibilitat de relacionar-nos com a dones amb el cinema de Hollywood des d'un plaer actiu i no alienat, Doane fa una de les anàlisis més lúcides i impecables de la història dels estudis fílmics feministes. Segons ella (1987b), l'etiqueta woman's film es refereix a un gènere de pel·lícules de Hollywood produïdes des del cinema mut fins a la dècada de 1950 i principis dels seixanta, però sobretot concentrades i molt populars en l'edat d'or del sistema d'estudis, les dècades dels trenta i els quaranta.

---

<sup>5</sup> L'article queda recollit l'any 1987 en la recopilació *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, l'edició que hem consultat per aquesta tesi. Però apareix publicat per primer cop, com consta en aquest volum, l'any 1984 a *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, un volum editat per Doane, Patricia Mellencamp i Linda Williams.

<sup>6</sup> Des de certs sectors de la teoria feminista es retreia al llibre de Molly Haskell una aproximació poc profunda en l'anàlisi del paper de les dones al cinema de Hollywood pel fet de quedar-se en aquesta esfera de la representació. Tot i que és cert que *From Reverence to Rape* no adopta les formes ni la metodologia d'una recerca acadèmica, tampoc és just desqualificar el llibre per superficial o com a simple catàleg de tipologies de representació femenina al cinema de Hollywood. Ans al contrari, ens trobem davant d'un assaig riquíssim en idees i conclusions que, a la seva manera, combina elements propis de l'anàlisi feminista, dels *stars studies*, de la historiografia de Hollywood, de les anàlisis comparatives entre cinema nord-americà i cinema europeu i dels estudis de gèneres cinematogràfics, entre d'altres.

Aquest tipus de pel·lícules giren al voltant d'una protagonista femenina i sembla que li permetin un accés significatiu a estructures de punt de vista i al nivell enunciatiu del discurs fílmic. Tracten problemes definits com a «femenins» (problemes al voltant de la vida domèstica, la família, els fills, el sacrifici propi i la relació entre la dona i la producció vs. la relació entre dones i reproducció) i, sobretot, estan dirigides a un públic femení. (Doane, 1987b, p. 3)

En la seva definició, l'autora posa en evidència el perquè de l'interès del feminisme per un tipus de cinema que abordava qüestions lligades al concepte hegemònic de feminitat i adreçades a les dones com a espectadores.

Poc abans del volum de Doane, i sense tant de ressò en els àmbits teòrics del feminisme, es publica *Women's Film and Female Experience, 1940-1950* (1984), un recorregut per aquest mateix corpus de pel·lícules durant la dècada dels quaranta, aquest cop des del concepte sociològic de cultura popular i mitjans de comunicació de masses, i de la seva recepció per part del públic femení. L'autora, Andrea S. Walsh, para especial atenció al context històric i socioeconòmic en què es produeix el woman's film i en el perfil d'espectadores que en conformen l'audiència en aquella època. Ella creu que es tracta d'un grup de pel·lícules massa heterogeni en estil, temàtiques o registres per equiparar l'etiqueta woman's film a un gènere cinematogràfic (més endavant discutim aquesta qüestió), però considera que aquestes obres “comprehen un mode de cinema reconeixible i analitzable a causa dels motius psicològics comuns que distingeixen les pel·lícules produïdes majoritàriament per a espectadores femenines de les creades principalment per a un públic masculí o mixt” (1984, p. 23-24). A més de publicacions integrals com aquestes, al llarg dels anys vuitanta i noranta, el woman's film es normalitza com a territori de recerca en els estudis fílmics feministes a través d'articles en publicacions especialitzades i revistes acadèmiques, alguns dels quals anirem comentant al llarg d'aquesta tesi, que s'aturen en els títols més significatius, i totes les seves possibles implicacions pel que fa al vincle entre dones i cinema de Hollywood (o *mainstream* en general) des de l'esfera de la producció, la representació, la creació i l'espectadoria. L'any 1993, s'edita *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960* de Jeanine Basinger, el més ambiciós i exhaustiu dels treballs sobre el woman's film pel que fa al nombre de títols comentats. L'aportació de Basinger també suposa un canvi de tornes respecte a la perspectiva feminista de la primera onada de teòriques com Doane. Aquesta

professora nord-americana es distancia dels posicionaments de base psicoanalítica que neguen l'agència de les dones com a espectadores i el potencial feminista del woman's film per reivindicar "com en va ser d'alliberador el woman's film sense pretendre-ho" (1993, p. 6). Al contrari que Haskell, el perfil de la qual correspon al de la crítica de cinema que exerceix la seva tasca sobretot en mitjans de comunicació generalistes i especialitzats com *The Village Voice*, *New York Magazine* o *Film Comment*, Basinger sí que prové del món acadèmic. Per això no deixa de resultar xocant que al llarg de les més de 500 pàgines del seu estudi no s'aturi a entroncar amb els treballs previs sobre el tema, no citi les col·legues que l'han precedit en aquesta recerca, ni entri en diàleg explícit amb les altres visions sobre el woman's film que han aparegut al llarg de la dècada dels vuitanta. Sí que proposa una definició acotada per al nostre objecte d'estudi: "Un woman's film és una pel·lícula que situa al centre del seu univers una dona que intenta fer front als problemes emocionals, socials i psicològics que estan específicament relacionats amb el fet de ser dona" (1993, p. 20). El woman's film es presentaria com el cinema en què es reflexiona sobre la mateixa condició femenina.

### **Tipologies de woman's films**

Segons Molly Haskell, hi ha tanta diversitat de woman's films com de dones (1974, p. 160). Tanmateix, planteja un parell de tipologies, la primera de les quals ve definida per l'estatus de les protagonistes. Tenim les dones extraordinàries, les “aristòcrates del seu sexe” que suposen l'excepció a la regla. L'autora defensa que és precisament aquesta naturalesa singular de dones emancipades la que les allunya de funcionar com un model en què es pugui identificar la major part de la població. Parlem dels personatges que encarnen estrelles com Marlene Dietrich o Katharine Hepburn, possiblement també Greta Garbo, encara que Haskell no l'inclogui. Cal recordar com aquestes actrius van ser considerades oficialment “verí per a la taquilla” (*box office poison*) per alguns exhibidors en el famós anunci que l'Associació de Propietaris de Sales de Cinema va publicar a *The Hollywood Reporter* el 4 de maig de 1938. En una crida titulada *Wake Up! Hollywood Producers*, els exhibidors retreien als estudis de l'època els salaris segons ells desorbitats que cobraven moltes estrelles que després no rendien a la taquilla (“Box Office Poison”, 2023). Aquest atac directe a l'star-system que sustentava el sistema de producció apuntava a noms concrets, sobretot d'actrius, com Mae West, Greta Garbo, Joan Crawford i Katharine Hepburn, que en aquella època representaven aquestes “dones extraordinàries” en molts films. Es planteja, doncs, la possibilitat que aquesta tipologia de dona no resultés simpàtica a un gruix de l'audiència configurada tant per homes com per, sobretot, dones que, com constata Haskell en el seu article, no sintonitzaven amb uns personatges que poc tenien a veure amb les seves vides i, sobretot, amb el seu posicionament voluntari o no respecte al sistema patriarcal.

A més de les extraordinàries, també hi ha les dones “normals”, les que es defineixen més per les seves limitacions i mancances que no pas pels seus talents i aspiracions. En aquests casos, el propòsit de les ficcions no es troba a conscienciar les dones envers la seva situació perquè es rebel·lin contra el rol que els han imposat; ans al contrari, perquè s'hi reconciliïn i així preservar l'*statu quo*. Aquesta funció consoladora esdevé el seu mecanisme de defensa no només contra els homes sinó també contra les “dones extraordinàries”. Per últim, tindríem la dona normal que esdevé extraordinària. Haskell defensa que en aquestes pel·lícules l'ascens de la protagonista es retrata a través d'una celebració des de la posada en escena de la sensibilitat femenina.



La segona tipologia que proposa Haskell es basa en els eixos temàtics o melodramàtics més recurrents del gènere: el sacrifici, el patiment, la tria i la rivalitat. Mary Ann Doane (1987b) reformula en part aquesta taxonomia per oferir-ne una de pròpia on ens aturem en altres apartats: les pel·lícules de sacrifici esdevenen el “melodrama maternal”; les de patiment es transformen en els films “del discurs mèdic”, i les de tria, en els films al voltant de la història d'amor. De la rivalitat, en parlem en els epígrafs dedicats als vincles entre dones al woman's film.

### **Empremtes d'autoria femenina**

Molly Haskell (1974) situa el moment àlgid del woman's film, pel que fa a la seva qualitat estètica, a finals dels quaranta i principis dels cinquanta amb l'aportació al gènere de dos directors d'origen alemany, Max Ophüls i Douglas Sirk. Paradoxalment (o no), aquest període coincideix amb un moment en què no hi ha ni una sola dona directora en actiu al sistema d'estudis de Hollywood. Dorothy Arzner firma la seva última pel·lícula, *First Comes Courage*, l'any 1943, cosa que no impedeix llegir bona part de la seva filmografia com la prova que al Hollywood clàssic va ser possible produir pel·lícules de dones amb perspectiva profeminista. El seu (re)descobriment, recorda Judith Mayne, “té lloc en paral·lel a la construcció del camp de la teoria feminista del cinema a ambdós cantons de l'Atlàntic” (2014, p. 16). Claire Johnston ja en celebra la figura com la d'una directora capaç, a propòsit de *Dance, Girl, Dance* (1940), “d'obrir el teixit de la pel·lícula i exposar el funcionament de la ideologia en la construcció de l'estereotip de la dona” (1973, p. 29). En la seva anàlisi, Johnston reivindica l'obra d'Arzner des del feminisme tot combinant la teoria de l'autor i la perspectiva ideològica que identifica certs films dins de la indústria com a lectures a contracorrent dins d'un sistema hegemònic. Més endavant, la directora serà celebrada per la teoria *queer*. Però per què la seva obra amb prou feines apareix en els estudis sobre el woman's film que també eclosionen en aquells moments? Haskell en parla a *From Reverence to Rape*, però en els capítols anteriors i posteriors al dedicat a aquest gènere. L'entrega a l'amor romàntic que segons l'autora definiria el cinema de dones en deixa fora tots aquells films dels anys trenta que atorguen protagonisme a l'experiència femenina des d'uns escenaris diferents, com succeeix amb moltes pel·lícules d'Arzner. Mary Ann Doane, que se centra només en la dècada dels quaranta, tampoc la inclou en els seus assaigs. I resulta curiós que, tan exhaustiva com és en el seu repàs al woman's film clàssic, Jeanine Basinger a penes s'aturi en la filmografia d'aquesta directora. Essent l'única dona cineasta amb una carrera llarga i ininterrompuda dins del

sistema d'estudis en el Hollywood clàssic, la teoria feminista ha abordat Dorothy Arzner més com a excepció dins de la indústria que com una autora que també contribueix al cinema de dones amb una sèrie de títols que en alguns casos s'adscriuen perfectament al gènere. A *Christopher Strong* (1933), Katharine Hepburn encarna una aviadora, per tant, una dona extraordinària a l'estil Amelia Earhart o Amy Johnson en una feina d'aires heroics associada a la masculinitat i a l'aventura. Lady Cynthia Darrington fins i tot es mostra orgullosa de no haver tingut mai una aventura amorosa, al cap i a la fi viu entregada a la seva passió pels avions. Però s'acaba enamorant de l'home que dona títol al film<sup>7</sup>, fet que suposa la seva perdició, no només professional. La major part de la filmografia de Dorothy Arzner transmet la idea que el matrimoni i/o l'amor no només no comporten la felicitat de les dones, sinó que signifiquen la seva destrucció. La presentació del personatge de Claudette Colbert a *Honor Among Lovers* (1931) no pot ser més eloqüent: en un reunió de feina integrada només per homes regna el caos fins que la protagonista, secretària del cap absent, hi entra i pren el control de l'assumpte. La noia defensa el fet de casar-se com una forma d'unió equitativa entre iguals. Ella també ho acaba fent en part per fugir de l'assetjament sexual del seu cap. Però el seu marit no serà molt millor. Resulta un gelós i un inútil que, després de portar-los a la ruïna, la convida a allitar-se amb el seu antic superior per aconseguir diners. *Merrily We Go to Hell* (1932) compta amb una de les seqüències de boda més desencisadores de la història del cinema, quan a mig metratge la protagonista, Joan (Sylvia Sydney), decideix tirar endavant el casament amb un periodista alcohòlic, Jerry (Fredric March), que la deixa plantada per col·lapse etílic a la festa de compromís. Un aire depriment s'estén per tota la cerimònia, mentre el nuvi repeteix amb poc entusiasme i veu pastosa els vots, i no és capaç de trobar l'aliança. Més endavant, la parella arriba a plantejar-se mantenir una relació oberta. La idea de convivència lligada a un infern compartit per decisió mútua a *Merrily We Go to Hell* s'apropa més al cinema d'Ingmar Bergman que al gruix del Hollywood de l'època.

Molly Haskell defineix el personatge de Rosalind Russell a *Craig's Wife* (1936) com el revers del que interpreta a *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), allò que hauria passat si Russell s'hagués casat amb Ralph Bellamy i hagués abocat la seva obsessió pel periodisme en la llar. La teòrica assenyala fins a quin punt aquesta mestressa de casa porta la seva expressió de la feminitat a un "extrem monstruós" (1974, p. 136). La protagonista

---

<sup>7</sup> Tota una anomalia en un woman's film, justificada perquè també és el nom de la novel·la de Gilbert Frankau que l'inspira, adaptada per Zoë Akins.

de *Craig's Wife* posa de manifest que només s'ha casat per interès, com a única forma de garantir-se la independència i l'estatus. Alhora que reprimeix els seus sentiments pel trauma infantil que li va suposar veure la seva mare abandonada pel seu pare. “El destí d'una dona ha d'estar en les seves mans, no en les del seu marit”, sentència. Però en lloc d'exercir aquesta autonomia d'una forma alliberada, la porta a terme des d'una manifestació patològica, una expressió també molt típica del woman's film. S'ha convertit en la patrícia de la seva casa a costa de concentrar totes les seves emocions en la cura de la llar. Les dificultats de les dones per aconseguir autonomia econòmica pels seus propis mitjans és una altra constant del cinema de Dorothy Arzner, i la majoria de vegades, les protagonistes són conscients que el sexe és un peatge a pagar per a l'ascensió social o l'accés al mercat laboral. “Les dones són el que els homes en fan d'elles. Jo no sé què seré. Però no seré dèbil. I tampoc seré pobre”, declara la jove Nana davant els qui li retreuen que la seva mare fos prostituta a *Nana* (1934). A *The Bride Wore Red* (1937), Joan Crawford interpreta un dels seus rols habituals, el de la dona d'extracció popular camí de convertir-se en una gran dama gràcies, en aquest cas, a la seva capacitat per seduir un milionari tot fent-se passar per senyora de l'alta societat. Les pel·lícules d'Arzner se centren sempre en universos femenins i amb dones com a agents de la narració, i compten molts cops amb grans estrelles. Fins i tot s'endinsa en un dels subgèneres per excel·lència del woman's film, el melodrama maternal, amb *Dorothy and Son* (1930). És cert que alguns dels seus títols es desvien de presentar l'amor com la principal preocupació de les seves heroïnes, però no deixen de mostrar en molts casos els perills i les contradiccions d'entregar-se a l'amor romàntic. Es diferencien igualment del nucli dur dels woman's films dels anys quaranta (no tant del dels anys trenta) en què sí que desenvolupen vincles femenins en positiu en el centre del relat (també en les trames secundàries), com a *The Wild Party* (1929), una comèdia *flapper* universitària, o *Working Girls* (1931), un melodrama al voltant de dues germanes que busquen feina a la ciutat, i que en alguns títols les protagonistes prioritzen la seva carrera professional a l'amorosa sense que això els suposi cap problema. Les teories fílmiques feministes i *queers* han sabut descodificar en la filmografia d'Arzner inquietuds pròpies d'aquestes perspectives: la rebel·lió contra la mirada masculina; la confraternització entre els personatges femenins; la feminitat com a mascarada i *performance* que s'expressa sobretot a través del paper clau del vestuari; la denúncia de l'assetjament sexual; la plasmació del desig femení; el qüestionament constant del matrimoni i l'amor romàntic com a institucions que al cap i a la fi es giren en contra de les dones; la impossibilitat d'accedir a un estatus socioeconòmic de forma

independent; la voluntat de prioritzar la carrera professional a l'amor; o el dibuix de protagonistes fermes, actives i jovials, però no necessàriament modèliques. Un seguit de característiques que confirmen l'existència d'una obra de trets feministes i *queers* dins de la indústria patriarcal de Hollywood. Però, atès que els estudis de producció i les audiències a qui anaven adreçats no contemplaven aquests títols com a excepcions, singularitats o rareses, potser tampoc caldria considerar-los com un corpus diferenciat del woman's film pel simple fet que estan signats per una directora. Fins i tot en aquells casos en què es trenca o es matisa una de les claus definitòries del gènere, que l'amor sigui el motor principal de la vida de les protagonistes, les pel·lícules no deixen de plasmar com es relacionen els personatges femenins amb l'experiència amorosa en una societat patriarcal. Incloure els films de Dorothy Arzner en l'anàlisi del woman's film ens permet eixamplar l'univers del cinema de dones de Hollywood i matisar-ne algunes de les conclusions que ofereixen una visió molt reduccionista pel que fa a la representació de les figures femenines en el cinema clàssic nord-americà<sup>8</sup>.

L'altra dona directora als Estats Units en aquella època, la també actriu Ida Lupino, no debuta rere les càmeres fins a l'any 1949. Però ho fa a l'anomenada Poverty Row, als marges del sistema d'estudis. Steve Neale (2000) argumenta que el woman's film és un gènere de prestigi dins del sistema d'estudis de Hollywood, atès que la majoria de produccions són de gran pressupost i a penes se'n produeixen de sèrie B, tot i que no posa cap exemple d'aquestes excepcions. Aquí apuntem la hipòtesi de considerar bona part de la filmografia d'Ida Lupino com una mostra de woman's film de sèrie B, amb tot el que això suposa. Johnston la distingeix d'Arzner precisament per la seva pràctica del melodrama, un gènere més adaptable a expressar l'opressió de les dones (1973, p. 30). Lupino va abordar en diverses de les seves pel·lícules una sèrie de temes tabú vinculats a l'experiència quotidiana femenina. Assumptes que, per una banda, resultaven inapropiats per als woman's films dels grans estudis dels anys quaranta<sup>9</sup>, i, per l'altra, tampoc no trobaven espai en els gèneres més habituals de la sèrie B. A *Not Wanted* (1949), que codirigeix sense aparèixer acreditada, s'aproxima a un embaràs no desitjat i a l'estigma de ser mare soltera. A *Never Fear* (1949), ressegueix com la ballarina protagonista s'enfronta

---

<sup>8</sup> El text sobre Dorothy Arzner amplia i adapta articles publicats per primer cop a *Caimán: Cuadernos de cine*, (31), 74-75, (Iglesias, 2014) i a *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia/San Sebastián*. Donostia Kultura i Euskadiko Filmategia - Filmoteca Vasca, Col·lecció Nosferatu (18) (Iglesias, 2021).

<sup>9</sup> Tot i que no eren tan estranys al cinema *precode* dels anys trenta.

a una malaltia, la pòlio, que pot hipotecar la seva vida personal i professional en una obra que combina una mirada quasi documentalista al dia a dia de les persones que es troben en procés de recuperar-se d'aquesta infecció i el conflicte melodramàtic del personatge principal, que se sent una “dona fracassada”. A *Outrage* (1950), acompanya una noia víctima d'una violació que fuig de casa, malgrat la comprensió que hi rebia, en tot el procés de superar el trauma i perdre la por de sentir-se observada. A *Hard, Fast and Beautiful* (1951) du a terme una variant perversa del melodrama maternal, en què mostra les pressions a què es veu sotmesa una jove tennista d'èxit per part de la seva mare, obsessionada amb el seu triomf. En lloc de sacrificar-se per l'ascens social de la filla, com és habitual en el subgènere, aquí la protagonista l'explota per assegurar-se el nivell de vida al qual aspira. Lupino se situa en un territori ambigu entre el punt de vista d'aquesta dona ambiciosa i la defensa d'una filla que se sent manipulada per assolir uns interessos que no són els seus. I en el seu títol més sorprenent, *The Bigamist* (1953), qüestiona la institució sagrada de la monogàmia com a única combinació possible per a les relacions afectives. En els marges de la Poverty Row, Ida Lupino troba més llibertat per visibilitzar diferents formes de repressió, marginació o violència contra les dones. I alhora la seva mirada femenina salva les seves afligides protagonistes de convertir-se en carn de canó de l'exploitation més sensacionalista i moralitzant. Sense arribar a dibuixar-se com a dones extraordinàries, els personatges de les seves pel·lícules ofereixen mostres d'una gran capacitat de resistència i superació d'unes vicissituds que aleshores es consideraven una condemna de per vida per a moltes dones.<sup>10</sup>

Andrea S. Walsh (1984) també reivindica certa autoria femenina en un gènere dominat pels homes pel que fa a les tasques de direcció i producció, com dictava el Hollywood de l'època. L'autora recorda que molts woman's films estan escrits per dones guionistes o inspirats en llibres d'escriptores<sup>11</sup>. I que, per altra banda, no s'hauria de menystenir el

---

<sup>10</sup> El text sobre Ida Lupino amplia i adapta l'aparegut a *Programa Cine Doré Filmoteca Española, Marzo 2022*, p. 68-71 (Iglesias, 2022a).

<sup>11</sup> Entre moltes d'altres, Ethel Lina White és l'autora de les respectives novel·les en què s'inspiren *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946) i *The Lady Vanishes* (Alfred Hitchcock, 1938); Olive Higgins Prouty va escriure els originals en què es basen les diferents versions de *Stella Dallas* i *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942); i Fannie Hurst va firmar les obres que donen lloc a woman's films tan populars com les múltiples adaptacions de *Back Street* (John M. Stahl, 1932; Robert Stevenson, 1941; Esther Eng, 1948; David Miller, 1961), les dues d'*Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934; Douglas Sirk, 1959) o *Humoresque* (Jean Negulesco, 1947). Entre les guionistes, podem destacar Lenore Coffee, guionista de molts woman's film de la Warner Bros com *The Great Lie* (Edmund Goulding, 1941), *Old Acquaintance*

paper d'altres professionals dones del cinema, del muntatge al disseny de producció passant pel vestuari, a l'hora de generar aquests universos específicament femenins.

### **Moda, aparença física, cànons de bellesa i star-system**

Barbara Zecchi explica que la majoria d'estudis al voltant de les dones com a espectadores “il·lustren que en gran mesura el cinema va començar dirigint-se a les espectadores com a consumidores de moda i de productes de la llar” (2014, p. 43). L'aparició del dispositiu cinematogràfic i la seva conversió en una de les formes d'oci preferides en les grans ciutats coincideix amb el sorgiment dels primers grans magatzems i la puixança d'una indústria de la moda i l'estètica que s'acosta per primer cop a tots els àmbits de la societat, de manera que es propicia una democratització del glamur, l'estil i l'elegància. Per al nou model de dona que es configura al tombant del segle XIX al XX, la fugida de l'àmbit domèstic i la repressió patriarcal passen per la pràctica d'aquestes noves maneres d'oci i consum que tenen la imatge femenina com a protagonista. Cinema i moda apareixen entrelligats des dels inicis, tant dins com fora de la pantalla.

En una seqüència de *The Women* (George Cukor, 1939), la primera versió de la popular obra teatral de Clare Boothe Luce adaptada per Anita Loos i Jane Murfin, la colla d'amigues protagonistes assisteix a una desfilada de moda. Es troben en un saló amb un escenari i una petita orquestra que toca en directe. Després que la mestra de cerimònies els doni la benvinguda i s'obri el teló, la seqüència passa del blanc i negre en què està rodada tota la pel·lícula al technicolor. I, a través d'un reenquadrament clarament artificiosos, les protagonistes queden fora de camp mentre se'ns mostren unes falses espectadores davant del que podria ser una pantalla de cinema, en una mena de joc de miralls metacinematogràfic. *The Women* satiritza les formes de socialització d'un grup exclusivament de dones (recordem que no apareixen personatges ni intèrprets masculins en tot el metratge) de Manhattan, i bona part de l'acció es desenvolupa en espais de trobada femenins com els grans magatzems, els salons de bellesa, els cafès i les boutiques de roba. Tanmateix, la seqüència de la desfilada de moda, tal com s'insereix en la trama,

---

(Vincent Sherman, 1943) i *Tomorrow is Forever* (Irving Pichel, 1946); Joan Harrison, habitual d'Alfred Hitchcock a finals dels trenta i principis dels quaranta i per tant responsable dels llibrets dels seus principals woman's films, *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940) i *Suspicion* (1941); i Zoë Akins, col·laboradora de Dorothy Arzner en títols com *Sarah and Son* (1930), *Working Girls* (1931) i *Christopher Strong* (1933), també responsable dels guions d'altres woman's films com *Camille* (George Cukor, 1937) i *The Old Maid* (Edmund Goulding, 1939).

amb aquesta dislocació de la continuïtat diegètica via el canvi al color i el reenquadrament, podria funcionar com una peça independent. Per exemple, com una promoció publicitària encaixada dins del film. Sembla que a George Cukor li molestava que s'hagués inclòs (“The Women”, 2023), i la crítica de l'època ho va entendre com un pedaç. Més endavant s'ha reivindicat l'escena just des d'aquest aspecte de fantasia femenina portada a l'extrem que es mou en coordenades similars a la de qualsevol somni en una pel·lícula narrativa convencional. “La pel·lícula ho deixa clar: una dona és com va vestida”, sentència Jeanine Basinger (1993, p. 114) a propòsit d'una altra pel·lícula, però també ens valdria per a aquesta, a l'inici del capítol que dedica al paper de la moda i al glamur als woman's films, un aspecte poc o gens estudiat en les altres anàlisis. “En un woman's film, un barret és tan important com un home” (1993, p. 117), afegeix poc després per corroborar el paper clau de la moda en la configuració visual d'aquestes pel·lícules i en fer-les atractives per a les espectadores.

El rol de l'aparença exterior al cinema clàssic resulta indestriable de la importància de l'star-system. La singularitat i l'excepcionalitat del vestuari dels actors i sobretot de les actrius contribueix a atorgar-los aquest plus d'atractiu que els elevava per sobre de la mitjana de la població com a estrelles que són. I els converteix en models a imitar i seguir pel que fa a qüestions d'estil. Com afirma Richard Dyer (2001), “la moda i les nocions de bellesa (encant, glamur, atractiu sexual, etc.) sempre formen part de les estrelles i els fans” (p. 57). Abans que entri en acció la maquinària explícita del *product placement*, el cinema de Hollywood ja funciona a la seva manera com el millor mostrari de les tendències en el món de la moda, les joies, el calçat, els pentinats i el maquillatge: el valor d'una dona ve determinat per la seva aparença. I esdevé el principal fixador del cànon de bellesa femení durant dècades. Basinger (1993) confirma que la inserció d'una seqüència amb una desfilada de moda més o menys integrada a la narració com passa a *The Women* és un recurs habitual al woman's film, i ho situa al primer nivell dels quatre en què ella categoritza la importància de la moda en els arcs dramàtics del gènere. En aquest cas ens trobem davant d'una pura exhibició posada en escena com a tal, que tanmateix subratlla la importància de l'adquisició de vestimenta en les formes de socialització femenina. Però l'aparença també cobra altres significacions. Funciona com a marca d'estatus i pot indicar l'ascens/descens social de la protagonista, o del seu desajust de classe. N'és un bon exemple *Stella Dallas* (1937), en què la filla cobra consciència del desclassament de la mare en l'entorn en què la noia es mou i de la vergonya que li produeix, quan Stella es

presenta en el club elitista que la jove freqüenta abillada amb els vestits que ella mateixa es cus. En un nivell més profund, la vestimenta opera des de l'exterior com a agent o signe de la transformació interior d'un personatge. Les seqüències de canvi radical de l'aparença, d'un aspecte poc agraciat segons els cànons a l'exhibició d'un físic glamurós, són la forma en què en el cinema de Hollywood se certifica que una protagonista de vida desgraciada accedeix finalment a la felicitat. A l'esplèndida *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), Bette Davis es presenta amb l'aspecte que en l'època s'atribuïa a una *solterona* reprimida: roba folgada i gens sofisticada, ulleres, pentinat en monyo, rostre lliure de maquillatge i les celles sense depilar, mitges gruixudes, sabates mongívoles... Per transformar-se després en una dona amb una aura pròpia gràcies a una "teràpia" que consisteix en una sessió de perruqueria i un canvi de vestuari. Mary Ann Doane (1987b) inscriu aquest tipus de mutació física que revela un canvi emocional de les protagonistes en els melodrames "del discurs mèdic". No es tracta només de mostrar el procés extern a través del qual la protagonista acaba trobant-se a ella mateixa, sinó el fet que l'aparença poc atractiva s'identifica amb un problema de salut, un malestar psicològic o un trastorn psiquiàtric, de manera que la seva curació es constata en el fet que esdevinguin canònicament belles. Així, "l'estatus de la dona com a objecte especular del desig és sinònim de "salut" (1987b, p. 41).

En altres casos, el procés de transformació a través de la vestimenta respon a la necessitat d'ajustar-se a la imatge ideal d'una altra dona, referent que s'ha de substituir de forma o no voluntària. A *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), la senyora Danvers (Judith Anderson), la maquiavèlica governanta que conspira contra la nova esposa (Joan Fontaine) del seu cap, Mr. de Winter (Laurence Olivier), enganya la ingènua nouvinguda perquè aparegui en una festa de disfresses amb el mateix vestit que hi solia portar la primera dona, la Rebecca del títol. Aquest melodrama gòtic plasma la inseguretat d'una segona esposa que tem no estar a l'altura de la seva antecessora, el fantasma de la qual sembla encara regnar a Manderley, el casalot on resideixen. Per reblar-ho, la protagonista no disposa de nom propi, cosa que subratlla la seva identitat indefinida, depenent de la del seu marit i subalterna d'una primera esposa el nom de la qual fins i tot bateja el títol de la pel·lícula. Als crèdits, el personatge de Joan Fontaine només és "la segona senyora de Winter". Quan, en la festa de disfresses, apareix davant de l'espòs vestida, sense saber-ho, de Rebecca, genera l'enuig del marit, que manté un vincle fosc i no confessat amb la memòria de la primera dona. La senyora Danvers pretenia fer palesa la impossibilitat que



la segona dona pogués esdevenir la primera tot demostrant en aquest cas que els hàbits no et fan una dama, i de senyora, també se n'ha de venir de mena. Però De Winter, de fet, allò que sembla valorar en la protagonista és que sigui una dona sense atributs, tot el contrari del que encarnava la molt desafiant Rebecca. En un altre film de Hitchcock, *Vertigo* (1958), en canvi, el protagonista masculí, Scottie (James Stewart), sí que insisteix a operar un canvi d'aparença en la seva parella actual Judy, que li recorda un amor platònic anterior, Madeleine (en el fons, la mateixa dona i actriu, Kim Novak), per assolir l'obsessió que la parella s'acabi assimilant a la imatge de la dona ideal. El director britànic plasma a la seva manera la pulsio mateixa del dispositiu cinematogràfic dins de l'ordre patriarcal per sotmetre les dones a un procés de fetitxització. Tot i que la pel·lícula no encaixi en el woman's film per com n'està de centrada en el punt de vista masculí, *Vertigo* ofereix una breu incursió en la perspectiva de la Judy per mostrar fins a quin punt la dona pateix davant del fet d'haver de doblegar-se a l'obsessió de l'home per transformar-la. Un oportú apunt per part de Hitchcock sobre l'angoixa femenina en una economia del desig dominada per la mirada masculina.

“Tot i que no reflectissin el poder social real de les dones, les estrelles femenines dels anys trenta i quaranta irradiaven un enorme sentit de l'autoritat i tenien els sous per avalar-ho”, afirma Molly Haskell (1997, p. 5) sobre l'star-system femení clàssic a  *Holding My Own in No Man's Land*, una recopilació d'alguns dels seus articles dedicats a estrelles de cinema i publicats després de *From Reverence to Rape*, on ja apuntava que al woman's film “les combinacions de director i estrella (femenina) compleixen la mateixa funció que la perspectiva complexa del novel·lista: incorporen la dona del plural en el singular”. (1974, p. 162). Les “solteres” que interpreta Bette Davis, les dones de classe obrera plenes de determinació de Joan Crawford, la personalitat alhora forta i vulnerable de Barbara Stanwyck, el tarannà feminista de Katharine Hepburn, la passió divina de Greta Garbo... Les actrius del woman's film contribueixen a individualitzar i alhora convertir en carismàtiques les protagonistes d'aquestes pel·lícules adreçades a unes espectadores que es projecten en la imatge més poderosa del seu gènere. Haskell (1997) explica que en el seu moment va resultar polèmic que ella proclamés com dins del tirànic sistema d'estudis de Hollywood, i en part a través de les estrelles, les dones havien estat més “ben servides” (p. 5) que en els anys de la contracultura, el hippisme i la llibertat, l'època en què ella va publicar *From Reverence to Rape*. L'autora manifesta així com, malgrat tots els biaixos i limitacions, en cap altre moment de la història del cinema nord-americà les dones han

aconseguit tant de pes i representació a la pantalla com quan es va combinar l'star-system amb la producció de woman's films.

### **Classe i ideologia**

Una altra característica intrínseca al woman's film per Molly Haskell seria la noció de classe mitjana, “no només com a estatus econòmic, també com a forma de pensament i codi moral relativament rígid” (1974, p. 160). Un tret lligat, en part, a l'herència melodramàtica del gènere. En la tradició del melodrama, les desgràcies dels personatges, que solen pertànyer a esferes humils, no van lligades a la denúncia d'un sistema de classes desigual que genera tota mena d'escenaris injustos i explica molt sovint les dissorts dels protagonistes. Sorgit del nou ordre burgès del tombant del segle XVIII al XIX, el melodrama propicia una visió democratitzada de la societat que, tanmateix, n'acaba amagant els conflictes sistèmics. En la seva vocació popular, com comentem en l'apartat del gènere, el melodrama se centra en les experiències individuals dels conflictes col·lectius. Els destí dels personatges ve regit pels cops de timó de l'atzar, que tant poden beneficiar-los com condemnar-los, per les males decisions que van prendre en algun moment i els marquen de per vida, així com per la possible intervenció de figures providencials. “El melodrama oculta, doncs, una doble fal·làcia ideològica, ja que amaga a l'espectador que aquesta suposada democratització dels sentiments apuntala, en realitat, el poder patriarcal i l'ordre social burgès”, resumeix Pablo Pérez Rubio (2018, p. 18). Conceptes com el del sacrifici i la resignació es vinculen també a la moral sobreentesa des de la lògica del gènere que valida la renúncia dels personatges a lluitar contra les circumstàncies que els oprimeixen i a acceptar el rol que els toca jugar en el nou ordre social establert.

En el cas del woman's film, la condició de dona va gairebé sempre lligada a les limitacions que li marca un estatus social al qual se sent obligada a emmotllar-se per adquirir cert benestar, tot abandonant la seva independència per esdevenir esposa i mare. Haskell (1974) també defensa que el woman's film es diferencia de les seves derivacions televisives o literàries en el fet que, sobretot durant els anys trenta, mostra més consciència realista en el retrat del paisatge social de fons. La pobresa de l'època es reflecteix, en part de forma conscient i en part de manera inconscient, com a context que es deixa enrere (o no) en les narratives d'ascens social tan típiques d'aquests films. Per altra banda, la primera part de la dècada dels quaranta veu un increment significatiu de

les dones en el món laboral a causa de l'entrada dels Estats Units en la Segona Guerra Mundial i la subseqüent crida d'homes destinats al front a Europa i a l'Àsia. Per primer cop, moltes dones descobreixen el seu potencial per excel·lir en àmbits professionals d'on s'havien vist excloses per les dinàmiques del patriarcat. També per primera vegada, moltes es mouen en entorns d'homosocialització exclusivament femenina més enllà de l'àmbit familiar. Paradoxalment, els woman's films de l'època amb prou feines reflecteixen aquestes realitats, encotillats per les restriccions del codi Hays.

A pocs films del Hollywood clàssic es recull la lluita de les dones pels seus drets. Dues excepcions també ens mostren les diferències en pocs anys a l'hora d'enfocar el tema. A *A Woman Rebels* (Mark Sandrich, 1936), Katharine Hepburn encarna una pionera fictícia de la defensa dels drets de les dones en la Gran Bretanya victoriana. A partir de la novel·la *Portrait of a Rebel* (1930) de Netta Syrett adaptada per Ernest Vajda i Anthony Veiller, seguim les tribulacions de Pamela Thistlewaite, una jove que al Londres del segle XIX es rebel·la contra l'autoritarisme repressiu del seu pare, encarnació rodona de la figura patriarcal, per acabar dirigint una publicació femenina que passa de donar consells sobre costura a recollir les vindicacions pels drets de les dones pròpies de l'època. La protagonista firma editorials en què defensa que “una dona pot ser mare i mantenir una carrera professional” o inquireix “per què se'ls nega a les dones els beneficis de l'exercici saludable” i acaba exaltant les virtuts “de les dones d'avui en dia”. Pamela també expressa el seu dret a no casar-se per entregar-se a la lluita feminista, però la pel·lícula no deixa d'inscriure-la en un arc dramàtic típic del woman's film. La vida amorosa de la protagonista fluctua entre un primer idil·li amb en Gerald (Van Heflin), un home de qui s'enamora però amb qui s'emporta un desengany quan s'assabenta que està casat després que ella li expliqui que s'ha quedat embarassada. I un segon amor amb en Thomas (Herbert Marshall), un pretendent més honest i entregat que ella manté platònic per evitar l'escàndol de fer públic que la noia que ha criat com a neboda és de fet la seva filla fruit de la primera relació. El desllorigador de tot plegat arribarà de la mà d'un típic conflicte melodramàtic: la filla ja adulta de la Pamela s'enamora del fill d'en Gerald sense saber, per descomptat, que és el seu germà, cosa que obliga la Pamela a afrontar la veritat de tot plegat.

La Pamela assumeix la noció de sacrifici pròpia de tants melodrames maternals. En el seu cas renuncia a casar-se amb l'home que estima per protegir la seva filla il·legítima de ser

associada a aquesta condició. I accepta que se l'acusi falsament de mantenir una relació adúltera amb en Gerald en temps present com a “càstig” per la relació que sí que hi va mantenir en el passat. Tanmateix, *A Woman Rebels* conclou amb un final que com poques vegades concilia la rebel·lió femenina amb la maternitat satisfactòria i l'amor romàntic amb un home que accepta la protagonista tal com és. *A Woman Rebels* va resultar un fracàs econòmic i va ser un dels films que van contribuir que els exhibidors independents etiquetessin Katharine Hepburn com a “verí per a la taquilla”. Fins a quin punt això va ser degut a la seva càrrega feminista resulta difícil d'escatir.

Quatre anys més tard, la visió del feminisme en una altra pel·lícula de dones es presenta ja des d'unes altres coordenades. A *Kitty Foyle* (Sam Wood, 1940), el pròleg representa la visió que la indústria del cinema de l'època tenia del feminisme des d'un discurs explícit poc habitual. Després d'un subtítol que diu “*the natural history of a woman*” en els crèdits, un intertítol ens avisa que som davant de la història d'una dona treballadora i que, atès que podem considerar aquesta figura nova en l'escena nord-americana, cal comparar-la amb la situació anterior de les dones al 1900. Tot seguit, la primera escena del film ens mostra una dama que puja a un tramvia de cavalls ple d'homes. Tots ells s'afanyen a aixecar-se i cedir cavallerament el seu lloc a la dona, que somriu agraïda. De fons sona la cançó *I Want a Girl (Just Like the Girl That Married Dear Old Dad)*, en què una veu masculina proclama que es vol casar amb “*a good old fashioned girl*” com la seva mare... Una sèrie de vinnyetes ens mostren la dona del principi festejant i duent una feliç vida de casada. Fins que un altre cartell ens avisa que “amb això no n'hi havia prou”, per tot seguit mostrar una manifestació de sufragistes en què també participa la protagonista. L'assoliment del dret de vot comporta, segons se'ns mostra a continuació, que ara en un tramvia igualment ple d'homes ja cap s'aixequi per cedir la butaca a la dona. I que ella hagi de competir amb els mascles quan un seient queda buit, sense possibilitat d'èxit ja que ells són més ràpids i forts. Un nou intertítol afirma que “així, la dona va baixar del seu pedestal per treballar colze a colze amb els homes, de manera que aquests s'haurien avesat tant a la seva presència que, arribats a la dècada dels quaranta, quan transcorre l'acció del film, les noies treballadores es trobarien amb un nou problema, 'la síndrome de les 17:30', referint-se al defici que sentirien les dones davant l'escenari d'acabar la jornada laboral i no disposar d'una vida de casades amb què omplir la resta d'hores del dia. Després de la introducció, el film presenta un grup d'empleades que just finalitzen el torn de feina. Les noies xerren dins de l'ascensor sobre les cites que tenen. Una les renya

per pensar només en homes i no contemplar una vida més emancipada. “Què diferencia una dona soltera d'un home solter?”, inquireix. La Kitty Foyle (Ginger Rogers) entra en escena tot responent a la pregunta amb una declaració d'intencions: “Que l'home solter ho és per voluntat”. La pel·lícula desenvoluparà la vida de la protagonista des d'un dels patrons argumentals més recurrents del woman's film. Dona amb empena que ha marxat del camp a la ciutat per guanyar-se la vida, la Kitty viurà un conflicte amorós entre dos homes, l'amant rendista ric, en Wyn (Dennis Morgan), i el pretendent metge pobre, en Mark (James Craig). El film de Sam Wood, amb guió de Dalton Trumbo a partir de la novel·la de Christopher Morley, parodia la lluita feminista<sup>12</sup> com un moviment que ha complicat la vida de les dones en lloc de millorar-la, atès que haurien perdut el seu suposat estatus de privilegi i protecció dins de l'ordre patriarcal tradicional. En canvi, fa visible el conflicte de classes en el context de la Gran Depressió. La qüestió econòmica no és fútil per als protagonistes, sinó un tema que surt constantment a les converses. Mentre l'amant ric es pot permetre portar la Kitty a un *speakeasy* a Nova York (també és la forma de sortir amb ella alhora que manté la relació dins de la clandestinitat), el pobre té previst quant es gastarà en la primera cita amb una noia a qui estima de debò. Quan el compromís entre la Kitty i en Wynn s'oficialitza, els diners marquen directament la necessitat d'institucionalitzar l'amor en favor de la classe dominant a través de les condicions testamentàries. Entre els dos escenaris que se li presenten a la protagonista, el film defensa la seva opció final, casar-se amb el metge pobre, una manera molt nord-americana de reconèixer el valor moral de l'esforç en la feina per sobre de l'estatus de la classe privilegiada.

La pel·lícula també integra una reflexió sobre fins a quin punt les ficcions esperonen les fantasies de les noies de classe obrera de casar-se amb un home ric que les salvarà de la seva condició social. Quan la Kitty és jove al poble i se'n va a veure els rics a la desfilada anual, el pare l'avisava que no faci volar coloms. Ella reivindica l'amor entre la Ventafocs i el príncep, a la qual cosa el pare replica que “els contes haurien de començar allà on acaben”, una idea que en part recull el film a l'hora de mostrar què passa quan la Kitty finalment compleix el seu somni de mantenir una relació amb el ric del poble, en Wynn. Aquí el final feliç rau en l'assumpció realista que du a terme la protagonista que és millor

---

<sup>12</sup> Com passava també a la premsa de l'època i en altres films, el sufragisme es deslegitima a través de la sàtira, i no de l'argumentació política, tot subratllant que les lluites de les dones no es poden prendre seriosament.

aparellar-se amb un home honrat de la seva mateixa classe que amb un rendista que representa un sistema de valors decadent i mal vist en l'Amèrica de la Gran Depressió. La Ventafocs pren certa consciència de classe, no per qüestionar les dinàmiques del capitalisme sinó per legitimar aquesta classe mitjana que tira endavant el país en un context de crisi. *Kitty Foyle* explicita així la política implícita en la majoria del woman's film. El feminisme és denigrat per exaltar aquest orgull de classe mitjana des de la perspectiva de la dona treballadora. El film de Sam Wood també integra aquest missatge en contra dels “miratges d'amor” (el títol en català del film) que conrearien les ficcions per a dones. Cal remarcar que la majoria de protagonistes dels woman's films no queden quasi mai reduïdes a una mera condició bovaryana de dones víctimes de les seves fantasies d'ascensió social, sinó que la majoria dels cops exerceixen algun tipus de feina que els garanteix certa independència econòmica o es mostren conscients de la funció del matrimoni o l'amistançament com a vehicle per adquirir un millor estatus.

No és casualitat que la cronologia del woman's film coincideixi en bona part amb la del codi Hays. El manual d'autocensura que adopta la indústria a partir de 1934 respon en bona part a la necessitat de reprimir, encara més, les formes de vida liberal de les dones pròpies de principis de segle, que el cinema de l'època recull i en bona part celebra. Les pel·lícules dels anys deu, vint i principis dels trenta, període al qual ara es coneix com a “precodi”, estan poblades per dones modernes, molts cops desinhibides en l'aspecte sexual i poc proclius a sotmetre's a les formes de dominació del patriarcat, que trobarien en estrelles de voluptuositat desvergonyida i autònoma com Mae West la seva màxima representació. Com afirma Andrea S. Walsh (1984, p. 34), “l'estructura narrativa i les convencions del woman's film es configuren al voltant de les restriccions del codi de Producció”. Les pel·lícules de dones es defineixen així, en bona part, a través de les formes amb què negocien amb aquest codi d'autocensura que propicia una involució en el model de personatge femení representat en el cinema, més proper als valors tradicionals vinculats a la vida domèstica, la maternitat i el sacrifici. I alhora fomenta una lògica narrativa en què qualsevol desviació del codi moral ha de ser convenientment castigada o reconduïda al final del relat.

El woman's film de finals dels anys trenta i els quaranta esdevé així el territori que plasma la contradictòria relació del cinema *mainstream* amb la dona com a professional que abandona la tasca de mestressa de casa. En la insòlita *A Woman Rebels*, el pretendent de

la protagonista no té problemes que ella s'entregui a la lluita pels drets de la dona, i fins i tot en una escena el veiem tenint cura del nadó d'ella (que no és fill seu) amb un davantal posat, en una clara visualització de l'intercanvi de rols tradicionals en l'àmbit domèstic. Ja en plena Segona Guerra Mundial, a *Woman of the Year* (George Stevens, 1942), un altre film amb Katharine Hepburn com a protagonista, es fa evident un retrocés significatiu en aquesta mateixa distribució de rols. Ens trobem davant de la primera pel·lícula en què van compartir cartell Katharine Hepburn i Spencer Tracy, una proposta més a prop de la screwball comedy que del woman's film. Tots dos encarnen periodistes, la Tess i en Sam, que excel·leixen en els seus respectius àmbits, ella com a experta en assumptes internacionals, ell com a reporter d'esports. Com dicten les regles d'aquest tipus de comèdia, els personatges es detesten i s'enfronten fins que s'acaben enamorant. La Tess fusiona dos rols femenins recurrents a la comèdia screwball, la milionària excèntrica i la periodista autònoma. El film presenta en part la seva vida professional com un caprici de dona rica, una imatge a més enfrontada a la pàtina popular que s'atorga al personatge d'en Sam i a la seva colla de col·legues masculins. Per tant, la desautorització de la protagonista es produeix també des d'aquesta perspectiva de classe mitjana que identifica feminisme o dona triomfadora en l'àmbit professional amb una qüestió de privilegi. En la seqüència més famosa del film, quan la parella ja s'ha casat, la Tess es lleva al matí després de la nit de noces per preparar l'esmorzar al seu marit. La càmera la segueix mentre s'esforça de valent per complir un deure domèstic al qual no estava avesada. El marit la contempla amb condescendència. “El matrimoni com a institució es dedica a reprimir allò que posa en evidència la vida laboral: com a periodista, la Tess és tant o més brillant que el seu marit” (Iglesias, 2016, p. 156). I l'àmbit domèstic esdevé l'esfera en què l'home acaba “posant al seu lloc” la dona amb talent que no sap o no vol fer de mestressa de casa.

L'amor com a “correctiu” per a dones que exerceixen el poder en l'àmbit públic és una constant en el woman's film i en general en el cinema de Hollywood sotmès al codi Hays. Melvyn Douglas coincideix a encarnar el seductor que torna a encarrilar les respectives protagonistes cap al camí de l'amor a *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), en què la comunista Garbo aprèn a estimar la vida alhora que el capitalisme, i *They All Kissed the Bride* (Alexander Hall, 1942), amb una Joan Crawford implacable com a cap d'una empresa de camions fins que s'enamora. En la majoria de casos, la dona que ha prioritzat la feina a la vida romàntica es presenta com una figura antipàtica i amargada, un ésser incomplet en la seva feminitat que serà feliçment redimit quan es rendeixi a l'amor. Molly

Haskell oposa el càstig que rep el personatge de Hepburn per haver desatès la funció d'esposa i mestressa de casa per la seva vida professional a *Woman of the Year* amb l'altre extrem de l'esposa, la “*child-wife*”, la dona infantil que no se sentiria capacitada per exercir allò que s'espera d'una cònjuge per falta de maduresa o preparació (1974, p. 183). Andrea S. Walsh també recorda com en els woman's films dels anys quaranta molts cops s'associa triomf professional amb manca de feminitat, amb els “perills” que allò comporta per a una dona. El principal, deixar de resultar atractiva als homes.<sup>13</sup> Però alhora remarca com una pel·lícula com *Adam's Rib* (George Cukor, 1949) es pot considerar “el woman's film potser més progressista de la dècada” (1984, p. 152) per com presenta el matrimoni protagonista enfrontant-se en igualtat de condicions en un mateix entorn laboral. Haskell apunta que les úniques dones professionals que es permeten al cinema són figures tipus Marie Curie, l'excepcionalitat històrica de les quals les salva de resultar en excés “perilloses” (les cometes són meves). En aquest sentit, resulta interessant comprovar com els biopics de dones extraordinàries s'adapten en aquest context a les dinàmiques del woman's film. Ens aturem, per exemple, en *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933). A primera vista, aquesta pel·lícula protagonitzada per Greta Garbo presenta una figura femenina extraordinària que certificaria el potencial de les dones per exercir el poder. Veiem la reina Cristina de Suècia entregada a governar el seu país, abillada a l'estil masculí i, fins i tot, flirtejant amb una de les seves dames de companyia. Però aquesta reina andrògina i bisexual (llicències del precodi) no tarda a sucumbir al destí de les protagonistes del woman's film: l'amor heterosexual. El mateix succeeix més o menys amb la resta de pel·lícules amb Greta Garbo en el paper principal, no importa que siguin espies històriques, personatges de grans novel·les de la literatura russa, exprostitutes o agents soviètiques, figures històriques o fictícies, plebees o reines. Totes es rendeixen a l'amor, la qualitat que les iguala i al mateix temps les sublima en la seva condició de dones. *Queen Christina*, com tants altres biopics femenins de l'època, no s'ajusta tant a la idea de film biogràfic que exalta les fites públiques de la persona que l'inspira, i encaixa en les dinàmiques del woman's film que vincula el destí de les protagonistes a l'amor

---

<sup>13</sup> Un tema per a futures recerques és com roman una certa estigmatització de les dones professionals (en carreres tradicionalment masculines) en la ficció per a dones contemporànies, sobretot en les telenovel·les, també destinades majoritàriament a un públic femení i configurades clarament per a una “mirada femenina”. En sèries com l'espanyola *Instinto* (2019) o la turca *Erkenci Kuş* (2018-19) les dones amb carrera similar a les dels homes (empresàries, advocades...) que mostren ambició professional es presenten des d'un prisma negatiu, en les antípodes dels personatges femenins positius, amb oficis tradicionalment femenins (de cures...) o que no fan ombra al poder masculí, però que tampoc fan sentir incòmode a l'espectadora femenina que no ha pogut desenvolupar ella mateixa una carrera professional ambiciosa.



romàntic. També quan es tracta de figures històriques es vincula la trajectòria i la culminació vital de les dones a l'amor, que acaba esdevenint el seu passaport cap a la transcendència<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Aquest fragment dedicat al biopic al woman's film parteix en part del publicat a Iglesias (2022c).

## EL WOMAN'S FILM COM A GÈNERE CINEMATogrÀFIC

Podem considerar el woman's film un gènere cinematogràfic en la mateixa mesura que el terror, el musical o el cinema negre? Funcionaria només dins de l'àmbit nord-americà o anglosaxó, o també el trobaríem en altres territoris, potser sota noms diferents? Estaria acotat a una etapa concreta de la història? Quines serien les diferències entre woman's film i el que en el nostre país hem conegut tradicionalment com a melodrama?

Molly Haskell (1975) explica que durant el seu màxim apogeu, la dècada dels trenta i els quaranta, l'etiqueta woman's film s'utilitzava dins de les dinàmiques de producció del sistema d'estudis de forma tan habitual com western i melodrama. L'autora, de fet, ja convida en part a entendre el woman's film com a gènere per com l'introdueix a *From Reverence to Rape*. L'anàlisi que du a terme en aquest llibre de la representació de les dones al cinema de Hollywood s'estructura diacrònicament, amb un capítol dedicat a cada dècada, fins que n'intercala un sobre el woman's film entre els anys trenta i els quaranta<sup>15</sup>. En aquest text, l'autora ja fa una proposta d'anàlisi d'un corpus de films amb una sèrie de trets característics que es podrien considerar constitutius d'un gènere cinematogràfic: la mena de públic a qui s'adrecen, les tipologies de protagonistes, les diferents temàtiques que aborda, les estructures narratives manllevades d'altres gèneres com el melodrama i el gòtic, el punt de vista respecte a l'univers on tenen lloc, l'àmbit en què es desenvolupa l'acció, el rol de les dones en relació als homes, el paper que tenen com a agència narrativa, els conflictes dramàtics que hi predominen, la forma en què se les representa des de la mirada masculina, el tipus d'actrius que hi intervenen...

Així ho considera Rick Altman (2000), que dedica un apartat de *Los géneros cinematográficos* a la institucionalització de la terminologia woman's film, sobretot a través dels estudis fílmics feministes, i a la seva equiparació des de fa dècades amb el terme melodrama. El teòric traça el que anomena el “renaixement d'un gènere fantasma” (p. 108) a partir de la reivindicació que en fa Haskell, en el que per a ell és un bon exemple de gènere fixat des de l'àmbit crític i no pas des del de la producció, com seria habitual<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Haskell trenca l'estructura cronològica un altre cop, amb el capítol dedicat al cinema europeu, “The Europeans”, entre la dècada dels cinquanta i la dels seixanta.

<sup>16</sup> Com esmentem més amunt, la mateixa Haskell afirma que els sistemes d'estudis utilitzaven el terme de forma anàloga a la d'altres gèneres, però un dels punts clau en la proposta teòrica d'Altman respecte a l'estudi dels gèneres rau a trencar amb la idea que els gèneres venen marcats sempre des dels sistemes de producció per reivindicar que tenen la mateixa validesa els que provenen o es fixen a partir de relectures o redefinicions fetes des de les esferes acadèmiques o la crítica, com seria el cas del woman's film.

La distància temporal entre els anys de funcionament del woman's film i el seu reclam des dels estudis feministes s'explicaria per la naturalesa "impura" del gènere, lligada al fet que s'apleguin sota l'adjectiu "de dones" tota una sèrie de films que tradicionalment s'associaven a altres gèneres, com el "melodrama de dones" o el "gòtic femení"<sup>17</sup>. La inestabilitat de la terminologia, segons Altman, també vindria donada pel fet que les primeres autores a tornar-lo a posar en circulació, Haskell i Mary Ann Doane, l'escriuen en principi entre cometes. De fet, Andrea S. Walsh, en el seu llibre *Women's Film and Female Experience* (1984), nega encara que aquest cicle de pel·lícules constitueixi un gènere i utilitza la variant "women's film", així, en plural i entre cometes. No és fins a la publicació de *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 40s* (Doane, 1987) i la popularització del concepte entre les teòriques feministes, que woman's film perd aquest signe tipogràfic, i per tant es naturalitza com a epígraf per englobar una sèrie de films que comparteixen característiques comunes.

Per Altman, el procés que viu el sintagma woman's film il·lustra molt bé el cicle de fixació d'una categoria genèrica que no disposa ni d'una tradició històrica estable ni d'una identitat homogènia. El woman's film, per tant, quedaria certificat com a gènere durant la dècada dels vuitanta del segle passat a través de la seva normalització com a objecte d'estudi i de la seva reivindicació dins de les teories fílmiques feministes. També seria en aquesta època en què s'assimila part de la seva identitat amb l'essència del que habitualment coneixem com a melodrama, sobretot pel fet que en els dos casos parlem de films adreçats a les dones espectadores i vinculats, per tant, al que és femení. El cicle de "normalització" del concepte woman's film en l'àmbit acadèmic anglosaxó als anys vuitanta culmina en la proposta de genealogies de ficció "per a dones" més enllà del cinema, i en la connexió d'aquest tipus de pel·lícules amb l'anomenada "novel·la rosa" o les soap operes televisives. Altman conclou que el terme s'ha acabat convertint en una "insígnia multimèdiàtica" (p. 113) i comenta que el corpus s'hauria ampliat per incloure també el cinema feminista, una apreciació que discutirem més endavant<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Tot i que Peter Brook ja considera el melodrama i el gòtic dues formes del primer Romanticisme que es nodreixen una a l'altra en la seva manera d'afrontar aquest nou món que bandeja el que és sagrat (1976, p. 17).

<sup>18</sup> Els exemples que esmenta Altman de propostes teòriques que utilitzen la terminologia woman's film també per designar les pel·lícules dirigides per dones amb una certa consciència feminista, *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, d'E. Ann Kaplan i *Cine de mujeres: Feminismo y cine* d'Annette

Com Haskell, Mary Ann Doane situa el sorgiment del woman's film en el sistema d'estudis clàssic, en l'època en què Hollywood comença a dur a terme anàlisis de mercat i orienta la seva producció a partir dels resultats segmentats per sexe. Així doncs, la "pel·lícula per a dones" s'articulava a partir d'unes estructures narratives, un tipus de personatges i una posada en escena que respondrien a unes fantasies femenines concretes segons la indústria del cinema (1987b, p. 4). També considera que no es tracta d'un gènere "pur" atès que està travessat pel melodrama, el film noir, el gòtic i el cinema de terror, i que allò que l'unifica és l'audiència femenina a qui s'adreça (1987a, p. 284). L'estudi de Jeanine Basinger *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960* es publica l'any 1993 i assumeix la condició de gènere del woman's film ja des de l'inici. El primer capítol es titula "The Genre" i incideix en la principal confusió en aquest sentit. Segons ella:

Algunes persones creuen que el woman's film és el mateix que el melodrama, però aquesta equació eliminaria més de la meitat de les pel·lícules que tracten sobre les dones i els seus destins, entre elles les comèdies professionals de Rosalind Russell, els biopics de dones històriques, el cinema bèl·lic amb infermeres valentes al Bataan i els westerns en què les dones condueixen el bestiar cap a l'oest i els homes cap al límit. (1993, p. 7)

Per l'autora, la complexitat de definir el woman's film com a gènere rau en el fet que la seva categorització s'escapa dels paràmetres habituals que permeten identificar altres gèneres cinematogràfics. Les pel·lícules per a dones no comparteixen un mateix context geogràfic o territorial, tampoc es limiten a un únic registre dramàtic o còmic, ni presenten una tipologia recurrent de personatges o estructures narratives (això veurem que no és

---

Kuhn (*Women's Pictures*, en anglès) són qüestionables. En el primer cas, Kaplan no entra a reflexionar sobre el woman's film com a gènere ni tampoc es proposa de forma conscient utilitzar el terme per englobar tot tipus de "pel·lícules de dones". De fet, marca una clara diferència entre els films protagonitzats per dones del Hollywood clàssic i el contracinema feminista. I, tot i que el capítol dedicat a Yvonne Rainer es titula "The American experimental woman's film: Yvonne Rainer's Lives of Performers and Film about a Woman Who... 1972-4"), tampoc es dedueix del text que vulgui generalitzar "woman's film" com a epígraf inclusiu. El llibre de Kuhn s'atura un moment a analitzar alguns títols del que ella anomena en anglès "new women's cinema" dels setanta per concloure que "el nou cinema de dones no pot en última instància tractar de forma directe els problemes que planteja el feminisme a la representació cinematogràfica" (p. 154). En el seu cas, la utilització en anglès dels termes women's cinema o women's pictures tant per referir-se de vegades al woman's film com per parlar en general de "pel·lícules de dones" genera confusió, però ella també insisteix en la distinció entre el cinema feminista i el woman's film clàssic.

ben bé així). Basinger proposa tres eixos que comparteixen els woman's films: situar una dona al centre de l'univers narratiu; reafirmar que la veritable feina de la protagonista consisteix a ser una dona, una tasca de la qual amb prou feines es pot escapar per molt que ho intenti, i on la repressió es disfressa d'amor; i oferir algun tipus d'alliberament visual temporal, per molt minso que sigui (un interludi de felicitat romàntica, la consciència de la pròpia sexualitat, el gaudi del luxe, o la rebel·lió contra el destí marcat pel fet de ser dona).

Per Steve Neale (2000), l'interès de Hollywood pel públic femení i per la producció de "pel·lícules per a dones" s'explicaria per la voluntat de la indústria del cinema d'envoltar les seves obres d'una aura de respectabilitat que, des del temps del teatre popular, s'associa a la feminitat més tradicional, un sistema de valors conservadors i puritans que als Estats Units s'engloba en conceptes com el de la *true womanhood*, contra el que reacciona la figura moderna de la Nova Dona que apareix a finals del segle XIX i l'esclat de la *new womanhood*, a la segona dècada del segle XX. Així, Hollywood hauria convertit el woman's film en el gènere on seguir rendint culte a la feminitat "veritable", convenientment adaptada als nous temps, tot aprofitant les restriccions del codi Hays, especialment obsessionat en modelar i reprimir el comportament de les dones segons els preceptes més puritans.

### **Woman's film o melodrama?**

Tot i que en l'àmbit anglosaxó el concepte woman's film es normalitza a partir dels anys vuitanta, al nostre país encara resulta poc conegut i queda restringit als àmbits dels estudis acadèmics i de la crítica més especialitzada. La polisèmia i fluïdesa lèxica del terme, que pot referir-se a múltiples tipus de film si no se'n coneix l'accepció com a gènere, la seva poca tradició, el fet de tractar-se d'un sintagma en anglès, i la tendència a què la majoria dels cops es confongui o s'equipari amb el melodrama, fan difícil la seva generalització. Però, són o no sinònims woman's film i melodrama? Aquesta equivalència ha estat discutida per teòrics dels estudis dels gèneres cinematogràfics. Steve Neale (2000) recorda com, ben bé fins als anys setanta del segle passat, s'entenia com a melodrama un tipus de pel·lícula ben diferent de la que ara identifiquem amb aquest gènere. El qualificatiu melodramàtic atribuït a un film equivalia a parlar de:

Crim, pistoles i violència; volia dir heroïnes en perill; significava acció, tensió i suspens; i es referia a malvats, malvats que en un «melodrama barat», en qualsevol cas, podien disfressar-se de companys «aparentment inofensius», frustrant així els plans de l'heroi, evadint la justícia i mantenint el suspens fins a l'últim minut. (2000, p. 168)

L'historiador fa un repàs a la utilització de la paraula en la premsa de l'època per corroborar-ho. Fins i tot comprova que, quan en les publicacions d'aquells anys s'empra melodrama per parlar de films com els de Douglas Sirk, és pels components lligats al crim, al suspens i a les emocions fortes. I no pas per les connotacions posteriors vinculades al romanticisme, els problemes femenins, l'àmbit domèstic o les dones com a espectadores. Una recerca en l'hemeroteca històrica que es pot trobar per internet on es comenten films de Douglas Sirk sembla corroborar la tesi de Steve Neale. En la ressenya sense firma de *There's Always Tomorrow* a *Motion Picture Daily* (1956) es presenta el film tot dient que el tàndem format per Douglas Sirk i Ross Hunter, responsables de *Magnificent Obsession* i *All That Heaven Allows*, estrenen un nou "drama romàntic", tot i que aquest no els sembla tan bo com els anteriors perquè "té la forma d'una soap opera", cosa que no exclou que "una part important de la població femenina no el deixarà de trobar atractiu" (*There's Always Tomorrow*, 1956). Ben Singer (2001) es mostra d'acord amb Neale, tot i que matisa la idea que les pel·lícules qualificades com a melodrama a principis del segle XX no tinguessin res a veure amb qüestions com el romanticisme i els sentiments.

Això no vol dir que el patetisme extrem, l'opressió domèstica i l'angoixa romàntica no tinguessin lloc en el melodrama popular de fa un segle, al contrari. Però sí que suggereix que, en la concepció comuna del melodrama d'aquell període, la vessant sentimental podria haver estat una mica eclipsada per altres aspectes. (2001, p. 38)

Per l'autor, els melodrames que buscaven l'impacte en l'espectador a l'estil de l'anomenat cinema d'atraccions i el melodrama més sentimental com el practicat per D. W. Griffith tenen en comú *the thrill*, l'excitació en tota la seva diversitat semàntica. Segons Singer, la societat del tombant del segle XIX al XX es veu sotmesa a una sèrie de canvis vinculats a la tecnologia, l'emergència de la indústria de l'entreteniment, l'auge de la ciutat moderna

i els nous mitjans de transport que convergeixen en un flux d'hiperestímuls, en una sensació contínua de vertigen i de viure el perill molt més a prop. El *thrill* esdevé una constant que es trasllada al cinema. “La comercialització de l'emoció va ser un reflex i una manifestació, a més d'un agent, de l'augment d'estímuls de l'entorn modern” (2001, p. 97). El cinema nord-americà més que qualsevol altre hauria copsat aquest dinamisme propi de la vida moderna, i aquí rauria part del seu èxit mundial. De fet, com apuntem en l'apartat sobre la recepció crítica, autors com Christine Gledhill defensen que el cinema és essencialment melodramàtic.

### **Orígens del melodrama i connexions amb el woman's film**

Com recorda Peter Brook (1976), l'etimologia del mot melodrama evoca ja des dels orígens la idea d'un drama acompanyat de música. Una combinació present en les arts escèniques tant religioses com profanes durant segles, però que es tipifica com a tal al tombant del segle XVIII al XIX. El melodrama com a gènere teatral neix a França pels volts de la Revolució i a causa d'una sèrie de factors, com el canvi de legislació sobre espectacles que permet la representació d'obres amb diàlegs, fins aleshores molt constretes a sales en concret, i el nou clima sociopolític que exalta la reivindicació d'una sèrie de valors representats pel poble enfront de les figures de poder com l'aristocràcia, ara presentades des d'una òptica criminalitzadora. L'origen del terme es vincula al *Pigmalió* de Jean-Jacques Rousseau, obra estrenada el 1770 en què l'escriptor buscava “una nova expressivitat emocional a través de la barreja de soliloqui parlat, pantomima i acompanyament orquestral” (Brook, 1976, p. 14). En el marc dels canvis radicals que suposa la Revolució Francesa, el melodrama arrela com un nou gènere per a una nova època en què ja no tindrien lloc formats com la tragèdia, que se sustenten en una concepció de la societat jerarquitzada, pròpia de l'antic règim. Singer (2001) recorda les reflexions de Clayton Hamilton (1911) sobre com la vida de la major part de la gent és més melodramàtica que tràgica, més casual que causal, cosa que també explica la implantació i l'èxit popular del melodrama. El gènere evoluciona al llarg del segle XIX i s'acabarà traslladant en bona part al cinema, un mitjà que recull dues de les seves característiques essencials: la música extradiegètica, que segueix jugant un paper clau a l'hora de vehicular o subratllar unes emocions que no s'articulen de forma explícita; i la importància d'una posada en escena vistosa i espectacular, de vegades per sobre de la vessant dialogística, vital per connectar amb aquests nous públics de masses amb baixos o nuls índexs d'alfabetisme. El melodrama va ser el gènere que va començar a atorgar una

importància insòlita a la posada en escena al teatre, que va transformar l'escenari, en paraules de Brook (1976), en “un quadre plàstic, l'arena per a la representació de significats visuals”.

Singer (2001) explica que als Estats Units, al tombant del segle XIX al XX, el melodrama teatral, també anomenat *sensational melodrama* o *10–20–30 melodrama*, ja havia accentuat la vessant més sensacionalista o espectacular que atorgava un protagonisme inusitat a la part escenogràfica, amb tots els seus trucs, efectes especials, extres i especialistes. Però el gènere desapareix del teatre, o més aviat es trasllada a la gran pantalla, amb l'arribada del cinema i la popularització dels nickelodeons, els primers espais pensats per projectar-hi pel·lícules, molt populars entre el 1905 i el 1915. La forma cinematogràfica resulta molt més reeixida i rendible que l'espectacle teatral a l'hora d'oferir a l'audiència la vessant espectacular, conformada per la dinàmica del canvi d'escenes, el muntatge que permet treballar molt millor el ritme i el suspens associat a l'experiència melodramàtica de l'època. I a més afegeix a tot plegat el plus de realisme, en el sentit més bazinià del terme, que es desprèn del dispositiu cinematogràfic. El melodrama entès a la manera del cinema primitiu triomfa als Estats Units a partir de la implantació del nickelodeon a mitjans de la primera dècada del segle XX, es consolida al llarg de la dècada dels anys deu, i troba en David Wark Griffith el seu representant més evident en tots els àmbits del gènere, des del sensacional fins al més emocional.

*Broken Blossoms* (1919), per exemple, encarna la vessant més emocional del gènere sense perdre el gust pel sensacionalisme. Ens trobem davant d'un dels films del cineasta nord-americà menys espectaculars pel que fa a l'ambientació i la posada en escena. Tot i que la història arrenqui a la Xina i tingui com a protagonista un missioner idealista, en Cheng Huan (Richard Barthelmess), que es reconverteix en comerciant desencantat quan s'estableix a Londres, el film es mou en una estètica més propera al realisme per retratar la misèria, econòmica i moral, en què viuen els personatges, i es desenvolupa en la seva major part en escenaris domèstics, lluny de l'èpica de títols més coneguts de Griffith, com *The Birth of a Nation* (1915) o *Intolerance* (1916). El cineasta manté l'atractiu sensacionalista en la descripció dels baixos fons on es mouen els protagonistes, el barri xinès amb els fumadors d'opi que freqüenta en Cheng, i els ambients lumpen i de boxa per on socialitza en Battling Burrows (Donald Crisp), el pare de la protagonista, la dolça i vulnerable Lucy (Lillian Gish), de qui s'enamora en Cheng. Els dos homes encarnen



dues formes de masculinitat oposades en una revisió *a priori* progressista del concepte. L'immigrant xinès budista, pacífic i delicat, representa la bondat i el romanticisme, mentre que en Burrows s'identifica amb una brutalitat primitiva i destructora a les antípodes de la paternitat protectora i responsable que hauria d'exercir. Encara més, el punt de vista de la pel·lícula semblaria contradir la hipòtesi de Molly Haskell, segons la qual al cinema nord-americà no es produeixen films d'homes enamorats. Aquí la perspectiva de l'amor platònic no correspost que se sublima a través d'un sacrifici final recau en el protagonista masculí. Però no és casualitat que s'associï el romanticisme extrem i els principis de no-agressió, dues expressions vinculades a la feminitat, a una figura masculina aliena a la cultura anglosaxona. Per altra banda, el pare brutal permet fer una descripció sense embuts, i alhora sensacionalista, de la violència domèstica a través dels maltractaments a què sotmet la Lucy, fins al punt que la noia mor a causa de la pallissa que rep després que la trobi a casa d'en Cheng. I el desafiament als prejudicis racials que suposa l'amor de l'home xinès per la noia anglesa es complica quan ell l'acull a casa seva. En Cheng du a terme tot un procés de fetitxització amb una Lucy defallida: la tomba al llit, la guarneix amb roba de la seva cultura i la corona com una figura a qui adorar. Més endavant, quan troba la noia morta a casa el pare, en Cheng assassina l'home i s'endú de nou la Lucy al seu tuguri, on se suïcida amb el cos d'ella disposat com en un altar. Julia Lesage (1981) s'endinsa a analitzar amb més profunditat la violència respecte al personatge femení en un film que “permet als dos homes posseir una verge, de fet, una criatura” (p. 242). La pel·lícula és un bon exemple de com el context sensacionalista del melodrama primitiu permet incorporar elements pertorbadors lligats a la violència o l'atracció sexual. Com passarà també al cinema exploit dels setanta, amb l'excusa de la denúncia del maltractament de les dones es du a terme una posada en escena explícita d'aquesta violència no exempta d'un cert sadisme. *Broken Blossoms* és un bon exemple de melodrama emocional que, tanmateix, no podríem assimilar del tot al woman's film. Tot i plasmar el destí de ser dona com una fatalitat contra la qual la protagonista no es pot rebel·lar i situar-se dins de l'esfera privada, tant el punt de vista, aquí el d'un home, com la representació del personatge femení, reduït a l'arquetip de la ingènua virginal a qui, per altra banda, Lillian Gish atorga una força icònica innegable, distancien la pel·lícula del “cinema de dones”. Tanmateix, com veurem una mica més endavant, Griffith va dirigir tot un corpus de films anteriors als seus llargmetratges més populars que sí que es poden llegir com a mostres primitives del woman's film.

La consciència popular i populista del melodrama explicaria tant que el gènere s'associï amb un públic de classe obrera, com que hagi estat menystingut tradicionalment per la burgesia intel·lectual. Però el melodrama també acaba recollint el conflicte emocional d'una població que es troba en ple canvi de paradigma cap a la modernitat i se sent molts cops angoixada o perduda davant d'aquest nou món en què s'ha d'afrontar un escenari laboral inèdit, el capitalisme, que ja no garanteix un tipus de feina que abans només depenia d'un mateix i de les condicions climatològiques. Un món igualment en què, en terminologia nietzscheana, s'ha matat Déu. I amb ell, tot un sistema de creences que feien al poble més sostenible la relació amb les seves condicions de vida. En el melodrama, els protagonistes es veuen sotmesos a una sèrie de sacsejades circumstancials o providencials que els sobrepassen o no poden controlar. El poble s'enfronta a allò que Georg Lukács va batejar com a "*the transcendental homelessness of modernity*", el desemparament transcendental de la modernitat (Singer, 2001, p. 134). Bona part de la revisió teòrica del melodrama que té lloc als anys setanta entén que el gènere recull "una ànsia per la resacralització" (Singer, 2001, p. 133); "amb la seva exaltació de la virtut i la justícia poètica màxima, el melodrama ofería una mena de fe compensatòria que ajudava la gent a fer front a les vicissituds de la vida moderna" (2001 p. 135). Brook (1976) també considera que el gènere aborda la necessitat d'un ordre moral universal en un món en què s'ha bandejat el que és sagrat. Però aquesta necessitat de recuperar certa expressió transcendental, en un gènere que fa eclosió en l'era del Romanticisme, es manifesta a través de l'experiència individual. I això ho podem connectar amb la tendència del woman's film a comptar amb protagonistes que conceben l'amor com el vehicle cap a la transcendència, així com en la idealització d'actituds d'arrel religiosa, com la del sacrifici.

Singer (2001) considera que "el melodrama, tal com s'utilitza generalment avui en dia, fa referència a un conjunt de subgèneres que romanen a prop del cor i de la llar, i que emfatitzen un registre de sentimentalisme i emocions intensificades" (2001, p. 37), i s'atura a proposar una sèrie de característiques que configurarien el gènere del melodrama. El *pathos*, o la compassió i pena que sentim per un protagonista víctima d'un infortuni que no es mereix, un sentiment lligat a la identificació amb un escenari que també podríem viure nosaltres; les **emocions intensificades** (*overwrought emotion*); **la polarització moral**, un dels elements definitoris del melodrama clàssic teatral, on es traçava de forma clara la separació entre els personatges que representen una virtut a prova de bombes i els malvats sense coartada, en un plantejament maniqueu que no entén

de relativismes morals; la **desviació de la narrativa clàssica**, atès que el melodrama no respon a la lògica de la causa-conseqüència ni té la continuïtat com un dels seus motius rectors, ja que sol centrar-se en situacions episòdiques que permeten generar el tipus d'emocions que el caracteritzen, sense preocupar-se gaire de la versemblança o la racionalitat; i el **sensacionalisme**, és a dir, l'èmfasi en tot allò que té a veure amb la violència, l'acció, els personatges en perill extrem i les situacions espectaculars.

Una de les principals diferències entre la concepció de melodrama dels orígens, quan es vincula amb el sensacionalisme i amb el que Singer anomena "realisme diegètic espectacular", i l'anomenat melodrama familiar del Hollywood clàssic, amb què identifiquem sovint el woman's film, rau en l'esfera de l'acció. El melodrama típic dels serials té lloc als exteriors i el protagonitzen personatges arquetípics sense complexitat psicològica, mentre que el clàssic es desenvolupa en els interiors, en tota la riquesa lèxica del concepte. A l'interior de personatges que despleguen un ventall d'emocions i també en l'àmbit domèstic. De fet, segons ell, el melodrama clàssic i el woman's film coincidirien, sobretot, en dues de les cinc característiques exposades: el *pathos* i les emocions intensificades. L'autor assenyala que la polarització moral ja no es presenta des de la perspectiva maniquea del melodrama sensacionalista de, per exemple, un D. W. Griffith, sinó que molts cops els personatges es veuen atrapats entre dues posicions morals igualment vàlides. I és en aquesta cruïlla on es genera el conflicte dramàtic. Molly Haskell (1975) introdueix com a element recurrent del woman's film la trama articulada al voltant d'una tria entre dues opcions de vida determinades: carrera o matrimoni; amor vertader o vida estable; amor vertader o fills... Per tant, encara que Singer tingui raó quan comenta que al cinema clàssic les protagonistes no es troben davant disjuntives morals polaritzades com al melodrama primitiu, en el woman's film l'arc dramàtic de les protagonistes segueix vinculat a decantar-se entre dos possibles escenaris que responen, en aquest cas, a diferents models de feminitat, una més hegemònica que l'altra. Una elecció que, a més a més, en el cas del woman's film, apel·la a un *pathos* específicament femení que determina aquest gènere cinematogràfic: els homes no es veuen obligats a triar, per exemple, entre feina i família. De manera que veiem com un element definitori del melodrama primitiu, la polarització moral dins de la qual es defineixen protagonistes i antagonistes, es transforma en el woman's film en un escenari, el de la societat patriarcal que limita el ventall de possibilitats a les dones, específic d'aquest gènere. El woman's film ens recorda que les dones, al contrari dels homes, no ho podem tenir tot. I alhora

posa en tensió una protagonista que, en la seva tria, es planteja acceptar l'opció "correcta" amb la frustració que comporta (la renúncia a un "amor vertader" fora del matrimoni, per exemple) o contravenir l'ordre patriarcal tot assumint el preu a pagar que això li suposarà: perdre els fills, l'ostracisme social, la fi del matrimoni... Així, el *pathos* al woman's film va sempre lligat a la condició de ser dona dins del patriarcat entesa des del fatalisme. Com els succeeix als personatges del melodrama, aquí les protagonistes tampoc no poden fer res per canviar l'ordre social que determina en bona part el seu destí<sup>19</sup>. En un woman's film, les dones no poden actuar plenament segons els seus anhels i es veuen condicionades per circumstàncies externes que les sobrepassen: un pare que decideix sobre la seva vida, un embaràs no buscat que el context moral no els permet assumir, un entorn social que les obliga a buscar-se la vida d'altres maneres...

Singer no ho contempla, però podem plantejar que el woman's film també es desvia de la narrativa clàssica a la manera del serial primitiu. És clar que, com a gènere emmarcat en el sistema d'estudis del Hollywood clàssic, adopta una forma pròpia del mode de representació institucional, no s'estructura de forma tan episòdica com els serials ni menysté de la mateixa manera la versemblança i la lògica narratives. Tanmateix, Basinger (1993) recorda fins a quin punt "la majoria d'aquestes pel·lícules tenen arguments que no es poden prendre seriosament (...) El que resulta sorprenent és que aquests arguments funcionen" (p. 5-6). I Tania Modleski (1987) assenyala com a tret característic del woman's film i el melodrama una temporalitat pròpia que també s'allunya en part dels mecanismes habituals de la narrativa clàssica. Aquesta cadència específica vindria donada pels eixos clau del gènere. El protagonisme femení dins d'una esfera privada propicia unes propostes que no se sustenten tant en l'acció com a motor que fa avançar la història com ho fan la majoria de gèneres. Al woman's film són els sentiments de les dones, reprimits, exaltats, sublimats, contravinguts, els que marquen el ritme del relat. Modleski ho explica a propòsit de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948):

A diferència de la majoria de narratives de Hollywood, que fan la impressió d'un moviment progressiu cap a un final que és significativament diferent de l'inici,

---

<sup>19</sup> La diferència entre els personatges del melodrama i de la tragèdia rau en el fet que en la segona modalitat, encara que els protagonistes també siguin presoners d'un destí que els ve determinat, no deixen de ser agents de l'acció, tot i que molts cops es trobin presos d'algun anheli o emoció que xoca contra les circumstàncies.

gran part del melodrama fa la impressió d'un retorn incessant a un estat anterior. (...) En el melodrama, els moments importants de la narració sovint se senten com a erupcions de memòria involuntària, fins al punt que de vegades els únics esdeveniments importants són repeticions d'altres d'anteriors. (1987, p. 330)

### **Reivindicació i fixació del melodrama com a gènere modern**

Més enllà de les primeres mostres primitives de melodrames de diferents tipus, el cinema nord-americà clàssic és curull de pel·lícules que avui en dia també adscriuríem a aquest gènere i/o al woman's film. A part de l'obra d'autors reivindicats per la crítica com Douglas Sirk, Max Ophüls, Vincente Minnelli o George Cukor, cal no oblidar les filmografies de directors com John M. Stahl, Leo McCarey o Frank Borzage. Tanmateix, dins dels estudis fílmics, la reivindicació del melodrama com a gènere centrat en conflictes familiars i emocionals, sobretot femenins, parteix d'una sèrie de títols que firma Douglas Sirk als anys cinquanta, i disposa de la seva pròpia intrahistòria. Segons Neale (2000), la identificació contemporània del melodrama amb el cinema de Sirk parteix de l'influent article de l'historiador Thomas Elsaesser *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (1972)<sup>20</sup>. Per l'autor, l'ús del terme melodrama que fan Elsaesser i també el director alemany no està contextualitzada amb prou rigor històric. I constata que fins i tot el concepte concret de "melodrama familiar" no s'havia utilitzat per designar aquest tipus de films fins que l'encunya l'historiador alemany, cosa que no impedeix que l'article esdevingui fundacional en l'anàlisi de l'obra de Sirk i d'altres cineastes com a epònim d'aquest gènere. Elsaesser situa l'obra del director d'*A Time to Love and a Time to Die* (1958) juntament amb part de la filmografia de Vincente Minnelli i Nicholas Ray com a paradigma del que ell anomena el melodrama familiar de Hollywood produït entre els anys quaranta i principis dels seixanta, per escatir-ne les constants estilístiques i estructurals. Es proposa, per tant, definir aquest gènere específic, tot posant-lo en relació amb certa tradició de la pràctica melodramàtica també en altres disciplines. Traça els antecedents del melodrama en diferents gèneres europeus, de la literatura gòtica britànica a l'òpera italiana passant per les balades i cançons de carrer alemanyes, per assenyalar dos corrents que haurien arribat fins al cinema. Un que destaca pel fet que els personatges no disposen d'una profunditat psicològica que els atorgui autonomia narrativa atès que es troben al servei del relat. En aquest corrent, també resulta

---

<sup>20</sup> En aquesta tesi hem consultat la versió editada a (Gledhill,1987).

significativa la funció de la música, a partir precisament de les balades i cançons populars de carrer alemanyes, amb uns ritmes, estructures melòdiques i registres sonors que, a parer del teòric, a base de repeticions insistents i altres recursos, acaben generant un efecte de distanciament respecte al tema tràgic, escabrós o moralista que aborden. Douglas Sirk recolliria aquesta tradició en les seves pel·lícules amb la introducció de les tonades pròpies de fires i carrusels en alguns dels seus films. “El que apunten aquests dispositius és que en el melodrama el *ritme* de l'experiència sovint s'estableix contra el seu propi valor (moral, intel·lectual)” (Elsaesser, 1987, p. 45). Aquesta observació és clau per entendre les reivindicacions diverses que troben en el melodrama un gènere en què els elements de la posada en escena contradiuen, matisen o comenten el sistema de valors que transmet la narració. L'altre corrent que identifica Elsaesser és el del drama romàntic que va tenir el seu apogeu després de la Revolució Francesa i que va influenciar també les temàtiques de les òperes. Les diferents mutacions d'aquesta tradició a causa dels canvis en el context històric haurien acabat configurant “l'ambigüitat radical” vinculada al gènere, encara més en la seva vessant melodramàtica, que podria funcionar tant de manera subversiva com a mode d'escapisme, segons el context en què se l'interpreti. Una ambigüitat que es trasllada a la també contradicció persistent que viu el gènere pel fet de centrar-se en les experiències individuals dels conflictes col·lectius, aquest “negar-se a entendre el canvi social de cap altra manera que no sigui en contexts privats i termes emocionals” (p. 47). Una actitud que respondria a l'escepticisme per part dels espectadors populars envers els discursos teòrics com a interpretació de la realitat en comparació a allò que Elsaesser anomena “estructures de l'experiència”, però que també implica un menysteniment per conèixer les estructures del sistema que sostenen aquesta realitat, la qual cosa explicaria per què el gènere ha funcionat tan bé com a escapisme per a les masses.

El melodrama dels anys cinquanta, que incorpora tota una sèrie d'innovacions tècniques com el color o el format panoràmic de pantalla, es pot considerar, segons Elsaesser, “el mode més elaborat i complex de significació cinematogràfica que el cinema americà ha produït mai” (1987, p. 52), atès tot el procés de sublimació del conflicte dramàtic en un context tancat i repressiu, com el de la família i l'àmbit domèstic, a través d'aquests elements de la posada en escena. La diferència amb altres variants dramàtiques aplicades a gèneres diversos rau en el fet que en aquests casos el conflicte es pot resoldre a través de l'acció. Però, en el melodrama domèstic, el sistema de convencions socials resulta tan

repressor que “el rang d'accions fortes és limitat” (1987, p. 56). D'aquí ve la noció de l'excés lligada a la posada en escena que esdevé el tret estilístic associat per excel·lència al melodrama nord-americà dels anys cinquanta i que cert corrent teòric entendrà com una estratègia de distanciament respecte a l'univers retratat.

Abans del corrent revisionista de l'obra de Douglas Sirk als anys setanta, a *Cahiers du Cinéma* ja discutien sobre de què parlem quan parlem de melodrama amb el cineasta d'origen alemany. La revista francesa va dedicar un dossier pioner al director en el número 189 d'abril del 1967, amb una anàlisi per part de Jean-Louis Comolli de l'obra sirkiana, i una entrevista en profunditat duta a terme per Serge Daney i Jean-Louis Noames (*nom de plume* de Louis Skorecki) que recorre tota la seva filmografia i en què s'aturen a discutir sobre el gènere en qüestió. Els periodistes pregunten al director si considera *Shockproof* (un film del 1949 que se situaria més aviat en l'òrbita del cinema negre, com altres títols de Sirk dels quaranta) el seu primer melodrama. “No, no seria realment, el primer... O sí, potser... Ara mateix, la paraula melodrama ha perdut el seu sentit, ja no hi sentim més *melos*, la música... Jo, que no soc americà, m'he sentit sempre fascinat pel gènere de films al qual pertany *Shockproof*, i sens dubte és per això que em va decebre tant veure com li amputaven gran part de les escenes violentes” (p. 25). Per les seves declaracions, Sirk sembla identificar com a melodrama el mateix tipus de film que comenta Steve Neale: una pel·lícula criminal amb escenes cruentes, com les que hauria escrit per a *Shockproof* el guionista Sam Fuller i que van acabar en bona part censurades, i reescrites per una altra guionista, Helen Deutsch. Perquè, pel que fa a estil, escenari, estructura narrativa, personatges, estètica i en principi to, *Shockproof* s'apropa molt més al cinema negre que al melodrama familiar amb què ara és identificat el director. Aleshores, Daney i Noames demanen a Sirk que expliqui què entén per melodrama, sense que la definició quedi del tot clara:

Amics meus, la veritat és que resulta difícil de definir. Diria que és l'arquetip d'un cinema que es vincula al drama. La major part de grans obres es basen en situacions conegudes, en desenllaços melodramàtics. *Ricard III*, per exemple, és pràcticament un melodrama. També en van escriure uns quants Èsquil i Sòfocles. I *L'Orestíada* no és pas un melodrama? Allò que advenia aleshores entre reis i prínceps, es va traslladar després a l'àmbit de la burgesia. Però les intrigues van romandre profundament anàlogues. És una

forma d'art absolutament tradicional, necessària, crec, i meravellosa. La retrobem en un novel·lista com Faulkner les històries del qual estan escrites a partir d'esquemes de fet melodramàtics. (p.25)

Laura Mulvey (1977) és de les primeres a problematitzar, des del feminisme, el marc ideològic a partir del qual es reivindiquen els melodrames de Douglas Sirk als anys setanta. La teòrica divideix els melodrames en dos grups, aquells que parteixen del punt de vista d'una protagonista i els que se centren en els conflictes familiars però sense fixar una perspectiva femenina. En aquest segon cas, ens trobaríem davant dels “melodrames articulats pels problemes d'Èdip masculí” o el melodrama familiar centrat en “*the masculine*”<sup>21</sup>, una vessant del gènere que para atenció al conflicte que suposa per als personatges masculins l'encaix en un marc de domesticitat familiar que, per una banda, es configura com l'esfera oposada a l'àmbit públic en què millor regna i s'expressa el poder de la masculinitat, i per l'altra, funciona com una institució necessària per a l'ordre patriarcal. Aquest tipus de melodrama funcionaria com a territori de negociació d'una masculinitat que accepta (o no) imposar-se certs límits per garantir el bon funcionament de la institució familiar. Mulvey, doncs, proposa una primera divisió del melodrama per qüestions de gènere dels seus protagonistes i situa part dels melodrames familiars reivindicats a partir dels setanta en un àmbit “masculí”, i, per tant, diferenciats (ella no ho diu explícitament) del woman's film. Per als crítics que reivindiquen el cinema de Sirk, les pel·lícules d'aquest director alemany converteixen la seva posada en escena exageradament melodramàtica en una forma d'estranyament que permet distanciar-se de l'univers de família burgesa que recrea i dels models de producció on s'emmarca. Des de la ideologia neomarxista que proposava mirades *against the grain*, a contracorrent, dins del cinema *mainstream*, l'excés estètic en els melodrames dels cinquanta permet articular una doble lectura d'aquests films a partir dels elements mateixos de la posada en escena, que denotarien les contradiccions que amaga l'aparent ordre burgès i familiar. Però Mulvey recorda com la contradicció ideològica forma part intrínseca del melodrama com a gènere i no es pot entendre només com una mena de missatge encriptat que es

---

<sup>21</sup> Mulvey fa servir expressions diferents en les dues reedicions que he pogut llegir d'aquest mateix article. En la versió que apareix a *Home is Where the Heart is*, del 1987, introdueix el concepte del melodrama articulat pel complex d'Èdip masculí (p. 76), però en la versió del mateix article que es troba a *Visual and Other Pleasures*, de 1989, la terminologia psicoanalítica ha desaparegut i es limita a parlar del melodrama familiar com una variant masculina del gènere. No he pogut consultar el text original, publicat a la revista *Movie* l'any 1977.



descodificaria a partir d'un procés especial. L'autora parla de com la producció cultural sota el patriarcat ha deixat les dones sense veu, alhora que les ha convertit en figures imprescindibles per al funcionament del mateix sistema. I com, per tant, s'ha de valorar la seva experiència com a espectadores també de forma diferenciada de la dels homes, una distinció que no duen a terme els reivindicadors contemporanis del cinema de Sirk i del melodrama. També s'oposa a les lectures que identifiquen l'experiència femenina davant dels films protagonitzats per dones com un escapisme conformista. “Les pel·lícules de Hollywood fetes pensant en un públic femení expliquen una història de contradicció, no de reconciliació. Fins i tot si una heroïna resisteix les pressions evidents de la societat, les seves lleis inconscients li acaben passant factura al final” (1987, p. 79).

Christine Gledhill (1987) continua el camí obert per Mulvey a l'hora de qüestionar des del feminisme el nou consens teòric respecte al “melodrama familiar” i introdueix un interrogant pertinent a partir de la suposada qualitat irònica que incorporaria Sirk en aquests films. La teòrica feminista planteja com aquesta perspectiva suposa un menyspreu per als espectadors dels anys cinquanta, una audiència popular i en bona part femenina, que gaudia d'aquestes pel·lícules sense llegir-les des del doble sentit. Per tant, la teoria ideològica comporta cert menysteniment de la vessant més purament femenina i emocional en què es mouen aquests melodrames i d'unes estètiques de l'excés que només resultarien acceptables com a estratègia d'estranyament (Iglesias, 2023). Gledhill considera que, si la distinció entre el melodrama familiar a la manera de Sirk i el woman's film clàssic rau en l'estètica de l'excés com a mecanisme brechtian que subverteix la narrativa realista clàssica tan qüestionada per la crítica ideològica dels anys setanta, aleshores es complica integrar el melodrama en la seva pròpia tradició històrica, que no opera en aquest sentit. Els reivindicadors de Sirk obliden igualment que si comparem la versió dels anys trenta d'*Imitation of Life* (1934) firmada per John M. Stahl, que Gledhill qualifica de woman's film “pur”, amb la que en fa Sirk als cinquanta també queda en evidència que aquesta és molt més patriarcal (p. 12). Per altra banda, si ens aturem a analitzar la primera versió d'*Imitation of Life*, no només comprovem, com afirma l'autora, que dona més espai al punt de vista femení. També cal remarcar que és un film en què els mecanismes de la posada en escena fan evident la contradicció ideològica, sobretot pel que fa al racisme, que la trama i la protagonista principal semblen ignorar tot simulant una tranquil·litzadora idea d'equitat. Stahl qüestiona a través de recursos com l'enquadrament, la reiteració, la composició de l'espai o la il·luminació, la suposada

germanor en què viuen la Beatrice (Claudette Colbert), la protagonista blanca, i la Delilah (Louise Beavers), la seva amiga/serventa negra. Tot i que les dues comparteixin enquadrament, en molts casos com a dones que resideixen plegades, no ho solen fer en igualtat de condicions: la Delilah apareix dempeus treballant, mentre la Beatrice menja o descansa. Si la Delilah també està asseguda és per poder fer-li millor un massatge als peus a la Beatrice, de manera que fins i tot l'eix horitzontal indica un grau de servitud. La treballadora negra, a més, es mostra empresonada per la mateixa estructura domèstica i, en l'escena més reveladora del film, veiem com la Beatrice puja cap a un pis superior ben il·luminat, símbol d'estatus, i la Delilah es retira al soterrani fosc en què només és una ombra. La principal diferència entre les dues *Imitation of Life* pel que fa a l'estètica és que la primera no recorre a l'excés propi dels melodrames firmats per Sirk als anys cinquanta, aquell kitsch que els teòrics dels setanta interpreten en clau d'estratègia d'estranyament respecte a l'efecte il·lusori del cinema realista. Aquesta concepció de l'excés suposa una certa denigració d'una categoria estètica vinculada a esferes femenines o homosexuals que només es consideraria acceptable des del distanciament irònic. Tant el feminisme com sobretot el melodrama *queer* han dut a terme en les darreres dècades tota una reapropiació i legitimació de l'excés, emocional i estètic, en la pràctica cinematogràfica.

### **El woman's film com el gènere de la dona... histèrica**

A *Time and Desire in the Woman's Film*, Tania Modleski (1987) recorda com Hélène Cixous declara que el principal símptoma de la histèria és el silenci, i com aquesta "condició" es pot aplicar a la majoria de protagonistes del melodrama clàssic. "Molts dels melodrames clàssics dels anys trenta als cinquanta estan poblats per grans, o gairebé grans, histèriques: dones posseïdes per un desig aclaparador d'expressar-se (...) que s'enfronten contínuament a la dificultat, si no la impossibilitat de fer realitat aquest desig" (p. 327). De fet, seria la naturalesa "histèrica" del melodrama allò que l'identificaria amb el woman's film, atès que tradicionalment la histèria, ja des de la seva pròpia etimologia, s'associa al que és femení. Així podríem dir que cert melodrama i el woman's film coincidarien a plasmar aquesta experiència femenina d'una protagonista que no pot expressar obertament les seves emocions dins de la societat patriarcal, però que s'acaba fent sentir d'alguna altra manera, tot sovint a través d'alguna estratègia estètica lligada a la posada en escena. Modleski també recorda la famosa taula d'equivalències que Peter Brook (1976, p. 57) va fer entre gèneres dramàtics i discapacitats sensorials. El melodrama és el gènere de la mudesa, de la mateixa manera que la tragèdia apel·la a la

ceguesa i la comèdia involucra la sordesa. En el woman's film, la impossibilitat de les dones d'enunciar la seva pròpia narració de vegades és literalment fisiològica: no són estranyes les protagonistes afectades d'alguna manera o altra d'afàsia, de la protagonista de *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946) a la Belinda que va popularitzar Jane Wyman (*Johnny Belinda*; Jean Negulesco, 1948) passant per la protagonista en estat de xoc després de ser testimoni d'un assassinat a *Shock* (Alfred L. Werker, 1946) o la Joan Crawford de la segona *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1947), que arriba a l'hospital en un estupor catatònic. La teòrica nord-americana també parteix de la idea d'Elsaesser que en el melodrama el “ritme” de l'experiència s'estableix en contra del seu valor moral o intel·lectual per matisar-la des de la perspectiva femenina, i considerar que al woman's film el tempo intern expressa l'experiència de la protagonista en oposició a la narrativa externa masculina. Així, en aquest gènere, el sentir de les dones s'ha de buscar en les estructures de repetició, en les tornades, i en els retorns i els bucles, en unes estructures narratives que trenquen la linealitat teleològica pròpia del mode de representació institucional i de la concepció occidental de l'espai-temps. Com hem apuntat anteriorment, Modleski recorre a Julia Kristeva per plantejar fins a quin punt el melodrama en femení transmet una experiència del temps i l'espai que es consideraria típicament femenina, més lligada als cicles, als ritmes interns, a l'etern retorn, que no pas a la concepció del temps com una cronologia lineal, diacrònica i progressiva que avança per la lògica de l'acció i la causa/conseqüència típica de la cultura occidental masculina. Com la protagonista de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) en l'escena del tren on contempla, sense moure's, els diferents destins que corren enfront dels seus ulls. De fet, bona part del cinema de Max Ophüls, el mestre de les pel·lícules amb dones que estimen massa, exemplifica aquest aspecte. En molts dels seus films, els moments de màxima felicitat consisteixen en escenes de balls en què les protagonistes giren i giren amb l'home que estimen com si entressin en una dimensió suspesa del temps, aïllada de l'esdevenir que no controlen. L'anàlisi de *Letter from an Unknown Woman* de Modleski també trenca amb les fèrries lectures binàries que certa teoria feminista havia imposat en el woman's film. Per l'autora nord-americana, la distinció freudiana entre “temps histèric” i “temps obsessiu” en l'experiència de l'amor que identificaria respectivament la protagonista femenina i el masculí en un melodrama, s'intercanvien en el film d'Ophüls. “Que els homes també puguin ser histèrics és un punt important per al feminisme. Potser hem acceptat massa ràpidament i sense reserves les teories sobre la histèria femenina”. I considera que els homes podrien titllar-se d'histèrics respecte a l'“emoció” femenina, atès

que només hi accedeixen de segona mà en tant que no són capaços d'experimentar-la directament (p. 331).

Quan enumera les coincidències entre ficció gòtica i melodrama, Peter Brook (1976) també parla de com comparteixen la preocupació “per una innocència enterrada viva i incapaç de reclamar la seva necessitat de reconeixement” (p. 20). El dramaturg britànic és el gran teoritzador del melodrama com el gènere de l'excés a partir de l'estudi de l'obra d'autors com Honoré de Balzac i Gustave Flaubert, i considera que en els primers melodrames teatrals, a través de la retòrica de l'excés que els caracteritza, els protagonistes per primer cop manifesten en veu alta les seves emocions desencadenades. “L'expressió melodramàtica s'obre camí entre tot allò que constitueix el principi de realitat, les censures, acomodacions, les rebaixes de to... El desig crida ben alt el seu llenguatge en identificació amb estats d'ànims plens” (p. 41). Geoffrey Nowell-Smith (1977) explica com, en el melodrama, l'excés, sobretot aquell que no pot expressar-se a través de l'acció o queda reprimat a nivell de l'argument, acaba vehiculant-se per la música i la posada en escena. L'autor també compara aquestes formes de manifestacions vicàries d'unes emocions que no es canalitzen pels camins habituals amb la simptomatologia de l'anomenada “histèria de conversió” i el concepte del “retorn del que està reprimat”. En el melodrama en general i en el cinema de Minnelli en particular, detecta Nowell-Smith, la tendència realista del gènere es veu alterada per esclats concrets d'aquests símptomes histèrics, moments d'excés en què les emocions que no han emergit per altres canals esclaten, per exemple en forma de número musical o petits interludis fantàstics. L'autor identifica l'excés com la manifestació somàtica de les emocions reprimides que no es poden expressar pel discurs explícit del film.

Mary Ann Doane (1987b) diagnostica els símptomes físics de la histèria directament en els cossos de les protagonistes d'una variant del woman's film, la que ella bateja com a pel·lícules “del discurs mèdic”. El woman's film es distancia de les constants del cinema narratiu androcèntric en la seva consideració del cos femení. No només no redueix la dona a una imatge lligada a la superfície, i per tant mancada d'una corporeïtat orgànica real, sinó que el cos esdevé present en tota la seva funcionalitat a través de la malaltia. O, per ser més exactes, com a territori “simptomàtic” d'una sèrie de maleses gairebé mai concretades que afecten les protagonistes. En aquest subgrup entren tota una sèrie de pel·lícules que fan present a través d'algun tipus de patologia, sovint psicològica, el

malestar invisibilitzat del fet de ser dona. El vincle mèdic entre feminitat i desajust emocional ve de lluny, però es concreta a través de Sigmund Freud en la histèria, aquest conjunt de símptomes psiquiàtrics l'origen dels quals es trobaria, segons la mateixa etimologia del diagnòstic, en la matriu, òrgan exclusiu i definitori de la sexualitat femenina cis. A les pel·lícules del discurs mèdic, les dones presenten tot tipus de malestars, no tant malalties concretes. La simptomatologia física no es manifesta en un desordre concret del cos sinó en una alteració en l'aspecte canònic de feminitat de les protagonistes. N'és un exemple perfecte la transformació que experimenta Bette Davis a *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), de dona "lletja" que descuida el seu atractiu en la primera part del film, quan viu reprimida per la seva mare, a figura fascinant i sofisticada un cop es "cura" després de passar una estada amb un metge. Doane assenyala la paradoxa del woman's film del discurs mèdic: ens trobem davant d'un conjunt de pel·lícules en què el cos de la dona no s'espectacularitza, però que converteix el seu atractiu físic canònic en la certificació del seu bon estat de salut.

En aquesta branca del woman's film, la mirada eròtica es converteix en la mirada mèdica. El cos femení se situa no tant com a espectacle sinó com a element del discurs de la medicina, un manuscrit que cal llegir pels símptomes que delata de la història i la identitat de la protagonista. (Doane, 1987b, p. 43)

El defici de les protagonistes posa en evidència un malestar que elles no són capaces d'articular en paraules, de concretar de manera explícita, en aquesta disfunció que vincula histèria amb melodrama. Tanmateix, la dona segueix necessitant un home, en aquest cas l'especialista mèdic, perquè la "llegeixi", perquè, al cap i a la fi, articuli la seva subjectivitat. "La seva narració no pot mantenir-se sola, s'ha d'interpretar" (Doane, 1987b, p. 54). Per l'autora, els woman's films del discurs mèdic són els que més neguen la possibilitat d'una perspectiva femenina. El plantejament dels films convidaria les espectadores a distanciar-se de les protagonistes, representades com a dones problemàtiques com a tals, i identificar-se amb el punt de vista del metge que s'estableix com la figura d'autoritat que les "cura" perquè encaixin sense problemes en el patriarcat<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Entre els directors que entronquen des de la seva filmografia contemporània amb el woman's film, Todd Haynes destaca també per les seves incursions actuals en el subgènere del discurs mèdic amb pel·lícules com *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) i *Safe* (1995).

Linda Williams (1991) també estudia el melodrama com a gènere de l'excés, en el seu cas expressat igualment a través dels cossos, i en això el lliga a dos altres gèneres, el terror i el porno, amb els quals coincidiria igualment a l'hora de desviar-se de l'estil del cinema narratiu clàssic en aspectes com les estructures no lineals, el seu menor compromís amb el realisme i la importància que atorguen a les emocions per sobre de l'acció. Per tant, el melodrama i en concret el woman's film es pot concebre com un gènere en què l'excés de les emocions s'expressa corporalment a través del plor, de la mateixa manera que en el porno l'excés de l'èxtasi es manifesta amb l'orgasme, i en el terror, la violència desmembra cossos, amb implicació de fluids corporals en els tres casos. Els tres gèneres també comparteixen el fet que, malgrat adreçar-se a públics diferents, tenen sempre les dones com a receptacles de, respectivament, l'emoció, el plaer i la por. I a més busquen desencadenar en l'audiència una resposta mimètica a cadascuna d'aquestes emocions, cosa que fa entendre aquests gèneres com a més manipuladors que altres. Williams proposa aquestes connexions per seguidament problematitzar les lectures que, sobretot des del feminisme pioner d'arrel psicoanalítica, han fet de tot plegat. Trenca amb la connotació patologitzadora de la idea de perversitat associada al plaer sexual. I convida a entroncar amb la proposta de Carol J. Clover (1993) a l'hora de llegir no només el terror sinó els tres gèneres des d'una perspectiva d'identificació fluida. D'aquesta manera es pot entendre millor per què les dones troben plaer en el melodrama, sense limitar a interpretar-ho des de l'òptica de la submissió al domini patriarcal.

### **Les fronteres històriques del gènere**

El woman's film se circumscriu només al cinema de Hollywood dels anys trenta a finals dels cinquanta i seixanta, tal com s'infereix de l'acotació històrica que en fa Molly Haskell en el seu llibre? O podem parlar d'un gènere amb unes fronteres temporals més àmplies o permeables? Steve Neale (2000) posa en evidència que, malgrat les nombroses anàlisis a partir dels anys vuitanta del segle passat, sobretot des de la perspectiva feminista, dedicades al woman's film i als seus títols més representatius, les fronteres històriques i industrials que definirien el gènere encara resten poc estudiades. En quin moment concret podem començar a parlar de woman's film al cinema de Hollywood? El corpus de títols que incorpora i analitza Molly Haskell al seu article fundacional és prou generós, però la majoria se situen en aquest període entre els anys quaranta i cinquanta. Mary Ann Doane també resulta prou exhaustiva, però delimitant ja el gènere a la dècada dels quaranta, com

també fa Andrea S. Walsh. A partir d'aquí també és cert que la majoria d'articles al voltant del woman's film dins dels estudis fílmics feministes se centren gairebé sempre en el mateix grapat de títols: *Stella Dallas* en la versió de King Vidor, *Mildred Pierce*, *Letter from an Unknown Woman*, *Now, Voyager*, *All That Heaven Will Allow* i *Imitation of Life*, de Douglas Sirk... Dins de la literatura dedicada al tema, és Jeanine Basinger a *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960* qui proposa l'estudi a partir de la quantitat de pel·lícules més ingent, exhaustiva i variada. Però, un altre cop, acotant l'àmbit d'estudi a aquest període del Hollywood clàssic entès aquí d'una forma àmplia, i més enllà dels confins històrics del codi Hays. Aleshores, podem parlar de woman's film abans dels anys trenta i després dels anys seixanta? Neale apunta que la terminologia comença a aparèixer a partir de la dècada dels anys deu del segle passat, i confirma que a les revistes dels anys vint ja es troben ressenyes que parlen de woman's film o analitzen els films des d'aquest àmbit encara que no utilitzin aquesta expressió específica. I ressalta, tot seguint amb la seva problematització de la concepció actual de melodrama, que en cap cas es definia aquests films com a melodramàtics sinó com a drames, soap operes, històries d'amor, romàntiques o d'amor maternal (2000, p. 181). També creu que els melodrames de D. W. Griffith poden plantejar-se com unes primeres mostres del gènere, tal com defensa Scott Simmon (1993). Aquest expert en el director nord-americà afirma que de la mateixa forma que considerem Griffith el pare d'un model concret de cinema de Hollywood, l'anomenat mode de representació institucional, també es mereix l'etiqueta de "pare del woman's film" (p. 68). Segons ell, les pel·lícules per a dones ja haurien assolit una certa maduresa com a gènere abans que, per exemple, el western. Per tant, no hem de contemplar el woman's film com un gènere per defecte que s'oposa als models tradicionalment masculins. D. W. Griffith, de fet, hauria dut una pràctica habitual de films per a dones com a resposta a l'increment de públic femení que assistia als nickelodeons, i s'hauria centrat en aquest gènere durant els seus anys a la Biograph, del 1908 al 1913, que així es convertiria en l'estudi mare del woman's film amb títols com *The Fascinating Mrs. Francis* (1909), *A Flash of Light* (1910), *Her Awakening* (1911), *The Painted Lady* (1912) o *The Mothering Heart* (1913). Les pel·lícules de Griffith de l'època ja presentaven l'estructura argumental dels clàssics: "el calvari i el patiment d'una dona, i ocasionalment el seu triomf, dins dels límits domèstics" (p. 69). I, tot i que l'historiador no ho concreta tal qual, la producció del cineasta anticipa un altre tret del woman's film: el seu vincle amb un estrellat femení que en aquell moment just s'estava forjant. La Biograph va ser el bressol d'un incipient star-system, sobretot a través de les actrius que

tenia en nòmina: Florence Lawrence (la “Biograph Girl”), Lillian Gish, Mary i Dorothy Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh..., totes elles habituals d'aquests woman's film pioners firmats per D. W. Griffith.

Simmon considera que aquestes pel·lícules inclouen igualment la contradicció que defineix el gènere, un argument la resolució moral i conservadora del qual contrasta amb allò que promou, ni que sigui de manera indirecta, la pel·lícula: la consolidació en l'esfera pública de les dones. L'autor assenyala la paradoxa intrínseca del woman's film des de la concepció més essencial del cinema: són pel·lícules que promouen els valors domèstics com els pròpiament femenins a través d'un art que es defineix per l'exhibició pública d'estrelles femenines (dones que han fet carrera fora de casa) davant d'un públic també femení (que s'escapa de les tasques domèstiques per practicar una forma d'oci col·lectiva i en l'àmbit públic). Simmon també s'oposa a la idea que subvertir des de dins l'ordre moral del woman's film és propi només de cineastes com Douglas Sirk, per defensar, a la manera de Laura Mulvey, que les estratègies de resistència a la ideologia dominant a través d'elements de la posada en escena són una de les característiques essencials del gènere.

Steve Neale (2000) afegeix un altre grup de pel·lícules que atorga encara més complexitat a la definició dels límits històrics del gènere, els *serial queen films*. Un cicle de títols molt popular a la segona dècada del segle XX, travessats pel sentit de l'aventura i encapçalats per protagonistes femenines que recullen les inquietuds i les actituds de l'anomenada “nova dona”. Com a tals, es configuren com a heroïnes d'acció *avant la lettre* i, per tant, s'escapen de les tendències melodramàtiques del woman's film, també del primitiu.

En la primera entrega de *The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie, 1914), el serial més popular de Pearl White, en Harry (Crane Wilbur), el promès de la protagonista, se li adreça per preguntar-li quan “es casarà amb ell tot seguint els desitjos del seu pare”. Ella, vestida de manera esportiva i amb una raqueta a la mà, utilitza l'estri per parar l'intent d'ell de besar-la mentre riu desenfadada. La parella segueix flirtejant, juguen a tennis i ell insisteix en la pregunta sobre el matrimoni, que ella esquiva. De retorn a casa, el pare adoptiu s'afegeix a la petició. Fins i tot davant d'aquesta figura d'autoritat innegable, la noia defuig la súplica. “Suposo que algun dia em casaré amb en Harry. Però abans vull viure una vida plena d'emocions i aventures”. Dit i fet. La Pauline corre món i s'enfronta a tota mena de perills, en molts casos ordits pel seu arxienemic, el



secretari del seu pare adoptiu que espera veure-la morta per quedar-se l'herència que ell custodia. La Pauline puja a globus aerostàtics o es fica en cases que acaben incendiades, situacions de les quals l'ha de salvar molts cops en Harry, en un escenari prototípic de *damsel in distress* que ha de ser rescatada per un heroi masculí.

Pearl White va ser la gran “reina” dels serials gràcies a èxits com *The Perils of Pauline* que, com publicava Jim Bishop al diari *The Evening Independent*, “va convertir Miss White en l'heroïna d'Amèrica abans que Mary Pickford esdevingués la xicoteta d'Amèrica” (1959). Com a “primera estrella” d'una ingent indústria cinematogràfica en l'era pre-Hollywood, la figura de White complica les idees més fixades sobre estrellat femení i el rol de les dones al cinema. L'actriu va triomfar arreu del món<sup>23</sup>, i fins i tot a l'estat espanyol la publicació cinematogràfica *Tras la Pantalla* li dedicava la seva portada d'un número en què el cronista Mario Ruiz de Alcántara exaltava la seva figura tot parlant de “la nina intrèpida d'ulls blaus i cabells molt rossos”, però també de la seva *performance* en pantalla:

Cap com ella sabia fer cabrioles amb tanta lleugeresa, saltar d'un tren en marxa amb tanta agilitat, creuar un abisme agafada a una corda, llançar-se al carrer des d'un pis alt i abraçar-se a la crinera d'un cavall desbocat en una cursa frenètica o enfonsar-se al mar, amb capbussades de pescador de perles, per guanyar després la riba llunyana nedant amb la velocitat d'una anguila. (1921, p. 12)

La primera gran estrella internacional del cinema nord-americà encarnava un tipus de rol amb atributs i una esfera d'acció que en pocs anys es reservaran només als actors masculins. Malgrat que també s'elogia la seva aparença en el sentit més tradicional de la literatura sobre estrelles de cinema, el cos de White no està reduït a una imatge espectacularitzada i erotitzant, sinó que funciona com un vehicle per a l'acció. Les trames dels serials que protagonitza es despleguen en l'espai públic i ella esdevé el motor de l'aventura i de la investigació. Com succeeix amb els actors masculins, els seus primers films es promocionen tot fent èmfasi que ella mateixa s'encarrega de les escenes perilloses (fa els seus propis *stunts*). El seu cos és més cinètic que eròtic, és dinàmic, esportiu i

---

<sup>23</sup> La publicació *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and Serial Film Craze*, editada per Marina Dahlquist, repassa la influència dels serials de White a diferents països arreu del món, de Suècia a la Xina.

entregat a unes reptes acrobàtics propis de l'espectacle circense; i la seva principal ocupació no és pas l'amor (que no hi deixa d'estar present), sinó una vida d'aventures més enllà de la llar.

És en part l'encarnació de les inquietuds de l'anomenada “nova dona” del tombant del segle XIX al XX. En el món anglosaxó, s'identifica com a New Woman, terme encunyat per l'escriptora Sarah Grand l'any 1894, la nova tipologia de dona sorgida al tombant del segle XIX al XX, en el context dels moviments sufragistes<sup>24</sup> i l'adveniment de la modernitat urbana amb totes les transformacions que suposa. Un nou tipus de dona que no vol veure reduïda la seva identitat a exercir de mare i esposa, i reivindica el seu paper actiu en l'esfera pública. Una dona nova que trenca les cotilles literalment amb una forma de vestir-se més còmoda i esportiva, però igualment atractiva. Com sentència Neale:

Amb el seu èmfasi en la modernitat, l'activitat i la independència, i les seves connexions amb el sufragisme i la lluita pels drets de les dones, la Nova Feminitat s'oposava, almenys en alguns aspectes, directament al familiarisme sentimental victorià que, per molt problemàtic que es presentés, es trobava al cor de les pel·lícules de Griffith. (2000, p. 180)

De manera que podem entendre els serials femenins com l'altra cara de la moneda del woman's film primitiu pel que fa al model de feminitat que reivindiquen.

Serials com *The Perils of Pauline* esdevenen un territori de negociació d'uns nous rols de gènere en un moment de canvi de paradigma de la feminitat. La Pauline encarna una nova tipologia de dona disposada a participar de manera activa en el món. I incorpora una sèrie d'atributs habitualment associats als homes: decidida, arriscada, valenta, àgil, intrèpida... Les ànsies de llibertat i d'aventures de la protagonista femenina es contraresten, via l'estructura típica del serial melodramàtic de “rescat en l'últim moment”, amb la creació d'un perill del qual la protagonista ha de ser salvada pel seu xicot, de manera que en última instància es posa en evidència que la dona encara requereix un heroi masculí per sortir-se'n a la vida. Els films recullen una tendència típica del cinema de Hollywood. La urgència de posar-se al dia amb els avenços socials que viu una part del públic, en aquest

---

<sup>24</sup> Els serials amb heroïnes femenines coincideixen, no per casualitat, amb l'època de lluita pel sufragi femení als Estats Units, on no es concedeix el dret de vot de les dones fins al 1920.

cas les dones, es compensa amb un alligonament final sobre els límits d'aquesta independència femenina perquè els espectadors homes s'hi sentin còmodes. Repliquen aquesta contradicció que hem vist inherent al woman's film melodramàtic però en unes altres coordenades genèriques i des del cantó oposat de l'espectre ideològic.

Com Neale, Ben Singer recull, en part, la idea d'analitzar el melodrama primitiu en general i els serials protagonitzats per dones en particular com una primera mostra de pel·lícules centrades en l'experiència femenina, i en una redefinició dels rols de gènere i del mateix concepte de feminitat que sacsegen la societat del moment:

El melodrama sensacional va ser un dels principals vehicles a través dels quals la imaginació moderna va explorar una nova concepció de la feminitat. Pocs, si n'hi ha cap més, productes bàsics de la cultura popular a les primeres dècades del segle XX van mostrar la novetat i el dinamisme de la nova dona tan vívidament com els melodrames serials femenins. (2001, p. 221)

Els serials femenins s'haurien d'entendre a nivell sociològic com un reflex de l'excitació i les angoixes que suposen les mutacions al voltant del concepte de feminitat. Però Singer indica que el gènere també arrossega la paradoxa de retratar el poder femení alhora que espectacularitza la victimització de les dones. L'observació és pertinent per fer palès com l'espectacle de la violència contra les dones al cinema de Hollywood es fa present en els melodrames en què la protagonista és una figura més o menys passiva i vulnerable, com *Broken Blossoms* de D. W. Griffith, però també en aquells films en què ja es presenta l'heroïna des d'una agència més activa<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> El patró d'espectacularitzar la violència de la qual és víctima una dona quan assumeix un paper més actiu en l'esfera pública es repeteix als anys setanta i vuitanta, tot coincidint amb l'aparició de la segona onada de feminisme. Singer recorda el paper de la *final girl*, la protagonista femenina que a l'*slasher* dels 80 passa de noia perseguida per l'assassí a única supervivent, per parlar de com un gènere amb una dona protagonista alhora víctima i heroïna interpel·la el públic masculí. El concepte de *final girl* el fixa Carol J. Clover al llibre *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1993), on analitza un altre subgènere que entraria també en aquesta reflexió, el rape-revenge. En aquest cas parlem d'un subgènere en què en una mateixa pel·lícula es passa de recrear-se en la dona com a víctima passiva d'una violència sàdica a celebrar la mateixa protagonista com a agent activa de violència cap als homes, recull paroxíctic de com el cinema explota reflecteix alhora els avenços del feminisme dels setanta i la reacció agressiva que generava entre cert públic masculí. En aquest sentit, tant els serials dels anys deu com el rape-revenge dels setanta i vuitanta recullen aquest "avís" dels perills que corren les dones que, empoderades per un corrent d'emancipació, s'endinsen en l'esfera pública tradicionalment masculina.

Podem considerar aleshores els serials amb protagonistes femenines un precedent del woman's film? Segons Singer, seria un error classificar el *serial-queen melodrama* o melodrama serial femení estrictament com un *woman's genre*, atès que també atreïa el públic masculí per la seva naturalesa aventurera, plena d'acció, per la inclusió d'herois masculins i per l'imaginari de la victimització femenina (2001, p. 222). A la vegada, no es pot negar que són films que interpel·len principalment una espectadora femenina pel perfil de les protagonistes i les seves tribulacions, però també a través de la manera amb què connecten amb una ficció típicament femenina, i per les formes de promoció, adreçades sobretot a les dones.

El melodrama serial femení destaca com un indicatiu significatiu de l'intent de la indústria cinematogràfica d'adreçar-se a un públic femení en una data molt anterior de la que se suposa habitualment. El gènere indica la percepció que tenien els estudis sobre la importància econòmica de les dones espectadores des del començament de l'expansió comercial de la indústria cinematogràfica, gairebé una dècada abans de la bogeria de Valentino dels anys vint. (Singer 2001, p. 232)

Hi ha una pel·lícula catalana que confirmaria l'associació dels serials de Pearl White al públic femení. A *Vida en sombras* (1949), Llorenç Llobet Gràcia converteix la cinefília en el motor vital del protagonista, en Carlos (Fernando Fernán Gómez), molt abans que els directors de la Nouvelle Vague naturalitzessin aquesta tendència. Quan en Carlos és petit, comenten amb el seu millor amic les pel·lícules que no paren de veure al cinema. Se'ls hi afegeix una amiga comuna, l'Ana, que els interroga sobre Perla Blanca. És la seva actriu preferida, però ha perdut interès per als xicots, que prefereixen Charlot o Eddie Polo. Quan seguidament intercanvien cromos d'estrelles amb altres nens, queda clar que Perla Blanca ha quedat devaluada als ulls dels nois. Ja d'adults, els dos homes es retroben i surt de casualitat el nom de Perla Blanca a la conversa. Tot seguit se'n recorden de l'Ana, en una clara associació entre l'estrella del serial i els gustos femenins.

A més de tenir les dones com a públic prioritari, aquests serials coincideixen amb el woman's film clàssic en què l'experiència femenina es plasma des de la individualitat. Les reines del serial exerceixen el seu poder en un territori de domini masculí soles, o amb l'ajuda d'altres homes. Com les protagonistes del woman's film clàssic, amb prou feines desenvolupen formes de complicitat o solidaritat femenines, encara menys relacions afectives clau amb altres dones. Al cinema nord-americà, la independència i el poder

femenins s'entenen com un assoliment individual: ni la lluita ni el triomf es comparteixen amb altres dones.

En els dos casos ens trobem també que s'anuncia un univers ginocèntric ja des del títol. Les reines del serial protagonitzen films com *What Happened to Mary* (1912), *The Perils of Pauline* (1914), *The Exploits of Elaine* (1914), *The Adventures of Kathlyn* (1913), *The Hazards of Helen* (1914-1917)... Molts woman's film també porten nom de dona, en aquest cas gairebé sempre amb cognoms: *Alice Adams*, *Daisy Kenyon*, *Kitty Foyle*, *Mildred Pierce*, *Stella Dallas*..., o com succeeix amb bona part de la filmografia de Greta Garbo: *Anna Christie*, *Susan Lenox*, *Mata Hari*, *Queen Christina*, *Anna Karenina*, *Camille*, *Ninotchka*... En aquest àmbit també cal fer un matís. Els serials adopten la majoria dels cops els noms de pila de les actrius que els protagonitzen, en una estratègia pròpia d'un star-system incipient que propicia difuminar la frontera entre el personatge i l'actriu que l'encarna, foses en la figura única de l'estrella. En el woman's film, en canvi, el poder de l'estrella es reforça a través dels noms de les grans figures femenines de la literatura o de la història que interpreta.

Pel que fa a les diferències, en els serials femenins no hi apareixen mares com a protagonistes, en coherència amb la reivindicació d'aquest nou model de feminitat no circumscrit al mandat de tenir fills. Però la principal discordança rau en l'esfera d'acció i en tot el que això representa. Noies joves, solteres i modernes, les reines del serial defugen el matrimoni pel que tindrà de submissió a l'àmbit domèstic i al rol d'esposes i mares, per emprendre un seguit d'aventures i experiències ben lluny de casa. Són heroïnes d'acció *avant la lettre* que ocupen aquells territoris que segons Molly Haskell estaven reservats als homes: afronten perills, emprenen viatges exòtics, munten a cavall i condueixen tot tipus de nous mitjans de locomoció... Les reines del serial ofereixen les emocions típiques dels gèneres que s'oposarien al woman's film tradicional. També responen a una mentalitat que, durant la primera dècada d'aquest segle XXI, l'anomenada Nova Comèdia Nord-americana va fixar com a essencialment masculina: el rebuig a l'entrada a una edat adulta que se certifica a través del matrimoni. Tradicionalment, la reticència a la vida domèstica s'ha considerat una actitud masculina i s'ha plasmat a través d'un ritu de pas com el comiat de solter, una festa per celebrar l'últim dia de "llibertat" d'un home, que s'entrega a la disbauxa abans d'incorporar-se a la rutina, se suposa repressora, de la vida domèstica. Per oposició, la domesticitat i les seves institucions (el matrimoni, la

maternitat, tenir cura de la llar...) s'ha considerat una tendència natural en les dones. I vet aquí un corpus de títols ben populars dels anys deu del segle passat en què les protagonistes es rebel·len de forma explícita contra un dels trets característics del woman's film clàssic: la naturalització de l'àmbit domèstic com l'ecosistema propi de les dones. Algunes reines del serial, com Pearl White, ho duen a terme de forma relativa: a la noia li cal un temps de lleure abans de casar-se per viure les seves aventures, però sempre acaba requerint l'assistència del seu xicot. Altres, com Helen Holmes, es mostren molt més independents i reivindiquen les seves habilitats en àmbits laborals i d'acció pròpiament masculins, com el del ferrocarril. A *The Wild Engine* (1915), 26è episodi dels 119 que conformen *The Hazards of Helen*, el serial protagonitzat per Holmes i produït per la Kalem Company que va arribar a les pantalles entre el 1914 i el 1917, la Helen arriba a una estació de ferrocarril i demana feina com a telegrafista a les oficines. Quan l'encarregat ho comenta amb el seu superior, aquest protesta tot adduint que les dones no saben mantenir el cap fred en cas d'emergències. Una locomotora desbocada permetrà a la Helen demostrar com s'equivoca l'home. En els pocs més de deu minuts que dura el film, la protagonista posa en evidència la seva capacitat per solucionar una situació complexa i perillosa, gràcies tant a les habilitats físiques com al seu enginy i determinació. La Helen és capaç de fer la feina d'un home tan bé o millor que ell. I el serial ho acaba certificant i celebrant. No és l'únic cop que *The Hazards of Helen* explicita la discriminació per gènere en l'àmbit laboral, una esfera que en aquest serial sempre es concretava en el món ferroviari. A l'episodi 13, *The Escape on the Fast Freight* (1915), fan fora la Helen del seu lloc de comandament en una altra estació perquè uns lladregots s'enduen la caixa amb els diners. El telegrama en què se li comunica l'acomiadament especifica que a partir d'ara aquesta tasca la farà un home. La dona recupera la feina quan aconsegueix repescar el botí, després de llançar-se des d'un pont al tren en marxa on ha albirat els criminals.

"Heroïnes a la pantalla com aquestes, creades fa cent any per altres dones, haurien de tancar d'una vegada per totes el debat encara avui vigent de si les dones poden dirigir cinema d'acció i les estrelles femenines poden protagonitzar-lo", conclou la historiadora Shelley Stamp (2018, p.17) en el llibret que acompanya la recopilació de DVD *Pioneers: First Women Filmmakers*, que inclou uns quants episodis de melodrames serials femenins firmats per dones directores. Steve Neale (2001) explica com el tarannà aventurer, joiós i obert d'aquests films s'expandeix al cinema *flapper* dels anys vint, un fenomen que Laura

Mulvey també analitza en comparació amb el woman's film. El cinema *flapper* ens parla d'un moment de la indústria de Hollywood en què la presència de les dones com a creadores, protagonistes i subjectes de la mirada no va ser excepcional. Per Mulvey, aquest corrent no està exempt de contradiccions. La *flapper* encarna una representació de la dona moderna, efectivament. Però també respon a l'auge de la societat de consum, que veu en aquestes joves un *target* potencial d'indústries en expansió com la de la cosmètica i la moda. Aquestes joves venen la idea de la democratització del glamur amb què els Estats Units i Hollywood penetren als mercats i a l'imaginari d'arreu amb el cinema com el seu principal vehicle de transmissió. La teòrica també relaciona el boom de les *flappers* amb una de les essències del món modern de principis del segle XX: el moviment. Aquest tipus de dona moderna encarnaria la dinàmica pròpia dels nous escenaris urbans i la traslladaria a més a les narratives cinematogràfiques que protagonitza. El que diferenciaria el cinema *flapper* del woman's film tradicional seria que la feminitat hi cobra “un paper narratiu central que, a diferència del melodrama posterior i del woman's film, està mobilitzada per l'energia i la modernitat, i no per la repressió lacrimògena” (1989, p. 228-229). Un bon exemple de pel·lícula *flapper* és *The Wild Party* (Dorothy Arzner, 1929), que comentem en l'apartat "L'amor entre dones".

Per tant, a més dels woman's films pioners de D. W. Griffith, també podem parlar de l'existència d'un cinema de dones ja des dels anys deu que, tanmateix, no concorda del tot amb les característiques que fomenten el gènere d'ençà que es converteix en objecte d'anàlisi per als estudis fílmics. Però els serials femenins i el cinema *flapper* ens obliguen a plantejar uns quants interrogants en relació amb les fronteres històriques del woman's film. El primer, l'excessiva identificació del gènere amb el corpus de pel·lícules de l'edat d'or del sistema d'estudis. Haskell comença el seu llibre amb la dècada dels vint, per tant ni tan sols té en consideració, en la seva anàlisi general de la representació de les dones al cinema nord-americà, les pel·lícules dels anys deu o fins i tot anteriors (és a dir, pre-Hollywood). Ens trobem, doncs, que el concepte institucionalitzat de woman's film deixa fora tot un seguit de pel·lícules “de dones” que s'ajusten al gènere en dos dels aspectes clau, el protagonisme femení i el fet que s'adrecen principalment també a una audiència de dones, però divergeixen en l'aspecte més incòmode, la representació de la feminitat des d'unes coordenades conservadores. Cal preguntar-nos fins a quin punt és contraproduent reduir el concepte “cinema de dones” només als films en què les

protagonistes es veuen sotmeses a les opressions del patriarcat i al mandat de l'amor romàntic.

Més enllà de delimitar l'origen històric del woman's film com a gènere cinematogràfic, cal igualment indicar els seus antecedents en una ficció literària que també es conjuga en femení. Maria Laplace (1987) proposa la *women's fiction* com un altre dels orígens del woman's film. L'autora entén aquesta ficció de dones com una literatura pròpiament nord-americana originada al segle XIX que es diferenciaria de la novel·la rosa o romàntica que entronca amb la tradició de la ficció gòtica britànica. Al contrari que aquesta tendència més propera a la fantasia, la *women's fiction* se situa en el territori del realisme de caràcter burgès, i busca plasmar l'experiència femenina en un entorn que no li és propici, però en què aconsegueix sobreviure i vèncer les adversitats. *Donetes (Little Women, 1868)* de Louisa May Alcott, representaria l'exemple paradigmàtic d'aquesta *women's fiction*. Aquests textos forgen l'arc narratiu de l'heroïna que descobreix la seva vàlua com a dona a través, molts cops, de processos d'aprenentatge o formació. Són novel·les sobre “la formació de l'ego femení” (Laplace cita una expressió de Bayn), sobre la reafirmació d'una identitat femenina pròpia, que marcaran també el woman's film. Aquesta reafirmació de la dona, més individualista que de caràcter social, com passa sovint en l'àmbit nord-americà, va acompanyada d'un “culte a la domesticitat” provinent de la moral victoriana com a reacció, en part, als “valors masculins i brutals del primer capitalisme industrial” (1987, p. 152).

### **Quan s'acaba el woman's film... si s'acaba?**

De la mateixa manera que no s'ha establert un moment concret en què s'iniciï el woman's film, tampoc hi ha consens sobre en quin moment es podria donar per liquidat el gènere, o si realment s'arriba a clausurar. En tot cas, podem parlar d'una sèrie de circumstàncies a partir de les quals el woman's film clàssic, tal com es formula als anys trenta, quaranta i part dels cinquanta, entra en declivi.

Publicat l'any 1963, *La mística de la feminitat*, de Betty Friedan, posava per primer cop negre sobre blanc aquell “malestar que no té nom” que arrossegaven les dones nord-americanes des de després de la Segona Guerra Mundial, quan es van veure obligades a renunciar a tota una sèrie d'avanços aconseguits en les dècades anteriors i experimentats per moltes durant el temps en què “l'esforç de guerra” les va empènyer a ocupar els llocs de treball i de responsabilitat que els homes havien deixat lliures per marxar al front. Des



de finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, les dones es veuen obligades a ajustar-se a un model de feminitat ideal, lligada a la domesticitat i a la vida familiar, que les restrenyia de desenvolupar els seus potencials en l'esfera pública. Aquest malestar inefable i soterrat batega també en molts woman's films, sobretot els dels anys cinquanta, com demostren títols tan representatius com *All That Heavens Allows* (Douglas Sirk, 1955), sobre les dinàmiques de repressió familiars i socials a què es veu sotmesa la Cary (Jane Wyman), una vídua fins aleshores “modèlica” de la classe mitjana-alta de Nova Anglaterra quan s'enamora d'en Ron (Rock Hudson), el seu jardiner més jove, i inicia una relació amb ell plenament satisfactòria. El llibre de Friedan representa el tret de sortida als Estats Units del moviment feminista dels seixanta i setanta, una onada social, política, filosòfica i artística que, en la seva lluita per l'alliberament de la dona de les múltiples formes d'opressió patriarcal, posa en crisi el tipus de representació femenina en el woman's film tradicional. El canvi generacional, l'anhel per comptar amb nous models de feminitat, i l'auge dels primers estudis fílmics feministes que impugnen en gairebé la seva totalitat el paradigma de cinema de Hollywood, alhora que clamen per una forma de pel·lícules específicament feminista articulada com a contracinema, expliquen, en part, la crisi del format clàssic de woman's film.

Des de l'àmbit de la indústria i de la producció, la progressiva relaxació del codi Hays al llarg dels anys cinquanta fins que desapareix l'any 1968, quan és substituït pel sistema de classificació per edats (MPAA *film rating system*), també promogut pel *lobby* de les grans productores, obre les portes a temàtiques fins aleshores restringides i a aproximacions més transparents de l'experiència de feminitat. Per altra banda, la crisi del sistema d'estudis i de l'*star-system* tradicional implica una suposada relaxació en el rígid funcionament de la màquina de Hollywood. Tanmateix, com ja exposa Molly Haskell (1975) i encara que soni paradoxal, aquest suposat progrés acaba jugant en contra de la qualitat i la quantitat de representacions femenines en les pel·lícules *mainstream*. “Des del punt de vista de la dona, els deu anys, diguem-ne, des del 1962 o el 1963 fins al 1973, han estat els més descoratjadors de la història de la pantalla”, sentència l'autora com a arrencada del capítol que dedica a la dècada dels seixanta a *From Reverence to Rape* (1974, p. 323). Haskell reflecteix com el cinema comercial (també el firmat per grans noms, com Stanley Kubrick) reacciona de forma virulenta contra l'auge del moviment feminista. La resposta del cinema de Hollywood a l'alliberament sexual consisteix en una major hostilitat cap a les dones a les pel·lícules, on són objectivades, infantilitzades,

humiliades, maltractades i violades (el “rape” a què l'escriptora al·ludeix ja en el títol), tot just aprofitant la falta de censura de la violència explícita a la pantalla que suposa la desaparició del codi Hays. Per altra banda, el cinema encimbella la nova virilitat disfressada de rebel·lia que es cova al si de la contracultura de l'època, i que posa en el centre formes de relació exclusivament masculines, mentre que els vincles sexoafectius amb les dones queden marginats a un lloc secundari, de vegades com a simple forma d'esborrar qualsevol ombra d'homosexualitat que es pogués dibuixar sobre els protagonistes. El triomf de l'anomenat Nou Hollywood, la quinta formada per Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Michael Cimino, Brian De Palma i Peter Bogdanovich, entre d'altres, no fa més que corroborar aquesta tendència, més enllà dels mèrits artístics de les seves respectives obres. Aquesta colla de directors que capgira la indústria al llarg dels anys setanta revifa i enalteix una sèrie de gèneres tradicionalment masculins i vinculats a la violència, com el cinema de gàngsters i mafiosos, el western o el cinema bèl·lic, que confirmen aquest gir cap a un nou androcentrisme i unes noves formes de virilitat atractiva, ni que sigui des de personatges turmentats o en crisi. Excepte en honroses excepcions, les pel·lícules ja mítiques d'aquests cineastes, com *The Godfather* (1972) o *Apocalypse Now* (1979), de Coppola, les històries de gàngsters de Martin Scorsese o les odisses espirituals sobre personatges masculins turmentats que li escriu Paul Schrader, *The Deer Hunter* (1978) o *Heaven's Gate* (1980), de Michael Cimino, o *Scarface* (1983) i *The Untouchables* (1987), de De Palma, han contribuït a associar un concepte de cinema de qualitat i *cool* amb imaginaris d'exaltació de certes formes de masculinitat. Estem parlant de la primera generació de directors nord-americans que entén el cinema, en la teoria i en la pràctica, des de la consciència d'autoria forjada en les pàgines de *Cahiers du Cinéma*. No s'adapten als mandats d'un estudi, sinó que responen a una visió artística pròpia modelada en un gresol de referents cinematogràfics canònics. Però, al contrari del que podríem esperar, aquesta reafirmació de l'autoria individual en front dels engranatges industrials, sumada a una “democratització” de l'star-system, acaba jugant en contra de la representació de les dones a la gran pantalla. Com resumeix Haskell:

L'absència del dispositiu de fabricació d'imatges donava més llibertat a les actrius, però com a no estrelles tenien menys poder. La creixent autoconsciència del treball cinematogràfic va jugar en contra de les actrius. Amb l'ascens del director com a superartista van quedar a la seva mercè no només per aconseguir feina, també per a les seves imatges, imatges cada cop menys arrodonides i més

perifèriques a mesura que els directors es feien cada vegada més subjectius i autoindulgents. (Haskell 1974, p. 326)

La dona pren i reclama més poder als carrers, però perd quota de pantalla al cinema. Aquesta tendència es manté al llarg de l'últim terç del segle XX, fins al punt que, com recorda Hilary Radner (2017), es dona per demostrat que a la dècada dels noranta, en el que ja s'anomena *Conglomerate Hollywood*, “els joves espectadors masculins es van convertir en l'objectiu principal de la majoria de les produccions cinematogràfiques a les sales de cinema, amb els homes i la perspectiva masculina dominant la indústria cinematogràfica” (p. 14). L'autora desenvolupa seguidament la idea que, malgrat tot, el woman's film no desapareix sinó que roman viu en àmbits menys centrals de la indústria en el que es denominaria “new woman's film”.

Com a últim factor, però no menys important, l'aparició de la televisió com a nou mitjà de comunicació de masses domèstic propicia, per altra banda, el desplaçament de la ficció adreçada a les dones a la petita pantalla. Les formes serials literàries que nodreixen el melodrama cinematogràfic es reconverteixen (via també formats radiofònics) en ficcions seriades que tornen a posar al centre l'experiència femenina com a generadora de *pathos*, les estructures narratives que privilegien les emocions fortes, els esdeveniments sobtats i les revelacions sorpresa a la coherència realista, els àmbits domèstics com a esfera de l'acció, i el menysteniment de la crítica acadèmica. Es poden considerar les soap operes o telenovel·les, la reencarnació televisiva del woman's film?<sup>26</sup>

### **El woman's film més enllà dels Estats Units**

Molly Haskell (1974) associa el woman's film a la idiosincràsia nord-americana. “Quin comentari més irrecusable sobre les relacions entre homes i dones a Amèrica que la noció mateixa de quelcom anomenat «woman's film»?” (p. 153), es pregunta, i continua assegurant que a Europa no existeix cap categoria específica per designar dins de l'art les ficcions “de dones” que impliquin un món genèric compartit de desgràcia i masoquisme, perquè al Vell Continent les emocions romàntiques són també cosa d'homes. Segons ella, al Regne Unit, es quedarien a mig camí: “*Brief Encounter* i *The Seventh Veil* també

---

<sup>26</sup> Sobre aquest assumpte i el new woman's film, en parlem a l'apartat "Continuació i llegat del woman's film".

presenten elements propis de la soap opera, però es troben en un pla lleugerament superior que les seves homòlogues nord-americanes” (p. 153). Tanmateix, la tipificació i reivindicació del woman's film com a gènere des dels anys vuitanta a partir del propi plantejament de Haskell ha propiciat que teòriques feministes posteriors la contradiguin i desenvolupin la hipòtesi de l'existència d'un woman's film propi en els seus respectius països.

En el cas del Regne Unit, la historiografia feminista ha parat especial atenció al corpus de títols produïts per Gainsborough Pictures, un estudi en funcionament del 1924 al 1951 que al llarg dels anys quaranta es va especialitzar en el melodrama, sobretot d'època. A *Historical Pleasures: Gainsborough Costume Melodrama*, Sue Harper defensa que al gruix de melodrames de la productora estrenats durant i després de la Segona Guerra Mundial es van poder expressar qüestions relacionades amb la sexualitat femenina com no s'hauria pogut fer en el marc d'un altre gènere. L'autora reivindica l'interès d'aquests títols en la construcció de l'imaginari femení d'aquella dècada atesa la seva popularitat i malgrat les males crítiques que rebien, segons ella degudes precisament al fet que anaven destinats a un públic de classe obrera i femení. Afegeix que els films mostren un sentiment de superioritat i una voluntat alliçonadora cap a les dones, tant les protagonistes com les del públic, que no es troba en el mateix grau en els originals literaris en els quals s'inspiren, la majoria firmats per autores. Però alhora converteixen el marc històric, en cap cas realista o amb dimensió sociopolítica, “en un espai de plaer sensual” (p. 181). L'article se centra en pel·lícules com *The Man in Grey* (1943) o *The Wicked Lady* (1945), totes dues dirigides per Leslie Arliss, la primera a partir de la novel·la homònima d'Eleanor Smith i la segona inspirada en *Life and Death of the Wicked Lady Skelton*, de Magdalen King-Hall, que comparteixen retrats de dones amb una sexualitat activa que acaba sent castigada al final del film. En aquests dos títols, Margaret Lockwood encarna un mateix tipus de protagonista, una dona capaç de tot per assolir els seus desitjos. A *The Man in Grey* és una noia de classe baixa, la Hesther, acollida en un internat “de senyorettes” on rep la simpatia de la Clarissa (Phyllis Calvert), la noia més popular i benestant de l'escola. Ressentida pel seu destí i les circumstàncies, la Hesther fuig de la institució. La Clarissa la defensa i també n'acaba marxant, per acabar casant-se amb l'home de gris del títol (James Mason), un aristòcrata de la vella escola, de nissaga ancestral i caràcter esquerp. Lluny de presentar aquest casament com un conte de fades, el film deixa clar de seguida que ha estat un arranjament per part de l'home per aconseguir

un hereu i que tot plegat genera una clara insatisfacció a la Clarissa, que es pregunta “si tots els matrimonis són així”. La pel·lícula acaba mostrant dos tipus de protagonistes *a priori* oposades però descontentes cadascuna amb les constriccions que els imposen les respectives classes socials pel fet de ser dones. El film ataca l'aristocràcia com un sistema essencialment repressor de les emocions que es mou només per interessos de pervivència de la seva estirp. En un escenari en què ha quedat clar que l'esposa té dret de sentir-se desil·lusionada, se li presenta un altre pretendent en forma d'actor galant i aventurer. Com el personatge que la mateixa actriu, Phyllis Calvert, encarna en un altre film de la Gainsborough, *Madonna of the Seven Moons* (Arthur Crabtree, 1945), ens trobem amb una dona de classe alta, bon caràcter i reputació irreprotxable, una figura exemplar al cap i a la fi, a qui es mostra conscient de la seva insatisfacció sexual. De manera que acaba buscant en altres entorns el plaer i el romanticisme que no troba a casa. Alhora, la Clarissa també restableix la relació amb la malaurada Hesther, a qui ofereix feina a casa seva. El marit de la Clarissa se sent atret per l'ambició sense escrúpols de la noia, en què es veu reflectit, i la converteix en la seva amant. Així sembla complir-se el mal averany d'una endevina que va avisar la Clarissa que “no es refiés de les dones”.

A *The Wicked Lady*, Margaret Lockwood encarna un dels personatges femenins més apassionants i oblidats del cinema dels quaranta. La Barbara es rebel·la per dos camins contra les imposicions que li toca viure com a dona en una època tan repressiva com el segle XVII. A través de la manipulació aconseguix tot allò que desitja, sobretot robar-li (aquí també) el promès a la seva millor amiga per assegurar-se una bona posició social i, de passada, mantenir-la a ella a prop. Però alhora és una dona manifestament rebel que, tan bon punt s'adona que el matrimoni és un pou sense fons d'avorriment i relacions socials enutjoses, s'embrancha en una doble vida com a bandolera. En una escena posterior, explica fins a quin punt l'excita la sensació de perill. Aviat inicia una relació amb un altre bandoler (James Mason), a qui primer traeix i després assassina<sup>27</sup>. No és el seu únic crim, també enverina a poc a poc el majordom que descobreix la seva veritable identitat i l'acaba ofegant per rematar-lo. La Barbara esdevé una mena de *femme fatale*/assassina en sèrie, una dona capaç de tot per aconseguir allò que desitja i mantenir la seva independència.

---

<sup>27</sup> Cal destacar la doble moral masclista respecte a dos personatges homòlegs. Mentre el lladregot que encarna Mason contribueix al mite romàntic i eròtic del bandoler galant i bona persona malgrat tot, la dona bandolera es representa com una figura que sobrepassa els límits del que es considera acceptable per a una dona, fins i tot entre els seus.

Però acaba morint sola perquè “en fa un gra massa”, i els homes no poden acceptar-la tal com és. Malgrat el moralisme inevitable respecte al personatge, hi ha també una certa celebració d'aquesta dona de sexualitat oberta, ambició sense límits i voluntat de ferro, molt més atractiva que el seu contrapunt prudent, l'amiga que interpreta Patricia Roc. La pel·lícula va ser tot un èxit en el seu moment i fins i tot va patir la censura en la seva estrena als Estats Units. La Barbara en certa manera es conforma com una variant de la *femme fatale* del noir nord-americà. Si al cinema de Hollywood la dona ambiciosa i amb agència al voltant de la seva sexualitat es tipifica, fetitxitzada i alhora estigmatitzada a través d'un gènere molt concret, l'associat a la vida criminal, al Regne Unit aquest mateix procés es du a terme a través del melodrama d'època, dues formes diverses de presentar aquest tipus de dona en contextos allunyats de les experiències quotidianes de les espectadores. També com passa amb les *femmes fatales*, el luxe de poder veure una dona inconformista, amant del sexe, agosarada i, en aquest cas, en un paper tradicionalment masculí, es feia pagar convertint la protagonista en un personatge amoral el càstig de la qual el públic no podia fer altra cosa que compartir. Als woman's films de la Gainsborough, a més a més, la dona que desafia la moral puritana i les convencions de classe també comet el pitjor mal de tots de cara a l'audiència femenina: traïr l'amiga fidel de la manera més roïna, “robant-li” el marit.

En un altre dels films més populars de l'estudi, *Madonna of the Seven Moons* (Arthur Crabtree, 1945, a partir de la novel·la homònima de Margery Lawrence), es conrea la dualitat femenina tan pròpia del woman's film clàssic, en aquest cas des de dues vessants. La protagonista, Maddalena (Phyllis Calbert, en un paper similar al de *The Man in Grey*), una dona de bona família que va ser violada de jove, viu a causa del trauma una doble vida de la qual no és conscient. Per una banda, és una devota i piadosa mare de família i esposa; per l'altra, es converteix en l'amant d'un pinxo de barri baix. L'esquizofrènia de la protagonista li permet incorporar com una experiència real la fantasia alimentada per tantes pel·lícules, ja des dels anys vint i el boom dels films amb Rodolfo Valentino<sup>28</sup>: l'alliberament de la pulsio sexual en un context aliè a l'esfera familiar en què les dones es veien confinades. En aquest cas tot succeeix a Itàlia, un escenari recurrent per al despertar de la sensualitat en la ficció anglosaxona, i no només per a les dones. Però la Maddalena en versió “Hyde” es mou en la variant aventurera i exòtica d'aquest paisatge, els ambients

---

<sup>28</sup> Vegeu l'apartat de "L'espectadoria femenina".

de classe popular i gitanos. Al costat de la personalitat escindida de la mare, tenim la seva filla, encarnació d'un nou model de dona d'acord amb els nous temps. A *Madonna of the Seven Moons* no trobem en la protagonista aquella manca d'escrúpols que es fa present en els personatges que interpreta Margaret Lockwood en altres melodrames de la Gainsborough, i que permet castigar-la al final pels seus desafiaments a la moral establerta. Però es manté l'ambivalència en el discurs classista. El context popular és l'espai on la dona pot alliberar la seva sexualitat, reprimida a causa de la violació i de la moral pròpia de la seva classe. Però els personatges d'aquest ambient es representen des de coordenades estigmatitzadores: com a violadors (Sandro), “donotes” que no poden ser respectades perquè no senten vergonya de la seva “indecència”<sup>29</sup>, lladres... La protagonista, que al cap i a la fi ha viscut una aventura adúltera, es redimeix assassinant l'home que estava intentant violar la filla (tot i que ella es pensa que està matant el seu amant que li fa el salt) i morint després d'això. La pel·lícula es clou amb una imatge prou simbòlica: sobre el pit de la dona morta, el marit hi deixa una creu; l'amant, una rosa.

L'etapa daurada dels melodrames de la Gainsborough coincideix amb els grans anys del woman's film nord-americà, a la dècada dels quaranta. Com passa als Estats Units, l'estudi du a terme una política específica de producció de pel·lícules adreçades al públic femení en un moment en què les dones són majoria entre els espectadors cinematogràfics i demanen productes específics. Els melodrames de la Gainsborough se centren en universos femenins, atorguen el protagonisme a les dones, s'inspiren la majoria de les vegades en novel·les d'escriptores, plasmen les inquietuds d'una nova generació de dones que han deixat enrere amb més o menys consciència la cotilla repressora de la moral puritana i presenten les protagonistes com a subjectes del desig sexual. Tanmateix, l'alliberament de les protagonistes s'articula molts cops com una fantasia o un deliri que acaba sent castigat o corregit, en la típica ambivalència moral del cinema de dones no només dels anys quaranta. L'ambientació d'època i/o exòtica, un context a les antípodes del realisme domèstic que facilita aquesta desinhibició de les protagonistes, es pot considerar un tret específic del woman's film britànic.

La Gainsborough aparca en part aquesta tradició del melodrama històric que tant èxit li suposa quan en pren les regnes Sydney Box, a qui Arthur J. Rank fitxa després de l'enorme

---

<sup>29</sup> El film “maltracta” les amants de l'aventurer, tot marcant així una diferència entre l'estatus de la dona que fantasieja amb aquesta figura masculina i aquelles que hi viuen sense lligams de forma real.

èxit de *The Seventh Veil* (1945), el guió de la qual havia escrit amb la seva dona, Muriel Box. Resulta curiós el poc cas que es fa al treball dels Box com a productors i guionistes a la Gainsborough en les referències bibliogràfiques aquí esmentades, si tenim en compte que de la seva ploma sorgeixen alguns dels títols més interessants i insòlits del woman's film britànic i que, més tard, Muriel Box esdevé una de les poques dones directores del cinema de l'època, no només al Regne Unit. Tot i que els contracten per la repercussió de *The Seventh Veil*, un drama romàntic amb una trama psicoanalítica molt del gust de l'època que encaixa força amb la línia artística de l'estudi, els Box acaben apostant per un canvi de terç en les polítiques de producció. Sense deixar de moure's en un context melodramàtic, treballen en una estètica més pròpia del realisme social que del drama d'època, que aborda algunes de les problemàtiques del Regne Unit de la postguerra. El cinema dels Box planta les bases de cert cinema realista britànic de llarga tradició que interpel·la el gran públic a partir d'abordar els assumptes socials que els afecten. És cert que les seves produccions s'allunyen de les dinàmiques melodramàtiques pròpies dels films abans esmentats i no s'adrecen en particular a l'audiència femenina. Però tant en el marc de la Gainsborough com en la seva feina per a altres estudis,

les pel·lícules dels Box com a guionistes també presenten nous perfils de dona que desafien els estereotips més tradicionals tant al cinema com a la societat. Inesperades feministes com la mestressa de casa que es converteix en política de *The Years Between* (Compton Bennett, 1946); noies que manen en la seva pròpia sexualitat com l'òrfena de *The Brothers* (David MacDonald, 1947); "solterones" que desafien les narratives tradicionals al voltant de la seva condició com la que encarna Flora Robson a *Holiday Camp* (Ken Annakin, 1947); mares solteres que tiren endavant malgrat tots els inconvenients com la de *When the Bough Breaks* (Lawrence Huntington, 1947); amnèsiques a les quals el trauma psicològic no els impedeix prendre les seves pròpies decisions en el pla romàntic com les protagonistes respectives de *The Seventh Veil* (Compton Bennett, 1945) i *Portrait from Life* (Terence Fisher, 1949); variants de la *femme fatale* amb perfil humà i justificació social com les de *Daybreak* (Compton Bennett, 1948), *The Blind Goddess* (Harold French, 1948) o *Good-Time Girl* (David MacFonald, 1948)... (Iglesias, 2018 p. 153-154).

Després de la Segona Guerra Mundial, i sota el comandament de Sydney Box, la Gainsborough inicia un cert declivi i Rank decideix tancar les portes de l'estudi l'any 1949.



A *British Women's Cinema* (2009), Melanie Bell i Melanie Williams reivindiquen la tradició nodrida i variada d'un woman's film britànic amb una sèrie de títols que haurien estat assimilats a altres gèneres i que anirien més enllà del corpus de melodrames de la Gainsborough. Segons aquestes teòriques, al Regne Unit hauria existit, per una banda, una reticència a la concepció en si d'aquest gènere com una manifestació més del cinema nacional, atès que es consideraria pels seus excessos melodramàtics d'un tarannà poc britànic. Per l'altra, els films que podrien quedar englobats en aquesta etiqueta, com els de l'estudi de *The Wicked Lady* i *Madonna of the Seven Moons*, haurien estat víctimes d'un constant menysteniment per part d'una crítica que privilegiava com a sinònim de qualitat el realisme més sobri. A través d'articles de diferents autores, en el seu llibre construeixen una possible genealogia del woman's film britànic des del cinema dels anys vint passant per les pel·lícules d'època tan típicament britàniques (*heritage films*) com les produccions de Merchant Ivory o les adaptacions de Jane Austen, fins a films més contemporanis com *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) o *Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002). Segons les autores, alguns d'aquests exemples haurien passat desapercibuts en les primeres vindicacions d'un woman's film britànic a favor de posar el focus en el corpus de melodrames dels anys quaranta de la Gainsborough que, per la seva concepció menys acomplexada del gènere, la intensitat dels personatges femenins, l'ambientació d'època, l'èxit que tenien entre el públic femení de classe obrera i el fet que es produeixen en la mateixa època que l'edat d'or del woman's film nord-americà, criden més l'atenció com a exemples paradigmàtics del gènere.

Sue Harper (2009), al seu capítol del mateix llibre, demostra l'existència de la producció conscient i com a categoria de mercat de pel·lícules per a dones durant els mateixos anys que va florir als Estats Units a partir de repassar les frases de promoció de diversos films de l'època, no només els de la Gainsborough. Harper constata la breu existència del gènere, dels anys trenta a finals dels cinquanta, atès que les pel·lícules adreçades específicament a les dones haurien estat substituïdes per una producció dirigida al públic familiar a partir del final de la Segona Guerra Mundial. Això faria que als anys seixanta, durant el boom del Free Cinema i el Nou Cinema Britànic, no es pugui parlar d'un woman's film perquè la indústria, segons Harper, estaria més interessada a acotar el públic específic des de termes generacionals que de gènere.

Bell i Williams diagnostiquen diferents característiques específiques del woman's film britànic. Per exemple, la relació de la dona amb l'entorn i la naturalesa, clau en les pel·lícules tant d'època com contemporànies rodades en localitzacions reals, en oposició a la tendència nord-americana a filmar sempre en estudi o en ambients urbans. Aquí també hi entrarien les narratives de dones que viuen un procés de transformació interior en els seus viatges a destins allunyats. Una altra característica britànica del gènere es trobaria en els protagonismes col·lectius, en contrast igualment amb un dels trets més simptomàtics del woman's film nord-americà, l'individualisme de la protagonista femenina<sup>30</sup>. Bell defensa aquesta singularitat com una de les aportacions que atorga riquesa i matisos a un woman's film britànic que aniria més enllà de la temàtica romàntica heterosexual per donar espai a l'amistat femenina i a les protagonistes de major edat. La transnacionalitat de personatges i marcs narratius seria una peculiaritat més del cinema de dones britànic, de manera que aquí el gènere recolliria fins a quin punt a les protagonistes, sobretot a partir dels anys seixanta, se'ls feia petita la forma d'entendre la feminitat (i la masculinitat) al Regne Unit. La proposta de les autores britàniques convida a plantejar-se un exercici similar en altres cinematografies. Es tractaria de considerar el woman's film una mena de “gènere transgènere”, per així recuperar una tradició nacional en aquest sentit a partir d'identificar els films “de dones” produïts al llarg de diferents èpoques, però assimilats a altres gèneres, alhora que es plantegen unes característiques intrínseques nacionals.

Antje Ascheid (2006) proposa llegir el boom de cinema d'època britànic del tombant del segle XX al XXI com una variant actual del woman's film, el que ella anomena *woman's heritage film* o woman's film d'època, que s'inscriuria en el marc de les chick flicks<sup>31</sup> i que “activa i aparentment reconcilia trajectòries narratives sovint contradictòries dins d'un entorn històric prefeminista per crear fantasies postfeministes d'emancipació romàntica”. Ascheid defensa la concepció d'aquest cinema d'època britànic (també en alguns casos nord-americà) en què la protagonista concilia la seva vocació d'independència amb l'impuls romàntic en un context històric com una manifestació de

---

<sup>30</sup> Els melodrames de la Gainsborough amb Margaret Lockwood en serien una excepció. A *The Man in Grey* i *The Wicked Lady*, la protagonista traeix la millor amiga, en un dels trets que, per altra banda, posen en evidència la seva moral dubtosa.

<sup>31</sup> Les chick flicks es poden considerar una continuació del woman's film pròpia de la dècada dels vuitanta i els noranta i adreçada a unes espectadores més joves. En parlem en l'apartat següent, "Continuació i llegat del woman's film".

variant postfeminista del woman's film menys evident que les comèdies romàntiques. Aquesta professora de la Universitat de Geòrgia no condemna l'alineació postfeminista com altres teòriques, perquè considera que recull les inquietuds concretes d'unes dones que donen per aconseguida la lluita per la igualtat i ara han d'enfrontar les dificultats que suposa tenir-ho tot, sobretot la conciliació entre vida laboral d'èxit i la satisfacció romàntica. Aquests films d'època es farien ressò, segon ella, d'aquesta preocupació en forma de fantasia històrica. La problemàtica aquí tornaria a raure en com es posa en escena una societat patriarcal no tant per criticar-ne el masclisme inherent sinó per explotar-ne les possibilitats de tensió romàntica. Tant en les adaptacions literàries com en els guions originals, es matisa les protagonistes de manera que:

sovint semblen viatgeres en el temps més que figures històricament autèntiques, cosa que permet que l'escenificació simultània de la idealització (mitjançant la posada en escena, la història d'amor i l'erotisme) i la crítica (un discurs profeminista) coexisteixin dins de la narració. (Ascheid, 2006, p. 6)

El boom del cinema d'època britànic (amb dones protagonistes o no) a partir dels anys vuitanta del segle passat també es relaciona amb el gir cap al conservadorisme que viu aquell país amb la pujada al poder de Margaret Thatcher. Des d'aquesta perspectiva ideològica, la nostàlgia típicament postmoderna de l'època s'articulava en una mirada cap a una Anglaterra del passat idealitzada i celebrada en els seus valors més tradicionals i de classe alta. Aquí entraria el fet que en aquests films es problematitzi poc o s'invisibilitzi no només el masclisme, sinó també la diferència de classes, la repressió moral, el racisme o l'esclavisme a partir dels quals se sustenta la societat representada. Aquesta perspectiva també explicaria la idealització acrítica de l'època victoriana com un territori més propici al romanticisme que els temps actuals. Això obre la porta a reflexionar sobre fins a quin punt la concepció romàntica de l'amor i de la passió només pot conrear-se en un context repressiu:

En altres paraules, mentre que el subtext del "woman's heritage film" està influenciat per una crítica feminista al patriarcat, simultàniament utilitza la representació de la repressió històrica de les dones per augmentar la tensió sexual de la narració. (...) La fórmula que impulsen aquestes ficcions, per tant, no rau en el seu historicisme, sinó que es guia per la idea que l'opressió social i la passió

oculta són dues forces antagòniques que condueixen a l'èxtasi romàntic. (Ascheid, 2006, p. 9)

El marc d'anàlisi dibuixat per Ascheid ens resulta d'allò més adient per expandir el concepte de woman's film a la ficció televisiva contemporània i endinsar-se en l'estudi de fenòmens d'audiència com la sèrie *Bridgerton* (2020-), exemple paradigmàtic de l'ús postmodern d'un context d'època en un entorn britànic per desenvolupar fantasies romàntiques adreçades a un públic femení del segle XXI. Aquesta ficció creada per Chris Van Dusen a partir de la saga de novel·les homònimes de Julia Quinn i produïda per Shonda Rhimes engloba les tendències del woman's heritage film, i fins i tot les actualitza als nous corrents *queer* i a la certa consciència postcolonial de la ficció *mainstream* contemporània, sense deixar d'arrossegar moltes de les contradiccions que planteja l'autora en la seva anàlisi.

### **El woman's film, també com a gènere de la por femenina**

El "retorn" de la dona a l'àmbit domèstic en el woman's film dels anys quaranta coincideix amb el boom al cinema de la ficció gòtica, aquella en què la llar esdevé no un espai de protecció sinó d'amenaça per a les protagonistes. La literatura gòtica als Estats Units s'ha considerat sempre un gènere d'èxit, sobretot per l'alt consum que en fan les dones. Mary Ann Doane (1987b) defensa la inclusió del cinema gòtic femení dins del woman's film, tot i que per la seva naturalesa genèricament híbrida sembla que no hi encaixi. I malgrat que, podem afegir, es tracta d'un subgènere en què l'experiència femenina està lligada a la por i no (només) a l'amor. A l'hora de presentar l'esfera domèstica com un territori pertorbador i no pas acollidor, el cinema gòtic acaba fins i tot erigint-se en una mena de "metacomentari" del woman's film i de la impossibilitat, diu Doane, d'inscriure-hi una subjectivitat femenina. En la classificació que du a terme l'autora del woman's film en tipologies vinculades en alguns casos a trastorns psicoanalítics, el cinema gòtic correspondria al gènere de la paranoia, atès que recull el terror de les dones a sentir-se observades, la constatació inconscient del control per part de la mirada masculina i l'amenaça que representa. I alhora reflecteix també el perill que suposa per a les protagonistes esdevenir subjectes actius de la mirada com a pas previ a l'accés d'un coneixement que els hi és vetat, sovint respecte a la naturalesa del marit.

La tradició del gòtic femení transmet la inquietud de les dones quan s'endinsen en un nou estadi vital, el matrimoni; i en un nou escenari, una llar que no els és pròpia i en la qual

ja sol haver-hi una altra dona regnant (la sogra, una cunyada, una governanta). Des del marc psicoanalític, s'ha interpretat la paranoia de les protagonistes de la ficció gòtica com l'expressió de l'angoixa femenina davant del sexe. Aquesta visió freudiana no deixa de ser pertinent, però també resulta reduccionista, atès que menysté altres pors femenines ben fundades davant del canvi d'escenari que suposava per a tantes noies joves el matrimoni. La societat patriarcal porta segles invisibilitzant la violència domèstica, el maltractament i l'assassinat de dones per part dels marits i l'evidència que la llar podia esdevenir una presó per a moltes esposes. La ficció gòtica es fa ressò d'aquestes temences, que bateguen en el substrat de la narració. Més enllà dels mites romàntics, certes tradicions folklòriques han anat transmetent a la seva manera de generació en generació aquesta cautela de les dones a l'hora d'endinsar-se en l'esfera del matrimoni, on quedaven a la disposició d'un home a qui amb prou feines coneixien o ni tan sols havien escollit. La història de Barbablava, recollida i popularitzada per Charles Perrault al segle XVII, converteix en relat popular la idea que rere la imatge d'opulència i prestigi d'un marit s'hi pot amagar un assassí. El conte també ens parla de la desconfiança que aquest tipus d'homes ha generat entre les dones que refusen casar-s'hi i el possible càstig (o no) a l'esposa que gosa desobeir-lo i accedeix per ella mateixa a la clau del coneixement que confirma la seva naturalesa assassina. El relat de Perrault ha esdevingut el patró narratiu de bona part de les ficcions gòtiques femenines centrades en la sospita per part de la protagonista que la figura patriarcal del film resulta una amenaça. El conte també permet que l'àmbit domèstic converteixi en literal la metàfora d'aquesta esfera del coneixement que li és vetada a la dona en forma de cambra prohibida que guarda els secrets ocults del marit. A *Secret Beyond the Door* (Fritz Lang, 1947), per exemple, s'actualitza el conte de Perrault en clau psicoanalítica, un corrent tan de moda aleshores. La protagonista es casa amb un arquitecte que comença a actuar de forma sospitosa tan bon punt arriben a la seva residència. L'home manté a la mansió la reproducció exacta de diferents cambres on s'han produït assassinats històrics, davant l'horror de la seva esposa, que no sabia res d'aquesta afició del marit. Hi ha una última habitació que roman sempre tancada, cosa que fa sospitar a la protagonista que és l'escena del crim de l'assassinat de la primera esposa. Però en aquest cas, i en un gir típicament de Hollywood, el desenllaç trasllada el perill a un altre personatge, el marit pot netejar la seva imatge tot actuant com a salvador de la dona, i així la narrativa patriarcal clàssica queda salvaguardada. En altres woman's films gòtics de l'època, com veurem, les sospites de les dones sí que queden corroborades.

Per tant, el cinema gòtic femení és el gènere que per primer cop es pren seriosament les pors de les dones en una sèrie de títols que es poden llegir com una impugnació de la llar com a refugi, el matrimoni com a culminació de la felicitat femenina i el marit com a figura de protecció i de confiança. Són films que “evoquen la cara fosca de l'experiència femenina, la por de l'aniquilació, mental i física, per part dels homes” (Walsh, 1984, p. 183). *Gaslight*, tant la versió britànica del 1940 dirigida per Thorold Dickinson com el més popular *remake* nord-americà que firma George Cukor l'any 1944, planteja una de les variants més conegudes de l'assumpte. Un home fa creure la seva esposa que s'està tornant boja a partir de manipular diferents dispositius de la llar. Entre ells, la llum de gas del títol que s'encén i s'apaga en un efecte que el marit insisteix que només veu la dona, perquè segons ell té problemes psíquics. L'àmbit domèstic, per tant, esdevé un territori hostil per a l'equilibri mental de l'esposa, que el marit manipula amb voluntat de desfer-se'n. *Gaslight* ofereix una altra capa a la idea fundacional del gòtic femení. No només confirma, com d'habitud, que les sospites de les esposes envers els marits estan fonamentades. També explicita fins a quin punt els trastorns psíquics femenins són producte directe d'un patriarcat que patologitza l'experiència que tenen les dones d'una realitat alterada per controlar-les. Així mateix, com passa amb la major part dels films gòtics femenins, la superació de les protagonistes d'aquest escenari de perill generat per un home no es produeix de forma autònoma sinó que ve de la mà d'un altre home. De manera que la clausura del relat retorna un cert ordre patriarcal a aquesta narrativa que posa en crisi la institució del matrimoni i el marit com a figura inqüestionable. En el gòtic, l'amor romàntic salva les protagonistes del terror que suposa un primer matrimoni. *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944) reproduïx aquest model de dona jove casada amb un home poderós que la vol fer passar per folla, fins que un psiquiatre la rescata d'aquest perill. L'obra de Tourneur incorpora un altre dels llocs comuns del gènere: el retrat femení que domina la història. Aquí un quadre de la mateixa protagonista a manera un cop més de recordatori de la imatge de perfecció ideal a què ha d'aspirar.

La moda del cinema gòtic al Hollywood dels anys quaranta és fruit en part de l'èxit de *Rebecca* (1940), la primera pel·lícula nord-americana d'Alfred Hitchcock que adapta la novel·la homònima de Daphne du Maurier i on també és clau un retrat femení en la generació de l'atmosfera de paranoia en què se submergeix la protagonista. A *Rebecca*, l'amenaça no es projecta tant en el marit com en el fantasma de la primera esposa. “La narradora, una noia acabada de casar sense nom propi, viu una crisi d'identitat respecte a

la difunta esposa del seu marit, la Rebecca del títol, encarnació d'aquell ideal femení inassolible que tan sovint han posat com a model a les dones” (Iglesias, 2020b). L'adaptació de Hitchcock aigualix la veritat terrible que desvelen tantes ficcions gòtiques. Aquí el marit també seria el causant de la mort de la primera dona, però aquest cop es justifica la situació per una sèrie de desencadenants i per la pròpia naturalesa de Rebecca, una dona adúltera i de personalitat indomable.

A *Dark Waters* (1944), un gòtic sureny d'Andre de Toth, Merle Oberon encarna la Leslie, una supervivent d'un naufragi durant la Segona Guerra Mundial que, amb tot el trauma que arrossega, acaba a casa d'uns parents llunyans en un casalot perdut al Mississipí. De seguida, s'estableix que els tiets, amb alguna ajuda exterior, la volen fer parar boja, en un patró similar al de *Gaslight*. Aquí el terror s'estén més enllà dels confins de la casa a tot el *bayou*, que esdevé un paisatge d'una bellesa esgarrifadora (com en un film de Jacques Tourneur), atès que, com li recorden a la Leslie, és molt fàcil morir ofegat a les seves aigües o en les arenes movedisses. La protagonista se sent atrapada, però alhora l'exterior també resulta un perill. En un encreuament habitual entre el gòtic i els woman's films del discurs mèdic, un metge esdevindrà la persona que l'ajudarà a fugir. A *Dragonwyck* (1946), primer llargmetratge de Joseph Leo Mankiewicz, també es du a terme una actualització de *Barbablava* que serveix d'impugnació al conte del príncep blau. Gene Tierney encarna una jove de família humil que projecta en el matrimoni l'única esperança d'escapar-se de l'estil de vida a què es veu condemnada per la seva condició social. La mare l'avisava: “No et pots casar amb un somni”. Però la possibilitat arriba en forma d'un cosí llunyà terratinent que busca tornar-se a casar per garantir la continuació del seu llinatge. La seva primera esposa, que morí de forma sobtada i misteriosa, només li va poder donar una filla. Un cop casada, la noia no tarda a adonar-se de la naturalesa tirànica de l'espòs, a qui s'atorga un aire diabòlic i a qui s'identifica amb una sèrie de valors antiamericans, entre el feudalisme i el feixisme: manté un privilegi rendista de l'antic règim, s'obsessiona pel llinatge des d'una perspectiva d'aristòcrata endogàmic, explota els treballadors, no reconeix l'existència de Déu, vol desfer-se d'una minyona que coixeja (l'assimilació del malvat amb el nazisme no és estranya en una pel·lícula del 1946), i no tarda a fer-se evident que devia assassinar la primera dona i busca fer el mateix amb la segona. Aviat, la protagonista queda relegada a un paper passiu, i un cop més un metge s'encarrega de saber “llegir” la situació i salvar-la. En aquest film situat als Estats Units de la primera meitat del segle XIX, queda clar com l'ambientació d'època també serveix

per vincular l'espòs malvat a un model antic i caduc de masculinitat al qual s'oposa la figura del metge que acaba rescatant la protagonista. D'aquesta manera, no es qüestiona el matrimoni com a institució patriarcal sinó un tipus de marit amb un marc mental i moral propi d'uns altres temps.

Si el woman's film molts cops esdevé el territori on es dirimeixen dos models de feminitat, el cinema gòtic, en canvi, sovint presenta l'enfrontament entre dos models de masculinitat com a fórmula per superar la posada en crisi de la institució matrimonial que comporta el gènere. L'amenaça no prové del fet de casar-se sinó del tipus d'home que tria en primer terme la protagonista, vinculat la majoria dels casos a un sistema moral que xoca amb els de la classe mitjana nord-americana al qual s'associa el personatge masculí alternatiu. La diferència generacional que sol distanciar els dos protagonistes subratlla el fet que representin sistemes de valors d'èpoques diferents. Des del punt de vista psicoanalític, també s'ha llegit aquest escenari com el de la transmissió de la dona del poder del pare autoritari a la del marit més conciliador. *Sleep, My Love* (Douglas Sirk, 1948) i *Caught* (Max Ophüls, 1949) reproduïxen igualment aquest diagrama triangular del gòtic, però en aquest cas en contextos més contemporanis i urbans. En el film d'Ophüls es mostra el matrimoni de la protagonista amb un home poderós, suposada encarnació del príncep blau, com una trampa, i la mansió/castell com una gàbia d'or. La pel·lícula posa en evidència les dinàmiques d'abús que suposa la desigualtat econòmica dins de la parella i subratlla el fet que la protagonista busqui feina com a pas clau per al seu alliberament. Un cop més, un metge de classe mitjana s'erigeix en el contrapunt positiu al magnat megalòman amb qui s'ha casat la noia.



### **Continuació i llegat del woman's film**

El declivi del woman's film com a gènere del Hollywood clàssic a partir d'una conjunció de circumstàncies detallades amb anterioritat coincideix amb el sorgiment d'un altre tipus de cinema de dones que, sobretot a partir dels anys seixanta, s'articula des d'una clara consciència i/o discurs feminista de la mà d'una nova generació de directores d'arreu del món. Chantal Akerman, Agnès Varda, Věra Chytilová, Sara Gómez, Márta Mészáros, Kira Muratova, Marta Rodríguez, Shirley Clarke..., entre moltes d'altres, fan possible l'existència generalitzada, per fi, d'un cinema amb mirada femenina que trenca amb les dinàmiques heteropatriarcals del *mainstream* apuntades des de la teoria feminista. En anglès, llengua habitual també de bona part de la recerca acadèmica, s'ha acabat distingint entre woman's film i women's cinema. La primera terminologia es refereix al gènere cinematogràfic dins de Hollywood objecte d'estudi d'aquesta tesi. El segon epígraf s'usa per englobar el cinema d'autoria femenina sense entrar a discutir a fons l'adscripció feminista de les obres. Com el woman's film, el women's cinema tampoc no disposa d'una definició definitiva, atès que no existeix una única forma d'entendre l'autoria en la creació cinematogràfica. *A priori*, parlem de títols amb una dona directora darrere. Però es pot debatre fins a quin punt també hi ha autoria femenina en pel·lícules dirigides per homes però produïdes i/o escrites per dones. Al cap i a la fi, des del feminisme sempre s'ha qüestionat l'excessiva concentració de la responsabilitat en la figura del director, derivada de l'auge de la política dels autors, per reivindicar el paper de guionistes, muntadores o actrius en el procés creatiu. Per distanciar-nos de la temptació de situar el woman's film i el women's cinema com a models oposats o autoexcloents de pel·lícules de dones, des d'aquí ja hem reivindicat una primera conjunció entre els dos corrents a partir de considerar com a woman's films bona part de la filmografia de les dues úniques dones directores nord-americanes amb una carrera contínua durant l'edat d'or d'aquest gènere, Dorothy Arzner i Ida Lupino. També hem fet esment de les marques d'autoria femenina en tants de títols realitzats per homes. Però podem seguir parlant de woman's film a partir de finals dels anys seixanta? Quin seria el seu llegat, la seva possible continuació i de quina manera coincidiria amb el women's cinema?

Com explica Hilary Radner (2017), als anys vuitanta una sèrie de teòriques encunyen el concepte "new woman's film" per parlar de les pel·lícules que a partir dels anys setanta, i sense emmarcar-se en el que consideràriem contracinema feminista, recullen les inquietuds del gènere clàssic però adaptades als nous temps. Una de les diferències clau

entre el new woman's film i el seu precedent rau en les condicions de producció. Ja no parlem de pel·lícules de classe A que formen part de l'aposta central de les productores i serveixen de vehicle per a les grans estrelles de l'època, sinó, en la majoria dels casos, de propostes més lligades al concepte de cinema independent, tant pel que fa als pressupostos com a la concepció estètica. Això posa en evidència com les dones adultes han deixat de ser un *target* prioritari per al Hollywood contemporani, però segueixen nodrint les sales de cinema. Dins del gruix del nou cinema de dones, Radner distingeix diferents subgèneres segons el moment històric i les temàtiques dominants. Pels vorals del Nou Hollywood dels setanta, trobem pel·lícules com *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), de Martin Scorsese, i *An Unmarried Woman* (1978), de Paul Mazursky, que reflecteixen les respectives experiències de dones que han de refer la seva vida després de la desaparició/divorci del marit, i com disposen de nous models de feminitat per tirar endavant en aquestes circumstàncies. Com explica Karen Hollinger (1998), “el nou woman's film dels anys setanta va alterar significativament els contorns del gènere en tractar dos temes impulsats pel creixement del moviment de dones en aquest període: la dona independent i l'amistat femenina” (p. 2). Hollinger s'atura en aquest segon subgènere en el seu llibre sobre el tema. Com ja hem esmentat, el woman's film clàssic no compta amb protagonismes col·lectius femenins ni tampoc posa en el centre relacions positives entre dues dones, com l'amistat. Una mancança que alguns films a partir dels setanta s'encarreguen de pal·liar. Hollinger ressegueix l'evolució d'aquest woman's film focalitzat per primer cop en l'amistat femenina a través de títols com *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) o *Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet, 1991). Aquests títols amplien les possibilitats d'un cinema no androcèntric en la ficció audiovisual de masses, alhora que reparen la invisibilització o el menyspreu cap als vincles entre dones al cinema industrial nord-americà. Però la majoria també arrossegueu les contradiccions inherents al woman's film a l'hora d'incorporar avanços propis del feminisme però sense subvertir del tot les dinàmiques del patriarcat. “Les idees feministes expressades per les pel·lícules sovint semblen només apropiades per proporcionar una base per a narracions entretingudes més que per oferir una confrontació seriosa amb els problemes de les dones”, comenta Hollinger (1998, p. 237), que certifica com aquest cicle de new woman's film al voltant de l'amistat femenina va generar tota mena de respostes entre l'audiència, de les més progressistes a les més conservadores. Aquest és un altre dels elements que podríem considerar recurrents en el gènere.

A més de les pel·lícules centrades en amistats entre dones<sup>32</sup>, la dècada dels noranta veu un ressorgiment de les pel·lícules al voltant de temàtiques que s'han considerat tradicionalment femenines, sobretot comèdies i drames presidits per l'amor romàntic i impulsats en part per l'èxit comercial de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) i *Ghost* (Jerry Zucker, 1990). Aquest nou cicle de films al voltant de temàtiques considerades femenines i adreçats *a priori* a dones espectadores, això sí més joves que les del cinema clàssic, es bategen popularment com a chick flicks o girly movies. Com confirma Roberta Garrett a partir de les dades de Catherine Preston:

L'any 1980, la producció de pel·lícules romàntiques va començar a incrementar-se, i entre el 1984 i el 1989 se'n van estrenar una mitjana de 20 títols cada any. Entre el 1990 i el 1996, la mitjana anual va augmentar fins als 26, arribant als 40 l'any 1991. Hollywood no s'havia aproximat a aquest nivell de cinema romàntic des dels anys cinquanta. (2007, p. 64).

En aquest nou gir cap al romanticisme en el cinema industrial nord-americà a través de les chick flicks cal apuntar certes variants respecte al woman's film clàssic. Si els gèneres dominants aleshores eren el melodrama, el gòtic i el noir, a partir dels noranta hi ha un increment de comèdies, drames i pel·lícules d'època (el heritage film de tanta tradició al cinema britànic), la qual cosa denota, per una banda, un canvi de registre en l'experiència femenina d'acord amb els nous temps. El sacrifici, el *pathos* i la impossibilitat de tenir-ho tot ja no regeixen les vivències de les dones, i ens trobem en contextos més positius i assertius que permeten el conreu de diferents formes de comèdia. Per altra banda, el cinema de Hollywood dels noranta creix en un context de postfeminisme que celebra els triomfs aconseguits per les dones des del sistema de valors propi del capitalisme neoliberal i de la societat de consum, alhora que dona per superada la lluita feminista. Per teòriques com Mari Ruti (2016), “comèdies romàntiques com *Pretty Woman* van ser fonamentals per difondre aquesta ideologia, distintiva pel seu to fortament individualista, entre una nova generació de dones que ja s'allunyava del feminisme com un moviment polític aparentment obsolet” (p. 11). Segons l'autora, les comèdies romàntiques ofereixen un model de dona molt seductor en tant que la protagonista sol assolir l'èxit romàntic i personal a través de les seves pròpies habilitats i estratègies.

---

<sup>32</sup> En el tombant de segle, el vincle passa de limitar-se a dues dones a expandir-se a protagonismes més col·lectius, les dones també com a colla d'amigues.

En aquest sentit, no són precisament antifeministes encara que tampoc siguin del tot feministes. Al mateix temps, tendeixen a celebrar el consumisme, inclosa la mentalitat de comprar compulsivament, d'una manera difícil de conciliar fins i tot amb formes de feminisme que d'altra manera són amigables amb la feminitat. (...) Aquest canvi del feminisme (politzat) a un *ethos* del consumisme (despolititzat) «femení» caracteritza la cultura postfeminista en general. (2016, p. 11)

Tot i que el vincle entre cinema de dones i moda no resulta nou en la tradició del woman's film, com hem explicat anteriorment, la idea que la satisfacció com a dona s'assoleix a través del consum, sobretot d'aquells àmbits lligats a construir i fixar un model de feminitat hegemònica a través de l'aparença física (moda i estètica), arriba al seu zenit en el context postmodern amb títols com *Pretty Woman* i la sèrie *Sex and the City*, amb les seves corresponents pel·lícules derivades.

La mateixa Molly Haskell (2003) certifica la continuïtat entre el woman's film i les anomenades chick flicks. La prosa riquíssima i plena de talent de la crítica nord-americana<sup>33</sup> defineix així el gènere:

Chirrupy and upbeat, sings a different tune, more defiant and ironic, postmodern and post-feminist, like the growling braggadocio of "grrrl power". Where "grrrl power" says "I can be cute and assertive too", "chick flick" says: "I'm emancipated but it's OK to long for romance, to get hung up on a guy, to obsess about mothers or children<sup>34</sup>.

I explica com el principal canvi de to ve donat per com ha mudat també el lloc de la dona a la societat. Si al woman's film les protagonistes patien l'angoixa de la falta d'opcions que les obligava sempre a sacrificar alguna part de la seva vida per mantenir-ne una altra, en les chick flicks, l'angoixa de les dones prové en aquest cas de l'ambivalència que comporta un major ventall de tries i un menor temps per decidir-se. Radner coincideix a indicar com a principals trets distintius de les chick flicks respecte al woman's film

<sup>33</sup> El menysteniment cap a les dones crítiques de cinema per part dels practicants d'aquest mateix ofici es posa de manifest quan els mateixos que elogien l'escriptura d'Andrew Sarris o Manny Farber ignoren la de Molly Haskell.

<sup>34</sup> Aquí hem optat per deixar la versió original, pel seu valor literari. Una traducció aproximada diria: "Cridanera i optimista, canta una melodia diferent, més desafiant i irònica, postmoderna i postfeminista, com la fanfarronada del grrrl power. On el *grrrl power* diu "Jo també puc ser simpàtica i assertiva", la *chick flick*" diu: *Estic emancipada, però està bé desitjar l'amor, quedar-se penjada d'un noi, obsessionar-me amb les mares o els fills*".

clàssic el to irònic i autoconscient (propi del context postmodern d'on sorgeixen), la seva inscripció en la cultura del consumisme i l'afirmació d'una sexualitat activa per part de les protagonistes. També proposa el terme “smart-chick film” per englobar una última tendència dins del nou woman's film, la que dibuixen tota una sèrie de títols dirigits per cineastes independents i amb una certa consciència feminista, com Greta Gerwig o Nicole Holofcener (2017, p. 17-21).

Patricia White (2015) també situa la chick flick en aquest escenari postfeminista i la compara amb la potència profeminista que, al cap i a la fi, tindria el woman's film clàssic. L'autora, en aquest cas, porta el debat al territori transnacional per reflexionar sobre fins a quin punt aquesta idea, la d'un cinema per a dones popular i contemporani al qual podem retreure aquesta desvinculació del feminisme polític, segueix sent vàlida en el cas de cinematografies no occidentals. Per ella, el concepte de woman's film es complica encara més si el situem en un context global:

Les tensions entre les definicions del cinema de dones com a gènere o conjunt de gèneres (melodrama o comèdia romàntica), nínxol o categoria de programació i projecte feminista sempre han traspassat la seva pròpia designació. Aquestes tensions no només provoquen debats productius dins dels estudis feministes, sinó que també registren contradiccions socials reals al voltant de l'art, l'empoderament, el plaer i la connexió entre les dones. (White, 2015, p. 105)

La directora estudia dues pel·lícules nacionalment tan diferents com la libanesa *Caramel* (2007), de Nadine Labaki, i la coreana *Take Care of My Cat* (2001), de Jeong Jae-eun, per comprovar que, sense renunciar a idiosincràcies culturals particulars, s'inscriuen en els codis universalitzats de la chick flick que els obre les portes als circuits internacionals. En la seva anàlisi de *Caramel* detecta com la directora emprà *topoi* propis de la chick flick per parlar de temàtiques específiques de la cultura libanesa: el centre de bellesa com a espai d'homosocialització, el protagonisme coral per traçar diferents vincles entre la tradició i la modernitat, o qüestions més liberals en el context libanès com l'homosexualitat o l'amistat interreligiosa. Per White, seria propi d'una perspectiva occidental arrogant esperar que, mentre Hollywood explota la chick flick, els films d'altres països s'adiguin als supòsits d'un feminisme més tradicional en correspondència amb les lluites que encara tindrien pendents. Ella reivindica aquesta globalització de la chick flick com a nova forma popular de canalitzar inquietuds feministes per part de les

cineastes d'arreu a partir de les idiosincràsies pròpies i com a forma d'accedir a un circuit internacional que llegeix sense problemes aquesta modalitat contemporània del woman's film.

### **La soap opera**

En una de les seqüències més emblemàtiques d'*All That Heaven Allows* (1955), de Douglas Sirk, els fills de la protagonista, la Cary (Jane Wyman), volen celebrar que la seva mare, una atractiva vídua de mitjana edat, ha renunciat a petició d'ells a disposar d'una vida sentimental i sexual pròpia amb el jardiner de la casa, en Ron (Rock Hudson), un home més jove i d'una altra classe social. És Nadal i la Cary dona per fet que els fills passaran el dia amb ella, al cap i a la fi van demanar-li que renunciés a la seva parella per mantenir la unitat familiar. Però, un cop s'han assegurat que la seva mare no traspasa els límits de la maternitat hegemònica, els joves abandonen la llar perquè tenen plans propis. Abans, però, li regalen a la Cary un televisor com a gran present nadalenc. Sirk enquadra el desencant de la protagonista en adonar-se que ha renunciat a l'amor per la pressió social dels seus fills a través de la pantalla del televisor que reflecteix el seu rostre estorat. La Cary contempla el seu nou futur engabiada en una petita pantalla que ha vingut a presidir el centre de la llar. La televisió com a substituta d'una vida pròpia, que manté la dona ancorada a la domesticitat. Ens trobem a mitjans dels anys cinquanta, dècada clau en la crisi del sistema d'estudis del Hollywood clàssic per, entre altres raons, la irrupció de la televisió a les cases nord-americanes. Laura Mulvey assenyala com la posada en escena d'aquesta seqüència evoca alguna cosa més: “El fet que la televisió va brotar ja crescuda, com Minerva, enmig de la llar americana, enmig de la família nord-americana, material d'origen del melodrama de Hollywood”. (1989, p. 67). La televisió, per tant, brota en el territori originari del melodrama i del woman's film, l'àmbit domèstic, l'espai femení. Conseqüentment, el nou mitjà no tarda a convertir-se, en part, en el dipositari de la ficció melodramàtica destinada a les espectadores que va desaparèixer de les grans pantalles. Però si el woman's film assumia la contradicció d'associar domesticitat i feminitat de cara a un públic femení que havia d'abandonar la llar i endinsar-se en l'espai públic per veure aquestes pel·lícules, la ficció televisiva femenina, en forma de soap opera o telenovel·la, s'adreça a espectadores el consum audiovisual de les quals també es produeix en l'àmbit domèstic.

Annette Kuhn (1984) posa en relació el woman's film i les soap operes en tant que gèneres “ginocèntrics”, tot i que considera que la telenovel·la difereix del woman's film no només en el fet que les seves narratives són obertes, sinó també que es perd de seguida el seu punt de partida, la qual cosa suposa un distanciament de les estructures molt més marcades per l'eix “enigma-retard-resolució” d'un gènere covat al cinema clàssic com el woman's film. Per Kuhn, les soap operes permeten incidir en tres eixos clau en els estudis fílmics feministes: la identitat de gènere de l'audiència (*gendered spectatorship*), fins a quin punt es pot universalitzar qualsevol concepció sexualitzada (*gendered*) de l'espectadoria, i la relació de sèries i films amb els seus contextos social, històric i institucional (1984, p. 340). I recorda la tensió constant en les primeres teories feministes en abordar el cinema o les sèries per a dones a l'hora de resoldre fins a quin punt aquestes obres es configuren per satisfer els gustos de l'audiència femenina o, al contrari, contribueixen a construir una subjectivitat femenina. Kuhn ja introdueix matisos a la psiconanàlisi com a base de les teories feministes que analitzen el vincle entre obra i audiència (o espectadora, diferencia els dos conceptes), ja que “ofereix poques possibilitats de teoritzar la subjectivitat en la seva especificitat cultural o històrica”.

El paper de les soap operes en l'era digital obre un escenari apassionant per continuar el debat al voltant de la ficció audiovisual per a dones. En plena redefinició del paisatge audiovisual propiciada a causa de l'auge de les plataformes de *streaming* i la davallada en l'assistència a les sales de cinema, la indústria de Hollywood es decanta per un model concentrat en la producció de *blockbusters*, on cada cop tenen menys cabuda les pel·lícules de pressupost mitjà com ara comèdies o drames romàntics, és a dir les formes contemporànies de cinema de dones o chick flicks. Aquest tipus de contingut no ha desaparegut del tot sinó que s'ha traslladat un cop més a les petites pantalles, on es presenta des d'una diversitat digna d'un estudi més atent. La incorporació al panorama d'una sèrie de dones creadores (Phoebe Waller-Bridge, Lena Dunham, Michaela Coel, Leticia Dolera...) està reformulant les narratives femenines de les sèries, tot allunyant-se de les representacions més tradicionals de les relacions sexoafectives, però sense deixar de situar-se en molts casos dins de les coordenades de la ficció per a dones. Assistim, per altra banda, al fenomen de l'èxit global de les soap operes produïdes a Turquia o a Corea

del Sud<sup>35</sup>, que en certa manera representen una certa “resistència” de l'ideal d'amor romàntic a través de protagonistes que alhora pretenen encarnar una concepció de dona actual. Una mirada a la recepció crítica d'aquests melodrames televisius turcs i coreans posa en evidència de nou el menysteniment d'aquestes ficcions, seguides per una quantitat de públic femení més que significatiu<sup>36</sup> per part dels agents que marquen (marquem) el discurs sobre el prestigi, la qualitat o el valor de les sèries a través de la crítica televisiva.

Per mostrar com han mutat les contradiccions que encara caracteritzen l'audiovisual per a dones dins de contextos industrials, pel que fa a la representació i els rols dels personatges femenins, els vincles entre dones, o les mirades masculines i femenines, podem fixar-nos en títols com *Erkenci Kus* (2018-19). Les primeres teòriques feministes van concloure que amb una anàlisi dels rols de les dones al cinema no n'hi havia prou per aprofundir en les dinàmiques dels films *mainstream* a l'hora de reproduir l'ordre simbòlic del patriarcat. En soap operes com *Erkenci Kus* ens trobem gairebé en la situació inversa. Aquí la protagonista en cap cas es presenta des d'una òptica sexualitzada, sinó com una noia “comuna” amb qui es poden identificar les espectadores que, això sí, no deixa de respondre a una certa bellesa canònica. En canvi, sí que s'exalta l'atractiu del protagonista masculí ja des de la seva primera aparició. Se'l mostra amb el tors nu i en plena pràctica d'un esport d'aventura que es vincula amb valors com el vigor, la força, la valentia, el món natural i l'empenta. En aquesta seqüència, el personatge apareix en solitari, cosa que evita que aquesta presentació espectacularitzada del seu cos sigui contemplada per altres homes (i així s'evita qualsevol sospita de desig homosexual, tot i que un dels personatges de la sèrie s'apunta com a tal), però tampoc per la protagonista. Al contrari del que succeeix amb la mirada masculina al cinema clàssic, que opera tant en la diègesi com en l'audiència, aquí el cos de l'home només s'objectivitza per al plaer de la mirada de les espectadores, a qui ja es considera dones heterosexuales subjectes del desig, però no de la protagonista femenina. Així la representació de la protagonista es manté dins d'un cert candor sexual fins al punt que la primera trobada amb aquest home en qüestió es fa a cegues. Per altra banda, també podem constatar que en aquestes sèries és habitual una

---

<sup>35</sup> Com recullen Luis Deltell i Carla Folgar en el seu article sobre el Hallyu a Espanya (2020), aquí es produiria un fenomen idiosincràtic en la recepció dels dorames, els melodrames televisius sud-coreans que gaudeixen d'un èxit internacional. Tot i tenir com a *target* les dones adultes, les seves principals espectadores per exemple al mercat xinès, aquí són seguits sobretot per noies joves, que hi arriben com a fans de la punta de llança del seguiment de la cultura popular sud-coreana, el k-pop.

<sup>36</sup>Sobre com Turquia és la nova reina de les telenovel·les, vegeu Palés (2018).



certa estigmatització de les dones amb carreres laborals exitoses, a la manera de les que sempre han tingut els homes, com si així es fes sentir més còmoda a una espectadora *target* que per les circumstàncies que sigui no ha pogut ella mateixa desenvolupar cap feina que s'identifiqui amb la idea de triomf professional. Així, aquesta mancança o possible frustració no es gestiona a partir de qüestionar les circumstàncies que han impedit i impedeixen a les dones desenvolupar trajectòries en el món professional homòlogues a les dels homes sinó tot mostrant les dones que ho han aconseguit a través de valors negatius: massa ambicioses, poc “femenines” (no han exercit la maternitat), més sexuals que romàntiques... Tot plegat posa en evidència fins a quin punt els reptes d'anàlisi que plantejava el woman's film clàssic segueixen vigents des d'altres coordenades<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Hi ha una veta pendent d'explorar sobre la influència del woman's film en les sèries més enllà de les soap operes. En un perfil dedicat a Joss Whedon, el creador de *Buffy the Vampire Slayer*, obra pionera en la representació de noves tipologies de dones protagonistes en la ficció *mainstream*, s'apunta el vincle directe entre la forma en què Whedon va concebre aquest serial i el fet que fos un deixeble de Jeanine Basinger. “Com en aquells woman's films sobre els quals havia escrit Basinger, la sèrie convida a múltiples interpretacions. Ho podies veure com una història d'empoderament femení o, al contrari, com el relat morbós d'una dona en pantalons de cuir que és brutalitzada per monstres” (Shapiro, 2022).

## LES DONES QUE MIREN: ESPECTADORIA FEMENINA I WOMAN'S FILM

Una de les grans estrelles del woman's film, Joan Crawford, va excel·lir en el rol de la noia humil que aconsegueix ascendir socialment gràcies a la seva pròpia empenta, en un patró d'arc narratiu que els anglosaxons anomenen “*rags-to-riches*”, de la misèria a la riquesa. En un dels títols representatius d'aquest model, *Possessed* (Clarence Brown, 1931)<sup>38</sup>, l'actriu encarna la Marian, una jove treballadora que ha nascut, també com diuen en anglès, “*on the wrong side of the tracks*”. En aquest cas, l'expressió funciona a més en el sentit literal. Viu en un barri obrer als afores, més enllà de les vies del tren. En la seqüència més famosa de *Possessed*, veiem la Marian que s'adreça cap al centre de la ciutat després de discutir-se amb el seu xicot sobre els seus plans de futur. Ell li promet una vida estable i una possible millora de les condicions de vida al poble, però ella és més ambiciosa i només aspira a fugir d'allà. Pel camí, ha d'aturar-se per creuar les vies que fan de frontera entre les cases del raval on ha crescut i el nucli històric. Des de la banda sonora, un ferrocarril fora de camp avisa amb el xiulet que està a punt de passar. Arriba el tren i es fa la màgia. Mentre avança lentament davant de la Marian, el pla es tanca sobre els vagons de manera que queden aïllats del context exterior. El so diegètic de l'alarma del pas de nivell es dilueix per deixar entrar una música extradiegètica somiadora. L'enquadrament subratlla el paral·lelisme entre la situació que viu la protagonista i el context propi d'una sala de cinema. Veiem la Marian abstreta amb les escenes que li ofereixen els finestrals dels vagons que van succeint-se davant seu com els fotogrames d'una pel·lícula. Són llampegueigs a un estil de vida molt allunyat del de la protagonista, a un món de somni que ella aspira a abastar. La seqüència del tren contrasta amb una il·lustrativa escena anterior. El xicot de la Marian ha anat a esperar-la en sortir de la fàbrica on ella treballa i li ha demanat matrimoni mentre avançaven pel carrer. Ella li prega que no insisteixi en el tema. La càmera els acompanya en un *tràveling*, però s'atura mentre ell intenta convèncer-la. En segon pla, just darrere, podem veure un matrimoni discutint, amb la veïna que intenta retenir el marit borratxo que marxa de casa. Podria ser el reflex anticipatori del tipus de vida que possiblement li espera a la Marian si accepta la proposta del seu xicot.

---

<sup>38</sup> No s'ha de confondre amb l'altre títol de Joan Crawford que també es diu *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1947).

A partir de la identificació entre el tren i el dispositiu cinematogràfic, *Possessed* introdueix un gest de complicitat metafílmic: posa en escena la idea d'experiència espectral femení que s'espera de les dones a qui s'adreçava un film d'aquest tipus. En certa manera, la Marian està exercint d'espectadora del que podria ser una típica producció de la Metro Goldwyn Mayer, la *major* darrere de *Possessed*, als anys trenta, amb aquest encadenat d'escenes glamuroses que representen un estil de vida sofisticat. La protagonista també encarna així una idea d'espectadora típica, la jove de classe humil que veu en els títols de la MGM i de la resta de Hollywood una representació del somni americà que vol assolir. Finalment, la Marian, com tants altres personatges interpretats per Joan Crawford, decideix fer realitat aquesta aspiració després de la visió del tren. Abandona parella, família, feina i llar, i marxa cap a la ciutat...

Slavoj Žižek arrenca el seu documental *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006), una introducció a la psicoanàlisi a través de les pel·lícules, tot afirmant que el cinema és la més perversa de les arts perquè no ofereix objectes del desig sinó que marca com hem de desitjar. Per il·lustrar-ho, la primera seqüència escollida és just la d'aquest *woman's film*, en què el personatge de Crawford “es troba amb una situació en què la realitat reproduceix la màgia de l'experiència cinematogràfica. (...) Tenim una escena molt real i comuna en què l'espai interior de la protagonista, és a dir les seves fantasies, són projectades. De manera que si tota la realitat és allà, el tren, la noia..., part de la realitat en la seva percepció i en la nostra percepció d'espectadors és elevada a un nivell màgic, tot convertint-se en la pantalla dels seus somnis. És l'art cinematogràfic en la seva forma més pura” (Fiennes, 2006, 0:1). Žižek pren com a exemple *Possessed* per il·lustrar l'essència de la relació entre espectadors i cinema des de la perspectiva psicoanalítica. Però no incideix en el fet que l'espectadora en qüestió sigui una dona. La seva anàlisi de l'espectadoria no implica una diferència de gènere.

Mary Ann Doane (1987b) també introdueix *The Desire to Desire* amb una al·lusió a un film en què es presenta l'experiència espectral a través d'una dona, en aquest cas el personatge de Mia Farrow a *The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen. La teòrica sí que analitza aquesta figura com un exemple específic d'espectadoria femení, que aniria lligada a una *major* “entrega” i a conceptes com proximitat, passivitat, sobreimplicació i sobreidentificació en l'acte de veure el film. No són estranys els *woman's films* en què hi ha alguna escena on la protagonista va al cinema. A *The Spiral*

*Staircase* (Robert Siodmak, 1946), el personatge que encarna Dorothy McGuire se'ns presenta a l'inici en una sessió de cinema primitiu, en la sala d'un hotel del poble on s'anuncien “*Pel·lícules, la meravella del moment*”. Veiem com la noia mostra empatia per la dissort de la malaurada protagonista de *The Sands of Dee* (1912), un d'aquells títols de D. W. Griffith que podríem considerar un woman's film primitiu. A *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), Barbara Stanwyck també contempla abstreta la vida de glamur que se li presenta a la pantalla quan va al cinema amb el seu futur marit. Stephen Dallas ha de “despertar-la” del seu embadaliment quan s'acaba el film amb una crida d'atenció, un “*som-hi?*”, que la reconnecta amb la realitat immediata. Quan tornen cap a casa, la Stella declara a l'Stephen, d'una classe social més elevada que la seva, que aquell és l'estil de vida a què aspira. “No vull ser com jo i la resta de persones d'aquell lloc, vull ser com la gent de la pel·lícula”. La divisió sexual en la forma d'entendre l'espectadoria es fa explícita a *Esa pareja feliz* (1951), la comèdia romàntica costumista amb què debuten com a directors Luis García Berlanga i Juan Antonio Bardem. En una seqüència veiem la parella protagonista, en Juan (Fernando Fernán Gómez) i la Carmen (Elvira Quintillá) en una projecció de la primera versió de *Love Affair* (Leo McCarey, 1939). Mentre ella se submergeix en la història i admira l'escenari per on es mouen els protagonistes, ell comenta l'escena des de “fora”, a partir d'un punt de vista tècnic, com a suposat expert en la matèria, explicant-li a la seva promesa què és un *tràveling* i que “el viatge aquest tan maco” que ella elogia (l'escena de Charles Boyer i Irene Dunne en un vaixell) no és més que “una transparència”. Fins que un espectador emprenyat amb “aquest Juan de Orduña, que ho vol explicar tot”, fa callar l'home. L'escena resulta il·lustrativa de com l'espectadoria femenina s'associa amb la immersió irracional en l'efecte il·lusori del dispositiu cinematogràfic, mentre que la masculina correspondria a la persona capaç, des de la raó i el coneixement, de marcar distància amb la transparència de la diegesi a partir d'identificar els elements constitutius de la posada en escena i els resultats que generen. En un dels films que analitzem més endavant com a continuadors de la tradició del melodrama i el woman's film en l'ús de l'arquetip de la dona que estima massa, *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), es defineix la protagonista també a través d'aquest tipus d'espectadoria. En una escena, veiem la parella que formen la Bess i en Jan en una sessió de cinema en què projecten una pel·lícula de *Lassie*. Ella contempla la pantalla totalment subjugada, mentre que ell l'observa a ella entre fascinat i entendrit. En aquesta associació de la mirada femenina amb una immersió irracional amb el que passa a la pantalla, s'hi afegeix en aquest cas la identificació amb la innocència infantil que representa la

pel·lícula amb el gos. La Bess és ingènua i s'entrega a la ficció amb la puresa de mirada pròpia de la canalla, mentre que la seva parella masculina troba més interessant l'actitud d'ella. És una de les maneres que té Lars von Trier de desnaturalitzar el comportament de la protagonista, contemplada com un espectacle en ella mateixa.

Els woman's films representen les dones com a espectadores habituals d'aquest tipus concret de cinema i les vinculen a una esportadoria específica. Estem parlant d'un vincle amb el cinema diferent, per exemple, del que es conforma des de la noció de cinefília a partir dels anys cinquanta i al voltant de nuclis com la revista *Cahiers du Cinéma*. Els integrants de la Nouvelle Vague que sorgeixen de les files d'aquesta publicació converteixen la cinefília en part integrant de les seves pel·lícules, un tema fins aleshores gairebé inèdit a la gran pantalla que hi entra des de les perspectives personals dels seus autors. Per a aquesta nova generació de crítics convertits en directors, la passió pel cinema forma part intrínseca de la vida. Però la seva devoció es distancia també de l'entrega de les espectadores femenines del woman's film. En un dels seus títols més emblemàtics, *Vivre sa vie* (1962), Jean-Luc Godard mostra en una seqüència el moment en què la protagonista, Nana (Anna Karina), va a veure amb un home *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer. El director intercala les imatges del film sobre el judici a la guerrera francesa amb el rostre emocionat de la Nana, fins que la noia arrenca a plorar en silenci. A Godard només li interessa l'experiència de la protagonista, el seu acompanyant desapareix en l'obscuritat del fora de quadre. I atribueix a Nana la capacitat de reconèixer el valor d'un dels títols canònics de la crítica cinematogràfica, però a través de l'emoció i no pas de l'intel·lecte. Alhora filma la seva experiència esportadorial des de peculiaritats pròpiament femenines. La vinculació entre el primer pla d'Anna Karina i el contraplà del rostre dolentós de Renée Falconetti, la protagonista del film de Dreyer, remet al procés d'identificació que viu la Nana com a esportadora, amb el seu propi calvari vital, davant del martiri de Joana d'Arc. Amb un esportador home i cinèfil, probablement no es posaria en escena aquest paral·lelisme des dels mateixos codis visuals. No és habitual que s'incloguin primers plans d'homes plorant en una sala de cinema. I a *Vivre sa vie*, a més a més, la connexió emocional es vincula al patiment respectiu de les dues dones en una societat masculista. Al contrari del que faria un home cinèfil, la Nana tampoc estén la seva experiència més enllà dels murs de la sala. No discuteix el film amb el seu acompanyant, no expressa l'opinió en veu alta ni n'escriu cap crítica. La seva esportadoria

es redueix a l'àmbit merament emocional i íntim, sense que s'arribi a manifestar de forma verbal en forma de discurs.

La cinefília, entesa com l'entrega a l'adoració del cinema en un culte gairebé sagrat que tanmateix s'articula des d'una autoconsciència de la seva pràctica litúrgica, ha estat tradicionalment masculina. Els cinèfils es reconeixen com a col·lectiu amb una certa tendència exclusivista, a la manera dels grups d'artistes d'avantguarda. En la seva voluntat de dissoldre les fronteres entre el cinema i la vida, insereixen aquesta passió cinematogràfica en la seva rutina quotidiana: l'assistència periòdica al cinema, però també els debats amb altres col·legues més enllà de les sales. I, malgrat que la seva devoció sigui íntima i fora mesura, la professen en els àmbits públics i des d'una vessant racional, a través, per exemple, de l'exercici de la crítica i l'anàlisi. En l'assaig *Contra la cinefília. Historia de un romance exagerado*, des del registre d'amant despitós que ja confessa des del títol, Vicente Monroy recorda aquesta naturalesa (gairebé) exclusivament masculina del fenomen en la seva època daurada:

Resulta específicament significativa l'absència gairebé total de dones a les discussions de les revistes parisenques dels anys cinquanta i seixanta, període sobre el qual s'assenta encara el mite romàntic de la cinefília. Un mite masculí, tant en l'àmbit de les pràctiques que desenvolupava com en un sentit espiritual: vida nocturna, sessions de matinada en cinemes suburbials, però també un tipus de camaraderia, una actitud polèmica, fins i tot fanfarrona, un dogmatisme polític tossut, una visió egoista de les relacions sentimentals. Aquesta manera de ser i d'actuar es fonamentava en les pròpies pel·lícules. (Monroy, 2020, p. 57-58)

Més enllà de les dones que hem acabat convertint la nostra cinefília en una pràctica professional, acadèmica o periodística, les espectadores que omplen les sales sense estendre a una esfera més pública i compartida la seva cinefília a la manera tradicional segueixen sent ignorades, menystingudes o invisibilitzades. Com passa tan sovint amb les dones, són una audiència que es dona per descomptada, però que no gaudeix d'un reconeixement qualitatiu dins de la institució cinematogràfica. A *Las cinéphilas* (2017), la cineasta argentina María Álvarez reivindica aquesta cinefília anònima de les dones grans en un documental que segueix sis jubilades que van cada dia al cinema, a sales comercials, filmoteques i festivals, a l'Argentina, l'Uruguai i Espanya. Visibilitza les

rutines d'aquestes espectadores i alhora els dona veu perquè facin palès com senten el seu vincle amb el cinema per fer notar aquestes formes de cinefília que no són objecte de fetitxització.

La teoria fílmica feminista s'aixeca des de la constatació de la diferència de gènere en la configuració de la mirada al cinema, en la pantalla i en el pati de butaques. A *Plaer visual i cinema narratiu* (1975), article fundacional dels estudis fílmics feministes, Laura Mulvey posa de manifest com el cinema narratiu es conforma per complaure la mirada masculina i, per tant, exclou la possibilitat de la dona com a subjecte d'una mirada anhelant. La britànica parteix de la teoria psicoanalítica per establir com “el cinema reflecteix, revela i fins i tot participa en la interpretació correcta i socialment establerta de la diferència sexual que controla les imatges, les formes eròtiques de mirar i l'espectacle”. La indústria de Hollywood reproduceix en les seves pel·lícules l'ordre simbòlic patriarcal que converteix la dona en objecte de la mirada per al plaer masculí. La mirada masculina regna tant en la diegesi, que es configura amb l'home com a agent de la narració i la dona com a imatge o espectacle, com en la platea. “L'home controla la fantasia del film i emergeix com a representatiu del poder en un sentit addicional: com a posseïdor de la mirada de l'espectador, transferint-la més enllà de la pantalla per neutralitzar les tendències extradiegètiques representades per la dona com a espectacle”.) Per Mulvey, doncs, el plaer de mirar es divideix entre masculí/actiu i femení/passiu, una polarització del concepte d'espectadoria que marcarà durant anys les discussions dins dels estudis fílmics feministes.

Les primeres teòriques en aquest camp insisteixen en la idea seminal que el dispositiu cinematogràfic es construeix a partir d'elements com el voyeurisme i el fetixisme, vinculats a una esfera del plaer específicament masculina. En la seva teorització al voltant de l'espectadoria femenina, Mary Ann Doane (1982) recorda d'antuvi que ja Sigmund Freud exclou explícitament l'audiència femenina de la seva anàlisi sobre la feminitat, atès que nosaltres com a dones seríem “el problema” en si mateix. Freud incideix a assimilar la naturalesa femenina a idees com l'enigma, el jeroglífic o el misteri, una associació conreada fins a l'enuig per multitud de poetes, novel·listes, músics, artistes i cineastes, que l'autora desxifra i problematitza des de paràmetres semiòtics. Per Doane, es produeix un paral·lelisme entre el fet que Freud consideri que una anàlisi sobre la feminitat no interpel·la les dones i el mateix dispositiu cinematogràfic. “Semblaria que allò que la

institució cinematogràfica té en comú amb el gest de Freud és l'expulsió de la dona espectadora d'un discurs pretesament sobre ella (el cinema, la psicoanàlisi), un discurs que l'explica un cop darrere l'altre" (1982, p. 77). Si Mulvey basa la seva teoria de la divisió sexual de la mirada en els pols passiu-actiu, Doane proposa un altre principi axial, el de la distància-proximitat. Considera que la pràctica voyeurística intrínseca en el dispositiu cinematogràfic es fonamenta en una relació de distància en dos plans: la distància de la imatge respecte al seu referent (l'objecte del desig no és físicament a la pantalla) i la distància física que l'espectador manté respecte a allò que està observant, un element clau segons Christian Metz per parlar de voyeurisme. Per a l'espectadora, aquest distanciament seria més problemàtic per la sobrepresència (*over-presence*) de la dona a la pantalla: la dona és la imatge, per tant, el narcisisme esdevé l'única relació possible de desig de l'espectadora amb allò que veu.

A *Film and the Masquerade* (1982), Doane també incorpora en la recerca sobre l'espectadoria femenina el concepte de la mascarada introduït per Joan Riviere l'any 1929 a *Womanliness as a Masquerade*, en què la psicoanalista britànica analitza el cas d'una pacient casada, amb una vida *a priori* normal i estable, que desenvolupa una pràctica com a escriptora i conferenciant, i per tant demostra unes habilitats que es considerarien tradicionalment masculines. Segons Riviere, cada cop que la pacient en qüestió duia a terme una activitat en aquest àmbit, exhibia una feminitat més exagerada de l'habitual, tot flirtejant, per exemple, amb alguns dels seus interlocutors homes. Per la psicoanalista, la dona feia més ostensible la posada en escena d'atributs femenins com a mecanisme de compensació de les seves "qualitats masculines"<sup>39</sup> mostrades en públic. Per tant, la feminitat es podria considerar una màscara que es pot posar o treure tant per ocultar aquests "atributs" masculins com per evitar les represàlies si es descobreixen. Aleshores, on es dibuixa la línia entre la feminitat genuïna i la mascarada? Segons Riviere, no existiria tal línia, serien la mateixa cosa. Doane reprèn aquesta idea de la feminitat com a posada en escena per problematitzar la polarització en què es trobaria la dona com a espectadora davant d'un dispositiu cinematogràfic que no li deixaria més que dues possibles posicions, el masoquisme de la sobreidentificació o el narcisisme que suposa esdevenir l'objecte de desig. La mascarada aquí oferiria el potencial de manufacturar aquesta distància amb la imatge que ens mancaria com a espectadores. Per Doane, això

---

<sup>39</sup> Les cometes són meves.



permet afrontar una teoria de l'espectadoria que no es limiti a suprimir la mirada femenina d'un dispositiu modelat a la manera del desig masculí, ni la condemni a una mera esfera de repressió.

L'autora s'endinsa també en el woman's film com a espai privilegiat en l'estudi de l'espectadoria femenina en tant que s'adreça de forma explícita al públic format per dones. I s'interroga sobre quin tipus de mirada pretén activar (1987a). S'interessa sobretot per dilucidar fins a quin punt aquest gènere posa en evidència la impossibilitat d'articular una subjectivitat femenina en el cinema de Hollywood. En el cas del cinema gòtic, per exemple, que Doane vincula a la paranoia, explora el vincle entre un espai tradicionalment femení, el domèstic, i la narrativa de terror associada a la mirada femenina que s'hi desplega. El suspens rau en com les protagonistes poden revelar una veritat sobre el seu marit (o algun altre parent) a partir de mirar en algun espai secret o prohibit de la casa. L'autora considera que la majoria d'aquests films, tanmateix, no són capaços de mantenir una narració estable des de la perspectiva femenina a partir dels recursos habituals com la veu en off o el punt de vista visual. L'autora (1987b, p. 67) afirma que la forma d'entendre l'espectadoria femenina, més entregada, més emocional, més propensa a identificar-se amb els personatges del film, a diferència de la distància que estableix la mirada masculina, l'acaba assimilant a la histèria.

En paral·lel a les tesis de Doane, altres autores comencen a reivindicar perspectives alternatives a l'hora d'analitzar els woman's film i la manera en què s'hi relacionen les dones des de l'audiència. Tania Modleski (1987, p. 329) critica aquesta “histerització” de l'espectadora femenina, a qui s'ofereix una tria molt limitada entre identificar-se en el desig actiu de l'home o amb l'objecte passiu d'aquest desig, en la seva defensa de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) com un woman's film on es pot localitzar, segons ella, una veu femenina. Linda Williams (1991) defensa que, si parlem de woman's film, ens trobem davant d'un tipus de pel·lícules que s'adrecen a les espectadores des de la mateixa condició que elles viuen o pateixen dins del patriarcat, com a dones, mares, amants abandonades, o com a persones afectades per algun tipus de malestar psíquic o emocional. Williams reivindica, de fet, que woman's films com *Stella Dallas* requereixen una “competència de lectura femenina” (p. 305) i obre la porta a una interpretació més fluida i diversa del procés d'identificació de les dones amb aquest i altres gèneres. Una forma d'espectadoria que no només es redueix al masoquisme i a la projecció en el

patiment de la protagonista, sinó que també inclou la connexió amb altres personatges i escenaris més positius. Des d'unes altres coordenades, Carol J. Clover (1993) parteix del terror, un dels gèneres associats per excel·lència a la concepció del cinema com un dispositiu vinculat a la mirada masculina des del plaer sàdic envers el control i el patiment de les dones, per presentar en concret l'*slasher* com un subgènere en què es dilueixen les fronteres categòriques entre masculí i femení tant pel que fa als rols dels personatges com en les formes d'espectadoria.

Judith Mayne (1993) considera que el camp dels estudis fílmics relacionat amb l'espectadoria és un dels més apassionats, però també un dels que ha patit una aproximació més dual i homogènia, atès que s'ha enfocat durant dècades des d'una exclusiva dicotomia. La que oposa una espectadoria activa a una de passiva, i a partir d'aquí desplega una altra sèrie de valors confrontants: la mirada crítica versus l'entreteniment entregat; les pel·lícules pròpies de la modernitat i autoconscients del seu poder discursiu en contra dels films clàssics, que serien complaents respecte al sistema de valors de la indústria de masses que els ha originat. I la mirada masculina vinculada al primer camp de paràmetres, mentre que la femenina s'identifica amb el segon. Aquesta visió binària ha exclòs durant anys els condicionants que compliquen la recepció vinculats a qüestions d'època, de gènere, d'orientació sexual, de procedència cultural o d'experiència individual, entre molts d'altres.

Autores com Mayne, Modleski i Williams han proposat formes de conciliació entre dues posicions que altres teòriques consideraven autoexcloents: l'espectadoria femenina i la mirada feminista. “La noció que es pot escriure com a crítica feminista i com a espectadora femenina m'obre la capacitat per considerar les contradiccions del cinema popular, especialment la seva habilitat per atreure'm i alhora generar-me rebuig”, explica Aspasia Kotsopoulos (2001) en la seva reivindicació de la “visió doble” (terminologia que manlleva a Teresa de Lauretis) en la crítica feminista del cinema popular. Aquesta capacitat per a una mirada alhora des de dins i des de fora marcaria una diferència significativa respecte a la mirada i la perspectiva de certa crítica masculina, que no disposa de l'autoconsciència de gènere respecte als mecanismes que al cap i a la fi també configuren els seus processos d'identificació i relació amb les pel·lícules. El biaix masculista de la psicoanàlisi i el seu pes en les teories fílmiques, també en les feministes, ha consolidat la fal·làcia d'una espectadoria masculina que mantindria una distància

racional respecte a les imatges, tot ignorant la connexió emocional dels homes amb els films o la seva entrega no confessada a pel·lícules que exalten de forma implícita certes fantasies sobre la masculinitat.

Aquest trencament amb les posicions binàries respecte al subjecte espectral ve marcat en part per les perspectives *queer*. Al contrari que la primera teoria feminista, la teoria *queer* sí que estableix la capacitat del públic LGTBIQA+ de fer lectures homosexuals de films heteronormatius, més enllà fins i tot dels subtextos gais que alguns guionistes, intèrprets o directors injectaven a les pel·lícules de Hollywood en què participaven. Judith Mayne (1993) recorda que entre les comunitats gais i lesbianes circulava informació de sota mà, xafarderies i rumors, al voltant de l'orientació sexual de tot tipus de persones públiques. De manera que el públic homosexual podia anar a veure un film amb una predisposició informativa que li permetia descodificar com a *queer* una pel·lícula *mainstream*, o reconèixer en estrelles com Greta Garbo una icona lèsbica. A l'hora de desafiar les dinàmiques binàries d'identificació espectral, cal esmentar com el woman's film ha viscut un procés d'apropiació per part de les audiències gais i, de rebot, de la mà de cineastes adscrits al cinema *queer*. El públic masculí homosexual va trobar en les protagonistes d'aquestes pel·lícules, obligades sovint a desplegar en públic una identitat que no es corresponia amb allò que sentien en privat, unes figures que reflectien una experiència d'opressió patriarcal similar a la seva. Autors com David Greven (2011), i seguint la tradició d'altres teòrics com Robin Wood i Andrew Britton, han abordat el woman's film des de la perspectiva *queer* per confirmar la tendència dels espectadors gais a identificar-se amb les protagonistes del gènere o de les seves variants. Segons ell, fins i tot en narratives homofòbiques i misògines, aquestes protagonistes “han tingut un valor polític poc explorat com a al·legories de l'experiència masculina gai”. Aquest mateix potencial seria el que ha dificultat una major apropiació del woman's film des del feminisme (p. 5-6).

Barbara Zecchi (2014) rescata la proposta de Giuliana Bruno de contraposar a la “mirada masculina” mulveyana una “mirada nòmada” femenina. Les sales de cinema haurien suposat ja des dels inicis un espai de trànsit en les noves dinàmiques de mobilitat i oci a la vida urbana en què les dones podien evadir-se i “viatjar” a altres realitats lluny del marc repressiu del patriarcat. Les dones acudeixen de forma activa a les sales com ho fan als grans magatzems, un altre espai de deambulament urbà femení que obre les portes més o

menys en la mateixa època. Com apuntem en l'apartat sobre “Moda i estètica al woman's film”, hi ha un vincle històric entre el cinema i la popularització de la indústria de la imatge femenina. “Consumisme, identificació i escapisme plasmaven, i fins i tot determinaven, la mirada femenina”, sentència Zecchi (p. 44). L'autora considera la sala de cinema com una heterotopia, a la manera de Foucault, per a les dones, un espai diferenciat dins del món real que permetria a les espectadores “experimentar una altra dimensió”. Zecchi també trenca amb la idea assumida que l'espectadoria de les dones implica una major alienació. L'autora recorre a diferents estudis amb enquestes a assistents als cinemes en diferents països per concloure que “les espectadores sabien que la sensació d'heterotopia (...) era enganyosa” (p. 48).

La presència constant de la dona també com a espectadora en el woman's film ens la mostra des de l'experiència catàrtica pròpia de qui s'identifica amb les tribulacions de la protagonista en la pantalla. Però també, com succeeix a *Possessed*, el film amb Joan Crawford esmentat a l'inici, posa en evidència la dona com a inconformista, com a subjecte que aspira a un estil de vida millor del que se suposa que li pertoca per raons de gènere i de classe. És veritat que en altres woman's films com *Stella Dallas* el desenllaç funciona com un correctiu, ja que ressitua la protagonista, que somniava a l'inici de la pel·lícula a portar un estil de vida com el que veia a la pantalla, en l'espai de l'espectadora condemnada a resignar-se a contemplar des de lluny l'escena típica de final feliç (un casament d'alta volada) que protagonitza la seva pròpia filla. Però, fins aquest últim sacrifici matern típic del gènere, hem vist com la Stella portava a la pràctica el seu objectiu d'escapar-se del context socioeconòmic que l'oprimia sense per això ajustar-se a les convencions de la classe mitjana-alta a la qual pertanyen el marit i la filla. Jeanine Basinger planteja el seu estudi del woman's film des d'aquesta reivindicació més complexa de l'espectadoria femenina. Defensa que les espectadores havien de trobar una gratificació que les fes sentir bé amb elles mateixes en aquestes pel·lícules que anaven a veure un cop darrere l'altre, malgrat que incorporessin sovint una lògica narrativa que “situava les dones al seu lloc”. Un plaer relacionat amb contemplar una dona dominant la narrativa durant la major part del metratge, malgrat els desenllaços finals (1993, p. 21).

### **L'espectadoria femenina del woman's film: números i reaccions**

La representació de les dones en el woman's film recull l'assistència al cinema com una de les pràctiques d'oci habitual de les protagonistes. La història i els debats al voltant de l'espectadoria femenina insisteixen en la idea que les dones han suposat durant moltes etapes de la història una proporció més gran de públic en les sales. “Si en l'espai de la càmera (...) hi ha una presència masculina predominant que condiciona i determina el que apareix a la pantalla, paradoxalment, al llarg de tota la història del cinema, les espectadores han representat constantment la majoria del públic en la sala”, constata Barbara Zecchi (2014, p. 39). A *Hollywood Looks at its Audience: a Report of Film Audience Research*, una de les escasses anàlisis quantitatives i qualitatives d'audiències efectuada a l'època (la primera edició és del 1950), Leo A. Handel assevera que entre els responsables de la producció a Hollywood existia el convenciment que les dones formaven el públic majoritari a les sales de cinema. Això explicaria l'existència del woman's film com a categoria genèrica de producció en aquelles dècades, i que els estudis dissenyessin les campanyes de promoció adreçant-se prioritàriament a un *target* femení. Però l'autor afegeix que aquesta creença no necessàriament queda confirmada per les dades. Segons Handel, podria ser que les dones omplissin en major proporció els cinemes durant una època, però no hauria estat així en els anys previs a la publicació de l'estudi, l'any 1950. Utilitza enquestes realitzades els anys 1941 i 1942 per demostrar que els índexs d'assistència al cinema són gairebé iguals entre dones i homes, tot i que són les espectadores femenines les que es mostren més informades sobre l'actualitat de la cartellera (p. 99-101). Les enquestes també desvelen una diferència de gustos entre homes i dones pel que fa a alguns gèneres i temàtiques de les pel·lícules. Les pel·lícules romàntiques són amb diferència les preferides del públic femení (p. 121), un altre element que els estudis devien tenir en compte a l'hora de conformar els woman's films. Handel admet que durant la Segona Guerra Mundial la proporció de dones devia ser més gran, però conclou que un cop acabat el conflicte la ràtio es torna a igualar. Tanmateix, no proporciona dades just dels anys clau de mobilització a files dels homes nord-americans per poder valorar aquesta variant. Per altra banda, desqualifica els estudis elaborats per institucions que insisteixen en el predomini de les dones espectadores al cinema, com el Women's Institute of Audience Reactions.

Aquesta és just una de les fonts que utilitza Andrea S. Walsh (1984), que recull la idea que el sistema d'estudis donava per fet, a partir dels escassos estudis que es realitzaven

aleshores sobre les audiències, que la majoria d'espectadors eren dones, encara més per raons òbvies durant la Segona Guerra Mundial. I d'aquí ve la puixança del woman's film durant aquesta època. Walsh aprofita per reivindicar també una forma activa d'espectadoria femenina, cosa que no vol dir necessàriament més feminista, que es trobaria ja en la decisió mateixa de moltes dones d'anar al cinema soles o acompanyades d'altres congèneres, sense necessitat de fer-ho amb homes. Una idea que apareix també en l'estudi de Jackie Stacey (1994) i domina l'aproximació de Zecchi (2014) a l'espai espectacular: les dones assistien al cinema no només molts cops en major nombre que els homes, sinó també després de superar condicionants econòmics i socials que els jugaven en contra. Les dones han mantingut, per tant, diferents formes d'interacció i reacció amb la indústria del cinema, com plasma Walsh, sigui a través de manifestacions pròpies de la cultura de les fans de l'època que s'expressaven sobretot mitjançant l'enviament de cartes, sigui a través de les protestes més conservadores contra pel·lícules o estrelles considerades immorals, com va succeir amb Ingrid Bergman després de l'afer amb Roberto Rossellini. L'autora recorda com el codi Hays va rebre el suport explícit de moltes dones a través d'associacions diverses (p. 38), així que no podem obviar, entre les formes de reacció activa de les dones respecte al cinema, les pressions exercides des de lobbies més conservadors i puritans, que sempre han contemplat aquesta disciplina artística com una possible eina de “corrupció” de la societat. Steve Neale (2000) planteja la mateixa hipòtesi que Handel i parla de la presumpció de la indústria, “de vegades, davant de l'evidència estadística al contrari, que les dones constituïen un sector important, fins i tot dominant, dels espectadors, tot proporcionant el gruix de l'audiència a les sessions matinals i jugant un paper decisiu en l'elecció de les pel·lícules que les parelles heterosexuales anaven a veure al vespre” (p. 182). Neale insisteix que la predisposició dels grans estudis per produir pel·lícules per a dones no només o necessàriament s'explica pels números, sinó també per la voluntat d'atorgar als seus films la pàtina de “respectabilitat” que atorgava el públic femení a aquest tipus d'espectacle.

A l'hora de reivindicar una mirada activa i un subjecte desitjant en les dones espectadores amb un tipus de cinema que els és específicament adreçat, Marion Hansen (1986) es remunta als anys vint a l'hora d'identificar les pel·lícules de Rodolfo Valentino com l'antecedent en aquest sentit del woman's film. “Per primera vegada a la història del cinema, les dones espectadores van ser percebudes com un grup socialment i econòmicament significatiu; l'espectadoria femenina va ser reconeguda com un fenomen

de masses; i les pel·lícules s'adreçaven explícitament a una dona espectadora, independentment de la composició real del públic” (p. 6). Per aquesta historiadora d'origen alemany, les estratègies dutes a terme pels estudis a l'hora de promocionar els films de Valentino tenen a veure amb la construcció de la figura d'una estrella i la consciència d'una cultura de fans que, en aquesta època de canvi del paper de la dona a la societat que suposen els anys vint, per primer cop té en compte el desig femení. Hansen confronta aquesta espectadoria femenina a les primeres teories feministes i en concret al text de Laura Mulvey, al qual també li retreu que només sigui capaç de conceptualitzar una dona espectadora en tant que absent o com a espectadora amb una mirada “transvestida” quan s'identifica amb el protagonista masculí. Posa en qüestió el node de la identificació narcisista per analitzar l'espectadoria femenina en gèneres “masculins” com el cinema d'aventures o d'acció, en què les figures femenines no cobren especial importància davant l'espectacle central del paisatge o l'acció. Aquí ja problematitza la dicotomia entre mirada activa/passiva i reivindica una conceptualització més heterogènia i “mòbil” de les dones com a espectadores. Proposa definir l'espectadoria femenina des d'una inestabilitat estructural que es relaciona amb la inestabilitat textual pròpia de les pel·lícules adreçades a dones.

Hansen analitza els films de Rodolfo Valentino a través de la política de les mirades que s'hi desplega. És ell qui escull la dona de qui s'enamora tot mirant-la. Però de vegades és un personatge femení qui es fixa en el protagonista, habitualment una dona en posició de poder (més gran, més rica, amb més autoritat...) que exerceix aquest tipus de mirada masculina sense que el protagonista l'hagi incitat a fer-ho, tot trencant el pacte bàsic del cinema clàssic del vincle forjat a partir del pla/contraplà que inicia l'home. Per Hansen, Valentino combina el control masculí de la mirada amb la qualitat femenina del ser mirat, atès que també és ell qui rep la principal atenció de la càmera i els primers plans, i no pas la protagonista femenina que li fa d' enamorada. El fet que en aquest cas l'home sigui també l'objecte del desig aniria acompanyat per certes estratègies de “feminització” del personatge, des del vestuari fins als contextos històrics o geogràfics. La noció d'ambivalència és crucial en la teoria al voltant de l'espectadoria femenina, atès que mentre que “el cinema reforça les jerarquies patriarcals en la seva organització de les mirades, alhora ofereix a les dones l'oportunitat institucional de violar el tabú de l'escopofília femenina” (p. 13). En resum, els films de Valentino “articulen la possibilitat d'un desig femení més enllà de la maternitat i la família (...), i ofereixen un ideal de

reciprocitat eròtica” (p. 23). L'article de Hansen, com tota literatura fílmica feminista al voltant de l'espectadoria femenina, replica i complica el text fundacional de *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. La mateixa Laura Mulvey respon i amplia la tesi de Hansen en un altre assaig, *Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s and Feminist Film Theory*, en què coincideix amb ella a l'hora de considerar que el cinema dels anys vint, malgrat moure's també per un “règim del desig” com la resta de cinema narratiu que ella analitzava, trenca amb la preponderància de la mirada masculina. I no només perquè les pel·lícules de Valentino pressuposin l'existència d'un subjecte col·lectiu femení del desig en el pla de l'espectadoria. Mulvey reivindica que en el cinema *flapper* trobem protagonistes dones com a subjectes del desig des de la mirada en pel·lícules que “ofereixen una ullada a un règim de desig cinemàtic en el qual es desplaça la supremacia del protagonista masculí” (1989, p. 216).

Jackie Stacey (1994) estudia a través d'enquestes directes els vincles de les dones britàniques de classe obrera amb les estrelles del cinema de Hollywood dels anys quaranta i cinquanta per discutir igualment la idea de l'espectadoria femenina només entesa a través del desig masculí o la identificació narcisista. L'autora també refusa que el tipus d'espectadoria vingui determinat pel text i defensa que es negocia en la mateixa sala de cinema. La identificació segons ella no implica l'assumpció del rol passiu que el cinema dominant configuraria a la dona sinó que es vincularia igualment a emocions com l'autoestima i el poder. Per a aquestes dones, les estrelles de Hollywood representaven una idea de transgressió que els permetia qüestionar les restriccions masculines pròpies de la cultura i la tradició britàniques. L'autora també fa palès els canvis en els modes de recepció des de principis dels anys quaranta fins a finals dels cinquanta, en què la societat britànica ha passat per un procés d'americanització i de major accés al consumisme que es reflecteix amb la forma més propera amb què les espectadores es relacionen amb les estrelles que veuen a la pantalla. Així, els *stars studies* acullen algunes de les últimes tendències a l'hora de reconsiderar el vincle de les dones espectadores amb el cinema dominant també a través de les actrius. I, possiblement, les espectadores del woman's film sintonitzaven en com es feia palesa “l'emergència cinematogràfica d'una simptomatologia desiderativa al voltant d'una altra vida possible” (Bou i Pérez, 2022, p. 34) de què parlen Núria Bou i Xavier Pérez en la seva reivindicació del desig femení en tota una sèrie de protagonistes insatisfetes del cinema espanyol sota el franquisme.



## LA RECEPCIÓ CRÍTICA: DEL CINEMA DE DONES A LA TELEVISIÓ DE TIETES

Molly Haskell deixa clar que els crítics de cinema van encapçalar la idea que les preocupacions de les dones i, de retruc, els films que les representen eren menors, menyspreu que les mateixes dones van consentir, afegeix (1974, p. 157). L'escriptora cita exemples concrets, com els comentaris d'un dels pares del documental, John Grierson, entre d'altres, i recorda que si el menyspreu no era directe, els crítics el demostraven de manera indirecta en apreciar sempre més el cinema típicament masculí pel simple fet de ser-ho. Haskell remarca com ha existit una “ceguesa” per part dels crítics a l'hora d'apreciar els mèrits del que ella anomena el “*woman's director*” (1974, p. 159), aquella figura capaç d'enaltir el gènere que ens ocupa des d'un punt de vista cinematogràfic i que trobaria en directors d'origen europeu els seus màxims exponents: Max Ophüls, Douglas Sirk, Otto Preminger o, fins i tot, Ernst Lubitsch. Com la mateixa autora comenta en algun moment, hauríem de circumscriure aquesta apreciació sobre la rebuda crítica del *woman's film* i dels seus directors a la premsa nord-americana o anglosaxona, atès que des de les pàgines de *Cahiers du Cinéma* sí que celebraven cineastes com Ophüls, Sirk i Preminger, tot i que no arribessin a formar part de la primera línia del panteó de la revista com Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Roberto Rossellini o Jean Renoir. Per altra banda, l'obra d'aquests “*woman's directors*” ha estat objecte d'una revaloració en les dècades posteriors al comentari de Haskell, també des d'àmbits anglosaxons. Sobretot, la filmografia de Douglas Sirk, que a partir dels anys setanta esdevé el focus de tot un corrent crític que en reivindica la vàlua precisament en relació amb el melodrama, com comentarem tot seguit. En alguns casos, tanmateix, el marc teòric dins del qual es fan algunes d'aquestes revisions no deixa d'arrossegar un cert deix misogin.

Andrea S. Walsh també aporta exemples de crítiques de l'època de *woman's films*, com la de *Mildred Pierce* al *The New York Times*<sup>40</sup>, que reincidirien en la inèrcia masclista de

---

<sup>40</sup> El fragment més il·lustratiu al respecte és el següent: “La Mildred omple d'atencions el vailet, pateix la humiliació de veure la Veda fer l'amor amb l'inútil del padastre i després, en un esclat final de noblesa (i/o amor maternal) intenta tapar la vergonya de la seva filla. Si podeu acceptar aquesta premissa força exigent, i no eren poques les dames a l'Strand que sovint s'eixugaven les llàgrimes amb un plaer evident, aleshores Mildred Pierce és just el drama torturat que estàveu esperant” (*Mildred Pierce*, Warner Drama, 1945).

denigrar el gènere a través del component femení de la seva audiència, i recorda com els soldats nord-americans enviats al front durant la Segona Guerra Mundial van rebre amb menyspreu les pel·lícules de dones que els enviaven des de Hollywood per distreure's, mentre gaudien de títols adscrits a altres gèneres (1984, p. 35). Steve Neale recull igualment una crítica negativa de substrat masculista apareguda al *Film Daily* de *Christine of the Hungry Heart* (George Archainbaud, 1924), el títol que, per altra banda, ell identifica com el primer titllat de “woman's film”: “només un altre d'aquells drames lacrimògens que les dones adoren” (2000, p. 182). Però en aquest cas l'historiador la presenta com una excepció. Neale considera que ens trobem davant d'un gènere que s'associa a certa idea de prestigi. El seu argumentari es basa sobretot en l'estima que la indústria mostra per aquest tipus de films, cosa que es faria evident pel fet que no existeixen woman's film de sèrie B<sup>41</sup>, i que molts d'aquests títols es consideraven l'epònim de film de qualitat de Hollywood, idea que es veuria reforçada també pels comentaris crítics elogiosos de la premsa especialitzada a obres com la primera versió de *Magnificent Obsession* (John M. Stahl, 1935).

Mark Jancovich (2013) coincideix en la percepció que el woman's film tenia bona fama i argumenta que una de les variants reconegudes del gènere, el cinema gòtic o paranoic, s'identificava en les crítiques de l'època com un cinema alhora de qualitat i específicament femení. El teòric considera que s'ha polaritzat massa la relació entre terror i feminitat per part dels dos corrents dominants en el seu estudi. Els historiadors clàssics del gènere haurien menystingut el cinema gòtic dels anys quaranta per prioritzar, en canvi, tradicions més “masculines”, mentre que els estudis feministes no haurien reivindicat prou aquesta vessant del woman's film com una manifestació femenina del terror. Segons ell, a les crítiques de l'època s'elogia el cinema gòtic precisament per suposar un pas endavant en la tradició cinematogràfica del terror, de manera que la por passa de figures concretes exteriors que et poden destruir físicament (els monstres de la Universal) a amenaces abstractes interiors que et volen destruir mentalment (la llar com a espai del terror). I la inquietud abans visualitzada ara és suggerida. En lloc de considerar a la manera de teòriques feministes com Mary Ann Doane que el gòtic certifica la impossibilitat d'articular una subjectivitat femenina fins i tot en el gènere que plasma la por de les dones, Jancovich afirma que, en les crítiques de l'època, “aquestes pel·lícules poques vegades

---

<sup>41</sup> Vegeu el comentari a aquest respecte en l'apartat de "Empremtes d'autoria femenina".

eren vistes com a requeriments de passivitat femenina, sinó més aviat com una condemna de la repressió del coneixement” (2013, p. 43). Aquest subgènere, lligat tant al terror com a les dones, hauria estat potenciat per la indústria com a exemple de cinema de qualitat i adreçat a un públic de classe mitjana, sobretot a partir de l'èxit del film que millor representa el corrent, *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940). Tanmateix, a *The Women Who Knew Too Much*, Tania Modleski inicia el capítol dedicat a *Rebecca*, sens dubte la pel·lícula d'Alfred Hitchcock que més clarament podem alinear al woman's film, tot recollint el menyspreu amb què la van tractar tant exegetes del director com Robin Wood com el mateix Hitchcock pel fet de tractar-se d'una adaptació de literatura femenina (1988, p. 41). Els estudis del Hollywood clàssic, per tant, consideraven i potenciaven el woman's film com un gènere de prestigi que, a més, contribuïa a atorgar una certa pàtina de respectabilitat a una indústria que volia distanciar-se de la imatge de llibertinatge conreada als anys vint i trenta. Però encara que alguns d'aquests films rebessin el beneplàcit de part de la crítica, sobretot la més vinculada a la indústria, també van ser objecte de cert menyspreu per part d'alguns corrents, sobretot dins de l'àmbit anglosaxó.

Basinger aporta una opinió diferent de totes aquestes. Segons l'autora, el gènere arrossegaria mala fama per tot un seguit de títols de just als inicis del sonor que serien, majoritàriament, “en una paraula, terribles. No tenen enginy, ni encant, ni gràcia, i sovint són clarament ridículs” (1993, p. 393). Considera que hi ha una diferència entre les pel·lícules més estilitzades dels quaranta i aquestes de finals dels vint i principis dels trenta que defineix com a “*trash*”, però que no es poden obviar a l'hora d'analitzar el gènere, sobretot en l'anàlisi del melodrama maternal al qual la majoria s'adscriuen.

El menysteniment crític vers el woman's film entroncaria amb el que ja rebia el gènere amb què més s'emparenta, el melodrama, un terme que com recorda Peter Brook (1976 p. 11) s'utilitzava, fins a la reivindicació del concepte duta a terme per ell i altres teòrics a partir dels anys setanta, sobretot de manera pejorativa i s'associava a idees com “la indulgència d'un fort sentimentalisme”, “situacions, accions o formes de ser extremes” o “una expressió inflada i extravagant” (p. 11-12). El desdeny pel melodrama, segons Brook, es remunta dins de l'àmbit literari fins a la figura d'Honoré de Balzac, i una de les raons que explicaria aquest menyspreu es trobaria en el seu refús intrínsec del gènere a emmotllar-se al principi de realitat i a les seves mecàniques repressives, de manera que l'expressió desinhibida de les emocions per part dels personatges generen incomoditat (p.

41-42). També Ben Singer recull amb un grapat de referències a ressenyes crítiques de principis del segle XX el menyspreu històric al melodrama com a gènere teatral, en aquest cas associat a la procedència social, de classe treballadora, de la seva audiència, però també als trets estètics de la seva representació. (2001, p. 146-148). Christine Gledhill encara va més enllà i considera que, en part, allò que va impedir durant dècades que el cinema es considerés un objecte d'estudi “seriós” en els àmbits acadèmics seria el seu component melodramàtic. A partir dels anys seixanta, la política dels autors va reivindicar cineastes vinculats a gèneres tradicionalment menystinguts, com el western, el thriller o el cinema de gàngsters, la famosa tendència hitchcockhawksiana dels crítics de *Cahiers du Cinéma*. Però, segons l'autora, aquest corrent de renovació crítica “va fer poca cosa pel melodrama” i pel seu germà “encara més modest”, el woman's film, perquè aquests gèneres “no podien oferir ni la coherència temàtica i evolutiva exhibida, diguem-ne, pel western, ni el prestigi cultural suficient per atreure els entesos, condemnats com estaven per associació a una audiència massiva i, sobretot, femenina” (1987, p. 6). Segons Gledhill, la reavaluació del cinema de Douglas Sirk que s'inicia als anys setanta no aniria tant lligada a la política dels autors com al nou paradigma d'anàlisi d'arrel ideològica i neomarxista que a partir de finals dels anys seixanta s'instal·la també a les pàgines de *Cahiers du Cinéma*<sup>42</sup> però que triomfa sobretot al voltant de la revista *Screen*. L'anàlisi ideològica se centra igualment en un dels conceptes clau de la política dels autors, la posada en escena, entesa com una eina generadora de discurs que alguns cineastes dins de la indústria emprarien per contradir, matisar o ironitzar respecte de la ideologia dominant en què s'emmarquen els seus films. L'estiu del 1971, la revista *Screen* dedica un monogràfic a la figura de Douglas Sirk que analitza la seva obra a partir d'aquest paradigma ideològic. A *Distanciation and Douglas Sirk*, un dels articles que conformen el dossier, Paul Willemen troba en l'ús que fa el director dels estilemes del melodrama un recurs de distanciament irònic brechtia a l'hora de posar en evidència els excessos de la burgesia nord-americana en plena era Eisenhower. *Screen* i el paradigma hermenèutic que representa posen en qüestió la tradició realista del cinema, fins aleshores associada a

---

<sup>42</sup> Cal matisar l'apreciació de Gledhill, com anteriorment la de Haskell, tot recordant que, ja abans dels anys seixanta i en plena era de la política dels autors a *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard, per exemple, dedica una crítica llarga i molt elogiosa a *A Time to Love and A Time to Die, Des larmes et de la vitesse* (abril, 1959), en què defensa aquest melodrama de Sirk: “Això és el que m'encanta del cinema de Douglas Sirk, aquesta combinació delirant: edat mitjana i modernitat, sentimentalisme i refinament, enquadraments anodins i cinemascopie frenètic” (Bergala, 1985, p. 183-186). I l'abril de 1967, en el número 189, la mateixa revista publica el dossier i l'entrevista que comentem en l'apartat sobre el melodrama.

valors estètics positius com el compromís amb la realitat o la coherència interna, però aleshores vinculada a la il·lusió de realitat que genera el cinema industrial com a aparell ideològic. Per contrast, es reconsideren els valors estètics del melodrama, lligats a l'excés, la hiperestilització o l'artifici, com a estratègies formals que faciliten el distanciament respecte a l'univers diegètic representat i els valors ideològics que encarna. D'aquesta manera, Sirk esdevé l'exemple paradigmàtic de cineasta d'origen europeu que impugna la forma de vida nord-americana des de dins i a través dels seus propis modes de representació. La proposta analítica de *Screen* esdevé una de les perspectives habituals des d'aleshores per apropar-se a l'obra de Sirk.

Com ja hem comentat<sup>43</sup>, Christine Gledhill visibilitza les problemàtiques classistes i masclistes que comporta aquesta hermenèutica aplicada a la reivindicació del melodrama i al woman's film en relació a l'audiència de l'època. A *Notes on Sirk and Melodrama* (1977), Laura Mulvey planteja una alternativa més coherent fins i tot a la mateixa naturalesa del woman's film en considerar el melodrama un gènere que ha de llegir-se més des de la contradicció que des de la ironia, i apunta a possibles experiències diferenciades segons el gènere tant dels protagonistes com dels espectadors. Raymond Durnat (1971) també es feia ressò del prejudici crític contra el melodrama que ell atribuïa a una tradició racionalista puritana, després vehiculada a través de la psicoanàlisi, que portava a contemplar amb escepticisme les pel·lícules vinculades a les emocions. El corollari de tot plegat seria que “els intel·lectuals poden suportar els musicals i els westerns, el cinema de gàngsters, però no les soap operes, que semblen implicar una rendició a la mama de classe mitjana”. L'autor afegeix un matís clau, i que caldria desenvolupar en un altre moment. Aquests mateixos crítics no tindrien en compte la llarga tradició del que Durnat etiqueta com a “male weepie”, un “motiu favorit del melodrama victorià”, segons ell, que trobaria continuïtat tant en westerns de John Ford com *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) i *The Sun Shines Bright* (1953), com en títols del Neorealisme italià, com *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) o *Il ferroviere* (Pietro Germi, 1956) (1971, p. 154-155).

Les reticències envers les ficcions per a dones perviuen en les noves formes de woman's film com les chick flicks. En la introducció de *Feminist Film Theory and Pretty Woman*

---

<sup>43</sup> Vegeu p. 56.

(2016), Mari Ruti posa de manifest tota una sèrie de prejudicis envers el film protagonitzat per Julia Roberts pel fet de tractar-se d'una chick flick. L'autora recull una sèrie de crítiques i cites en la cultura pop que mostren un clar paral·lelisme amb els comentaris sexistes cap al woman's film que Molly Haskell recopila a *From Reverence to Rape*.

Els cànons confirmen el menyspreu al cinema de dones per part de crítics i, sobretot, cineastes. En les dues últimes enquestes dutes a terme per *Sight and Sound* per establir un llistat dels millors films de la història, el woman's film, entès en el seu sentit més clàssic, amb prou feines entra en el Top 100. En la llista del 2012 dels crítics (*Sight and Sound*, 2012a), els tres últims llocs els ocupen tres títols lligats amb el gènere: *Angst essen Seele auf* (1974), el remake de Rainer Werner Fassbinder d'*All That Heaven Allows* de Douglas Sirk; *Imitation of Life* de Sirk, el woman's film més clar de la llista; i *Madame de...* (1953), un dels grans melodrames amb dona que estima massa que Max Ophüls va rodar ja de retorn a Europa. En la llista confeccionada a partir de les votacions dels directors (*Sight and Sound*, 2012b), els dos últims títols ni arriben a entrar, així que no trobem cap woman's film clàssic entre les referenciades en els cent primers llocs. Alguns dels títols més estudiats del gènere, com *Stella Dallas* o *Mildred Pierce*, no els vota ningú. *Letter from an Unknown Woman* suma 17 vots en l'enquesta del 2012, no tan lluny dels vint que aconsegueix *Imitation of Life*. Malgrat tot, el drama o melodrama romàntic, sense un exclusiu punt de vista femení, sí que es cola als primers llocs de les llistes amb *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927), de F. W. Murnau, *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, o *In the Mood for Love* (2000), de Wong Kar-wai, i cal reivindicar la perspectiva femenina i domèstica dels films de Yasujiro Ozu, que també entren a les posicions d'honor. Si ens remuntem a les llistes anteriors, trobem algunes sorpreses. A la primera convocatòria, la del 1952 (*Sight and Sound*, 2021a), *Brief Encounter* (1945), de David Lean es troba a la desena posició, mentre d'altres melodrames no centrats en l'experiència femenina com *City Lights* (1931), de Charles Chaplin també es mouen entre la primera desena d'escollides. Però el film de Lean desapareix en totes les llistes posteriors<sup>44</sup>, mentre que les pel·lícules de Chaplin, Murnau i Vigo s'hi mantenen amb una certa regularitat. També s'ha d'assenyalar com *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), un film de difícil catalogació genèrica però que es construeix sobre el patiment i martiri d'una

---

<sup>44</sup> Vegeu (*Sight and Sound*, 2021b; *Sight and Sound*, 2021c; *Sight and Sound*, 2021d; *Sight and Sound*, 2021e).

dona jutjada, al cap i a la fi, per desafiar les normes de gènere imperants i encapçalant un exèrcit en una guerra moguda pel seu amor a Déu, no es mou de posicions importants de les llistes al llarg de totes les dècades.

L'última llista dels "Millors films de la història" publicada per *Sight and Sound* el desembre del 2022 (Sight and Sound, 2022) ha suposat un terratrèmol en el cànon. Per primer cop, una pel·lícula dirigida per una dona, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), encapçala les millors posicions. El nombre de títols firmats per directores s'ha incrementat de forma apreciable respecte a la votació de fa deu anys. Aquest canvi de paradigma reflecteix la incorporació significativa de les dones i, de retruc, de la consciència feminista en els principals àmbits d'influència del pensament cinematogràfic: el món acadèmic, les publicacions especialitzades i les institucions. Ara, en quin paper queda el woman's film en la selecció dels "crítics" (no pas dels cineastes) que ha comptat amb la participació de, segons la revista, 1.639 persones que treballen en la crítica, la programació, la curadoria, les filmoteques i la Universitat? Per una banda, comprovem que els tres títols més relacionats amb el gènere que esmentem més amunt, *Angst essen Seele auf*, *Imitation of Life* i *Madame de...*, escalen posicions respecte al resultat de fa deu anys. Per l'altra, com que en aquesta edició del 2022 s'ha ampliat el nombre de títols de la llista final, de 100 a 250, ara hi apareixen, això sí encara més enllà del Top 100, *All That Heaven Allows* (n. 136) i *Letter From an Unknown Woman* (n. 169), així com es recupera *Brief Encounter* (n. 211). Amb títols, entre d'altres, com *I Know Where I'm Going* (1946), *Black Narcissus* (1947) o *The Red Shoes* (1948), cobra força pes a la llista la filmografia de Michael Powell i Emeric Pressburger, un altre cas de cineastes que es poden reivindicar dins d'un woman's film britànic, malgrat que la seva consideració tradicional provingui de la política dels autors (Bell i Williams, 2009, p. 6). Però *Stella Dallas* o *Mildred Pierce*, per citar dos epònims del woman's film clàssic, segueixen sense fer-se un forat en aquest nou cànon.

Tot i que l'auge actual del feminisme està acabant amb la tendència al menyspreu a les obres "de dones", no es fa estrany encara que es menystingui un producte audiovisual o una línia editorial tot associant els continguts al públic femení. Al nostre país ha existit un biaix similar sobretot a l'hora de desqualificar la televisió pública a través de les seves suposades espectadores majoritàries: les "tietes". Aquí sumem al "greuge" de ser dona, el fet de no tenir fills i haver entrat en l'edat madura, dues circumstàncies considerades

com a pejoratives pel pensament patriarcal, atès que s'entén que la dona ha perdut els seus dos únics al·licients des del punt de vista androcèntric, la servitud maternal i el capital sexual. La identitat “tieta” entesa com un *target* concret es vincula al conservadorisme polític, al nacionalisme català i a cert tarannà folklòric. “TV3, per un *pijo-progre* com jo, és una televisió de tietes. No m’agrada. M’avorreix”, sentenciava l’any 2014 el periodista Christian Segura en un debat organitzat per *Crític* (Picazo, 2014), en una declaració que afegia una connotació social al concepte “tieta”: també serien dones de classe popular o mitjana. Des de l’autoconsciència del terme, Àlex Gutiérrez (2017) s’interrogava sobre l’escàs èxit d’una sèrie com *Nit i dia*, que trencava amb certes inèrcies de les sèries de ficció a TV3, i plantejava una possible causa: “*Nit i dia* és, juntament amb *El crac*, l’intent més decidit que ha fet la televisió pública catalana per captar un públic jove. Però potser fa tard i una part dels catalans descarten el canal perquè el perceben –per fer servir l’apel·latiu informal que circula en el sector– com una televisió de *tietes*”.

El canvi de paradigma respecte a aquest tema des d’una nova generació més conscienciada en el feminisme l’exemplifica la rèplica de l’actriu Elisabet Casanovas en una entrevista al programa APM? de Catalunya Ràdio presentat per Xavi Cazorla en què li preguntava sobre vendre una sèrie *a priori* adreçada al públic juvenil com *Drama*, a punt d’estrenar-se a TV3, a una tieta. “És la tercera vegada que em fan aquesta pregunta, i la trobo molt sexista. Col·loquem la tieta en un lloc com si no pogués entendre una història explicada per una altra generació. I es tracta la gent de tonta, quan no ho és, de tonta. Això em posa molt nerviosa” (Cazorla, 2022). La crítica de televisió Mònica Planas reblava l’assumpte en un article sobre una entrevista al diari *Ara* al director de TV3, Sigfrid Gras: “En l’entrevista (...), Gras feia valoració dels canvis de programació de la cadena i afirmava: «Ma mare no va entendre gran cosa del primer *Col·lapse*». (...) Alerta a l’hora de posar les dones (mares, tietes i àvies, sobretot) com a baròmetre del llindar de la comprensió”. Fins i tot l’humorista Joel Díaz, antic presentador del *late night show Zona Franca*, un format en principi adreçat a un target en les antípodes de la “tieta”, s’ha posicionat sobre el tema, en una entrevista amb Xavier Vilanova (2022), tot desactivant la idea de “tieta” com a antònim del que representaria un humorista com ell: “A mi això de la tieta catalana em sembla una falta de respecte. Es refereix bàsicament a dones d’edat mitjana-avançada de Catalunya. A mi m’encanten les tietes catalanes. (...) Potser són més el meu *target* que no pas els adolescents”.



## LES FORMES DE L'AMOR

### L'amor com a transcendència, l'amor com a desig

*Amor omnia*, l'amor ho és tot, és l'epitafi que escull la protagonista de *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) per presidir la seva tomba. Casada amb un polític, la insatisfacció amara la vida matrimonial de la Gertrud (Nina Pens Rode), perquè el seu marit, abstret per la feina, no s'entrega a la seva mateixa idea d'amor absolut. Fins que el deixa per un pianista tot esperant que aquest home sí que correspondrà a la passió total que ella exigeix en una relació amorosa. Es troba amb una altra decepció. La Gertrud considera que els homes resulten incapaços de la mateixa devoció romàntica que les dones, perquè ells prioritzen la carrera professional. Ella solia treballar com a cantant d'òpera, però ara es dedica a buscar un home disposat a estimar per sobre de tot. En paraules de Sara Torres (1991), la Gertrud és una artista de l'amor, una creadora que aspira a convertir un vincle romàntic en la seva obra mestra total i absoluta. També la podríem considerar una mena de sacerdotessa, una devota d'aquest amor entès com un ideal suprem que no es pot professar amb mitges tintes. Decebuta perquè no troba cap home a l'altura de la seva creença, la Gertrud es retira de la vida pública, com una ermitana que abandona el món prosaic per consagrar-se sola al culte a l'absolut. O com aquelles místiques de l'edat mitjana que, per assedegar la seva ànsia de transcendència, es retiraven del món i s'entregaven a la vida monacal, l'únic territori de semilibertat a què podien aspirar com a dones.

En *Gertrud* es manifesta de forma radical una de les perspectives en femení més recurrents pel que fa a l'amor. En el cas dels homes, el principal àmbit per vehicular l'anhel de transcendència és la vida professional. Molt més mancades històricament de possibilitats per excel·lir en l'àmbit públic o triomfar en esferes vinculades a la força o la destresa física, les dones canalitzen en l'amor aquest desig de transcendir. La Gertrud aspira a un sublim a través de l'amor que creu que no abastarà amb la seva carrera, i encara menys amb una experiència prosaica i rutinària de la vida domèstica. El drama de cambra de C. T. Dreyer es distancia del woman's film en primer terme en la rigorosa posada en escena, no exempta d'un alè sensual i fantasmagòric, que fa palesa la impossibilitat de trobada entre la protagonista i les seves parelles a través de la composició de l'espai visual, amb aquells cossos disposats de manera que les mirades no s'arriben (gairebé) mai a creuar. Per altra banda, *Gertrud* comparteix amb el woman's film la tria com a nus

dramàtic del relat. La protagonista també se sent obligada a decidir-se entre mantenir unes relacions que no la convencen o ser fidel als seus preceptes romàntics. Però en aquest cas, l'obligació d'escollir no ve tan determinada per un sistema patriarcal que amb prou feines deixa opcions a les dones i les penalitza quan “escullen” malament. Aquí és la protagonista qui decideix marcar un ideal a seguir que no deixa gaire espai per a la negociació. “És possible fer una elecció íntima *veritablement radical* sense ser inevitablement intolerant?”, es pregunta Miguel Marías en la seva crítica del film (1991, p. 70). Perquè *Gertrud* configura un retrat d'una protagonista que escull ser radical com poques vegades se'ns tolera a les dones. I, malgrat que això la condueix a una renúncia voluntària a una vida “normal”, la seva decisió a la contra no és penalitzada per la lògica narrativa del film, com succeiria en un woman's film.

També trobem una certa radicalitat en la forma d'entendre l'amor de la Lisa (Joan Fontaine). La protagonista de *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948) insisteix a estimar tota la seva vida l'Stefan (Louis Jourdan), el veí pianista de qui s'enamora ja d'adolescent, malgrat que ell ignora la seva existència. Quan, amb la Lisa ja adulta, passen per fi una primera i única nit junts, ell no tarda a oblidar-la. L'Stefan és incapaç d'individualitzar-la entre tantes amants ocasionals. La Lisa, tanmateix, segueix adorant-lo. La seva entrega a l'amor està per sobre de l'home mediocre que la inspira. Lluny de quedar-se esperant l'Stefan, i un cop embarassada d'ell, tira endavant un matrimoni de conveniència per protegir el fill, sense abandonar l'esperança de retrobar-se amb l'amor de la seva vida. Al film, la Lisa i el nen acaben pagant amb la seva vida, en una oportuna epidèmia de tifus, aquesta transgressió de l'ordre domèstic. Abans de morir, escriu la carta del títol, a partir de la qual es desenvolupa la pel·lícula, i en què li explica al pianista tota la seva història i la del fill que van tenir plegats. A la seva manera, un cop morta i a través de la seva pròpia narrativa, la Lisa aconsegueix que l'Stefan per fi la reconegui. I, de retruc, s'adoni de la seva insignificança com a home. La vida de l'Stefan no ha tingut cap sentit perquè no ha sabut estar a l'altura de l'amor que li professava la protagonista. Molly Haskell creu que la Lisa esdevé “radical en la seva negativa a seguir el camí *normal* marcat per a les dones, a deixar de somiar un cop s'ha casat amb l'home adient i s'ha establert” (1974, p. 186). És l'exemple paradigmàtic de la dona que estima massa, de la dona que expressa el seu inconformisme vital tot abraçant una expressió de l'amor que desborda el sistema burgès i patriarcal. Fa una tria que l'acaba duent a la perdició. Haskell conclou el capítol dedicat al woman's film remarcant com aquesta forma

extrema de concebre l'amor en algunes protagonistes del gènere era, en molts casos, la seva via de transcendir la seva pròpia mortalitat. Tanmateix, les manifestacions més místiques de l'amor no són les majoritàries al woman's film clàssic. Emmarcat en una indústria materialista com la nord-americana, en el context de repressió moral que configura el codi Hays, i en la mentalitat de classe mitjana prosaica i pragmàtica que caracteritza el gènere, el woman's film tempera les expressions més radicals de l'amor. En la majoria de casos, les excepcions suposen romanents de la tradició romàntica europea, com en el cas de *Letter from an Unknown Woman*, adaptació de la novel·la homònima de Stefan Zweig, publicada l'any 1922. En d'altres, recullen vestigis d'un melodrama primitiu que troba en el cinema, i en concret en l'ús del primer pla, el territori propici per plasmar la visualització de la dona com a icona d'aires religiosos. Tot i representar l'arquetip de dona virginal en múltiples woman's films primitius, Lillian Gish viu en títols com *Broken Blossoms* (D. W. Griffith, 1919) un procés literal de conversió en tòtem per part del protagonista que l'adora, en un film que recull les tensions entre l'arquetip de la protagonista asexual que representa Gish i els remolins eròtics que genera la seva presència entre els protagonistes masculins. En l'altre cantó de l'espectre, el rostre de Greta Garbo encarna la sublimació de l'èxtasi amorós entès com a expressió alhora sexual i mística. Fins i tot quan s'hi suma un vel de digna aflicció, com en el pla final de *Queen Christina*, el semblant de la Garbo apel·la encara a una concepció transcendent de l'amor. Però, fins i tot en el context més prosaic i quotidià del woman's film, amb dones que no volen o no poden permetre's el luxe de postures radicals, les protagonistes semblen compartir la mateixa creença que mou la Gertrud dreyeriana. L'assumpció que la forma femenina d'entendre l'amor no troba mai la justa correspondència en els seus destinataris. Ja siguin el reguitzell de filles ingrates que poblen melodrames maternals com *Stella Dallas*, *Mildred Pierce* o *Imitation of Life*, ja siguin els homes casats incapaços d'efectuar les mateixes renúncies que exigeixen a les seves amants en les diverses variants de *Back Street*.

D'aquí ve que la gran paradoxa del woman's film clàssic ragui en la seva idealització de la domesticitat com a àmbit natural de l'amor femení, alhora que plasma de forma explícita o implícita a través de la posada en escena la frustració en què desemboca per a les protagonistes acceptar aquest pacte social. Lluny de la idea que pesa sobre un cert cinema de Hollywood, el woman's film no sol idealitzar la institucionalització de l'amor a través del matrimoni i la família. En la seva descripció de com el gènere representa la

quotidianitat de les tasques a la llar de les protagonistes, Haskell comenta que el woman's film fa palesa la “perdició” de la dona no a través d'un moment clau “faustià” sinó de la progressiva caiguda en la monotonia de la mestressa de casa. En aquesta faceta, el gènere s'avança en certa manera a *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman (1975) o a “pel·lícules de dones” de R. W. Fassbinder, com *Angst vor der Angst* (1975). Inscrites en un context quotidià que no deixa espai per a l'experiència radical, l'únic vehicle per aspirar a la transcendència a través de l'amor de les protagonistes del woman's film és el sacrifici. “El domèstic i el romàntic s'entrellacen, l'un redimint l'altre, en el tema de l'autosacrifici, que és el puntal i la força oceànica, marea alta i baixamar, del woman's film” (1974, p. 157). El sacrifici esdevé així el ritual que certifica la qualitat extraordinària de l'estima que professen les protagonistes, però també la impossibilitat que com a dones puguin gaudir d'un amor fora norma sense pagar-ne un preu molt alt.

L'amor com a manifestació sublim també comporta un distanciament del desig carnal, de l'expressió més eròtica del romanticisme. En el woman's film, la protagonista sovint es troba en el dilema d'escollir entre l'amor romàntic domesticat i la passió sexual. N'és un bon exemple *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), i la tria que ha de fer la Scarlett (Vivien Leigh) entre l'Ashley (Leslie Howard), el pretendent sonso però garantia d'estabilitat, i en Rhett (Clark Gable), l'amant apassionat però probablement devastador. Joan Crawford encarna una professional moderna i amb independència econòmica a *Daisy Kenyon* (Otto Preminger, 1947), dividida entre l'amant casat a qui interpreta Dana Andrews i l'home íntegre i vidu a qui dona vida Henry Fonda, En aquest film sorprèn la maduresa amb què es planteja una relació a tres coneguda per tots els integrants, fins al punt que els dos homes estan a punt de posar-se d'acord en el “repartiment”, sense consultar la Daisy. La tria, conflicte bàsic en el woman's film, es decantarà cap a l'opció que garanteix més estabilitat que passió.

La representació del desig femení en el woman's film resulta un repte gairebé impossible, en un cinema narratiu conformat per complaure la mirada masculina heterosexual i, en la seva etapa dominant, restringit per un codi de censura. Molly Haskell (1974) analitza el desig en el gènere a partir dels perfils dels quals s'enamoren les protagonistes. Resulta un pèl xocant recuperar avui dia un film com *The Seventh Veil* (Compton Bennett, 1945), un dels melodrames britànics més populars del seu moment: no només al seu país d'origen,

també als Estats Units, on va aconseguir l'any 1946 l'Oscar al Millor guió original per a Sydney i Muriel Box<sup>45</sup>. Aquest melodrama romàntic protagonitzat per Ann Todd i James Mason entronca amb el gust de l'època pels films amb excusa psicoanalítica, i el misteri al voltant del trauma que arrossega la protagonista va lligat també a saber quin dels pretendents escollirà al final de la pel·lícula. El resultat no deixa de sorprendre'ns avui en dia, perquè la relació amb el personatge és clarament sadomasoquista: en el control com a dona i com a professional. Des de la perspectiva dels anys setanta, Haskell entén que el personatge de Mason encarna el parangó d'amant anglès, “el més irresistible per a una dona puritana. (...) Exigeix el millor d'ella artísticament, intel·lectualment i espiritualment, però no fa requeriments sexuals (p. 165). La crítica no arriba a entroncar aquest arquetip d'heroi romàntic de la ficció britànica amb el perfil byronià que es reproduïx en tantes obres, sobretot de la literatura gòtica femenina. Però certifica el seu triomf al cinema estatunidenc. Considera que la preferència de les dones per l'arquetip del “*gentleman*” britànic, tan refinat com misogin, es trobaria arrelada en l'instint de conservació. Aquest tipus d'heroi romàntic es contraposa al mascle més obertament sexual, que desperta passions més instintives que la protagonista no pot admetre obertament.

Per altra banda, els codis de representació del cinema de Hollywood impossibiliten l'espectacularització sexual dels homes, com sí que es fa amb les dones, de manera que els protagonistes masculins objecte del desig solen passar per un procés de “feminització”, molts cops vinculat al seu ofici. En una escena de *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946), un drama romàntic protagonitzat per una Joan Crawford que s'enamora d'un músic més jove i pobre que ella, un personatge secundari femení reacciona de forma molt eloqüent quan veu per primer cop el protagonista, a qui dona vida John Garfield. “Sembla un boxador! Segur que és un boxador”, exclama. “Sóc violinista”, replica ell. El comentari de la noia, un pèl beguda, no deixa de posar en evidència com la planta d'un actor com Garfield encaixa més en el perfil d'home dur i d'acció amb una feina lligada a l'esforç físic que no pas en la d'un músic entregat a la seva vocació melòmana. La seva presència, molt més física que la d'altres actors de l'escola “refinada” a la qual al·ludeix Haskell, i l'estil interpretatiu curull d'intensitat, el converteixen en un precedent del tipus d'estrella que triomfarà a partir de finals dels anys cinquanta tant al Free Cinema britànic

---

<sup>45</sup> Muriel Box es converteix al cap de pocs anys en una de les primeres dones directores del Regne Unit.

amb noms paradigmàtics com Albert Finney com en la generació de l'Actor's Studio que troba en Marlon Brandon el seu representant més obvi (Iglesias, 2020a). El moment en què la Helen i en Paul, els personatges de *Garfield* i *Crawford*, es troben per primer cop a *Humoresque* demostra la manera divergent amb què es posa en escena la mirada femenina de desig respecte a la masculina, com detalla Mary Ann Doane (1987b). Coincideixen en una festa que ha organitzat la Helen a casa seva i a on ell va a treballar. Lluny de l'espectacularització del cos de la dona a través d'un moviment de càmera habitual en els films que s'articulen des de la mirada masculina, la Helen és conscient per primer cop de la presència de l'home del qual s'enamorarà perdudament a través de l'oïda, i no pas de la vista. Li crida l'atenció la seva interpretació del violí i a partir d'aquí demana les ulleres per poder contemplar-ho bé. El *Garfield* de *Humoresque* encarna com pocs la tensió en els actors objecte de l'amor en woman's film, amb un atractiu sexual que s'ha de manifestar de forma més subtil o tangencial. Les dones del woman's film se solen enamorar de músics o artistes, un tipus d'home que encarna una forma de masculinitat menys vinculada al físic i més lligada a la mateixa dimensió emocional en què es mouen les protagonistes.

Maria LaPlace (1987) també constata que les figures masculines en el woman's film (com abans en la woman's fiction) passen per una “feminització” necessària per tal de deixar enrere “la posició de control masculí, agressivitat i dominació, i adoptar una posició d'igualtat amb les dones. Aquí el desig femení es basa en la identificació amb l'altre a través (...) de compartir les emocions i les històries de vida”. (p. 160). L'autora defensa que aquesta concepció de l'amor i de l'erotisme suposa que la representació de la sexualitat al woman's film es distancii de la mirada masculina que regeix el cinema de Hollywood. En les pel·lícules de dones, el desig es mostra a través de primers plans del rostre, dels ulls i de la boca sobretot, atès que s'aspira a aquest intercanvi entre iguals d'emocions expressades a través de les mirades i els diàlegs. Una concepció oposada a la fetitxització i el voyeurisme que caracteritzen la posada en escena de l'objecte eròtic femení en els films “per a homes”, processos que busquen distanciar-se i negar el coneixement de l'objecte del desig. Així, mentre no es pot negar que el woman's film evita aproximacions frontals al desig femení entès en la seva expressió més física, alhora fa evident la possibilitat de posar en escena l'atracció sense caure en les mateixes dinàmiques objectivadores pròpies de la mirada masculina del cinema dominant.

### L'amor entre dones<sup>46</sup>

Un dels principals retrets que des dels estudis fílmics feministes i/o *queers* se li han fet a l'anàlisi fundacional del woman's film de Molly Haskell és l'heteronormativitat que plana sobre la concepció de l'amor romàntic o sexual<sup>47</sup>. Com recorda Patricia White (1999), les normes d'autocensura que van imperar a la indústria nord-americana des de principis dels anys trenta fins a mitjans dels anys seixanta no només prohibien la perversió sexual (un eufemisme per referir-se sobretot a l'homosexualitat), sinó també qualsevol al·lusió o insinuació sobre el tema. El codi Hays, per tant, vetava tant la representació explícita de l'homosexualitat com tot escenari susceptible de ser llegit des d'aquesta perspectiva. Tal restricció explicaria, en part, per què en el cinema dels anys quaranta, malgrat ser la dècada daurada del woman's film, amb prou feines trobem pel·lícules que se centrin en la relació entre dues o més dones, un tipus de vincle que sí que era freqüent en dècades anteriors. Aquesta època coincideix amb el procés de redomesticació de les dones que s'accelera sobretot després de la Segona Guerra Mundial. La dona queda així pràcticament aïllada al cinema de la possibilitat d'establir vincles amb les seves congèneres no mediatitzats per una figura masculina, i aquesta incapacitat per relacionar-se amb altres dones s'estén a tots els àmbits, del més íntim a l'esfera política.

El codi Hays i la redomesticació de la dona acaben amb els espais de socialització exclusivament femenina més tradicionals al cinema, l'internat i, una mica menys, la presó. Dues de les pel·lícules que més profit treuen del centre d'ensenyament per a noies com a espai on explorar formes de sociabilitat femenines al cinema de Hollywood precodi tenen directores rere la càmera. Com comentem en l'apartat "Empremtes d'autoria femenina", la filmografia de Dorothy Arzner obre les portes a la possibilitat d'un cinema de Hollywood amb mirada femenina. A *The Wild Party* (1929), el protagonisme de Clara Bow, una estudiant en una universitat només per a noies, converteix *a priori* el film en una celebració de l'estil de vida *flapper*, en la seva concepció desenfada, liberal i hedonista de la vida. En una de les seves escenes més famoses, veiem una aula plena de noies contemplant amb entusiasme l'arribada del nou i atractiu professor, a qui dona vida

---

<sup>46</sup> Bona part dels textos d'aquest apartat adapten i amplien parts d'un article publicat a *Carol: bellesa subversiva del desig*, (p. 23-34). Universitat de Girona, Servei de Publicacions (Iglesias, 2019c).

<sup>47</sup> I així és, tot i que com la mateixa Patricia White explicita en una nota a peu de pàgina, Haskell no deixa de veure com n'és de lesbiana la Garbo a *Queen Christina* (1999, p. 223-224n13), i també assenyala el potencial lèsbic de l'obsessió per les filles de les protagonistes del melodrama maternal.

Fredric March. Com a comèdia universitària en què el desig sexual és ben present, *The Wild Party* anticipa tot un subgènere que a partir dels anys setanta tindrà molt d'èxit, però conjugat en masculí. També hi queda clar, en una obra rodada a les albors de la Gran Depressió, que a Arzner no l'entusiasma la frivolitat de la dona *flapper* i en canvi prefereix subratllar del personatge de Clara Bow l'acte de valentia que du a terme per protegir la seva millor amiga d'una represàlia a la universitat, acció que li costa la carrera acadèmica. A *Finishing School* (1934), codirigida per George Nicholls Jr. i Wanda Tuchock, es reproduïx el concepte de l'internat com a espai repressor de l'amor i el desig femení que també travessa la pel·lícula *queer* pionera *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931). En aquest cas la transgressió és de classe, ja que la protagonista, una noia de bona família, s'enamora d'un estudiant de medicina de classe obrera, relació mal vista tant per l'institut com per la família, cosa que porta la noia a denunciar una educació basada en la doble moral pel que fa al comportament de les dones. També com en el film alemany i la pel·lícula d'Arzner, la història d'amor va acompanyada, aquí de forma més tímida, de la defensa dels lligams d'amistat i suport entre unes noies sempre disposades a arriscar-se a ser castigades per protegir alguna companya.

La presó ofereix una metàfora menys lúdica i vital que l'internat, però més complexa com a microcosmos d'un món on les dones viuen privades de llibertat. Els pocs títols sobre presons de dones produïts a Hollywood abans que el cinema exploit depredés el gènere ofereixen alguns dels escassos exemples de protagonisme col·lectiu femení divers també en qüestions d'edat, raça, procedència cultural, tendència sexual i aparença física, com demostren, per exemple, *Ladies They Talk About* (Howard Bretherton, William Keighley, 1933), *Caged* (John Cromwell, 1950) i *Women' Prison* (Lewis Seiler, 1955). A manca de films sobre personatges femenins que s'organitzen per defensar els seus drets col·lectius en l'espai públic, les pel·lícules de presons presenten el que més s'hi assembla, però en un espai tancat. Grups de dones sense res en comú unides pel fet de trobar-se privades de llibertat que desenvolupen vincles d'afecte i de suport mutu. Tant a *Caged* com a *Women' Prison*, les protagonistes, sense cap líder que les dirigeixi, s'amotinen contra la guardiana repressora de la presó (respectivament, Hope Emerson i una Ida Lupino sàdica com mai l'hem vista) per defensar una companya que ha estat víctima de tortures a mans de la carcellera. Com a contrapunt a tots aquests films on es reivindiquen en positiu els vincles femenins en espais d'homosocialitat, en un títol com *The Women* (George Cukor, 1939), protagonitzat només per personatges femenins, el fet que els homes romanguin al fora de



camp no fa altra cosa que subratllar el seu domini en la vida i les relacions d'unes dones sempre pendents d'ells encara que no hi siguin presents.

L'altre gran àmbit de socialització femenina, en aquest cas mixt, típic del cinema anterior als anys quaranta és el món del treball. Durant la Gran Depressió, la pantalla s'omple de dones que han de guanyar-se la vida com sigui. Jonathan Rosenbaum (2014, p. 103) recorda que, per exemple, en els musicals de la Warner, “la imatge més habitual de treballadors immersos en la seva tasca era la de coristes assajant de forma incansable i desesperada els números de ball”. El món de l'espectacle esdevé l'àmbit laboral amb presència femenina més reflectit a la gran pantalla, també aquell que propicia més films amb protagonisme col·lectiu: coristes, ballarines, actrius, models i altres ocupacions que en molts casos a més portaven lligada la connotació del treball sexual i/o de la caçafortunes, com explica el títol d'una sèrie prou popular al seu moment, la de les *gold diggers*. Així, el cinema retroalimenta la imatge de l'actriu com a figura idealitzada que representa el punt més elevat de l'ascensió social a la qual aspiren totes aquelles espectadores de classe obrera que projecten els seus somnis a la pantalla. El món del treball també facilita la recerca de marit, de manera que si no garanteix la millora social per la suor del seu propi front potser ho fa a través del matrimoni. La feina com un espai de socialització que propicia també la trobada romàntica s'aplica a les altres professions habituals per a les dones al cinema de l'època. Les periodistes poblen la screwball comedy, però representen una singularitat dins del seu àmbit laboral de manera que els seus vincles a la feina són sobretot masculins. Les empleades en comerços i grans magatzems encarnen un altre rol habitual de la dona treballadora a la gran pantalla, en aquest cas també en un ambient on combinen les relacions fraternals amb les altres companyes de feina i la possibilitat d'interacció amb homes en millor posició social, siguin els seus superiors o clients amb qui d'una altra forma no coincidarien.

Possiblement, la millor de les pel·lícules del cinema clàssic de Hollywood situades en un context majoritàriament femení és *Stage Door* (1937). Aquesta comèdia dramàtica de Gregory LaCava es desvia com poques de la relació heterosexual com a idea rectora de la vida de les dones. Les protagonistes, residents totes elles en una pensió femenina, tenen en comú l'aspiració de convertir-se en professionals de l'entreteniment, una alternativa per a totes més engrescadora que conformar-se a ser mestressa de casa. *Stage Door* celebra els vincles de sororitat d'un grup de dones que formen un nucli de convivència

alternatiu a la família tradicional. De forma excepcional, la pel·lícula no s'interessa per la vida amorosa de cap de les protagonistes i ofereix un retrat de grup equilibrat i divers, on es destaca l'enginy, l'esperit de supervivència i la solidaritat que regna entre les noies. Malgrat les diferències entre les dues protagonistes principals, la més moderna i de classe alta, que encarna Katharine Hepburn, i la més pragmàtica i prosaica, que interpreta Ginger Rogers, *Stage Door* conclou amb la reconciliació entre aquestes dones que han mantingut un vincle tempestuós al llarg de tot el metratge. Abans de fondre's en una abraçada final, Rogers i Hepburn es fiten amb els ulls plens de tendresa en un pla-contraplà entre dones poc habitual en els films de l'època.

### **Bessones, amigues, germanes... rivals**

Haskell (1974) inclou com a tipologia del woman's film les pel·lícules al voltant de la rivalitat (“*competition*”) entre dues dones, generalment enamorades d'un mateix home. Tot i que també remarca que en alguns d'aquests films les protagonistes s'acaben avenint entre elles molt millor del que esperaven. El protagonisme doble al woman's film contraposa dos models antagònics de feminitat en una competició plantejada perquè tant el públic com el personatge masculí escullin i es decantin per al suposadament vàlid. Aquesta duplicitat autoexcloent es presenta a través de persones molt pròximes: dues amigues o companyes de feina, dues germanes de diferent edat o fins i tot una mateixa dona que troba el seu negatiu en la germana bessona. En alguns casos, quan hi ha alguna criatura entremig, els escenaris de rivalitat poden generar esbossos de nuclis familiars alternatius, com comentem en l'apartat de l'amor maternal.

Trobem altres, poques, excepcions a la dinàmica de la rivalitat com a única forma de vincle entre dues dones. A *When Ladies Meet* (Robert Z. Leonard, 1941), Joan Crawford i Greer Garson encarnen respectivament una novel·lista d'èxit que s'enamora del seu editor i l'esposa d'ell. En una estructura típica de screwball, el pretendent de tota la vida de Crawford, per tal de recuperar la seva atenció quan s'enamora de l'altre home, força la trobada entre les dues dones sense que elles coneguin les seves identitats reals. Totes dues descobreixen, efectivament, que s'avenen d'allò més bé i això canvia la seva perspectiva respecte a l'home a qui estimaven, que al cap i a la fi les ha convertit en rivals. *When Ladies Meet* posa de manifest fins a quin punt la competència amorosa entre dones és una construcció de poder masculina emparada en l'excusa de l'amor romàntic. I ho fa des d'una

reflexió metanarrativa, ja que Crawford està escrivint una novel·la inspirada en la seva pròpia situació on havia imaginat la trobada amb l'esposa del seu amant d'una forma totalment diferent. *Old Acquaintance* (Vincent Sherman, 1943) desplega la història d'amistat entre dues amigues de tota la vida a partir del típic esquema de rivalitat amorosa. La Kit (Bette Davis) i la Millie (Miriam Hopkins) no poden ser més diferents: la primera és una escriptora de més prestigi que èxit, austera, raonable, divertida i amb bon cor. La Millie esdevé autora de *best-sellers* per enveja de l'amiga i s'hi guanya molt millor la vida, però el film no li perdona aquest èxit. La presenten com una dona frívola, narcisista i tan poc atenta al marit, en Preston (John Loder), que ell s'acaba enamorant de la Kit. Quan se li declara, la Kit renuncia a emparellar-s'hi per lleialtat a la seva amiga, encara que la Millie no sempre s'hi hagi portat bé. Les amigues encara trobaran altres motius per barallar-se i distanciar-se. Però el final d'*Old Acquaintance*<sup>48</sup>, un altre film sobre amistat/rivalitat femenina on en aquest cas les dues protagonistes també són escriptores, propicia igualment una reflexió sobre fins a quin punt són les novel·les/pel·lícules les que han contribuït a la idea que dues dones no poden mantenir una bona relació o per què una conclusió amb dues dones juntes no es pot considerar un final satisfactori.

### **Amors prohibits i sororitats**

“La primera vegada que et vaig veure, corries pel pati amb els cabells volant al vent. Jo m'estava escapant d'un professor de química. Recordo que vaig pensar 'quina noia més bonica’”, li explica la Martha (Shirley MacLaine) a la Karen (Audrey Hepburn) mentre eixuguen els plats. Les dues dones tiren endavant una residència per a noies a *The Children's Hour*, adaptació d'una obra publicada precisament per Lillian Hellman l'any 1934 que va portar al cinema William Wyler el 1962. El mateix director ja n'havia firmat una adaptació anterior, *These Three* (1936), on l'enamorament lèsbic de la Martha esdevenia heterosexual, i l'objecte del desig passava a ser el xicot de la Karen i no pas la Karen. *The Children's Hour* reprèn l'internat com a espai de relació exclusivament femení, en aquest cas per esbossar també la possibilitat d'una forma de família alternativa des de l'àmbit de les professores: la tieta viu amb elles, comparteixen les tasques de la llar, comenten com arribaran a final de mes i plegades tenen cura de vint criatures. La pel·lícula, del 1961, queda com una fita al cinema de Hollywood al ser el primer cop on

---

<sup>48</sup> *Old Acquaintance* adapta l'obra homònima de John Van Druten del 1940, que compta amb una versió cinematogràfica posterior possiblement més coneguda, *Rich and Famous* (1981), l'últim film dirigit per George Cukor, amb Jacqueline Bisset i Candice Bergen de protagonistes.

es fa explícita un amor lèsbic, vinculat encara a l'estigma del sentiment de culpa i a l'autocàstig. *The Children's Hour* resulta rellevant per com es planteja per primer cop des de l'autoconsciència la condició inefable del lesbianisme en el cinema de Hollywood. D'ençà que l'alumna comença a estendre la “calúmnia”, la suposada relació entre la Martha i la Karen és quelcom que s'expressa a través del rumor, a sota veu, sense articular-se a través d'una paraula concreta. Encara caldran força anys perquè l'amor eròtic entre dones es plasmi de forma explícita i no traumàtica al cinema de Hollywood.

## Amor de mare

En anglès, dues de les terminologies més habituals per parlar del woman's films són *weepie* i *tearjerker*, formes col·loquials per qualificar les pel·lícules lacrimògenes. El cinema per a dones s'associa a aquesta catarsi operada mitjançant el *pathos* i pròpia del melodrama que desemboca en un esclat de llàgrimes, una experiència que Molly Haskell va visualitzar com les “tardes humides i perdudes” (1974, p. 154). Poques pel·lícules exemplifiquen tan bé el poder lacrimogen del woman's film com *Stella Dallas*<sup>49</sup>. King Vidor firma l'any 1937 l'adaptació més coneguda<sup>50</sup> de la novel·la homònima d'Olive Higgins Prouty, publicada el 1923. Barbara Stanwyck encarna la protagonista homònima, una jove de classe obrera que es casa amb un home de més estatus, Stephen Dallas (John Boles), per escapar-se del seu entorn sense horitzó de futur. Malgrat els esforços del marit, Stella no perd el seu tarannà i costums, considerats vulgars pel cercle social de l'espòs. La dona, tanmateix, descobreix una vocació maternal que no s'esperava quan neix la seva filla, la Laurel. La Stella i l'Stephen s'acaben separant de forma amical i la noia es queda a viure amb la mare, tot i que segueix visitant el pare. L'Stephen retroba la seva xicoteta de joventut, amb qui no es va casar per problemes econòmics i ara vídua amb tres fills, i reprenen la relació. La Laurel s'integra com un peix a l'aigua a la nova família del pare. Quan la noia comença a festejar amb un xicot de classe alta, la Stella s'adona que la seva existència resulta el principal impediment perquè aquesta relació fructifiqui. Amb el cor trencat però decidida, s'esvaeix de la vida de la filla per facilitar-li l'ascens social. Aquest sacrifici culmina en l'última seqüència, quan veiem la Stella observant el casament de la Laurel a l'interior d'una luxosa residència des de fora al carrer, com qualsevol altra estranya aliena a la família, enmig d'un grapat de badocs i sota la pluja. Mentre contempla com la noia besa el promès i segellen així el seu pacte d'amor, les llàgrimes se li barregen amb un cert somriure de satisfacció per haver contribuït a la felicitat de la noia. Tal com enquadra King Vidor la situació, el paral·lelisme entre la figura de la Stella veient des de la distància una escena de felicitat emmarcada per una finestra i la de l'espectadora cinematogràfica d'un melodrama és evident. L'escena final, de fet, rima amb una dels inicis en què la Stella i l'Stephen, quan encara festegen, van al cinema. En sortir, ella

---

<sup>49</sup> L'altre gran exemple de weepie seria *Imitation of Life*, un altre melodrama maternal amb final catàrtic i dues versions cinematogràfiques esplèndides.

<sup>50</sup> Existeix una adaptació anterior amb el mateix títol, de 1925, a càrrec de Henry King, escrita per Frances Marion i amb Belle Bennett com a protagonista; i una de posterior, del 1990, actualitzada al seu temps, *Stella*, de John Erman i protagonitzada per Bette Midler.

desitja arribar a ser com els personatges de la pantalla. El film la reesitua en el lloc d'espectadora d'una felicitat aliena, en aquest cas la d'una família de la qual ella mateixa s'ha autoexpulsat.

*Stella Dallas* suposa l'exemple més emblemàtic del melodrama maternal, el subgènere del woman's film en què es plasma l'experiència de la dona com a mare i on molts cops, com en el cas que ens ocupa, l'amor de la protagonista no es projecta de manera romàntica en una figura masculina sinó que es destina a un fill. De forma més concreta, a una filla que ha deixat enrere la infantesa. Com constata Linda Williams en la seva anàlisi del film, “el dispositiu de devaluar i degradar la figura real de la mare mentre se santifica la institució de la maternitat és típic del woman's film en general i del subgènere del melodrama maternal en particular” (1984, p. 300). La vessant més paradigmàtica del melodrama maternal, per tant, exaltaria la maternitat a partir de sublimar el sacrifici d'autoanorreament de qui l'exerceix. Partiria, així, d'una visió patriarcal de la mare, en què la dona esborra tota identitat pròpia en la dedicació exclusiva o completa de tenir cura dels fills. Però alhora és l'únic subgènere del Hollywood clàssic en què l'experiència física, emocional i social de la maternitat s'enfoca des del punt de vista de la dona que l'experimenta, i no pas dels fills o de l'entorn.

Com a personatges, les dones mares han quedat relegades tradicionalment a exercir de secundàries sense incidència en la trama principal d'un film, ja que l'imaginari androcèntric concep la maternitat com un servei que es dona per garantit i que no ha de suposar cap mena de molèstia a qui el rep. Durant segles, només ha interessat l'efecte que la maternitat produeix en els fills, però no en les dones que l'exerceixen. Això canvia en el woman's film, en què l'experiència de maternitat cobra protagonisme per mostrar-se també des d'un vessant traumàtic o insatisfactori sense que s'arribi mai a impugnar l'obligació d'una dona de ser mare si vol adequar-se a la idea hegemònica de feminitat.

### **Orígens**

Christian Viviani (1987) traça les característiques d'aquest subgènere a partir de l'obra dramàtica que les fomenta, *Madame X* (1908), d'Alexandre Bisson, força popular en el

seu moment<sup>51</sup> i que compta amb més d'una dotzena d'adaptacions cinematogràfiques ("Madame X", 2022). La seva estructura posa les bases del gènere: una mare cau en desgràcia després d'un adulteri sense més importància i renuncia a veure créixer el seu fill perquè ell pugui prosperar sense que la seva reputació l'afecti. Aquest sacrifici culmina amb un retrobament que propicia el clímax emocionalment catàrtic de l'obra. Viviani acota el cicle de vida del melodrama maternal entre la primera i l'última versió de *Madame X*, del 1920 i del 1966, respectivament. I apunta que la progressió dramàtica del subgènere, tal com el fixa *Madame X*, és l'oposada a la típica del cinema nord-americà. Si a Hollywood triomfen les pel·lícules sobre l'ascens d'algú que parteix des de baix, els melodrames maternals ressegueixen la caiguda en la invisibilitat de la protagonista. A més, distingeix dos tipus de melodrames maternals sorgits a partir de *Madame X*. Per una banda, els europeus, que conservaven l'ambientació al Vell Continent i el substrat moralista victorià que castiga aquesta dona que s'aparta de l'ideal maternal tot expulsant-la de l'edèn, representat per la llar burgesa tradicional. Aquest model seria popular als Estats Units fins als anys trenta, quan, abans del codi Hays, el New Deal imposa una forma de pensament més activa i progressista, on queden fora de lloc aquestes figures maternals resignades i sacrificades. De fet, en el cinema precodi trobem melodrames maternals prou progressistes en la concepció de les seves mares fora norma. *Sarah and Son* (1930) representa l'única incursió de Dorothy Arzner en melodrama maternal, en un film a més protagonitzat per Ruth Chatterton, que un any abans havia encapçalat el repartiment d'una de les versions més populars de *Madame X* (Lionel Barrymore, 1929). *Sarah and Son* és un bon exemple de proposta que contravé les dinàmiques més conservadores i masculines d'aquest subgènere per presentar una protagonista que no sucumbeix a les imposicions socials. El personatge de la Sarah combina el seu *pathos* d'heroïna patidora amb una determinació incansable com a actriu de classe obrera que aconsegueix tirar endavant la seva carrera després de superar un matrimoni desastrós i la "desaparició" del seu fill, venut pel marit a una família més benestant sense que ella ho sabés. La protagonista no té cap intenció de resignar-se ni de sacrificar-se, és a dir d'"acceptar el seu destí" pel fet d'haver estat mare pobra i haver-se casat amb l'home equivocant, circumstàncies de les quals no és responsable. Així que, amb l'ajuda de l'advocat a qui dona vida Fredric March, i un cop ha aconseguit una bona posició

---

<sup>51</sup> Existeix una versió en català de Narcís Oller publicada el 1910 per la Biblioteca Popular L'Avenç i Margarida Xirgu va treballar en una de les seves representacions a Barcelona.  
<https://margaritaxirgu.es/vivencia4/169/169.htm>

socioeconòmica, la Sarah lluita per recobrar el fill. Després de diverses peripècies i girs melodramàtics, el film sembla apuntar a una solució de consens en què les dues mares, l'adoptiva i la Sarah, acompanyen el nen, cadascuna a un costat del llit en què es recupera d'un accident. Però Arzner i la seva guionista habitual, Zoë Akins, aposten perquè sigui el petit Bobby qui decanti finalment la balança a favor de la mare biològica. A *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932), se secunda la possibilitat que una dona, la Helen (Marlene Dietrich), sigui bona mare i alhora mantingui una vida sexual fora del matrimoni, tant per desig propi (la relació adúltera amb el personatge que encarna Cary Grant) com per guanyar-se la vida a través de la prostitució, que a més permet pagar el tractament mèdic del seu marit. Al final, fins i tot es considera la possibilitat d'una reconciliació matrimonial un pèl forçada, però que “salva” la Helen de sucumbir del tot a la trajectòria de decadència habitual que es reservava a les mares “díscoles” en aquest subgènere.

Viviani recorda que els melodrames maternals adaptats a la idiosincràsia nord-americana parteixen de la tradició del gènere que inaugura David Wark Griffith amb particularitats pròpies. Si en el gènere europeu molts cops l'aristocràcia encara és la dipositària de l'ideal moral que reprimeix les dones mares, Griffith trasllada aquesta autoritat a la petita burgesia, molts cops de caràcter rural, típica dels Estats Units. I considera que el primer film del director que mostra la necessària oposició entre la protagonista i els codis morals d'una societat que l'oprimeix és *Way Down West* (1920), on Lillian Gish encarna la noia de pagès virginal seduïda per un home ric de ciutat de qui queda embarassada després que l'enganyi amb un fals matrimoni. La repercussió d'aquest film, sumada a la influència de *Madame X*, originarien el corrent del melodrama maternal típicament nord-americà que té en *Stella Dallas* el seu màxim representant.

Com recorda Linda Williams (1984), Adrienne Rich sentenciava a *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* que:

La pèrdua de la filla per a la mare, la mare per a la filla, és la tragèdia femenina essencial. Reconeixem Lear (separació pare-filla), Hamlet (fill i mare) i Èdip (fill i mare) com a grans encarnacions de la tragèdia humana, però ara mateix no hi ha cap reconeixement perdurable de la passió i l'èxtasi entre mare i filla. (Rich, 1976, citada a Williams, 1984, p. 300)



Les tragèdies més conegudes, les que han conformat el cànon universal, no inclouen cap vincle exclusivament femení. David Greven (2011), tanmateix, recorda l'existència d'un mite maternofilial en la cultura clàssica, el de Demèter i Persèfone (Ceres i Prosèrpina, en l'equivalent romà), que com ell mateix comenta suposa una alteritat dins del panteó dels déus i les seves relacions dominants, que poques vegades s'estableixen entre dues figures femenines. Deessa de l'agricultura, Demèter abandona el seu lloc a l'Olimp per sortir a la recerca de la seva filla Persèfone, raptada per Hades amb la complicitat de Zeus. Quan s'assabenta que el déu de l'inframón ha segrestat la noia, Demèter es desentén de les seves obligacions i condemna els camps i els sòls del planeta a l'esterilitat. El dolor d'una mare per la pèrdua de sa filla provoca que la fam i la penúria s'estenguin arreu, de manera que Zeus decideix intervenir. Tots plegats arriben a un pacte: la meitat de l'any, Persèfone conviurà amb Hades, i l'altra meitat retornarà amb sa mare. Cada primavera, quan la noia abandona l'infern per anar a viure amb Demèter, els camps erms rebroten de nou. Greven proposa el vincle Demèter-Persèfone com a matriu mitològica d'anàlisi de relacions entre mares i filles que compensaria el biaix masculista i heteronormatiu de les teories freudianes en general, i del paradigma del complex d'Èdip en concret. Per altra banda, la relació entre Demèter i Persèfone entronca amb la idea clau que identifica la maternitat en el woman's film: la separació (volguda o no) del fill o sobretot filla com a punt culminant d'aquesta experiència emocional.

### **Contemplar els fills des de lluny**

L'alta cultura ha oblidat o ignorat les relacions maternofilials. Però en el territori més específic i menystingut del melodrama, en canvi, sí que s'ha atorgat protagonisme a l'amor maternal. Al woman's film en particular el "melodrama maternal" és una de les formes més específiques de representació d'aquesta experiència femenina tradicionalment invisibilitzada i de l'articulació d'una forma alternativa a l'amor romàntic, l'estimació pels fills. Tradicionalment, les mares s'han considerat figures arquetípiques o òbvies. Com constata Mary Ann Doane, "tothom té una mare, i encara més, totes les mares són essencialment la mateixa" (1987b, p. 70), una circumstància que es distingeix de la paternitat, molt menys evident i esquiva, fins al punt que cal regular-la socialment. Per Doane, melodrama i maternitat estarien relacionats per tractar-se en els dos casos de discursos de l'obvietat. En tant que fórmula més paradigmàtica de woman's film, el melodrama maternal reflecteix "la posició contradictòria de la mare dins d'una societat

patriarcal: una posició formulada pel mandat de centrar el desig en el fill i la posterior demanda de lliurar el fill a l'ordre social” (Doane, 1987b, p. 74). La imatge clau d'aquest subgènere, comenta Doane, és la de “contemplar el fill des de lluny” (*watching the child from afar*) (1987b, p. 74), de manera que el woman's film recull la maternitat experimentada de la forma més paradoxal: no es considera socialment la possibilitat que una dona no sigui mare (no com a dona “normal” o feliç) i alhora es mostra com l'ordre patriarcal impedeix que exerceixi com a tal plenament i satisfactòria.

A través del melodrama maternal, el woman's film recull aquesta experiència d'amor específicament femenina ignorada o donada per descomptada en la major part de les expressions d'alta cultura. Però quina imatge es transmet de la maternitat en aquestes pel·lícules? Jeanine Basinger (1993) recorda com, en contra de la idea generalitzada que el cinema de Hollywood ofereix una imatge positiva del fet de ser mare, els woman's films recullen sobretot experiències problemàtiques de la maternitat lligades sobretot a tenir fills fora del matrimoni, la maternitat com a excés (sobretot destructiu) i l'obligació al sacrifici. L'autora comenta que s'han analitzat poc els melodrames maternals dels anys trenta (a part de *Stella Dallas*, és clar), la majoria segons ella molt mediocres<sup>52</sup>, però alhora molt il·lustratius de les inquietuds de l'època. Al cap i a la fi, eren films que reflectirien una vivència prou habitual: quedar-se prenyada fora del matrimoni i experimentar les dificultats econòmiques i socials de viure com a mare soltera. Per Basinger, la profusió d'aquests títols confirmaria que a moltes dones els interessava veure aquest escenari plasmat a la pantalla, i que en certa manera també podien trobar satisfacció a contemplar com una dona es quedava embarassada sense buscar-ho, entregava el fill perquè les circumstàncies l'obligaven a fer-ho i seguia amb la seva vida sense problemes, més enllà d'una mica de patiment (1993, p. 395-396). Basinger determina que són pocs els retrats de mares perfectes al woman's film i, com bé apunta, en el fons les mares sacrificades podrien entendre's com la cara invisibilitzada d'aquesta fantasia de maternitat ideal conreada pel punt de vista masculí. El sacrifici serveix per “reparar” una desviació del codi moral imposat a les dones: el simple fet d'haver tingut una criatura fora del matrimoni o com a dona adúltera, o la “incapacitat” de casar-se amb un home adient, que no proveeix les condicions materials obligades per mantenir un fill o que no compleix les normes socials.

---

<sup>52</sup> Vegeu l'apartat de "La recepció crítica".

La historiadora identifica una altra forma de maternitat, la subrogada, a través de mares solteres o vídues joves que potser han “sacriat” la criatura pròpia entregant-la en adopció o dones sense fills, però que acaben totes elles exercint la maternitat de manera vicària com a mestres, infermeres o cuidadores dels fills dels altres (1993, p. 431). Una tasca que se'ls reconeix després d'anys i anys d'entregues en l'escena final i culminant de la pel·lícula<sup>53</sup>. Som davant de pel·lícules que, per una banda, reincideixen en la idea que no es pot ser mare sense cap home, però alhora que tota dona ha de seguir exercint la seva suposada naturalesa maternal a través dels treballs vinculats a les cures. Al woman's film no es considera la possibilitat que una dona visqui feliçment sense fills o com a mare soltera. Tanmateix, sí que s'arriba a dibuixar l'escenari d'una maternitat compartida amb altres dones, com veurem més endavant.

Tot i que present en el gènere, l'arquetip de la mare repressora funciona com a personatge secundari i no com una de les experiències centrals que articula el woman's film. A *Now Voyager*, per exemple, la mare repressora resulta determinant en el procés que viu la protagonista, que implica distanciar-se'n, trobar-se a ella mateixa i exercir al seu torn de mare vicària d'una noia que també se sent òrfena emocionalment de la seva progenitora. Però el protagonisme recau en la vivència de la protagonista primer com a filla reprimida i després com a figura maternal en positiu per a una jove. La mare repressora, com la mare ideal, són vestigis d'una forma edípica d'entendre la maternitat, també fixada per la Il·lustració, com apunta Kaplan (1987), en què aquest vincle només interessa per com afecta els fills.

La desviació del mandat social que plantegen en primer terme la majoria dels melodrames maternals, reconduïda sovint a través d'algun tipus de sacrifici, podria llegir-se com un correctiu cap a les espectadores. Però Molly Haskell també reivindica com aquestes pel·lícules acaben plasman a la seva manera la relació complexa i no del tot satisfactòria de les dones amb la maternitat, de vegades de forma prou recargolada:

---

<sup>53</sup> Una pel·lícula recent, *Les enfants des autres* (Rebecca Zlotowski, 2022), centrada en una dona de mitjana edat sense fills que manté una relació satisfactòria amb un home divorciat i una filla, mentre descobreix que ella possiblement ja no pot quedar-se embarassada, acaba desembocant en aquesta estructura un pèl conservadora.

En el materialisme amb què mares com *Stella Dallas* i *Mildred Pierce* sufoquen les seves filles, en aquest empènyer-les a voler “més”, estan creant monstres que les rebutjaran i s'avergonyiran d'elles; simultàniament, la falta d'afecte per part de les filles reivindicarà i farà guanyar la simpatia del públic per a les mares. (Haskell, 1974, p. 171)

El sacrifici d'aquestes mares i les renúncies que es veuen obligades a fer es veuen recompensades a través del reconeixement de l'audiència, però alhora les mares es guanyen aquest afecte a partir de conrear una relació amb els seus fills i filles que els converteixen en criatures desagrades i capritxoses, incapaces de “reconèixer” l'amor de la mare. El consol que troben les protagonistes davant aquesta situació recau a guanyar-se la compassió d'uns espectadors que acaben odiant els fills que elles han criat. En cap altra pel·lícula es reflecteix tan bé i de forma punyent aquesta paradoxa com en les dues versions d'*Imitation of Life*, a través del vincle entre la mare afroamericana que ho dona (quasi) tot per la filla i el rebuig d'aquesta última, que vol passar per blanca en una societat eminentment racista com la nord-americana. En la versió de Douglas Sirk (1959), la Juanita (Annie Johnson) treballa abnegadament per atorgar-li un futur millor a la seva filla, la Sarah Jane (Susan Kohner), que aprofita el color més pàl·lid de la seva pell per fer-se passar per blanca en els entorns socials on es mou. L'ànsia de la Sarah Jane d'encaixar en una societat racista en què ser blanc és també símbol d'estats social la porta a alimentar un progressiu rebuig cap a la mare, que li recorda només amb la seva existència que ella no deixarà mai de ser negra.

Per altra banda, en les visions arquetípiques de la mare perfecta que proliferen en tants films en què aquest personatge queda relegat a un segon terme, Basinger hi veu també una certa subversió de l'ordre patriarcal (1993, p. 410). Aquestes mares totalment entregades a tenir cura dels fills mostrarien a la seva manera que no els calen homes adults en la seva vida. L'esbós d'un nucli familiar no regit pel domini masculí és un dels subtextos més reivindicats des de la teoria feminista a l'hora d'analitzar els melodrames maternals del woman's film, com veurem tot seguit. Però alhora, podríem afegir, aquestes mares molts cops no deixen de posicionar-se en un rol homòleg al de l'amor romàntic: la dona que dedica la seva vida a estimar una altra persona i troba en aquesta entrega la seva manera de realitzar-se i de transcendir. Haskell (1974, p. 170-171) explica que alguns woman's film, com *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), suggereixen que per a les

dones nord-americanes l'amor maternal i l'amor romàntic es poden arribar a confondre, fins al punt que la protagonista se sent traïda com una amant quan el fill se'n va de casa o l'abandona per una vida millor. Doane també incideix en aquesta equivalència entre amor maternal i amor romàntic a partir de la psicoanàlisi i la idea de Freud que no existeix amor més perfecte que el maternofilial (1987b, p. 91). Posa altres exemples de melodrames maternals en què la protagonista assimila la pèrdua o absència d'un fill amb la d'un amant, a partir d'estructures dramàtiques típiques del gènere com la repetició i el paral·lelisme. Fixem-nos, per exemple, en *Tomorrow is Forever* (Irving Pichel, 1946), a partir de la novel·la homònima de Gwen Bristow). Claudette Colbert dona vida a una dona que s'acaba de casar, l'Elizabeth, el marit de la qual, en John (Orson Welles), marxa a la Primera Guerra Mundial. En acabar el conflicte, l'Elizabeth rep el comunicat oficial de la mort d'en John i, quan torna a la feina, es desmaia. No tardem a saber que està embarassada. El seu cap, en Lawrence (George Brent), n'està enamorat i en té cura. Finalment, es casen, tot i que l'Elizabeth li confessa que no es veu capaç d'estimar ningú com va estimar en John. Mentrestant, sabem que en John de fet és viu, però malferit fins al punt que s'ha de sotmetre a una cirurgia plàstica del rostre. El temps passa. L'Elizabeth i en Lawrence viuen feliços amb els seus dos fills, en Drew i en Brian. Fins que esclata la Segona Guerra Mundial. I l'Elizabeth s'espanta quan veu el seu fill gran, a punt de complir la majoria d'edat, interessant-se pel paper dels Estats Units en el conflicte. Més endavant, en Drew els anuncia que té una notícia a comunicar-los. La mare pensa que vol compartir la seva intenció de casar-se amb la seva xicota, un escenari que a ella no li suposa cap conflicte. Però en Drew declara que s'ha allistat a les forces armades. I això sí que enfonsa l'Elizabeth. "Si li passés alguna cosa a en Drew, seria com si en John tornés a morir", confessa consternada davant del marit que intenta calmar-la. Per aquestes casualitats del melodrama, en John torna als Estats Units i acaba treballant per a en Lawrence. Encaparrada que el fill no s'allisti i desaparegui com en John, l'Elizabeth és incapaç de reconèixer en el nou col·laborador del seu marit el seu antic enamorat. L'equivalència entre amor eròtic i amor maternal també es posa en evidència des del paper similar que juga el sacrifici en els films d'adulteri en què, com a *Stella Dallas*, la protagonista també s'invisibilitza a ella mateixa en favor de l'estatus social de l'home que estima i que està casat. A la primera versió de *Back Street* (John M. Stahl, 1932), el paradigma de woman's film al voltant d'una dona enamorada d'un home casat amb qui manté una relació secreta al llarg de tota la vida, aquest paral·lelisme entre l'amant i la mare sacrificada es remarca a través de la posada en escena. Veiem com la protagonista

a qui interpreta Irene Dunne consola el seu amant com si fos un nen (ell estirat a la seva falda, mentre ella l'acaronava) del fet que ell visqui molt millor que ella, condemnada a fer de "l'altra" en la clandestinitat i sense més vida pròpia.

Com les altres autores, Doane considera que la maternitat en el woman's film dels anys trenta i quaranta "és un espai de múltiples contradiccions" (1987b, p. 82) i que, en la seva versió més "weepie", "traça el contorn d'un inevitable desajustament o desfasament que és constitutiu de la sexualitat femenina en una cultura patriarcal" (1987b, p. 92). Aquest desfasament del desig de què parla Doane es posa en evidència en com l'obsessió per un fill o filla malmet el que podria ser una història d'amor plena, emmascara una pulsio homosexual<sup>54</sup> o trasllada a la criatura l'obsessió amorosa que com a mare ja no pot sentir per un home. A l'esplèndida *The Reckless Moment* (Max Ophüls, 1949), "el més aberrant i, de vegades, subversiu, dels melodrames maternal" (Doane, 1987b, p. 92), la protagonista, Joan Bennett, no s'adona que l'home que li ha estat fent xantatge s'ha enamorat d'ella, massa ocupada com està a tenir cura de la família. El film posaria en evidència com, en un context patriarcal, la dona convertida en mare es veu obligada a reprimir la seva condició d'ésser sexuat, de persona capaç de sentir desig i enamorar-se més enllà dels llindars de la família tradicional. En aquest híbrid entre woman's film domèstic i film noir, també es posa de manifest com, davant l'absència del marit mobilitzat per la guerra, la dona és perfectament capaç d'assumir les seves funcions. Bennett exerceix alhora el rol femení i el masculí de la família. Quan la filla causa la mort accidental del seu xicot, és Bennett qui s'ocupa de solucionar el problema, de foragitar els perills exteriors que amenacen la unitat familiar, com en qualsevol altre film ho faria un home: es desfà del cadàver tota sola, negocia amb els altres criminals que coneixen l'assumpte, manté l'autoritat en tot moment. Per altra banda, en contrast amb la dona com a objecte passiu del desig en el film noir masculí, Bennett desperta l'amor de James Mason no com a imatge erotitzada i fetitxitzada, sinó com a mare recaptosa excel·lent en les seves funcions. El film funciona com una fantasia femenina, com bé diu Doane (1978b, p. 93), en què una dona normal i corrent, exercint de mestressa de casa i obsessionada a protegir la seva filla, acaba despertant la passió del criminal que els amenaça.

---

<sup>54</sup> Vegeu l'apartat "L'amor entre dones".

La majoria de woman's films de Max Ophüls culminen amb el sacrifici de la protagonista, l'amor de la qual desborda l'equilibri social del seu entorn. A *The Reckless Moment*, es requereixen dos sacrificis per reinstaurar l'estabilitat domèstica. El del criminal enamorat que només així pot sublimar la passió per una dona que per classe no li correspon i el de la mestressa de casa que ha de renunciar a aquest home de qui s'adona tard que l'estima, a favor de la seva família. (Iglesias, 2013, p. 193)

Si en els melodrames maternals més prototípics el desig sexual s'hauria traslladat als fills, en una assimilació entre amor romàntic i maternal, a *The Reckless Moment* el que es posa en evidència és com l'exercici de la maternitat “esdevé un signe de la impossibilitat del desig femení” (Doane, 1987b, p. 94).

En aquest subgènere també opera un canvi en l'objecte del sacrifici amorós familiar respecte al melodrama clàssic teatral. Com explica Peter Brook, en les primeres peces melodramàtiques era habitual que la protagonista es mostrés disposada a sacrificar-se pel pare o per alguna figura d'autoritat similar com a forma de demostrar una virtut que s'expressava a través d'aquesta fidelitat absoluta a l'ordre patriarcal (1976, p. 31)<sup>55</sup>. Al llarg dels més de cent anys que transcorren entre aquestes primeres obres i l'eclosió del woman's film, la societat viu un gir copernicà en l'apreciació de la figura dels infants. La mainada, que tenia un valor relatiu fins a l'arribada de l'era moderna, comença a cobrar centralitat a partir del segle XIX, i sobretot del XX, i urgeix la necessitat de protegir-la. Simon May (2019) comenta que, de la mateixa manera que a partir del segle XVIII, la parella romàntica va substituir Déu com a destinatària de la devoció amorosa, a finals del segle XIX, i en el marc dels canvis en el tracte a les criatures, els infants relleven la parella com a receptors de l'amor (p. 157-158). Per altra banda, la figura del pare com a dipositari de la devoció filial es devalua sense perdre del tot el rol dominant. El seu paper com a figura d'autoritat s'erosiona sobretot a partir de la Segona Guerra Mundial i l'aparició de les anomenades cultures juvenils, que s'afirmen a partir del rebuig a la generació dels progenitors. Per contrast, els fills guanyen cada cop més protagonisme com a receptors

---

<sup>55</sup> Resulta possible en aquest sentit llegir un dels títols més coneguts de Yasujiro Ozu, *Banshun* (1949), en què la filla adulta protagonista prefereix romandre vivint amb el pare a casar-se amb un home de la seva edat, com un romanent d'aquest tipus de vincle filio-parental en un context de trànsit cap a la modernitat de la societat japonesa, com plantejo a *Amar el cuerpo del padre* (2022b).

de l'afecte. Si en el melodrama clàssic el sacrifici permet reafirmar la virtut de la protagonista en una situació que la qüestionava o l'amenaçava, en el woman's film maternal el sacrifici per la prole molts cops és una forma de restituir, més que de reafirmar, aquesta mateixa virtut, que en aquest cas representaria l'adequació de la protagonista a les característiques de la maternitat hegemònica.

E. Ann Kaplan situa el naixement del discurs modern sobre la mare a *Emili, o de l'educació* (1762), de Jean-Jacques Rousseau. A l'hora de reivindicar un nou paradigma pedagògic per als infants de cara a formar els futurs ciutadans d'una societat més justa, l'escriptor il·lustrat fa recaure en la dona-mare aquesta responsabilitat educativa. El suís fixaria així el nou rol de les dones en un món marcat pel capitalisme modern i la puixança de la burgesia com a nova classe hegemònica. La funció de les dones com a mares ja no es limita a la procreació, també a la criança entesa com a l'atenció individualitzada que han de rebre les criatures per créixer de forma plena. Rousseau considera que aquesta funció maternal forma part de la naturalesa de les dones i que les noies han de ser educades en aquest fi. Aquesta nova ideologia de la maternitat és la que impera, en diferents variants, en la cultura occidental del segle XIX i ben entrat el XX (1987, p. 113-114). L'autora també ressegueix la literatura anglosaxona decimonònica per constatar, primer, la poca presència de les dones com a mares i, després, com la representació de la maternitat oscil·la entre dos arquetips contraposats: la mare com a àngel de la llar i la mare cruel. L'absència de mares es fa encara més notòria a la literatura nord-americana en concret i Kaplan creu que això va propiciar el sorgiment d'una ficció específica escrita per dones que ompliria aquest buit. Ella estudia la que es produeix entre el 1840 i el 1880 com a precedent a més de les articulacions de la figura de la mare en obres posteriors. I distingeix ja unes obres escrites per i per a dones, on es plasma el conflicte de personatges femenins obligats a viure sota el dictat de la "feminitat vertadera" (*true womanhood*). L'autora identifica dues tendències en els (escassos) retrats de la maternitat que apareixen en les obres literàries d'aquell període. Per una banda, la de la maternitat tràgica, que anticipa un arc que es farà habitual en el melodrama maternal en obres literàries d'aquest període: el del sacrifici de la dona que ha de compensar no haver-se sotmès als dictats de la maternitat que obliguen la dona a l'entrega i a la criança. El càstig a les dones mares que es desvien de la seva "funció", per exemple fent palès que mantenen una sexualitat activa, posaria en evidència, per Kaplan, el complex d'Èdip en aquesta forma de repressió patriarcal. El gran problema d'aquestes narratives, com constata l'autora, és que no solien



oferir cap altra possibilitat de final que la mort o la “tornada a la cleda” a través del sacrifici. L'altra tendència seria la de la maternitat heroica, construïda per autores que insuflarien certes idees profeministes en uns retrats de dones mares modèliques. Tot i que poden estar restringides pel fet d'acomplir un sistema de valors conservador, aquestes mares soscavarien la solidesa del patriarcat des de l'àmbit domèstic, al desplegar-se com a figures superiors als homes pares pel que fa a l'exemplaritat moral. A partir d'aquestes, Kaplan diferencia el melodrama maternal del woman's film. El primer exaltaria aquesta idea de la dona com a Mare amb un clar component edípic, cosa que resulta, segons l'autora, en que siguin uns films adreçats a una audiència masculina i també femenina. El paradigma d'aquest tipus de melodrama l'encarnarien els films de D. W. Griffith, en què “*the good woman is always a mother*”, més enllà de què estigui casada o no, tingui fills o no, amb la idea d'identificar l'ideal femení amb el de la maternitat (1987, p. 125). El woman's film, que es distingeix per adreçar-se a un *target* específicament femení, entroncaria amb la segona tradició i qüestionaria o faria palès les contradiccions de l'experiència maternal. L'altra gran diferència segons Kaplan és que en el melodrama maternal el vincle es produeix amb un fill mascle i en el woman's film les grans relacions maternofilials són amb filles, un tipus de relació encara més invisibilitzada a la cultura occidental. Al cap i a la fi, una relació forta entre una mare i una filla trenca l'eix androcèntric del sistema patriarcal. No ho comenta Kaplan, però cal recordar que les fortes relacions entre mares i filles en woman's films canònics com *Stella Dallas* o *Mildred Pierce* també compensen la manca de relacions entre dones en el gènere, sobretot durant l'època més repressiva del codi Hays.

Christian Viviani (1987) fa una lectura també política dels melodrames maternals dels anys trenta en què, com hem vist, les protagonistes molts cops són víctimes directes o indirectes d'uns marits desastrosos com a parella, però també com a gestors econòmics o patrimonials, cosa que causa la ruïna en més d'un sentit del matrimoni (p. 94-95). Pel teòric, aquest escenari reflecteix cert sentiment respecte als Estats Units del moment, un país conduït a la Gran Depressió per tota una sèrie d'errors i imprudències masculines i amb unes mares disposades a donar-ho tot perquè la seva prole disposi d'un horitzó de futur més optimista. Pel teòric, això demostra com la variant nord-americana d'aquest subgènere presenta dones amb més empena i menys resignades que, integrades en el món del treball, inconscientment participen en l'esforç general de treure els Estats Units de la crisi (p. 92). Per altra banda, considera que un film com *Stella Dallas* representaria el

triomf moral d'una dona de classe baixa que és rebutjada per una societat burgesa els valors decadents de la qual queden en evidència en aquest aspecte.

Si als anys trenta el melodrama maternal es desplega des d'una perspectiva més progressista que la del seu marc originari, Mary Ann Doane considera que, durant la dècada dels quaranta, el subgènere pateix una sèrie d'“aberracions” que en trenquen la coherència interna (1987b, p. 78). Aquestes alteracions tenen a veure, entre altres factors, amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial i la consegüent necessitat que la figura maternal torni a ser dipositària dels valors de la feminitat tradicional, de la llar i de la pàtria.

Aquesta estratègia d'imbricar allò que és maternal amb el de patriotisme nacionalista aconsegueix també atorgar a la dona una posició significativa en temps de guerra que no constitueix una amenaça per a l'ordre patriarcal tradicional, un paper simbòlic que contraresta els efectes del nou i necessari paper de les dones en la producció. (1987b, p. 79)

Pel·lícules com *Since You Went Away* (John Cromwell, 1944) o *Tender Comrade* (Edward Dmytryk, 1943) compten amb esposes i/o mares com a protagonistes que esperen amb templança i devoció el retorn dels marits a casa. I els melodrames maternals que plantegen encara la maternitat com a conflicte o font de problemes venen empeltats per codis del noir, com les esplèndides *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) i *The Reckless Moment* (Max Ophüls, 1949). La tendència del cinema dels quaranta a dissoldre els conflictes socials molt més presents a la dècada dels trenta explicaria, segons l'autora, que no existeixi cap versió durant aquests anys d'un altre dels grans melodrames maternals, *Imitation of Life*, el llibre de Fannie Hurst que van portar al cinema John. M. Stahl el 1934 i Douglas Sirk el 1959, i que posa en primer terme qüestions racials a partir del personatge de la també mare i companya/serventa de la protagonista principal. Tot i que considera que ja entrada la dècada dels 40, l'exercici de la maternitat es polaritza en dues actituds extremes, la mare ultraprotectora que no vol que el seu fill marxi a la guerra, en una actitud que la narració sancionaria com a posicionament aïllacionista qüestionable, i les mares distanciades que no han prestat prou atenció a la prole per dedicació al treball. *Tomorrow is Forever* (Irving Pichel, 1946), per exemple, funciona també en certa manera com un “melodrama paternal” en què el personatge que encarna Orson Welles és qui esborra la seva identitat i sacrifica l'oportunitat d'exercir de pare respecte al fill biològic

per no arruïnar la vida estable i benestant del noi i la seva mare. Però al film es manté la seva funció d'autoritat masculina/paterna respecte al posicionament “equivocat” de la dona/figura materna pel que fa a la incorporació del fill a files, en alineació amb el paper oficial dels Estats Units en la Segona Guerra Mundial. És el personatge de Welles qui té la xerrada amb el noi respecte a per què és important combatre en aquesta guerra contra els nazis. Com a bon pare, “sap millor” el que s'ha de fer. Abans d'esborrar-se perquè la seva dona pugui “viure el present”, exerceix el seu rol per “fer-li veure” com han de ser les coses i que ella deixi marxar el fill d'ambdós a la guerra.

Mary Ann Doane també analitza a fons *Stella Dallas* com a exemple del melodrama maternal i s'atura en elements de la posada en escena, com l'ús dels miralls com a visibilitzadors de cara a la filla de la imatge divergent de la mare respecte a les convencions socials. El concepte de bona mare no vindria derivat de l'exercici com a tal de la dona sinó del seu encaix en un model sancionat culturalment. A *Stella Dallas*, la relació entre mare i filla és satisfactòria fins que la noia desenvolupa un entorn social propi i, s'adona, a través del reflex especular, de com veuen els altres la seva progenitora. El film, per tant, posa de manifest com l'amor pur, en aquest cas entre mare i filla, acaba condicionat per les convencions de classe. I, en conseqüència, el model de mare ideal també seria una construcció social a la qual es veuen obligades a sotmetre's les dones, més enllà del vincle d'amor que mantenen amb la seva prole. *Stella Dallas* resulta així un bon exemple de com, davant d'una protagonista femenina no espectacularitzada sexualment per la posada en escena, també es pot aplicar el concepte de “*to be look-at-ness*” que defineix Laura Mulvey, (1975) en aquest cas pel que fa a la condició de mare. La pel·lícula presenta dues seqüències clau en què la filla canvia la consideració envers la Stella, per qui fins aleshores havia professat un amor “cec”, quan comença a veure-la des dels ulls del seu nou entorn social, molt més benestant. En el club de golf, comprova per primer cop, a través del mirall, com la veuen els altres. I, posteriorment, en el tren de tornada a casa, totes dues senten d'esquitllentes el que comenten les amigues sobre la Stella, tot i que la mare es fa passar per adormida de manera que la filla no sàpiga que s'ha adonat del que l'entorn pensa d'ella. A partir d'aquí, la Stella segueix tot el procés d'aniquilació de la pròpia identitat per “alliberar” la filla.

En consonància amb la idea de Viviani que certs melodrames maternals segueixen una trajectòria dramàtica inversa a l'habitual del cinema nord-americà, Lea Jacobs (1987)

analitza les pel·lícules que recullen la figura de la “dona caiguda” (“*fallen woman films*”) o de la “dona mantinguda” (“*kept woman*”) que van proliferar al Hollywood de principis dels anys trenta. Pel seu contingut, aquests woman's films, melodrames maternals o no, en què la protagonista trenca de forma voluntària amb els principis morals pel que fa a la sexualitat femenina, sigui perquè té un amant, sigui perquè comet adulteri i/o té un fill il·legítim, van convertir-se en un dels principals objectius de les regulacions de la MPPDA<sup>56</sup>. A l'autora li interessa el concepte de “dona caiguda” per com il·lustra de manera literal l'arc dramàtic que sol recórrer la protagonista, que es veu desplaçada en l'escala social a conseqüència de la seva transgressió, i molts cops es mou de l'esfera domèstica a un àmbit més marginal o, fins i tot, al carrer. Per l'autora, aquesta estructura respon en bona part a les exigències dels diferents codis de censura del moment. El procés de “caiguda” de la dona correspondria al “sistema de compensació de valors morals” que exigiria el censor en cap, Arthur Breen, i així el càstig social i emocional a la protagonista que ha infringit la norma moral, sigui per agosarament sigui per simple error, s'inscriu dins d'una lògica narrativa (1987, p. 109).

### **Més que amor maternal**

En el desplaçament de l'objecte amorós de la parella als fills, en el melodrama maternal trobem una certa impugnació del matrimoni heterosexual com a culminació de l'amor romàntic. En la majoria de representants d'aquest subgènere, com *Stella Dallas*, *Sarah and Son* o *Mildred Pierce*, el matrimoni en cap cas condueix a la felicitat. Molt sovint ha estat un vehicle que adopta la protagonista per fugir d'alguna situació de misèria sense cap futur a l'horitzó. Com hem comentat abans, és un context habitual en els films dels anys trenta (o ambientats en aquest període de crisi econòmica), en què les dones assumeixen aquesta vessant utilitària o transaccional que té el fet de casar-se. Una visió en certa manera materialista del matrimoni que Rainer Werner Fassbinder explicitarà en les seves revisions del woman's film i el melodrama, en títols com *Die Ehe der Maria Braun* (1979), com s'explica en el capítol dedicat a l'herència d'aquests gèneres en l'obra del cineasta alemany. A *Stella Dallas* queda clara aquesta visió pragmàtica del matrimoni com a eina per escapar-se d'una llar miserable que no oferia altres possibilitats a la protagonista. Per altra banda, el film també dibuixa la possibilitat d'una llar presidida per

---

<sup>56</sup> Motion Picture Producers and Distributors Association of America (Associació de Productors i Distribuïdors Cinematogràfics d'Amèrica)

l'amor absolut que es tenen dues dones, la Stella i la seva filla, Laurel, abans que la consciència respecte de com la mare es desvia de les normes socials, sobretot pel fet de passar-s'ho molt bé amb un home que no és el marit però tampoc el pretendent tradicional, desbarati aquesta harmonia. En el seu àmbit domèstic, la Stella no deixa de ser una versió femenina dels típics herois kingvidorians com l'arquitecte de *The Fountainhead* (1949), un geni que no troba el seu lloc en una societat adepta als mediocres. La protagonista encarna una individualitat femenina enfront de la pressió del col·lectiu. Du un estil de vida personal i alliberat, dissenya la seva pròpia roba i mostra un gust a contracorrent considerat excessiu per a la societat benpensant.

Patricia White (1999) fa una lectura en part prolèsbica de l'abundància de melodrames maternals en el woman's film on es canalitza en un vincle maternofilial l'obsessió amorosa d'una dona adulta per una de més jove que no li fa cas. Al capdevall, és veritat que no existeixen a penes equivalents en els mateixos termes, pel·lícules en què l'experiència maternal conflictiva es desenvolupi amb un fill mascle que ja no és infant. Com recorda Williams (1984, p. 306), fins i tot la teoria psicoanalítica reforça la idea que el vincle de la mare amb una filla divergeix del que manté amb un fill, ja que els nois tendeixen a distanciar-se cada cop més de les progenitores a mesura que es fan grans atès que, segons els plantejaments freudians, construeixen la seva identitat sexual a partir de diferenciar-se de la figura materna, amb qui s'havien identificat en la fase preedípica, i en la superació posterior del complex d'Èdip. Les noies, en canvi, incrementen la identificació amb la mare amb l'edat i hi estableixen vincles sovint molt més forts i íntims. White (1999) també destaca tots aquells films en què es fa una transferència de prole entre dues dones. En aquests melodrames maternals es reproduïx la dinàmica de la mare “no adient” (per classe social, perquè ha tingut el fill fora del matrimoni, perquè desenvolupa una activitat professional que li impedeix fer de mare segons el que marquen els canons; per raça...) que se sacrifica d'una manera o altra perquè la seva filla (i en aquests casos sempre parlem de filles) prosperi en la vida, és a dir, pugui casar-se sense rèmores morals o socials de cap mena. Més enllà de l'ambigua reivindicació del sacrifici matern, en molts d'aquests films, com *Stella Dallas*, *The Old Maid*, *Old Acquaintance* (Vincent Sherman, 1943) o *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959), s'acaba dibuixant un escenari de nucli familiar alternatiu exclusivament integrat per dones on es tempteja la possibilitat de llars conformades per dues mares i cap pare, un panorama similar al que també dibuixa la primera pel·lícula de Hollywood que presenta de forma òbvia però no explicitada

verbalment una relació lèsbica, *The Children's Hour* (William Wyler, 1961), en què els personatges d'Audrey Hepburn i Shirley MacLaine, responsables d'un internat femení, porten una vida molt similar a la d'una parella que, a més, exerceixen de mares vicàries per a les alumnes. En els dos títols protagonitzats per Miriam Hopkins i Bette Davis, *The Old Maid* i *Old Acquaintance*, el casament de la filla en qüestió desemboca en un final on la parella consolidada i que espera viure feliç fins al final dels seus dies és la que conformen les amigues/cosines rivals, la relació de les quals ha estat la veritable protagonista del film. En el de Douglas Sirk, dues mares sense parella comparteixen llar, amb l'excusa que una fa de minyona de l'altra, i eduquen les seves respectives filles com si fossin germanes. L'èmfasi en aquestes relacions domèstiques a tres en el woman's films compensaria en part la desaparició en el cinema de l'època dels espais tradicionals de socialització femenina en l'àmbit públic. La insistència en la figura de la soltera, que molts cops encarnava una actriu tan carismàtica i de primera categoria (també segons la jerarquia de l'star-system) com Bette Davis, demostra la possibilitat de representar dones que s'escapen del destí marcat pel model de relació heterosexual. Fins i tot en altres escenaris, com el de *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), la protagonista rebutja al final la possibilitat de compartir la vida amb el seu pretendent i alhora pare de la noia que s'ha aferrat<sup>57</sup>.

En una anàlisi sobre la representació de les lesbianes assassines al cinema de Hollywood, Francina Ribes (2022) recull la connexió entre melodrama maternal i algunes representacions contemporànies dels vincles lèsbics. L'autora cita el paral·lelisme que du a terme Janice Loreck entre la relació maternofilial i el sacrifici final en títols com *Stella Dallas* i *Mildred Pierce*, i el desenvolupament de la història d'amor entre Aileen Wuornos (Charlize Theron) i Selby Wall (Christina Ricci), inspirades en persones reals, a *Monster* (Patty Jenkins, 2003), en què la protagonista fins i tot mataria “per poder satisfer les demandes de la seva amant, que de vegades es comporta com una filla malcriada (...)” (p. 126-127).

---

<sup>57</sup> Part d'aquest últim apartat adapta i amplia seccions d'un article publicat a *Carol: bellesa subversiva del desig*, (p. 23-34). Universitat de Girona, Servei de Publicacions (Iglesias, 2019c).

## **NO NOMÉS DE DONES: LA INFLUÈNCIA DEL WOMAN'S FILM EN EL CINEMA D'AUTOR DIRIGIT PER HOMES. ELS CASOS DE RAINER WERNER FASSBINDER, PEDRO ALMODÓVAR I LARS VON TRIER**

### **Introducció**

Entre les contradiccions que arrossega el woman's film, trobem la manera gairebé oposada amb què s'hi relacionen dues formes de contracinema, el feminista i el *queer*. El women's cinema sent la comprensible necessitat d'erigir-se a la contra de les formes de representació de les dones en els formats de producció industrials i/o hegemònics. Tot i que ja hem apuntat fins a quin punt també es poden traçar connexions entre un títol com *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) i les maneres d'experimentar el temps i la vida domèstica en les protagonistes del woman's film, les pel·lícules dirigides per dones i inscrites en una certa consciència feminista exploren estètiques i polítiques de representació alternatives a les marcades pels gèneres de Hollywood. Perquè, “des de la pràctica artística, el feminisme reconeix que per capgirar el sistema s'han de canviar també els llenguatges” (Selva i Solà, 2022, p. 50).

En canvi, des d'una altra forma de contracinema com és el *queer* s'estableix una connexió autoconscient amb el woman's film clàssic que posa de manifest com els homes gais van trobar en aquestes pel·lícules uns escenaris estètics, melodramàtics i emocionals en què podien projectar les seves pròpies experiències, una possibilitat que els altres gèneres no els proporcionaven o els negaven. Un gruix significatiu del públic gai no s'identificava amb el model de masculinitat propi del western, el noir o el cinema d'acció que reprimeix els sentiments o els desencadena en forma de violència, i no pas de plors. Perquè, com sentència Alberto Mira, “els homosexuals tenen el privilegi de les llàgrimes” (2008, p. 223). De manera que s'ha desenvolupat una tradició de cinema *queer*, de l'underground al cinema d'autor europeu passant pel New Queer Cinema, que entronca amb el woman's film des d'una pràctica autoconscient. Als Estats Units, John Waters ret un particular homenatge al gènere a *Polyester* (1981), en què Divine encarna l'afligida mestressa de casa d'una zona residencial del Baltimore dels anys vuitanta, les tribulacions de la qual emulen les de tantes protagonistes del gènere, sobretot en els melodrames de Douglas Sirk. En paraules d'Elena Gorfinkel (2019), “Waters assenyala les paradoxes inherents a la feminitat melodramàtica, encarnada en la dona a qui se li encomana la malaurada tasca

d'imposar l'ordre domèstic (moral o de qualsevol altra mena) i que ahora esdevé l'epicentre del seu desordre fonamental (els sentiments se li descontrolen)”.

En el New Queer Cinema, Todd Haynes destaca per convertir bona part de la seva filmografia en una revisió o actualització del woman's film, amb títols com *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) o *Safe* (1995), que ja hem esmentat en relació amb els melodrames de discurs mèdic; *Far from Heaven* (2002), el seu remake d'*All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955); *Mildred Pierce* (2011), la minisèrie per a HBO en què adapta de nou el llibre homònim de James M. Cain del 1941 que va donar lloc al woman's film del mateix títol protagonitzat per Joan Crawford el 1945; o fins i tot *Carol* (2015), que “remet a una tradició que no és aliena al Hollywood clàssic (o, si es vol, manierista, com és propi dels anys cinquanta en els quals s'ambienta aquesta història), palpitant-hi, però, les inquietuds, fins i tot el desassossec, de la modernitat cinematogràfica” (Lorenzo i Merino, 2019, p. 12). En tots aquests títols, Haynes “refà el woman's film clàssic per expressar el retorn del desig femení (i de l'angoixa), ocult pel codi Hays al servei d'una experiència del cinema essencialment masculina” (Belau i Cameron, 2016, p. 35).

En el cinema d'autor europeu, directors com el francès François Ozon o el britànic Terence Davies han incidit en revisions del woman's film i del melodrama femení. Però el punt de partida en l'apropiació i reivindicació del melodrama i el woman's film des d'una perspectiva homosexual l'hem de buscar en la figura i obra de Rainer Werner Fassbinder a partir del (re)descobriment que fa de la filmografia del seu compatriota Douglas Sirk a principis dels anys setanta, una fita clau en tot el procés de revisió del melodrama i el woman's film que es du a terme en aquella dècada. Com a confés hereu tant del cinema de Sirk com del de Fassbinder, Pedro Almodóvar es troba entre els directors contemporanis les pel·lícules del qual entronquen en part amb la tradició no només del woman's film, sinó també del melodrama maternal en particular. Revisem de quina manera el cineasta espanyol connecta i actualitza les constants d'aquest subgènere des dels seus universos particulars, ahora que fa explícit el potencial *queer* que batega en els referents clàssics.

Més enllà del cinema *queer*, altres directors europeus com l'alemany Christian Petzold o el danès Lars von Trier han convertit part de les seves filmografies en una revisió de la figura de la dona enamorada tal com es plantejava en el melodrama primitiu, en el clàssic



i en el woman's film. En el cas del cineasta danès, ens trobem amb una trilogia de pel·lícules que porten els codis del melodrama, sigui el romàntic sigui el maternal, al seu extrem, a través d'unes protagonistes que encarnen una idea de bondat radical que desemboca en un sacrifici de conseqüències transcendents.

### Les pel·lícules de dones de R. W. Fassbinder<sup>58</sup>

El descobriment de l'obra i la figura de Douglas Sirk entre el 1970 i el 1971 marca un abans i un després en el cinema de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Aleshores encara a la vintena, el director alemany ja ha firmat una desena de títols adscrits als codis de la modernitat propis del Nou Cinema Alemany quan veu per primer cop films com *All That Heaven Allows* (1955) o *A Time to Love and a Time to Die* (1958). Ho viu com una veritable epifania. Fassbinder troba en els melodrames de Sirk un nou model de posada en escena que li permet la pràctica d'un cinema popular on pot seguir abordant les seves inquietuds habituals. A partir d'aquí, les seves pel·lícules beuen no només de la filmografia d'aquest cineasta de referència en la concepció contemporània del melodrama cinematogràfic, sinó també d'altres woman's films menys coneguts.

Fassbinder, com altres directors de cinema *queer* després d'ell, reconeix en el cinema de dones un territori propici per explorar qüestions que l'afecten lligades a la repressió del desig, la identitat com a mascarada, la passió amorosa com a centre del relat, els sistemes d'opressió assimilats a les nostres relacions quotidianes, i la posada en escena com a instrument significant de la tensió entre l'experiència subjectiva i l'*statu quo* col·lectiu. Poques filmografies com la seva expliciten una de les característiques intrínseques en el subtext de bona part dels woman's film: la naturalesa masoquista de les relacions romàntiques que estableixen les dones protagonistes. Les estratègies d'estranyament que incorpora Fassbinder eviten que aquest vincle de plaer masoquista es traslladi també, com sí que passa amb el woman's film clàssic, al que mantenen les espectadores amb les pel·lícules en qüestió.

L'adopció del llegat del woman's film per part d'un director centreeuropeu com Fassbinder potser no ens hauria de sorprendre. Al capdavant, el gènere va assolir les seves quotes més altes de qualitat de la mà de directors d'origen alemany com el mateix Sirk o Max Ophüls. Des d'una perspectiva històrica, podem connectar la tradició de la *fallen woman* en el woman's film clàssic amb la novel·la de la dona adúltera, un corrent que es conrea a Europa a la segona meitat del segle XIX a partir de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), a la qual segueixen, entre d'altres, *Anna Karènina*, de Lev Tolstoi (1877), a

---

<sup>58</sup> Aquest apartat tradueix i adapta un article aparegut per primer cop a *Rainer Werner Fassbinder. Amor y rabia* (p. 79-88). Donostia Kultura, Colecció Nosferatu (16) (Iglesias, 2019b).

Rússia; *La Regenta*, de Leopoldo Alas *Clarín* (1884-85), a Espanya, o *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, a Alemanya<sup>59</sup>. La novel·la de la dona adúltera se centra en una protagonista que desafia el matrimoni com a institució a partir de l'idil·li que mantenen amb un altre home i esdevé així símbol de la frustració emocional i sexual del seu gènere, però també del càstig que reben les dones per escapar-se del rol assignat per l'ordre burgès i patriarcal. No per casualitat, Fassbinder acaba adaptant la representant alemanya d'aquesta tendència. Una altra tradició literària que influeix en el gènere i també marca l'obra del cineasta és el teatre de cambra, que converteix l'espai domèstic en el centre d'un drama atent a la psicologia dels personatges i als seus conflictes emocionals. D'aquí venen les concomitàncies de l'alemany amb altres directors de “cinema de dones” a l'europea com ara Ingmar Bergman o Carl Theodor Dreyer. Per tant, les pel·lícules de dones de Fassbinder beuen de la tradició del melodrama femení de Hollywood alhora que entronquen amb alguns dels antecedents literaris del gènere a Europa. A tot plegat, s'hi afegeix que Fassbinder, de formació teatral, encaixa en una tradició de directors per a qui la feina amb les actrius (Hanna Schygulla, Irm Hermann, Margit Carstensen, Brigitte Mira, Ingrid Caven, Barbara Sukowa, Rosel Zech...) cobra un paper preponderant. Trobem, en fi, poques filmografies de directors homes com la de Rainer Werner Fassbinder on els títols adoptin tantes vegades el nom d'una dona.

“D'això van les pel·lícules de Douglas Sirk –escriu Fassbinder (1975) en el seu assaig sobre *All That Heaven Allow*– La gent no pot viure sola, però tampoc pot viure en parella. Per això les seves pel·lícules són tan desesperades”. En *Angst essen Seele auf* (1974), la seva revisió del melodrama protagonitzat per Jane Wyman i Rock Hudson, Fassbinder reincideix en aquesta idea, i fins i tot porta la història d'amor mal vista pel seu entorn, entre una dona gran i un home més jove, un pas més enllà del relat sirkià. El director trasllada la trama dels Estats Units benestants dels anys cinquanta al Berlín de classe obrera dels setanta. Aquí la protagonista és una treballadora de la neteja ja madura, l'Emmi (Brigitte Mira), que s'enamora d'un immigrant marroquí més jove, l'Ali (El Hedi ben Salem). A mesura que avança el metratge, es posa en evidència que, una vegada la parella supera l'etapa en què és víctima del rebuig exterior, la relació romàntica no desemboca en aquell estadi de felicitat permanent a què apuntaven els suposats finals feliços (o ambigus, com en el cas de l'original de Sirk) del cinema de Hollywood. Per

---

<sup>59</sup> Tot i que publicada força més tard, l'any 1931, a Catalunya tindriem *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, com a representant d'aquest corrent.

contra, sense cap oposició externa que els uneixi, el matrimoni ha d'afrontar el desgast sorgit per les desigualtats i els desacords interns. A *Angst essen Seele auf*, la protagonista acaba aprofitant-se de la seva situació de superioritat social davant de la seva parella immigrant, de manera que Fassbinder plasma com les dinàmiques de dominació, en aquest cas d'origen i classe, s'avantposen a qualsevol idea igualitària de l'amor, una idea rectora de tots els seus films de dones.

### **Només dones**

La primera pel·lícula de dones que roda Rainer Werner Fassbinder després de l'epifania que li suposa el contacte amb l'obra i la figura de Douglas Sirk és *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), en què combina cinema de cambra, teatre de la crueltat i els recursos propis de la posada en escena del melodrama per plasmar les relacions tòxiques que la protagonista del títol, una dissenyadora de moda encarnada per Margit Carstensen, estableix amb dues altres dones, la noia més jove de qui s'enamora, la Karin (Hanna Schygulla), i la seva ajudant, la Marlene (Irm Hermann). Fassbinder bolca en aquest triangle amorós asfixiant i destructiu bona part de les seves experiències personals. Però, en canviar els gèneres dels personatges i centrar-se en un univers exclusivament femení, posa de manifest que els mecanismes d'opressió també es poden donar en un entorn d'homosocialització femenina a través de la desigualtat social i de la dependència sadomasoquista que caracteritza, pel director, l'enllaç amorós.

*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* ofereix, des d'una concepció *a priori* molt depurada (escenari únic, pocs personatges i una ni tan sols parla, trama reconcentrada en les relacions de Petra...), diferents nivells de discurs respecte a la condició femenina. A través del text, Fassbinder explicita les limitacions que tenen les dones dins del matrimoni. La primera conversa entre la Petra i la seva amiga Sidonie (Katrín Schaake) versa sobre els mecanismes d'adaptació a la vida de casada que estableixen les esposes per mantenir un marge de llibertat sense que el marit vegi amenaçat el seu estatus. Des d'aquesta xerrada i al llarg del film, la Petra sembla que ens vulgui convèncer que ella ha superat les dinàmiques de dominació pròpies de les relacions heterosexuales. Però l'explotació laboral i emocional a què sotmet la Marlene i la seva pròpia dependència amorosa de la Karin reflecteixen fins a quin punt repeteix els vicis de l'amor romàntic tradicional.

D'altra banda, la presència masculina no només es fa notar a les converses. La pintura engrandida de Mides i Bacus, de Nicolas Poussin, que presideix l'habitació de la Petra i la manera com Fassbinder situa la figura del déu nu al centre del pla en diferents escenes funcionen a manera de recordatori de com la cultura fal·locèntrica segueix regint fins i tot en aquest espai lliure d'homes. A una masculinitat a la qual no li cal ser present per seguir dominant, Fassbinder oposa la sobrerrepresentació de la mascarada de la feminitat en l'univers de la Petra: les diferents perruques que utilitza, el maquillatge vistós, els complements i vestuari, els vestits a la manera de les antigues esclaves i tot allò que té a veure amb el seu ofici de dissenyadora (maniquins, figurins...).

El director reconeixia la influència de dos títols clàssics protagonitzats per dones a l'hora de perfilar la relació entre la Petra i la seva amant, la Karin (Quandt, 2017). D'*All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) manlleva amb cita explícita al cineasta, la reversibilitat en les relacions de poder entre dones. I de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) parafraseja la famosa súplica de la protagonista al seu amant, sol·licitant-li que li digui que l'estima encara que sigui mentida<sup>60</sup>. La impossibilitat d'assolir l'amor sublim se subratlla amb al·lusions a *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), a través de les disposicions corporals antagòniques de les dues protagonistes. Davant l'amor impossible entre la Petra i la Karin, el personatge de la Marlene, que manté una relació de caràcter masoquista amb la Petra, es distancia d'altres dones submises en relacions heterosexuales del cinema de Fassbinder. Al contrari de les esposes patidores de *Martha* (1974) i *Angst vor der Angst* (1975), la Marlene escull lliurement viure el seu amor per la Petra a través del masoquisme, mentre que en els altres casos resulta una conseqüència de la desigualtat de poders dins de la institució matrimonial. De fet, la cara de la Marlene roman immutable quan la Petra la humilia i, en canvi, la veiem patir quan sent la seva estimada parlar d'altres amants. A la seva manera, és un dels personatges femenins menys frustrats del cinema de Fassbinder, i la seva voluntat d'elecció queda certificada en el gest final d'abandonar la protagonista quan aquesta última li proposa una relació més normativa.

Enregistrament televisiu de la posada en escena de l'última obra de teatre dirigida per Fassbinder, *Frauen in New York* (1977) parteix de l'exitosa obra *The Women* (1936) de

---

<sup>60</sup> Pedro Almodóvar també beu d'aquestes dues influències, la mateixa cita de *Johnny Guitar* a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) i l'homenatge al film de Mankiewicz ja des del títol a *Todo sobre mi madre* (1999).

Clare Booth que George Cukor va portar al cinema el 1939 i que comentem breument en l'apartat dedicat a la moda. *Frauen in New York* coincideix amb *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* en l'origen teatral, en el seu protagonisme exclusivament femení i presentar els vincles entre les protagonistes marcats per una certa malvolença. En aquestes dones de Nova York de Fassbinder pesa més la crueltat i menys el registre de comèdia lleugera que caracteritza en part la versió protagonitzada per Norma Shearer i Joan Crawford. En aquest cas, no cal explicitar el pes del fora de camp masculí a través d'una pintura com la de Poussin, perquè els homes es fan omnipresents a través dels diàlegs i de la dependència que les seves esposes en transmeten. El cineasta torna a recórrer a la pintura, però aquesta vegada utilitza quadres d'Edward Hopper que puntuen el metratge i singularitzen figures femenines en la solitud de la gran urbs, l'altra cara de la moneda d'aquesta necessitat imperiosa de pertinença a un grup social que manifesten les protagonistes. Aquí se subratlla el caràcter performatiu i artificios de la feminitat a través dels escenaris públics per on es mouen els personatges, espais de construcció de la seva imatge externa: botigues de roba, perruqueria, manicura... La naturalesa teatral que comparteixen *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* i *Frauen in New York* també propicia la principal perspectiva feminista d'aquests dos films amb només dones com a protagonistes. Si en tots dos casos el tipus de relacions que estableixen els personatges és més aviat tòxic, i fins i tot supura una certa misogínia, el caràcter claustrofòbic de les dues pel·lícules ens parla de l'entorn limitat i sufocant en què es veuen obligades a conviure les dones sota la presència sempre palpable dels homes. El dispositiu del cinema de cambra per situar aquests àmbits d'homosocialització exclusivament femenina esdevé en si mateix una marca de posada en escena que assenyala la societat patriarcal com a espai opressiu.

### **Llum de gas**

Hem vist com una part del woman's film adopta les formes de la ficció gòtica femenina com a manera de reflectir l'angoixa de les dones acabades de casar davant de la seva nova situació: el temor que els provoca aquesta nova llar, el marit, la família que amb prou feines coneixen. Dues de les millors pel·lícules de dones de Fassbinder, *Martha* i *Angst vor der Angst*, les dues telefilms protagonitzats per la mateixa actriu, Margit Carstensen, coincideixen a actualitzar els codis del cinema gòtic per centrar-se en unes dones que viuen el matrimoni com un progressiu descens a l'infern del terror o la depressió. Per a la protagonista de *Martha*, la sexualitat és un país estrany. A l'arrencada del film, la

protagonista apareix a Itàlia contínuament envoltada d'un desig sexual que sempre esquiva. Fins a la primera trobada amb el seu futur marit, el Helmut (Karlheinz Böhm), que el director de fotografia Michael Ballhaus roda amb un dels moviments de càmera més bonics de la història del cinema, un *tràveling* circular que els envolta com a parella abans que continuïn els seus respectius camins, la Martha no mostra interès per cap home. Ja de tornada a Alemanya, el Helmut li demana matrimoni després de convidar-la a un viatge en muntanya russa que ell gaudeix i que a ella li provoca un malestar evident. A partir d'aquí, el marit activa una sèrie de mecanismes de control successius, des d'obligar la Martha a abandonar la seva feina fins a no permetre-li sortir de casa, que converteixen el matrimoni en una presó. El Helmut, a més, fa gala d'un sadisme sexual manifest. El suposat encant burgès de la localització, Constança, i la sumptuositat de la residència on viuen contribueixen al to entre irònic i gòtic del film, que es tanca amb una coda força cruel però coherent amb aquest retrat del matrimoni com un infern sense escapatòria per a la dona. *Martha*, per cert, és el film de Fassbinder que més remet al cinema de Luis Buñuel, en particular a *Él* (1953), cosa que permet reivindicar un altre director que va veure en el melodrama comercial un terreny adobat per explorar les perversions quotidianes del subconscient.

A *Angst vor der Angst* (un títol que es pot traduir com *Por de la por*, definició perfecta de l'angoixa), Fassbinder fa una nova incursió en el tema de la mestressa de casa desesperada. Aquí el desencaix de la dona en el rol d'esposa i mare no està provocat per un sadisme tan explícit com el que exerceix el protagonista de *Martha*, sinó per una violència més difusa i estructural. I adopta una patologia concreta, la depressió amb atacs d'angoixa en què cau progressivament la Margot davant el desinterès del marit i del marcatge a què la sotmeten la sogra i la cunyada. Com en un conte gòtic, la protagonista es veu obligada a viure en una casa propietat de la família de l'espòs on queda sota el control de les altres dones de la família. *Angst vor der Angst* subverteix en part els tòpics del melodrama del discurs mèdic tal com el defineix Mary Ann Doane (1987b). Segons les coordenades clàssiques, el doctor a qui recorre la Margot a la recerca d'una solució hauria de ser la figura que "reconeix" la problemàtica de la protagonista, per seguidament salvar-la d'aquest matrimoni tòxic i convertir-se ell en l'opció masculina vàlida per a l'amor romàntic. Aquí l'home de la bata blanca esdevé un depredador sexual sense més ni més. *Angst vor der Angst* funciona en certa manera com una baula entre el woman's film i el cinema feminista. D'una banda, fa explícites totes aquestes disfuncions psiquiàtriques

generades per l'opressió del sistema patriarcal que el melodrama femení conté en el seu subtext i la teoria feminista d'arrel psicoanalítica comença a diagnosticar just en aquests moments. Al mateix temps, utilitza recursos propis del cinema de la modernitat per desconstruir el procés d'alienació en una mestressa de casa en una proposta que en certa manera Chantal Akerman depura i radicalitza només un any després a *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

### **L'antecessora**

Entre *Martha* i *Angst vor der Angst*, Fassbinder roda *Effi Briest* (1974), la translació a la gran pantalla de l'obra homònima de Theodor Fontane (1895), amb què explicita el deute del cinema de dones amb la novel·la d'adulteri. D'entre totes aquestes esposes literàries que s'enamoren o flirtegen amb un altre home, l'Effi és la més cànvida i, per tant, aquella en què es posa més de manifest la desproporció del càstig imposat a les dones que desafiaven el sistema patriarcal amb un amor fora de norma.

Amb *Effi Briest*, adaptació literària d'aparença clàssica però concepció moderna, Fassbinder realitza un melodrama ambientat al segle XIX en què les opcions de posada en escena (les el·lipsis dels moments climàtics; la narració i el ritme fragmentat; el distanciament emocional; la literalitat, ja des del llarg subtítol<sup>61</sup>, com a forma d'estranyament...) marquen la distància entre el món de les aparences i els sentiments reprimits. Víctima estoica, més que rebel acorralada o neuròtica progressiva, l'Effi és el personatge femení més suau del cinema de dones de Fassbinder. Per contrast, el retrat d'una societat prussiana les normes de comportament de la qual els personatges assumeixen sense qüestionar, fins i tot quan els resulten desfavorables, provoca una immensa desolació i funciona com a crítica àmplia a una Alemanya incapaç d'alçar-se en contra de les seves pròpies regles destructives.

L'escena en què la serventa Roswitha se sincera amb l'Effi i, a petició d'aquesta última, li explica com la seva primera relació sexual va ser en el fons una violació de conseqüències amargues i prolongades, assenyala, a través de la reacció freda i indignada de la protagonista davant la possibilitat que una dona casada i respectable com ella pugui

---

<sup>61</sup> El subtítol en qüestió: *Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen.*



ser víctima d'una cosa semblant, un altre element clau al cinema de dones de Fassbinder: el joc de classes i la desigualtat social s'avantposa a qualsevol solidaritat de gènere.

A la primera part el film també s'acosta per moments a la ficció gòtica. Quan l'Effi abandona el paradís de la casa de la seva infància i s'instal·la a la mansió del seu marit, no triga a sobrevenir-li una por irracional, justificada per un suposat soroll provinent d'una habitació abandonada i afavorida pel relat que li va explicar el seu marit al voltant del suposat fantasma d'un xinès que va morir per la zona. Les escenes en què explica els seus temors estan presidides per una governanta que recorda en la seva caracterització i postura la de *Rebecca* (1940) d'Alfred Hitchcock. Encara que aquí no hi ha cap dona morta l'espectre de la qual segueixi dominant l'espai, la por funciona igualment a *Effi Briest* com a mecanisme de control domèstic.

### **Les dones i la Història**

Com esmentem en l'apartat dedicat a l'espectadoria femenina, actrius com Joan Crawford generaven tipologies pròpies dins el woman's film, i ella es va especialitzar en dones que assolien una posició social acomodada partint de la pobresa. Ens hem aturat ja en *Possessed* (Clarence Brown, 1931), però la seva interpretació més coneguda en aquest rol és la de *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), melodrama noir i alhora un dels exemples paradigmàtics del woman's film centrat en una relació mare i filla. El melodrama maternal és la variant més específicament nord-americana del cinema de dones, en vista del poc pes dramàtic que tenen els fills a les diferents variants i revisions del woman's film a Europa, el cinema de Rainer Werner Fassbinder inclòs. En canvi, el rol de la dona espavilada que, en un context de crisi, aconsegueix una certa estabilitat econòmica amb les seves pròpies armes i sense l'ajuda de cap marit sí que pesa en films com *Die Ehe der Maria Braun* (1979), el seu drama sobre l'Alemanya de la postguerra, i en la resta de les seves pel·lícules històriques.

Als antípodes d'un altre estereotip femení del melodrama bèl·lic, el de la dona que espera pacient el retorn del seu home del front, l'absència de l'espòs (primer a la guerra, després a la presó) propicia un doble alliberament per a la Maria (Hanna Schygulla). D'una banda, no necessita enamorar-se de cap altre home perquè roman fidel al Hermann. De l'altra, tira endavant la seva vida com una dona independent. La Maria utilitza el sexe sense cap mena de sentiment de culpa per mantenir-se i ascendir socioeconòmicament. En aquest retrat d'una jove segura de si mateixa que no sent pudor a l'hora d'utilitzar el seu atractiu

sexual a conveniència, el film fins i tot connecta amb les protagonistes del cinema de Paul Verhoeven. Fassbinder, però, subratlla sobretot com el sexe no deixa de ser una altra forma d'intercanvi comercial en una societat capitalista.

L'altre nus dramàtic que entronca *Die Ehe der Maria Braun* amb el woman's film és el conflicte d'escollir entre dos homes. La filmografia de Joan Crawford continua servint d'inspiració a Fassbinder en aquest assumpte. La disjuntiva romàntica en què es troba la Maria a la segona part de la pel·lícula recorda la de la protagonista de *Daisy Kenyon* (Otto Preminger, 1947), un woman's film més que reivindicable que també desplega una història d'amor a tres bandes en temps de postguerra. Aquesta vegada, Joan Crawford encarna ja de bon principi una professional d'èxit, així que les seves tribulacions es concentren a decidir-se entre el seu amant casat que la tracta amb un cert menyspreu i el soldat amb estrès posttraumàtic que se n'enamora i li proposa un nou tipus de vida. *Daisy Kenyon* resulta sorprenent per la maduresa amb què els tres protagonistes, i el mateix film, afronten la seva situació. Tots assumeixen les respectives motxilles emocionals i les conseqüències dels seus actes. Els dos homes actuen amb tanta racionalitat a l'hora de discutir la conjuntura i les possibles maneres de desencallar-la que la Daisy fins i tot es rebel·la contra “*d'aquesta mena de tonteria civilitzada*”. Fassbinder es va inspirar en aquest “pacte entre cavallers” del qual se sent exclosa la dona en conflicte per al tram final *Die Ehe der Maria Braun*. Els homes conceben el matrimoni com una mena de contracte o fins i tot intercanvi econòmic, un acord civilitzat que xoca amb la idea de l'amor com una cosa emocional no subjecta a arranjaments que defensa la protagonista femenina.

L'alemany encara reivindica un altre woman's film amb Joan Crawford a l'hora de citar les seves fonts d'inspiració, *Flamingo Road* (Michael Curtiz, 1949). L'actriu torna a donar vida a una dona més que capaç d'espavilar-se en un entorn hostil, en aquest cas en un poble dominat per un cacic corrupte que la preferiria ben lluny. El personatge es debat una vegada més entre un primer amor veritable que la decep i un petit empresari que li atorga estabilitat emocional i econòmica. En el film, que va inspirar també una de les soap operes més xarones i populars dels anys vuitanta, la majoria dels personatges avantposen els seus interessos socioeconòmics als romàntics i Crawford hi encarna una figura especialment íntegra i honesta.

A la seva manera, *Lili Marleen* (1981) és l'aposta més arriscada de Rainer Werner Fassbinder pel que fa a l'adopció del melodrama com a model per desenvolupar un relat romàntic en un context històric concret, en aquest cas el Tercer Reich. L'alemany pren aquí com a model *A Time to Love and a Time to Die* (Douglas Sirk, 1958), on la Segona Guerra Mundial no interessa com a relat sobre la Història sinó com a marc que accentua l'excepcionalitat de la història d'amor entre els protagonistes. Aquí la Wilkie, l'(anti)-heroïna, aconsegueix una vegada més triomfar professionalment en un context *a priori* hostil, l'Alemanya nazi, com a intèrpret de la cançó que es convertirà en bàlsam de les tropes als dos fronts durant la Segona Guerra Mundial. Al seu cor, la Wilkie (un cop més, Hanna Schygulla) intenta també mantenir-se fidel al seu amant jueu a la resistència. *Lili Marleen* és la pel·lícula més autoconscient de Fassbinder, atès que converteix la famosa cançó en una reflexió sobre l'ús, l'abús i el concepte mateix del melodrama. El tema de *Lili Marleen*, com el gènere melodramàtic, permet als soldats viure una crisi col·lectiva com la guerra des de l'experiència íntima i emotiva que transmet la cançó. Alhora, la indústria cultural i de propaganda aprofiten el seu èxit entre les masses, la seva naturalesa de significant emocional sense contingut polític, per explotar-la per als seus propis interessos. Per a més inri, esdevé una tortura literal per a l'home que estima la dona artífex del seu èxit. La Wilkie, per la seva banda, no aconseguirà recuperar l'amor pel qual acaba arriscant tant...

També s'endevina una supervivent en el personatge que encarna Barbara Sukowa a *Lola* (1981), encara que aquí ni la dona ni els seus conflictes ocupen el centre com correspondria a un woman's film. De fet, el protagonista és aquesta reencarnació del professor Unrat a qui dona vida Armin Mueller-Stahl com a Von Bohm, mentre que Sukowa interpreta la *femme fatale* encarregada d'arruïnar aquest home tan digne en un homenatge explícit a la Lola encarnada per Marlene Dietrich a *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930). Pel que fa a l'estètica, *Lola* beu molt més de l'ús del color del film homònim de Max Ophüls del 1955 que de les llums i ombres del cinema de la República de Weimar en què s'enquadra el títol de Sternberg. Però l'expressionisme dels anys vint sí que marca l'última pel·lícula de dones de Fassbinder, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982), ambientada al Munic dels anys cinquanta. Aquí el director reverteix de manera definitiva les dinàmiques del melodrama mèdic en un film que parla més del desencaix històric de la seva protagonista que no pas del de gènere. En aquesta variant germànica de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), Fassbinder mostra com la figura del doctor

aprofita la seva autoritat per controlar la neurosi d'una dona que no troba el seu lloc en aquesta nova Alemanya que anestesia el passat recent més incòmode.

## L'herència del melodrama maternal en el cinema de Pedro Almodóvar

Bona part del cinema de Pedro Almodóvar funciona com a reescriptura del melodrama postclàssic i del woman's film, tot seguint la “tradició gai intel·lectual” (Mira, 2008, p. 224) que ha parat especial atenció al gènere. De manera que en els seus films molts cops es posen de manifest pulsions i inquietuds que es mantenen latents o en el subtext en els títols de l'època. La figura de la mare és cabdal en la seva obra, en relació també amb el seu vincle amb el melodrama. “La centralitat que la mare té en qualsevol narrativa al voltant de l'homosexualitat (tant en històries còmiques com en la psicoanàlisi) troba un lloc de privilegi en els melodrames” (Mira, 2008, p. 224). La mare esdevé cabdal en les narratives gais com a figura en què es projecten sentiments d'alta intensitat, de vegades contradictoris. La mare exerceix alhora de proveïdora i de receptacle d'amor i consideració, pot ser una figura protectora, però també la mare castradora i terrible que apareix no només en alguns melodrames, sinó sobretot en el cinema de terror que té en *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock el seu títol referencial. Podem considerar pel·lícules com *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), *Todo sobre mi madre* (1999) i, sobretot, *Madres paralelas* (2021) formes contemporànies de melodrama maternal que entronquen amb algunes de les tendències del gènere clàssic, però renoven també els codis morals i les estructures dramàtiques que constrengien les protagonistes d'aquells films.

A *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, el seu quart llargmetratge, Almodóvar allibera la figura de la mare de classe obrera de l'obligació de ser abnegada, d'emmotllar-se al model de maternitat que manen els cànons. La Gloria (Carmen Maura) és una mestressa de casa en un suburbi madrileny a principis dels anys vuitanta. Viu amb un marit masclista que fa el taxi, dos fills adolescents i la sogra. Aporta bona part dels ingressos de la llar treballant de dona de fer feines en diversos llocs. Està enganxada als estimulants per poder mantenir el ritme del dia a dia i la doble jornada laboral que carrega com tantes dones que treballen tant fora com dins de casa. Almodóvar fa un retrat femení dins d'un context molt concret, amb una estètica més propera al neorealisme que a la sofisticació kitsch del Douglas Sirk dels anys cinquanta, un imaginari inspirat en part en la seva pròpia vida. “A les meves pel·lícules, la mare sempre ha estat una dona propera a la meva pròpia, fins i tot quan es tractava d'una dona més jove, com Carmen Maura a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, i sempre procedia del mateix entorn social que jo” (Strauss, 2001, p. 158).

Al contrari del que passa al cinema nord-americà, el director roda en localitzacions reals i transmet la quotidianitat de tantíssimes dones en la mateixa situació que la Gloria. La vocació realista es combina amb recursos propis del melodrama més primigeni passats pel filtre de la postmodernitat. La música, per exemple, cobra una importància dramàtica clau per transmetre les emocions dels personatges, per vincular-los amb els seus imaginaris de somni (les cançons alemanyes que escolta el marit, enamorat platònicament d'una cantant germànica per a qui va treballar en la seva època d'emigrant en aquell país) o per introduir números musicals de gèneres populars reinterpretats des dels codis del *camp* (l'actuació d'Almodóvar i McNamara cantant en playback a la tele *La bien pagá* en versió de Miguel de Molina). Com passa amb altres figures maternes femenines almodovarianes, per les raons de proximitat biogràfica abans esmentades, la Gloria es troba més a prop de certes *mammas* del Neorealisme italià que de les figures del melodrama maternal clàssic nord-americà. Però, com en el melodrama maternal, la protagonista també seguirà una trajectòria de distanciament progressiu del nucli familiar. Aquí, en lloc de ser ella l'expulsada de la llar, la separació es du a terme a partir d'un moviment centrífug en què els membres de la família van marxant l'un darrere l'altre del seu costat. La pel·lícula desemboca en un final en part reconciliador a partir del retrobament amb un dels fills.

L'experiència de la maternitat a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* es representa entrelaçada a qüestions de gènere (la violència masclista) i de classe (les dificultats d'exercir de mare en un suburbi obrer). La vida al caire del col·lapse que experimenta la Gloria com a mare de família té a veure amb les condicions sociopolítiques d'un estat, l'espanyol, que ha fracassat en el seu suposat intent de desplegar una societat més igualitària i avançada després de la mort del dictador Francisco Franco. Els protagonistes encara arrossegueuen les conseqüències de les polítiques “desarrollistes” del franquisme que van propiciar les emigracions massives de zones rurals a nuclis urbans on molts cops els nousvinguts acabaven instal·lant-se en barris de blocs perifèrics construïts per especuladors en què les altes densitats de població es combinaven amb les grans mancances d'inversions i infraestructures<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> La pel·lícula es va rodar al complex residencial de Parque Calero, conegut com Las Colmenas, del barri de la Concepción de Madrid, on es calcula que habiten 20.000 persones concentrades en un grup de blocs amb 8.000 habitatges.

El film també suposa una revisió en clau maternal de l'anomenat cinema quinquí, el subgènere explotat pròpiament espanyol amb joves d'aquests suburbis obrers com a protagonistes, a qui se sol associar a actes de delinqüència. Els dos fills de la Gloria encaixen a la perfecció en el perfil del quinquí, però, en part perquè el focus no se centra en ells sinó en la seva mare, en part perquè Almodóvar els atorga arcs dramàtics més positius, es mostren alliberats de l'estigmatització habitual que els vinculava inexorablement al crim, la marginació social i la persecució per part de la justícia. El gran, en Toni (Juan Martínez), és un xicot espavilat i bon jan que, a base de petites trafiques, estalvia diners d'amagat de la mare per tornar al poble amb l'àvia. El més jove, en Miguel (Miguel Ángel Herranz), es prostitueix amb altres homes, en el recurs argumental més qüestionable del film<sup>63</sup>. Cal remarcar com el rol de toxicòmana, un altre dels llocs comuns del cinema quinquí, no recau en els fills ni en cap altra persona jove sinó en la mateixa Gloria, enganxada als estimulants per poder mantenir el ritme de feina i l'estat d'ànim en el seu dia a dia. Encara que sigui des de les coordenades d'aquest subgènere explotat, l'addicció de la Gloria entronca amb la de tantes protagonistes del woman's film afectades per algun tipus de malestar interior que es manifesta a través d'algun trastorn mental. La narració confirma les causes circumstancials, vinculades a una situació opressiva, de l'addicció de la protagonista quan ella mateixa confessa al fill gran que ha deixat les pastilles després de la mort del seu marit, perquè ja no li calen.

La Gloria coincideix amb les heroïnes dels melodrames en el fet que no té gens de control sobre els esdeveniments i les circumstàncies que dominen la seva vida: el marit enganxat a un antic amor platònic que descarrega violentament en ella les seves frustracions, els fills que s'espavilen pel seu compte, la sogra queixosa, els caps que no li paguen prou, les factures que li exigeixen massa... Pedro Almodóvar li atorga una agència per canviar el rumb de la seva vida en un gest d'empoderament *a priori* poc virtuós. La protagonista acaba provocant la mort del marit maltractador amb una cuixa de pernil, un recurs inspirat en un conte negre de Roald Dahl, *Lamb to the Slaughter* (1953), popularitzat per conegudes adaptacions televisives, com la d'*Alfred Hitchcock Presents* (1958). El director no només no condemna personalment ni a través de la narrativa una protagonista que es rebel·la contra un rosari d'opressions tot eliminant la figura patriarcal que la sotmetia, sino que la Gloria surt indemne del seu homicidi en part gràcies a l'escenari domèstic en

---

<sup>63</sup> La frivolitització de l'abús o de la violència sexual és una constant al cinema de Pedro Almodóvar, un assumpte que mereixeria una acurada anàlisi a part.

què s'ha produït. La policia no sospita d'una mestressa de casa ni considera un element de la cuina com un pernil com a possible arma homicida. L'alliberament de la dona culmina, com hem explicat abans, amb el fet que es desenganxa dels estimulants dels quals depenia.

Just començada la pel·lícula, la Gloria manté una relació sexual frustrada (per la impotència d'ell) amb en Polo (Luis Hostalot), un client del gimnàs on treballa com a netejadora, un personatge que després reapareix com a policia. Almodóvar presenta la protagonista com a subjecte del desig per un home desconegut que es mostra tot nu mentre es dutxa, tot invertint la divisió sexual en les economies de la mirada que dominava el cinema patriarcal. Alhora també deixa clar que no espera ni exigeix un comportament moral tradicional per part de la protagonista. En el melodrama maternal clàssic, tenir fills equivalia per a les dones a la renúncia de la sexualitat. Era un gènere en què, com afirma Mary Ann Doane (1987b), la maternitat significa la impossibilitat del desig femení. A *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, la protagonista intenta mantenir de bon principi una relació sexual amb un desconegut, una prova de la frustració que li provoca el matrimoni. Almodóvar restaura així el desig en la representació d'una mare treballadora. Més endavant, la protagonista lamenta explícitament haver-se casat, i la seva veïna prostituta, la Crystal (Verónica Forqué), es compadeix d'ella. En aquest context, l'experiència de maternitat sacrificada en cap cas es contempla de manera positiva, ni sublimada ni com un valor per si mateixa. S'ha deixat d'associar al model de feminitat exemplar: la virtut com a ideal queda totalment esborrada del mapa.

El film reproduïx l'escenari habitual del melodrama maternal en què la protagonista veu com la separen dels seus dos fills, però amb conseqüències diferents. La “transacció” del fill petit a un dentista clarament pedòfil que proposa “adoptar-lo” es du a terme amb el suposat consens del mateix menor, que abans ja ha sentenciat que “era amo del seu cos”. La idea general de la mare i del germà gran és que el nen està molt millor col·locat a casa d'aquest individu. En una visió de la pederàstia ara inconcebible, la pel·lícula d'Almodóvar equipara la transacció sexual, també la de la veïna prostituta, a qualsevol altre tipus d'intercanvi d'interessos. No hi ha dolor davant una entesa que suposa un avantatge econòmic per a la família. En la lògica del relat, tampoc càstig ni penediment. Després de deixar el nen amb el dentista, en lloc de plorar o lamentar-se, la Gloria adquireix un allisador de cabells que cobejava d'abans però no es podia permetre comprar,



un objecte que té a veure a tenir cura d'ella mateixa i de la seva imatge, una mancança en la seva vida.

Almodóvar adopta del cinema de Rainer Werner Fassbinder i de cert woman's film dels anys trenta aquest concepte transaccional i materialista de les relacions humanes en un film en què bategen com a Dinero el llangardaix que adopten l'àvia i el fill gran després de trobar-se'l al parc. El deïbit amb el director de *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) es fa explícit a través de la subtrama ambientada a Alemanya i la figura femenina, tan fassbinderiana, de qui està enamorat el marit de la protagonista. Tanmateix, la separació del segon fill sí que s'acosta a les rutines del melodrama clàssic. La Gloria ha perdut un dels nois, ha mort el marit i ara el fill gran se'n torna amb l'àvia al poble, en un desfer el camí de l'emigració rural que posa en evidència el fracàs del somni metropolità. “No oblidis mai que soc la teva mare”, li implora la Gloria mentre els acomiada a l'estació d'autobús. Aquest cop la protagonista sí que és conscient de fins a quin punt la distanciament del fill pot provocar que quedi esborrada com a mare. I aquí es genera una catarsi clàssica. En una de les escenes més commovedores de la història del cinema espanyol, Pedro Almodóvar sosté l'enquadrament sobre una Carmen Maura que plora en el camí de retorn a casa tot el que no ha expressat al llarg del film, amb la música extradiegètica de Bernardo Bonezzi subratllant, ara sí, aquest pur moment melodramàtic. Encara que hagi matat el marit, aquí la dificultat de la Gloria per exercir de mare no té res a veure amb un “càstig” moral, sinó amb les conseqüències derivades d'un entorn socioeconòmic concret. La desesperació de la protagonista culmina en el retorn a casa, quan les estances buides de la llar posen de manifest com se n'ha quedat, de sola. Aleshores surt al balcó i s'aboca al celobert com si tingués la intenció de llançar-se al buit. Almodóvar enquadra com a contraplà la vista des de la casa: tot l'espai l'ocupen els blocs de pisos on s'amunteguen famílies com la seva. En front, no s'albira cap horitzó de futur. Però quan mira cap a baix, la dona just veu el fill petit que ha decidit tornar a casa. Almodóvar atorga un bri d'esperança a la protagonista, que recupera un dels dos fills transferits i potser podrà finalment exercir una maternitat satisfactòria.

*Todo sobre mi madre* marca un punt d'inflexió respecte a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* pel que fa al context socioeconòmic. La protagonista, la Manuela (Cecilia Roth), desenvolupa una feina més qualificada, tot i que no privilegiada: és una mare soltera que treballa d'infermera en un hospital de Madrid. Almodóvar reconeixia que en aquest cas la

protagonista no tenia res a veure amb la seva pròpia mare (Strauss, 2001, p. 158). El director ja s'ha allunyat dels entorns realistes dels seus films dels vuitanta, en consonància amb el seu propi ascens social i cultural dins de l'escala espanyola. A la pel·lícula es genera una certa contradicció incòmoda en aquest sentit. El cineasta segueix aferrat a un imaginari de personatges més propis de l'underground i dels sectors menys afavorits de la societat: treballadores sexuals, persones trans, actors o actrius amateurs, figures de classe obrera. Però ara els fa viure en pisos més propis d'ambients benestants. La seva visió de Barcelona, on transcorre bona part de la pel·lícula, és la pròpia d'una mirada gentrificadora que associa la ciutat i els seus habitants al tòpic del modernisme, una manera de vendre la ciutat des d'un filtre de tipisme *cool* als públics de fora.

Per altra banda, la representació de les maternitats que du a terme en aquest film anticipa els personatges i les situacions de *Madres paralelas* en la seva estructura de melodrama maternal duplicat i en els papers que juguen la transferència i la substitució en els vincles entre dones i en la seva manera de ser mares. La protagonista de *Todo sobre mi madre* va lligada al concepte de transferir ja des de la seva responsabilitat laboral, com a treballadora del servei de trasplantament d'òrgans en un hospital. Pedro Almodóvar desvincula l'experiència de “donar vida” i, en segon terme, de ser mare del mer biologicisme de parir. A partir de diversos processos de transferència es mostren altres formes d'atorgar vida i d'exercir la maternitat, alhora que, com també es proposa el woman's film a través de les seves estructures narratives, es trenca amb les cronologies lineals i les herències filials de sang com a una única forma de concebre el cicle de la vida.

Tal com es mostra a l'inici de la pel·lícula, la relació de la Manuela amb el seu fill jove podria ser una variant dels woman's films que exalten el vincle únic i autosuficient entre una mare i una filla, però aquí amb un noi. Més endavant, el personatge de la Roth confessa que com a mare va ser capaç de fer qualsevol cosa pel seu fill, tot recordant el procés de criar-lo tota sola després d'arribar a Madrid (una part de la seva vida en el·lipsi) i assumint la condició de sacrifici que s'associa a l'arquetip de la maternitat. Però, al cap de poc d'iniciar-se el metratge, la Manuela veu com el seu fill mor atropellat en un accident quan intenta encaçar el cotxe on viatja l'actriu que idolatra, Huma Rojo (Marisa

Paredes), a qui acaben de veure al teatre<sup>64</sup>. Després de cedir els seus òrgans per a transplantaments, la Manuela es trasllada a Barcelona per fugir del trauma per aquesta desaparició prematura i a la recerca de la Lola (Toni Cantó), la dona trans amb qui va engendrar el noi, però que no en coneixia l'existència. A la capital catalana, restableix la relació amb una vella amiga, l'Agrado (Antonia San Juan), i coneix una jove monja, la germana Rosa (Penélope Cruz), que té cura de persones malaltes de sida. Amb la monja, embarassada també de la Lola, forja un vincle que replica un patró típic del melodrama maternal i alhora anticipa en molts aspectes la relació de les protagonistes de *Madres paralelas*. Aquí també tenim una noia jove embarassada d'un pare absent i mancada de l'empara de la seva pròpia família burgesa que rep l'assistència de la Manuela, una dona d'una generació anterior que exerceix en part de mare vicària, tot i que ella mateixa protesta en un moment: “Tu m'estàs demanant que sigui la teva mare i no hi tens dret”. Cal remarcar també com Almodóvar es mou per diversos espais que tradicionalment han estat d'homosocialització femenina: la infermeria, el món de les actrius, el territori de les treballadores sexuals, les monges i altres assistents en temes de cures...

El títol de la pel·lícula al·ludeix a *All About Eve* (1950). Aquest film de Joseph L. Mankiewicz es pot considerar l'epònim de la representació de la rivalitat femenina, en aquest cas en l'àmbit professional, al cinema clàssic. Com hem vist, en el woman's film i en bona part de la producció nord-americà durant el codi Hays l'únic vincle possible potent entre dues dones era la rivalitat, entesa gairebé sempre com un procés de substitució: l'amant en lloc de l'esposa o, en aquest cas, l'admiradora que aspira a ocupar l'estatus professional de la dona en qui es projecta. En l'inici del film, el noi identifica la seva mare (infermera, però que va ser actriu aficionada abans de quedar-se embarassada) amb l'actriu que admira, Huma Rojo (Marisa Paredes), la dona que acaba provocant-li accidentalment la mort. Una nit de tempesta, el jove és atropellat mentre intenta encalçar el taxi en què viatja l'Huma per demanar-li un autògraf a la sortida del teatre. Rojo està interpretant una adaptació d'*Un tramvia anomenat desig*, una obra que la Manuela tornarà a anar a veure un cop i un altre quan siguin a Barcelona, en una d'aquelles repeticions constants en el melodrama per retenir l'últim moment que es va compartir amb la persona estimada. Però arriba un moment en què la protagonista també acaba substituint l'actriu que fa de Stella (Candela Peña), amant de l'Huma i amb qui aquesta manté una relació

---

<sup>64</sup> Un escenari manllevat de forma òbvia d'*Opening Night* (1977), de John Cassavetes.

marcada igualment pel desig, la gelosia i, finalment, la substitució, com en film de Mankiewicz. La pel·lícula culmina amb una altra substitució/transferència. Després que la Manuela i la Rosa comparteixin llar i tinguin cura d'una criatura (“aquest nen serà de les dues”), la mort de la jove monja transferirà el nadó a la Manuela, que així torna a exercir de mare a partir de la criatura de l'amiga/quasi filla/companya.

Trenta-set anys després arriba una altra pel·lícula centrada en l'experiència de la dona com a mare, *Madres paralelas*, una proposta especialment rica en la seva revisió del melodrama maternal des de moltes de les característiques del gènere: el melodrama maternal com a gènere no androcèntric, la sororitat a través del fet de ser mare, les maternitats poc modèliques, la transferència de fills, l'esbós d'una possible família no heteronormativa, l'assimilació entre vincles maternals, maternofilials i lèsbics, i la connexió entre responsabilitat maternal i responsabilitat envers la mare pàtria.

En una primera versió de cartell promocional de *Madres paralelas* es veu el mugró d'un pit delineat en forma d'ull del qual cau una gota de llet com una llàgrima. No es pot resumir millor en una imatge gràfica el concepte de melodrama maternal. El vint-i-dosè llargmetratge de Pedro Almodóvar recull més que cap altre diverses de les característiques del gènere clàssic, alhora que mostra les variacions i rèpliques sobre el tema en la seva filmografia.

La Janis (Penélope Cruz) de *Madres paralelas* queda molt lluny de la Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, de la mateixa forma que Pedro Almodóvar es va distanciar fa anys dels entorns més underground en què va iniciar la carrera. Si Carmen Maura encarnava els oblidats per la Transició i pel partit que la va tirar endavant, el PSOE, la Janis representa tot al contrari, la possibilitat de l'ascens social, com a noia òrfena des de petita criada per l'àvia al poble que aconsegueix una estabilitat professional amb la feina de fotògrafa. En canvi, com anirem veient, el director sí que repeteix i amplia algunes de les estructures relacionals i formes de maternitat que ja desenvolupava a *Todo sobre mi madre*<sup>65</sup>. El film s'inicia amb la Janis en plena sessió de fotos. Almodóvar presenta la

---

<sup>65</sup> Es pot establir un comentari respecte al progressiu ascens social de les protagonistes al cinema d'Almodóvar a partir de la moda. A *Todo sobre mi madre*, l'Agrado i la Manuela mantenen una conversa sobre com van vestides. “No hi ha res com un Chanel per sentir-se respectada”, assegura l'Agrado,

protagonista com una dona amb agència de la seva mirada que es guanya la vida com a professional del tema. Un altre cop, fa una inversió dels rols de gènere respecte a l'economia de la mirada del cinema *mainstream*, aquí és ella qui fa fotos a l'home amb qui acaba establint una relació, l'Arturo (Israel Elejalde), un antropòleg forense amb qui parlen d'un assumpte de caràcter polític. Discuteixen l'avantprojecte de Llei de Memòria Democràtica, que havia de substituir la Llei de Memòria Històrica aprovada pel govern de José Luis Rodríguez Zapatero l'any 2007, però que havia quedat sense dotació econòmica durant el mandat de Mariano Rajoy. Com explicava el director (Ramón, 2021), per evitar la pandèmia, la pel·lícula se situa entre el 2016 i el 2019, abans que el govern de Pedro Sánchez tirés endavant la Llei de Memòria Democràtica que ha acabat substituint l'anterior. D'aquí ve que els personatges citin directament el paper de Rajoy, i els projectes de reobertura de fosses parteixin i s'emmarquin en iniciatives privades, i no pas en projectes públics. Almodóvar, en la mateixa entrevista, parla de com s'ha hagut d'esperar a la primera generació nascuda en democràcia, nets i besnets dels represaliats sense sepultura coneguda, perquè s'afrontés per fi aquest tema. I retreu al PSOE no haver-ho fet abans, quan tenia majories absolutes als anys vuitanta i principis dels noranta, alhora que es reconeix fill de la forma de viure de la Transició que va propiciar el marc legal i polític engegat pel partit dels socialistes espanyols. L'Almodóvar lúdic d'aleshores esdevé aquí un cineasta que introdueix una reflexió política explícita en un melodrama maternal, i que acaba relacionant els dos temes, com ja en certa manera es feia en el woman's film clàssic. La imbricació entre el que és polític i el que és personal passa primer per la memòria familiar. La Janis és fotògrafa com ho havia estat el seu besavi, assassinat pels colpistes, però que abans de morir va deixar constància gràfica de tantes altres víctimes a través dels retrats que els havia fet. I esdevindrà mare soltera, com també ho van ser la seva àvia i la seva mare. La fotografia, per tant, funciona a *Madres paralelas* com a salvaguardadora de la memòria, una tasca que continua la Janis al prendre la iniciativa de demanar ajuda a l'Arturo. La protagonista inscriu des del principi el seu anhel

---

abillada amb un vestit jaqueta amb l'estil d'aquesta firma. “Però aquest Chanel és autèntic?”, li pregunta la Manuela. “No, dona, com vols que em gastis mig milió en un Chanel autèntic amb la fam que hi ha al món”. Com a treballadora sexual, per a l'Agrado, vestir un Chanel fals funciona com una marca de respectabilitat que no compromet l'ètica de classe que suposaria dilapidar una suma important de diners en una peça autèntica. En canvi, en una de les escenes més comentades de *Madres paralelas*, Penélope Cruz vesteix una samarreta blanca i sòbria en què només destaca en negre el lema popularitzat per l'escriptora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie: “*We should all be feminists*”. És un disseny de Dior que es ven al web de la marca per 750 euros (Dior, 2023). La Janis representa aquest perfil sociopolític que s'adscriu al “*radical chic*”, la militància en causes d'esquerra de gent benestant manifestada des d'un marcador de privilegi, la samarreta amb frase política només a l'abast dels més rics.

per recuperar el cadàver de l'avi dins d'una necessitat col·lectiva, la de tot el seu poble d'origen, però sobretot la d'àvies, tietes, mares, filles i netes, que només esperen aquesta ajuda professional per poder localitzar per fi els cossos dels parents. La trama política del film s'interromp quan la Janis es queda prenyada de l'Arturo i decideix tenir la criatura, malgrat que el pare biològic no ho veu clar. En l'arc narratiu de la pel·lícula no se'n presenta la discussió al respecte de l'embaràs no buscat de la protagonista fins més endavant i a través d'un *flashback*. Des del muntatge, s'enllaça una seqüència de sexe entre la parella amb una altra de la Janis ja a l'hospital tot esperant per parir. A la clínica coneix l'Ana (Milena Smit), una altra dona embarassada molt més jove que ella. El film no tarda a establir una connexió entre aquestes mares paral·leles, les dues solteres, que també viuen des d'emocions diverses la seva maternitat imminent. La Janis es mostra entusiasmada, l'Ana no ho veu tan clar. Les seves trajectòries continuen en paral·lel. Quan donen a llum, les criatures respectives han de quedar en observació per raons *a priori* menors. Almodóvar introdueix aquí la Teresa (Aitana Sánchez-Gijón), una tercera mare, la de l'Ana, que no exerceix com una figura model en el seu rol. En la primera aparició, es nota la poca sintonia amb la filla. El segon cop que arriba a l'hospital, en lloc d'interessar-se pel part i per la seva neta acabada de néixer, parla tota l'estona de la feina que ha aconseguit. Les croquetes que porta, les ha preparat la Clarisa, la treballadora de la llar. A falta que la Teresa cobreixi les necessitats maternals de l'Ana, la Janis acaba exercint en part de figura entre amical i maternal amb la noia: l'aconsella, l'acompanya i li dona coratge. Aquest triangle de transferència maternal repeteix el que vèiem a *Todo sobre mi madre*. Ens trobem dues mares de distintes generacions que una acaba tenint cura de l'altra (tot i que aquí els embarassos també van en paral·lel), i la mare biològica de la noia més jove exerceix de figura mig distanciada, cosa que permet que entre les dues més joves s'estableixi aquest vincle de caire maternofilial.

Si ens aturem en el personatge de la Teresa, podem comprovar fins a quin punt s'allunya de l'estereotip de la mare absent o narcisista tal com s'hauria presentat en un woman's film clàssic, també de la figura més esquemàtica de mare burgesa d'aires conservadors que encarnava Rosa Maria Sardà en l'altre film. L'experiència de l'Ana com a filla ens projecta un retrat poc afalagador de la Teresa com a mare, una progenitora que no ha complert la seva funció com a tal i que tampoc serà present mentre la seva filla cuida la neta. Però Almodóvar no es limita a representar aquesta mare imperfecta des del punt de vista de la seva descendent. També li dona l'oportunitat a la Teresa d'explicar les seves raons, amb

la Janis d'interlocutora. La Teresa hauria estat una víctima del context nacionalcatòlic de l'Espanya de l'època, una noia que es casa per fugir de la parella conservadora i també acaba anul·lant el seu matrimoni per poder dedicar-se a la seva vocació de tota la vida, el teatre. Mentrestant, té una filla que acaba sota la tutela del pare, com a represàlia perquè s'ha desviat dels mandats de la feminitat hegemònica segons el seu entorn. A la Teresa no li han deixat ser bona mare, i quan per fi li arriba l'oportunitat, tampoc sap fer-ho bé. En un recurs intertextual típic del cinema d'Almodóvar, veiem la Teresa en un assaig de *Doña Rosita la soltera*, l'obra de teatre que té l'oportunitat de protagonitzar just quan la seva filla pareix. La peça de Federico García Lorca entronca amb tota una tradició de melodrames de *solterones* enamorades i desenganyades que tindrien la seva màxima expressió en el cinema espanyol en títols com *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti, i *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem. La introducció d'aquesta cita es pot entendre com un homenatge a l'escriptor de Granada, el més famós dels desapareguts de la Guerra Civil Espanyola, marc temàtic de *Madres paralelas*. També com una declaració de les filiacions del mateix Almodóvar amb aquesta tradició d'obres melodramàtiques centrades en personatges femenins (*Doña Rosita la soltera* podria ser perfectament un woman's film). Però alhora atorga un fonament més profund per entendre el personatge de la “mala mare” que encarna la Teresa. Aquesta dona de bona família que de jove i encara en ple franquisme es rebel·la contra els pares i contra el marit, en el fons, també es remou contra el destí de tantes Rositas espanyoles, dones condemnades a la passivitat que consumien la vida esperant l'arribada d'un amor romàntic que les “salvés”, l'únic horitzó de futur que se'ls permetia albirar i que en molts casos, com en l'obra de Lorca, es quedava en un mer simulacre literari. La Teresa, al contrari que la Rosita, reacciona contra el rol que com a dona li adjudica l'Espanya nacionalcatòlica, l'amor romàntic i l'ideal matern. Almodóvar no idealitza la subversió del personatge, n'assenyala la condició de privilegi social, la seva postura “apolítica”, i posa en evidència les mancances que ha viscut la filla. Per acabar construint un perfil de mare imperfecta amb totes les seves complexitats i de com les dificultats per conciliar vida professional i maternitat romanen fins ben entrada l'edat madura. La Teresa decideix aprofitar una oportunitat laboral única en un moment de la seva vida en què sap que ja no n'apareixeran gaires més.

La Teresa parla de la Clarisa, l'assistenta a casa seva. A ca la Janis, veiem la Dolores (Carmen Flores) i una estudiant irlandesa que fa de cangur (Alice Davies), a part de la “madre de día” (Ainhoa Santamaría), a la qual també recorre. *Madres paralelas* planteja

una contradicció inherent a certs models contemporanis de maternitat i present en les discussions feministes: una dona sola pot ser mare soltera sense els entrebancs (morals, socials, legals, mèdics...) tradicionals, però no pot tirar endavant la criança sense ningú més. El film posa en evidència aquesta realitat socioeconòmica, la necessitat de comptar amb ajudes. Si la cura de la criatura no es pot compartir amb una parella ni traslladar a altres figures femenines que han actuat com a suport tradicionalment en aquests escenaris (germanes i/o amigues que fan de tietes, mares àvies), cal pagar per la feina extra. I queda clar com amb una treballadora de la llar no n'hi ha prou.

A l'hora de parlar de la lectura de classe d'aquest melodrama maternal, cal tornar a dues referències evidents dins del gènere. *Madres paralelas* marca distàncies respecte a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* pel que fa a l'extracció social de la protagonista. La Gloria, dona de fer feines que protagonitzava aquell film, queda convertida en un mer personatge secundari en l'Espanya de la segona dècada del segle XXI que retrata Almodóvar. Resulta coherent que el cineasta se centri en un tipus de personatge que, com ell, representa l'ascensió social via sobretot el triomf professional d'una persona amb orígens a l'Espanya rural més empobrida. L'univers del director ara mateix és el de la persona que es pot permetre viure sense dificultats en un bon pis al centre de Madrid i pagar servei; no el de la treballadora de la llar que s'arrossega amunt i avall de la ciutat per anar, a més, a atendre el seu marit malalt. Però el realitzador també renuncia al plantejament de classe (i racialització<sup>66</sup>) que dibuixava un dels seus referents si parlem de melodrama, Douglas Sirk, en el woman's film per excel·lència al voltant de mares paral·leles, *Imitation of Life* (1959), on una mare soltera blanca i una mare soltera negra acaben convivint plegades per circumstàncies de la vida i en certa manera comparteixen la criança de les respectives filles. La posada en comú de les trajectòries de les dues dones i les seves descendents acaba evidenciant les tensions de raça i classe que amaga aquest escenari *a priori* equitatiu de dues dones que comparteixen la llar i la cura de les nenes. No només en l'adaptació de Sirk, sinó també i de manera més evident en la primera versió de 1934 de John M. Stahl, com comentem en l'apartat dedicat al melodrama.

A *Madres paralelas* de vegades es mostra les treballadores de la llar duent a terme les tasques al cantó de les seves respectives protagonistes. Però en cap cas s'incideix en la

---

<sup>66</sup> Per altra banda, l'altra única persona llatinoamericana del film a part de la Clarisa seria el pare biològic de l'Anita, que s'associa a la violència sexual.



distància de classe i orígens culturals respecte a les dones que exerceixen aquesta labor. En certa manera, es naturalitza el privilegi social de la Janis i de l'Ana per no entrar en qüestions de desigualtat econòmica. Encara més, amb un parell d'excuses argumentals, el cineasta es desempallega de les dues dones que treballen a casa de la Janis de manera que resulti coherent que la fotògrafa convidi l'Ana a viure amb ella i donar-li un cop de mà, com passa a *Imitation of Life*. Com que aquí no es produeix cap xoc social ni cultural com al film de Sirk, Almodóvar se centra en allò que li interessa: la dissolució de les fronteres entre el vincle maternofilial, el fraternal i el romàntic entre les dues protagonistes. I ho fa tot afegint un altre element al drama i a la intriga. Per un cantó, la Janis acaba de descobrir que no és la mare biològica de la Cecília, però ha decidit amagar aquest fet i fins i tot canvia de número de telèfon per resultar il·localitzable. Per l'altre, l'Anita ha traspassat de mort sobtada. Les dues dones es retroben de casualitat en un bar on l'Ana ha començat a treballar de cambrera per, afirma, “sentir-se responsable de la seva vida d'una vegada”. Encara no coneixen les seves respectives novetats sobre la criatura de l'altra. La Janis li acaba proposant a l'Ana que es traslladi a viure a casa seva i l'ajudi en la cura de la nena.

La trama central de la pel·lícula ressegueix com el vincle entre l'Ana i la Janis deriva en relació sexoafectiva, mentre que el personatge que encarna Penélope Cruz segueix amagant-li a la seva ara amant que no és la progenitora de la criatura de qui tenen cura. En la conversió en història d'amor *queer*, a *Madres paralelas* cristal·litza el potencial lèsbic del melodrama maternal o del woman's film de dones còmplices. Com hem comentat, la diferència generacional entre la Janis i l'Ana fa verssemblant que una pogués ser la mare de l'altra, i de fet la Janis adopta actituds pròpies d'una mare amb la noia: en té cura, li transmet coneixements propis de dur una llar com el de fer una truita de patates, cobreix en part la vessant d'afecte que ha deixat desatesa la Teresa. En aquesta vessant connecta amb cicle de melodrames maternals que mostren les complexes relacions entre una mare i una filla que ja ha superat la infantesa: *Stella Dallas*, *Mildred Pierce*, *Now, Voyager* i *Imitation of Life*, per citar els més paradigmàtics i analitzats. Però alhora, com a amigues que dibuixen una forma de llar matriarcal, també concreten l'escenari que s'esbossa en alguns woman's films en què dues dones acaben compartint la criança del fill d'una d'elles com a *The Old Maid*. A *Madres paralelas* es fa realitat més que en cap altre film d'Almodóvar, tot i que ja s'apuntava a *Todo sobre mi madre* la possibilitat d'una llar matriarcal en què dues dones comparteixen la criança d'una criatura i esdevenen parella. Cal remarcar el fet que el vincle sexoafectiu és posterior a la maternitat i en part

sorgeix de compartir-la, i no pas al revés com correspondria a l'ordre establert en una relació heteronormativa clàssica, en què primer sorgeix l'afecte, després el sexe i els fills deriven de tot plegat. Al film d'Almodóvar, el sexe es produeix en una relació entre dues dones que s'han conegut compartint l'experiència d'estar embarassades i parir, estan criant una nena juntes i alhora mantenen un vincle d'aires maternofilials. En contra del melodrama maternal clàssic en què la dona mare semblava condemnada a l'asexualitat, aquí l'atracció sexual sorgeix precisament del fet de compartir maternitats. Una altra diferència respecte a escenaris similars que dibuixava el cinema clàssic rau en el fet que aquí és la més jove, l'Ana, qui pren la iniciativa sexual, mentre que en el woman's film les noies solien ser les dipositàries de l'afecte adult. Almodóvar no té problema a desdibuixar les fronteres categòriques en l'orientació sexual de les protagonistes i presenta un vincle *queer* entre les protagonistes que explicitaria la permeabilitat de les categories afectives entre dones. Plegades passegen el cotxet i se'n van a veure la tomba de l'Anita. L'Ana explica aleshores que la criatura va ser fruit d'una violació col·lectiva, en un discurs molt didàctic sobre l'abús i el consentiment sexual, que també contrasta amb la banalització de la violència sexual que havia predominat en el cinema d'Almodóvar, com hem apuntat en algun moment.

Des del títol, Pedro Almodóvar situa les protagonistes en trajectòries equivalents pel que fa a l'experiència de ser mares, malgrat la diferència d'edat. El vincle maternofilial que es crea entre elles divergeix del melodrama maternal clàssic, en què la distància de classe o les convencions socials marcaven un abisme entre les dues protagonistes que tendia a separar-les. Williams (1984) recull la tendència de tantes mares a projectar en les filles un anhel de millora respecte de la seva mateixa figura. En un entorn patriarcal, les mares no veurien cap més possibilitat de millorar com a persones que a través de la trajectòria professional o la vida sentimental de les seves filles, en qui abocarien els anhels frustrats i les ambicions estroncades. Aquesta “inversió” en una filla com a variant millorada d'una mateixa, tanmateix, portaria la mare a sentir-se cada cop menys adient, a considerar que no està a l'altura de la noia, de manera que una relació molt unida pot generar un progressiu distanciament (p. 300).

A *Madres paralelas* tot es complica perquè la Janis li amaga a l'Ana la veritat que ella ha anat descobrint sobre la filiació de l'Anita. El director manté durant aquest segment un to d'intriga a través de la música, la dosificació de la informació entre els personatges, el

suspens al voltant del misteri de la maternitat de les criatures i de com gestionarà la veritat la protagonista.

*Madres paralelas* també confirma el melodrama maternal com un territori que permet explorar formes d'amor sense caure en l'androcentrisme i deixant de banda el romanticisme com a motor del drama. La Janis manté una relació cordial amb l'Arturo, l'home que s'ha convertit en el pare de la seva criatura, però no sent necessitat de mantenir-hi un vincle romàntic. Aquí la maternitat també passa davant de la relació amorosa. El seu amant introdueix un element també molt propi del woman's film: la seva esposa està malalta i això li impedeix separar-se'n per establir-se definitivament amb la Janis i exercir de pare de la criatura. Però en aquest cas això no trastoca la vida de la protagonista, atès que no té problema a exercir de mare soltera. “T'allibero de qualsevol responsabilitat. Segueixo la tradició de la meva família, seré una mare soltera com la meva mare i la meva àvia”, li declara ella tot proposant-li una separació amistosa. Queda clar que la Janis talla la comunicació però tampoc impedeix que ell vingui a visitar la nena, i l'Arturo esdevé el primer a qüestionar la paternitat de la criatura, quan s'adona que presenta trets iberoamericans, que la Janis atribueix al pare que ella no va arribar a conèixer, i podria ser veneçolà. L'Arturo torna a la vida de la protagonista per anunciar-li que obriran finalment la fossa i que està separant-se de la seva dona, ja recuperada del càncer.

La reaparició de l'Arturo suposa una interferència en la relació de les protagonistes, però de caràcter polític i no pas amorós. Quan la Janis li explica el tema de les fosses a l'Ana i aquesta comenta que no li interessa a partir d'una de les frases recurrents del discurs de dretes sobre el tema “s'ha de mirar al futur i no remoure el passat”, es desenvolupa un altre diàleg des d'una retòrica didàctica i allisonadora que s'adreça no només al personatge a la ficció sinó probablement a tota la platea en tant que el tema forma part del debat polític espanyol. Si fins ara Almodóvar ha filmat les protagonistes compartint enquadrament gairebé tota l'estona, com una parella o família unida, en aquest cas les mostra distanciades cadascuna en una banda de l'enquadrament, separades per la taula de la cuina, mentre la discussió es desgrana a partir d'un pla-contraplà que les confronta. La Janis li acaba llançant un “ja és hora que sàpigues en quin país vius” per conèixer “el teu lloc al món”. En aquest cas, la dona adulta de la parella exerceix de figura d'autoritat respecte al discurs sobre la memòria històrica. En la discussió, s'estableix un vincle entre

la responsabilitat d'exercir de persona adulta/mare i l'assumpció del passat recent de la història d'Espanya, amb els vestigis de la dictadura franquista que romanen presents en l'existència de tantes fosses sense localitzar. L'associació entre responsabilitat maternal (i de parella) i honestedat envers el país es remata en el fet que la Janis decideix que ja és hora d'explicar-li a l'Ana la veritat sobre la filiació de la Cecília, confessar-li que la nena és filla seva. Almodóvar estableix, doncs, un paral·lelisme entre la mare pàtria que no ha de mantenir més secrets ocults, cadàvers soterrats sense sepultura, i la mare/amant que no pot seguir amagant el secret sobre la maternitat de la Cecília. Com concreta Sergi Sánchez (2021) en la seva crítica del film, “podríem dir que la Janis i l'Ana són reencarnacions d'Espanya, de la mare pàtria que necessita reconciliar-se amb ella mateixa, amb la seva pròpia Història silenciada”. Tot i que el tema no apareix explícitament al film, el fantasma de l'apropiació de criatures de persones represaliades per part de membres i institucions del règim franquista, els denominats “nens perduts del franquisme”, plana també sobre les decisions de la protagonista.

La dimensió política que Pedro Almodóvar afegeix al seu melodrama maternal també evita que el film es desenvolupi pels camins tradicionals (del gènere i del cinema propi del manxec) de l'excés emocional. Per al personatge de la Janis, perdre alhora dues filles (o tres, si hi incloem la filla/amant/amiga) hauria de resultar un terrabastall terrible, generar-li una crisi en un sentit o un altre. Però Almodóvar no tarda a tancar aquesta ferida en paral·lel al tancament de la ferida col·lectiva de les fosses. Malgrat que l'Ana en primer terme es distancia d'ella i es nega a negociar un acord (“has complicat massa les coses”), no triga trucar-li i totes dues es retroben poc després en l'obertura de la fossa del poble de la Janis. Al cap de poc, veiem que la protagonista torna a estar embarassada després de reprendre la relació amb l'Arturo, de manera que queda clar que a Almodóvar no li interessa endinsar-se en el possible trauma d'una maternitat estroncada o d'una relació *queer* malmesa. En aquest cas, la catarsi emocional típica del melodrama maternal es desplaça del retrobament amb el fill biològic al retrobament amb els fills perduts de la mare pàtria.

### **El sacrifici d'amor femení en la Trilogia del Cor d'or de Lars von Trier**

El març del 1995 a París, en el marc del col·loqui internacional *El cinema cap al seu segon segle*, un parell de directors danesos, Lars von Trier i Thomas Vinterberg, van llançar el Dogma 95, un moviment que pretenia agitar els fonaments del cinema just en plena celebració del centenari, quan aquesta disciplina a més contemplava amb incertesa el seu avenir. El Dogma 95 apareix en un d'aquells períodes de crisi dins de la història del cinema que es llegeixen des d'alguns àmbits com a símptoma d'una decadència o una mort imminent, que en aquest cas, a més, tindria el detall poètic de produir-se cent anys després de la primera projecció del cinematògraf dels germans Lumière, al Saló Indien del Gran Café de París el 28 de desembre de 1895. “El cinema, que s'havia proclamat l'art del segle XX, sembla ara, quan el segle es tanca numèricament, un art decadent”, sentenciava Susan Sontag l'any 1996 en un famós article a *The New York Times*, en què deia que el que potser havia entrat en declivi era la cinefília, la forma específica d'estimar el setè art. Aquesta etapa del tombant del segle XX al XXI coincideix amb aquell “model de crisi” que proposa Rick Altman (1996) per aproximar-se a l'estudi de la història del cinema. Lluny d'identificar-se amb una essència hegemònica, el cinema segons el teòric respon a una naturalesa mutant que es va redefinint a través de successius períodes de crisi, reconeixibles tots ells per seguir sempre un mateix procés de renegociació d'aquesta identitat múltiple. En la proclama del Dogma 95, els directors danesos ofereixen a la seva manera una proposta de renegociació de què és el cinema en aquest context de canvi marcat també per l'auge dels primers dispositius digitals. I ho fan tot emmirallant-se en una revolució gairebé centenària, la de les avantguardes que a principis del segle XX capgiren més radicalment la forma d'entendre l'art, tot renegant d'una tradició amb la qual no s'identifiquen i proposant a canvi un nou paradigma estètic. Com els surrealistes, els futuristes, els expressionistes o els dadàs, els directors danesos també s'acaben organitzant com un grup que s'articula teòricament i política al voltant d'un manifest que expressa amb una retòrica directa i contundent els seus objectius i preceptes estètics. El text s'inscriu de forma explícita en una tradició de ruptures cinematogràfiques, referencia els moviments renovadors dels anys seixanta com la Nouvelle Vague i, de fet, parafraseja el famós article *Une certaine tendance du cinéma français* que François Truffaut va publicar, el gener del 1954, a *Cahiers du Cinéma*, com a invectiva contra la generació precedent de directors. Però alhora ataca l'individualisme derivat de la política dels autors cahieristes per advocar per una reconsideració col·lectiva del cinema. Pels danesos, la

irrupció dels nous dispositius de cinema digital representa l'accés a un vehicle tecnològic que els permet albirar una nova forma de concebre les pel·lícules, i depurar-les de l'excessiva "cosmetització" que haurien experimentat en les últimes dècades. Els signants del manifest reivindiquen l'etimologia militar del terme avantguarda per invocar una disciplina dins de la professió que s'acataria a través del Vot de castedat, el compromís amb una sèrie de regles (rodatge sense il·luminació artificial, en localitzacions reals, sense banda sonora extra diegètica...) que retornarien el cinema a la seva forma més "pura" (Dogme95, s.d.). En el marc del simposi a París i durant la seva intervenció, Lars von Trier llança el Manifest en forma de butlletes impreses en paper vermell, en un altre gest carregat de significació política. Entre el 1998 i el 2004, s'estrenen 35 pel·lícules de diferents nacionalitats certificades oficialment com a integrants del Dogma 95. Les dues primeres, *Festen* (1998) i *Idioterne* (1998), les signen respectivament els impulsors de tot plegat, Thomas Vinterberg i Lars von Trier.

*Idioterne* és possiblement el títol que millor trasllada a la pantalla l'esperit de fundació del Dogma 95. Aquí els protagonistes també són una colla de joves que s'organitzen de forma conscient per retrobar dins seu l'*idiota* originari, una mena de jo innocent i feliç reprimat pels valors burgesos i la societat de consum. Els personatges viuen en comuna en mig de la natura i fan incursions en espais públics o socials en què es comporten com a *idiotes*, com a persones amb algun tipus de diversitat funcional o mental que generen situacions incòmodes o disruptives a través del seu comportament desinhibit. A la seva manera, actuen com una mena de grup d'avantguarda situacionista que posa en evidència les convencions socials o les retòriques capitalistes (en l'escena de la visita a la fàbrica, per exemple) a partir d'aquestes accions performàtiques. Els joves empren la seva pròpia actitud impostadament innocent o primitiva com a estratègia per alterar o subvertir els contextos en què fan acte de presència. Com apunta Nataša Govedić (2002), el director dibuixa el grup segons el concepte de contracultura propi dels anys seixanta i setanta, "Trier sembla exposar, de nou irònicament, els tres grans mites dels anys seixanta: la comunitat, la llibertat sexual i la religió de l'anormalitat necessària (modelada pels ensenyaments de R. D. Laing i el seu moviment antipsiquiatria)" (p. 172). Així, els personatges converteixen la seva "anormalitat", la idiòcia, en una forma de rebel·lió contra una societat hipòcrita que ha convertit en norma un sistema de valors del qual abjuren. Coneixem aquesta colla d'*idiotes* a través de la protagonista, la Karen (Bodil Jørgensen), una dona que aterra en el grup gairebé de casualitat, després de coincidir-hi

mentre dina sola en un restaurant on els protagonistes duen a terme una de les seves accions. La Karen s'apiada d'un dels joves, que creu que està passant un mal tràngol, i s'ofereix a acompanyar-lo fora de l'establiment. Així acaba absorbida pel grup i s'instal·la amb ells a la casa on conviuen, organitzen les accions i es reparteixen els papers. La dona sembla integrar-se en el grup, o almenys confessa sentir-s'hi feliç. Lars von Trier intercala la immersió en el col·lectiu a través de la Karen amb entrevistes en present amb els integrants en què fan una avaluació *a posteriori* de tot plegat, de manera que deduïm que ens trobem dins d'un llarg *flashback*.

Un dels primers films rodats en digital, *Idioterne* segueix la vocació d'estètica naturalista, despullada de les convencions del cinema comercial, que proclamava el Manifest i el Vot de castedat del Dogma 95. Els fragments d'entrevistes situen el film en el territori entre la ficció i la no-ficció, en tant que és el mateix Lars von Trier qui fa les preguntes des del fora de camp. I d'aquesta manera acaba interpel·lant a una autoconsciència irònica respecte a la mateixa forma de la pel·lícula, que també impostaria aquest realisme naturalista d'aire documental. ¿És possible, en una etapa de crisi, remoure els fonaments d'un sistema per retrobar una bondat primigènia? ¿O, en plena postmodernitat, aquest exercici no deixa de ser un acte de cinisme, hipocresia o caprici abocat al col·lapse atès que no existeix tal cosa com la puresa de cor? Aquests són els interrogants que planteja *Idioterne* tant des de l'argument com des de la seva mateixa proposta estètica. En el primer cas, el cineasta danès recorre a un arquetip propi del melodrama primigeni i del woman's film per sostenir la qüestió.

Els idiotes són un grup de joves de classe mitjana o benestant que viuen a la casa de l'oncle d'un d'ells, l'Stoffer (Jens Albinus), amb l'excusa que així l'ajuden a vendre l'immoble en qüestió. Quan arriben possibles compradors, posen en escena la mascarada de l'anormalitat per tal de foragitar-los. Von Trier no tarda a col·locar els seus protagonistes en la mateixa situació i els fa compartir una vetllada amb un grup de persones amb la síndrome de Down, cosa que genera reaccions diverses, sobretot en l'Stoffer, el líder del grup, que veu una impostació *sentimental* per part dels altres. La vetllada amb els discapacitats reals subratlla la naturalesa artificiosa de la idiòcia dels protagonistes. I alhora fa palès com la Karen, en canvi, sembla connectar de debò amb el seu jo innocent. A mesura que la pel·lícula posa en evidència els límits, les contradiccions i les incoherències del grup, la Karen se sent més fora de lloc com la “idiota” real dins

d'aquesta colla d'idiotes simulats. Al contrari del què succeeix amb les altres dues pel·lícules de l'anomenada Trilogia del Cor d'or, *Breaking the Waves* (1996) i *Dancer in the Dark* (2000), aquí la protagonista no ocupa el centre del relat, es mou més aviat pels marges i en més d'una ocasió s'allunya d'algunes accions del grup. Com de l'orgia que es munta per l'aniversari de l'Stoffer, que li permet a Lars von Trier explorar les fronteres en la representació explícita de la sexualitat a la pantalla, una qüestió que el danès ha abordat en més d'un film. Mentre que bona part de la seqüència desplega els personatges en una orgia convencional tal com es concep des dels paràmetres de la contracultura, el director també reserva una escena perquè una parella, en Jeppe (Nikolaj Lie Kaas) i la Josephine (Louise Mieritz), mantinguin al marge del grup una relació sexual més moguda per l'amor i la innocència.

En el film més radical del Dogma 95, Lars von Trier examina els límits subversius de la seva pròpia proposta, des de la consciència del fracàs de diversos intents d'utopia, subversió o revolució a través de moviments similars. Al cap i a la fi, els protagonistes d'*Idioterne* no deixen de ser un reflex del seu propi gest agitador al capdavant del Dogma 95, un grup de joves que pretenen reconnectar amb la seva puresa interior de la mateixa manera que el director aspira juntament amb els seus col·legues a retrobar una forma més autèntica de fer cinema a partir d'unes normes comunitàries, de comportament i de moral estètica que ells mateixos s'han autoimposat a través del Vot de castedat. Quan el convenciment del grup en els seus propis objectius comença a esquerdar-se, l'Stoffer, que se n'ha erigit líder oficiós, decideix posar a prova les conviccions dels integrants tot forçant-los a dur a terme una acció radicalment idiota en l'entorn que els generi més incomoditat. Després d'una acció frustrada que propicia la desintegració d'una colla que ja no creu en la seva pròpia proposta, la Karen, que s'ha mantingut en un pla secundari, declara el seu amor i fe en cadascun dels integrants. I s'ofereix a fer aquest gest d'idiotesa radical que demana l'Stoffer com a prova de fidelitat als principis del moviment. La Karen retorna a casa seva amb la seva família, de la qual no sabíem res. Aleshores descobrim que en va fugir després de la mort prematura del seu fill, sense ni tan sols assistir a l'enterrament. L'acompanya la Susanne, una de les col·legues de la comuna, que fa de testimoni dels fets. En una vetllada *a priori* de reconciliació, la Karen regurgita el pastís que li ha ofert la seva família per acompanyar el cafè, en un acte extrem. El marit li clava una bufetada. La Susanne dona per finalitzada l'acció i s'emporta la Karen fora de la casa. Lluny d'una acció subversiva, hem assistit a un gest de patetisme melodramàtic.



En un context de film d'agitació, Lars von Trier introdueix un personatge femení més propi del melodrama primitiu. La Karen recorda l'arquetip de dona ingènua dipositària d'una bondat radical que pobla aquest gènere. En el seu cas, la virtut no està associada a la sexualitat com era habitual en les obres del segle XIX i principis del XX, sinó a la manca de cinisme, el mal que representa la corrupció de la innocència en la societat occidental postmoderna. La protagonista, a més, encarna una alteritat innata i no pas forçada. És una dona en estat de trauma profund per la mort prematura del seu fill, fins al punt que no ha estat capaç d'acompanyar la resta de la família en els rituals del dol. Tot i que només en veiem les conseqüències, al final del film podem deduir que la pèrdua de l'objecte del seu amor maternal ha suposat per a la protagonista un trasbals tan gran que no troba consol en les litúrgies convencionals previstes per afrontar aquests fets luctuosos. Ens trobem davant d'una dona que estima massa i que paga el seu desajust a l'hora de desbordar els límits marcats pel desconsol amb l'(auto)expulsió del cercle familiar. Von Trier tanca el film boicotejant la seva pròpia proposta: la "idiota" real du a terme un acte de subversió en un context, el de la seva pròpia família, amarat pel dolor. Com que no hi ha impostura ni en el seu sentiment ni en el del seu entorn, el gest esdevé una acció grotesca que posa en evidència l'aflicció real de la Karen i la farsa de la resta d'*idiotes*.

Anterior a *Idioterne*, *Breaking the Waves* inclou potser la representació més extrema en el cinema contemporani de la dona enamorada de cert woman's film clàssic, alhora que resignifica el seu sacrifici d'amor en un context religiós. La Bess (Emily Watson) viu en una comunitat radicalment religiosa en l'Escòcia contemporània. En la primera escena de la pel·lícula, els ancians del lloc qüestionen la seva decisió de casar-se amb en Jan (Stellan Skarsgård), un "foraster" que treballa en la plataforma petrolera propera a la costa. Tanmateix, les noces tiren endavant. Lars von Trier plasma el contrast entre el rigor purità de la societat patriarcal premoderna en què ha crescut la Bess i el grup d'homes alegres i despreocupats que formen la "família" d'en Jan. La repressió de la joia que presideix el primer grup es fa evident pel fet que es neguin a tenir campanes a l'església: fer-les repicar es considera una intolerable manifestació d'alegria. En un entorn més aviat hostil, la Bess compta amb una còmplice sempre al seu costat, la seva cunyada Dodo (la malaguanyada Katrin Cartlidge), amb qui van compartir el dol per la mort prematura del germà de la primera i marit de la segona. La Dodo encarna el rol menystingut de figura femenina protectora que exerceix alhora de mare vicària, amiga inseparable i germana gran, sense acabar de ser del tot cap d'aquestes coses. És una acompanyant que entén la protagonista,

en té cura i intenta protegir-la d'un món que se li girarà en contra sense interferir-hi o intentar controlar el seu comportament. Quan, després de contraure matrimoni, la Bess s'endú en Jan al lavabo per fer l'amor, la Dodo espera fora per si de cas. A dins, la protagonista deixa clar que no s'ajusta a les convencions del romanticisme quan convida el seu marit a desvirgar-la allà mateix, davant la sorpresa d'ell. Tanmateix, l'escena no deixa de respondre a una fantasia masculina. Ella ha “esperat” a mantenir relacions sexuals fins que arribés l'amor de la seva vida, amb qui, malgrat la seva ingenuïtat i inexperiència, mostra determinació i iniciativa pel que fa al desig. La passió que la Bess sent per en Jan és tan absoluta que no se sent condicionada per les convencions socials ni reprimida pels dogmes de la seva comunitat. Aquest escenari a ella no li suposa cap contradicció. Quan en Jan l'interroga a propòsit de la seva vida social d'abans que es coneguessin, ella li explica que no se sentia sola perquè parlava amb Déu. Les converses que la Bess manté a soles amb Déu (ella n'imposta la veu) a l'església, un espai en què, d'altra banda, només poden alçar la veu els homes, puntuen bona part del film i situen la protagonista en aquest territori fora de l'autoconsciència i la racionalitat que certifica la seva bondat genuïna. La Bess és sincera com els bojos, els il·luminats i els infants. La pregària, d'altra banda, també es correspon amb aquelles expressions del woman's film (cartes, diaris personals, una veu en off...) en què la subjectivitat de les dones s'expressa fora de l'àmbit públic. I alhora aquests diàlegs divins denoten els mecanismes d'autorepressió i compensació que la noia adopta davant dels conflictes.

Quan s'acaba la lluna de mel i en Jan ha de reincorporar-se a la feina a la plataforma petrolera, la Bess entra en crisi i li prega a Déu que el faci tornar. La protagonista es nega a acceptar un escenari convencional i institucionalitzat de l'amor en què no comparteixi totes les hores del dia amb el seu marit. En certa manera, és una devota de l'*amor omnia gertrudià* que expressa a través de l'excés nerviós la seva frustració perquè el seu marit no assumeix la mateixa idea del romanticisme. “Per què hauries de ser diferent? Tothom aprèn a viure sola”, li retreu la mare, mentre que la Dodo intenta fer-li posar seny de forma més conciliadora. Però la súplica de la Bess troba resposta. Poc després de la seva conversa amb Déu, en Jan té un accident a la plataforma petrolera quan intenta ajudar un col·lega. Déu li retorna a la Bess un Jan paralitzat. I en una nova “xerrada” a l'església, li comunica que el seu amor està sent posat a prova. La protagonista haurà de demostrar que la seva entrega no té límits, una manera també d'expiar el desig a la contra de voler tenir el marit sempre al costat. La Bess ara creu que té “superpoders”, que al cap i a la fi

el retorn d'en Jan ha estat una resposta a les seves pregàries. I de la mateixa manera, pot aconseguir que es curi. El seu marit aleshores intervé demanant-li que s'alliti amb altres homes i en tornar li expliqui tot el que han fet. Ell li ven aquesta demanda com una forma vicària de seguir fent l'amor plegats. Aquí s'inicia el calvari de la protagonista. Es vesteix com una prostituta i comença a tenir trobades amb homes que no coneix, en autobusos o en els vaixells ancorats a la costa. El seu comportament sexual fora norma provoca el rebuig de la comunitat, de la qual acaba expulsada. Però ella interpreta els símptomes de millora d'en Jan com una conseqüència del seu sacrifici. Mentrestant, la Dodo i el psiquiatre intenten salvar-la tot ingressant-la en un centre, l'única forma d'aïllar-la de la influència del marit. Però, quan en Jan s'ha de sotmetre a una operació definitiva, la Bess decideix dur a terme la seva autoimmolació final i s'entrega a uns mariners coneguts pel seu sadisme, fins al punt que fins i tot els eviten les treballadores sexuals més experimentades. Torna del vaixell mal ferida i els metges no poden fer res per salvar-la. En el seu enterrament, en què la comunitat la condemna a l'infern, veiem en Jan guarit. Amb els col·legues roben el taüt per donar una sepultura digna a la noia en alta mar. L'endemà un amic desperta en Jan perquè contempli el "miracle". L'últim pla ens mostra com toquen unes campanes fins aleshores inexistents enquadrades amb una angulació que podria respondre a un pla subjectiu des del cel. Abans, en el radar han comprovat que no hi ha indicis de cap cos llançat al mar als voltants del vaixell. La mirada de Déu, o de la Bess, contempla aquest repic triomfal, la manifestació de joia espiritual que la protagonista reclamava a la seva comunitat.

La Trilogia del Cor d'or de Lars von Trier es tanca amb *Dancer in the Dark*, la primera pel·lícula de Lars von Trier ambientada als Estats Units. Ens trobem davant d'una variant del melodrama maternal, un subgènere del woman's film amb especial incidència en aquell país perquè, com comentava Molly Haskell (1974), a Europa l'amor pels fills no gaudeix de tantíssima consideració social. Von Trier hibrida el drama al voltant d'un sacrifici maternal amb un altre gènere també pròpiament nord-americà, el musical. Tot plegat per promulgar una invectiva contra el somni nord-americà, a través de les desventures de la protagonista, la Selma (Björk), una immigrant txeca als Estats Units dels anys seixanta que s'evadeix de les seves tribulacions quotidianes tot imaginant-se en números musicals. La Selma acumula tota una sèrie de circumstàncies en contra: és mare soltera, immigrant, de classe obrera i té una malaltia degenerativa a la vista que l'està deixant cega. Com la Bess de *Breaking the Waves*, també disposa d'una aliada, la Kathy

(Catherine Deneuve), o la Cvalda com l'anomena ella, que vetlla pel seu benestar i intenta salvar-la. La protagonista estalvia els pocs diners que guanya en una fàbrica per poder pagar una operació al seu fill de manera que no desenvolupi la mateixa patologia que ella. Aquest escenari propicia el primer dels girs melodramàtics que desencadenen el calvari de la protagonista. El policia i veí nord-americà que li lloga el pati on té instal·lada la caravana, en Bill (David Morse), s'assabenta que la noia guarda aquests diners a casa tot aprofitant-se de la seva confiança. Li confessa a la Selma que s'ha arruïnat, però que no es veu amb cor de dir-li a la seva dona, que té la ma foradada. I espera que, com a mostra de reciprocitat, ella li expliqui això dels diners. Com que la Selma no desvela l'amagatall, en Bill l'enganya per assabentar-se'n i robar-li aquest capital. L'endemà acomiaden la Selma de la feina perquè ha provocat el col·lapse d'una màquina a causa de la seva quasi ceguesa no confessada. En tornar a casa, la noia descobreix que li han robat els estalvis i confronta en Bill, a qui acaba matant accidentalment. És acusada d'assassinat i robatori. Abans intentarà sigui com sigui que operin el seu fill. Tot i que hi ha arguments per defensar-se davant del tribunal, la Selma decideix no utilitzar-los per no perjudicar el futur del noi. L'acaben penjant en una forca. Abans té el temps just d'assabentar-se que la intervenció mèdica ha tornat la vista al nen.

A la Trilogia del Cor d'or, Lars von Trier incorpora la protagonista disposada a sacrificar-se per amor pròpia del melodrama i del woman's film des de l'autoconsciència de la seva naturalesa anacrònica en el cinema del tombant del segle XIX i XX. En els tres films, les dones de bon cor suposen una singularitat en els seus respectius entorns i, per tant, no estan naturalitzades com un arquetip propi de l'època, com passava en el melodrama primitiu, ni com una tipologia concreta de dona enamorada, com en el woman's film. El director salva aquest desencaix a partir d'estratègies de contextualització espaciotemporals, culturals i psicològiques. La Bess pertany a una comunitat presbiteriana escocesa que es regeix per normes més pròpies de la premodernitat. Aquest aïllament grupal respecte al context contemporani fa menys estranya la devoció religiosa de la protagonista. Per altra banda, dins del seu propi grup social, la concepció de l'amor de la protagonista resulta subversiva, atès que s'escapa de la visió més rígida de les relacions que mantenen al seu entorn. La Bess es casa amb un foraster que no connecta amb les dinàmiques de la seva comunitat, tot i que tampoc s'hi oposa. I ho fa a terme perquè la fa gaudir, a través de la música o del sexe. La protagonista es rebel·la contra els codis morals del seu entorn per integrar-se en la visió de les relacions sexo afectives del

seu marit, provinent del món exterior i que representa el sistema de valors contemporani, i per tant hegemònic. A *Breaking the Waves*, els dos pols enfrontats no corresponen, com podria semblar, a un espai patriarcal i un altre de no patriarcal, sinó a dos escenaris dominats igualment pels homes. Per una banda, la comunitat religiosa en què s'esborra la veu de les dones com a patriarcat evident, anacrònic i repressor. Per l'altra, el grup d'amics tots homes que funciona com a comunitat/família d'en Jan, i que es mou per dinàmiques d'homosocialització masculina idealitzades: companyonia, festa, una visió despreocupada de la vida, manca de responsabilitats familiars i domèstiques... Un imaginari que es correspon plenament amb l'esfera d'acció que, segons Molly Haskell (1974), els homes consideren el seu territori natural en oposició a la vida domèstica plasmada als woman's films: l'espai exterior, l'homosocialització masculina, la feina de caràcter físic amb altres homes, les bromes compartides, la sexualitat sense càrregues... Tot plegat, "ben lluny de la mirada controladora de qualsevol autoritat simbòlica", com resumeix Tamas Nagypal (2014). Després de la lluna de mel, en Jan ha de tornar a la feina i, continua Nagypal, "la Bess reacciona amb una crisi histèrica, sentint-se traïda i exclosa, no del règim simbòlic masculí normatiu dels pares de l'església, sinó de l'espai no menys homosocial on es retira, un lloc on no pot seguir-lo". Lars von Trier dibuixa com a autoexcloents l'escenari domèstic de la llar compartida i la feina d'en Jan, entesa com a espai d'homosocialització exclusivament masculina. El prec de la Bess perquè ell torni a casa es pot llegir, per tant, com una voluntat de domesticació de l'home que acabarà equivalent a la seva castració.

En fer conviure una subcultura anacrònica, la comunitat presbiteriana que es mou per la Llei de Déu, dins d'un univers contemporani en què aquest model patriarcal s'ha deixat enrere, es genera la sensació que la protagonista segueix un procés d'alliberament a través de l'amor al deixar de viure vinculada només a una comunitat repressiva per casar-se amb en Jan. Però la Bess no deixa enrere el domini dels homes, sinó que simplement canvi de model de control patriarcal a través del desplaçament en l'objecte de la seva devoció. La protagonista passa de sotmetre's a l'amor incondicional cap a la Llei del Pare, el signe clau de la dona virtuosa en el melodrama teatral primigeni, a l'amor incondicional per l'amant/espòs pròpia del melodrama romàntic i el woman's film. El director danès condensa dins d'una pel·lícula una translació en l'objecte de la devoció femenina que en el melodrama tarda dècades a desenvolupar-se. La protagonista resumeix el seu posicionament amb una sentència davant dels ancians abans de ser excomunicada: no es

pot estimar una Paraula però sí una persona. Lars von Trier recorre a un personatge femení com a dipositari d'un amor incondicional en una època de crisi de valors no només morals i estètics, sinó també patriarcals. En ple context postfeminista en què les dones fan bandera de la seva agència sexual sense vincular-la necessàriament a l'amor romàntic, i han desenvolupat una independència laboral i econòmica que els permet portar estils de vida autònoms dels homes, el director danès ressuscita l'arquetip de la dona entregada a una concepció absoluta de l'amor.

L'estranyament a *Dancer in the Dark* es genera a partir de la hibridació entre dos gèneres que entren en col·lapse, el melodrama maternal i el musical. Si la Bess de *Breaking the Waves* no sobreviu al seu intent de mudar-se d'una esfera patriarcal religiosa a una de moderna, la Selma tampoc aconsegueix el seu objectiu de traslladar-se d'un melodrama gris a un musical feliç, el gènere que ella associa al somni nord-americà que aspira a assolir. La impossibilitat de conciliar la naturalesa evasiva del musical amb la duresa de la vida diària en la mateixa societat forjadora de la fàbrica de somnis en què es refugia la protagonista esdevé alhora tema i forma de la pel·lícula. La Selma desconnecta d'una rutina que cada cop se li gira més en contra a través d'estats de somni musicals, mentre que en el món real gairebé no li permeten protagonitzar la versió de *The Sound of Music* que preparen a la feina. Aquí el musical recull una contradicció latent també en el woman's film: provoca l'alineació com a espectadora a un tipus de persona a qui després no se li permet integrar-se en aquesta societat que el mateix gènere idealitza. Von Trier desenvolupa un doble comentari sobre aquestes dues formes de cinema nord-americà, musical i woman's film, a través de la seva actualització híbrida. S'apropia del musical des d'alguns preceptes del Dogma 95 que *a priori* es contradiuen amb les característiques del gènere pròpiament nord-americanes. El director en du a terme una visió més realista, ambientada en un context de classe obrera, sense glamuritzar els personatges ni estilitzar els escenaris per on es mouen. Tot i que sí que propicia l'exaltació emocional pròpia del gènere a partir d'un dispositiu aleshores pioner de càmeres digitals i de les cançons compostes per Björk, l'actriu protagonista. A la pel·lícula queda clar quan la Selma passa del món real al món ideal del musical no només per les marques habituals com la irrupció de la dansa i la combinació de cant diegètic i acompanyament musical extradiegètic, també per una sèrie de variacions en el color i la textura de la imatge que posen en evidència el caràcter somniador d'aquestes seqüències en la grisa quotidianitat de la Selma. Però la naturalesa fantasiosa del gènere acaba jugant a *Dancer in the Dark* una

funció extra d'estranyament que posa en evidència el xoc entre les fantasies de la protagonista i les condicions del món real. Les cançons l'acompanyen fins al cadafal (esplèndid l'ús del claqué per puntuar la caminada pel corredor de la mort) per subratllar com refugiar-se en l'imaginari musical no li serveix per assolir un final feliç, com promet aquest gènere, sinó tot al contrari.

Per altra banda, *Dancer in the Dark* repeteix l'estructura clàssica del melodrama maternal en què una mare es veu sotmesa a una progressiva separació del fill per compensar no haver-se ajustat al sistema imperant, una separació que culmina en un últim sacrifici reparador. En aquest cas, la Selma, al contrari de les *Madame X* habituals al gènere clàssic, no infringeix directament cap valor moral, atès que respon a l'arquetip primitiu de dona ingènua o bondadosa. Entre el cúmul de renúncies de la protagonista fins i tot hi ha la de mantenir una relació sexoafectiva amb en Jeff (Peter Stormare), l'home que no para de festejar-la. La Selma només viu per protegir el seu fill. El seu "pecat" com a immigrant d'un país comunista, sistema del qual ella no renega, és ser mare soltera, pobra, minusvàlida i estrangera als Estats Units. L'acceptació de l'immigrant passa per no aspirar al mateix estatus de privilegi que els nadius del país que l'acull. O, almenys, no desafiar-lo o amenaçar-lo. D'aquí ve que el conflicte melodramàtic a *Dancer in the Dark* es desencadeni per l'apropiació per part del veí arruïnat del capital acumulat per la Selma per curar el seu fill. Per una banda, el policia no pot mantenir el nivell de vida que la seva esposa considera propi per a un matrimoni representant del nord-americà mitjà com ells, i naturalitza aprofitar-se dels estalvis de la immigrant. Per altra banda, de cara a l'audiència, el fet que la Selma no guardi aquests diners per al benefici o gaudi propis la certifica com aquest personatge virtuós víctima d'un complot malèfic per part del veí, en un escenari propi d'un melodrama primitiu.

Si a *Breaking the Waves* un model premodern de governança, la dels ancians de la comunitat religiosa, s'erigeix com la Llei anacrònica que excomunica la protagonista, a *Dancer in the Dark* és tot un sistema contemporani, el dels Estats Units, qui l'acusa i la condemna a mort a través d'un procediment judicial. En una perspectiva pròpia d'un cineasta europeu, Lars von Trier converteix el sistema nord-americà en el malvat de la pel·lícula, en una polarització maniquea pròpia del melodrama primigeni en què la protagonista virtuosa també era víctima de representants viciosos d'un sistema de valors caduc i corrupte com l'aristocràtic. Von Trier impugna els fonaments del cinema nord-

americà també des d'aquesta concepció, atès que a les pel·lícules de Hollywood el patró narratiu imagina un protagonista capaç de detectar les falles del sistema i reparar-les, però mai no es qüestiona el sistema en si ni es mostra com un entramat impossible d'arranjar des de dins.

Si les tribulacions de la Selma amb la societat nord-americana actualitzen les dinàmiques del melodrama primitiu en què una dona virtuosa i en bona part desemparada és víctima de les injustícies d'un sistema corrupte, el vincle amb el seu fill s'ajusta al model de melodrama maternal propi d'un cert woman's film. La Selma ha “pecat” com a mare i ha de purgar el fet d'haver tingut una criatura tot sabent que podria heretar la seva mateixa malaltia crònica. És aquí on la protagonista justifica l'autoimmolació: s'ha desviat del mandat de la maternitat adient per desitjar tenir un fill que potser seria com ella pel que fa a la discapacitat sensorial. D'aquí ve que renunciï a tots els recursos que la poden ajudar durant el judici per no perjudicar l'operació oftalmològica i l'avenir en general del nen. La Selma se sacrifica perquè el noi recobri la vista i pugui tenir la vida de la qual ella no ha disposat. El moment catàrtic del retrobament final propi del gènere aquí és vicari. Mentre la Selma crida el nom del seu fill amb la soga literalment al coll, la Cvalda irromp a la cambra per confortar-la tot dient-li que en Gene espera a fora i que li ha donat una cosa per a ella. Són les ulleres, que certifiquen que el noi s'ha operat i ja no es tornarà cec com ella. “Tenies raó, Selma, escolta el teu cor”, crida l'amiga mentre la fan fora del recinte.

Com a *Breaking the Waves*, Lars von Trier confirma l'eficàcia del sacrifici en què la immolació voluntària d'una dona opera un "miracle" en la salut de l'home que estima. La Selma ja pot morir tranquil·la. I canta “Aquesta no és l'última cançó / No hi ha violí / El cor està en silenci / I ningú fa cap volta / Aquesta és la penúltima cançó / I això és tot”, fins que la cançó queda interrompuda per l'execució. El convenciment de la Selma que “en un musical no hi pot passar res d'horrible” col·lapsa contra la realitat. Les ulleres d'en Gene cauen a terra. La càmera s'eleva cap al cel. Però aquest cop només hi ha obscuritat abans dels crèdits.

### **Agència femenina o alteració mental?**

La Bess és una dona espiritual però no reprimida, amb una concepció de la bondat més genuïna que no pas apresada o assumida a través de la litúrgia religiosa. La narrativa de



*Breaking the Waves* tampoc no dubta a situar la seva personalitat singular, sobretot manifestada per aquest estimar radical, en el territori del trastorn psiquiàtric. Queda clar que va estar ingressada per la reacció “excessiva” a la mort del seu germà uns anys abans al temps en què transcorre el film. En el woman's film clàssic, les protagonistes molts cops experimenten algun o altre tipus de malestar que es manifesta a través d'algun símptoma físic o fisiològic com a metàfora de la repressió, la frustració o el desencaix del personatge respecte a un entorn patriarcal. Aquí l'excés histèric de la Bess desborda tant la Llei religiosa de la seva comunitat original com la visió racional del protagonista. Com la protagonista homònima de *Gertrud* (1964), de Carl Theodor Dreyer<sup>67</sup>, la Bess s'adscriu a l'*amor omnia*, l'amor ho és tot. I com ella, també comprova amb frustració com el seu amant no comparteix aquest anhel de l'amor com un absolut.

El director danès també introdueix un discurs mèdic a través de la figura del psiquiatre que, davant del tribunal que investiga la mort de la protagonista, declara que el problema de la Bess no rau en cap neurosi o psicosi, com es podria deduir del seu primer informe, sinó en el fet que era “bona” (“good”). Una afirmació que el magistrat no li accepta com a causa de la mort de la dona que ha de constar en acta. Von Trier utilitza l'autoritat científica per confirmar el diagnòstic moral sobre la protagonista i alliberar-lo de possibles interpretacions psiquiàtriques i patologitzants. L'opinió final del metge redunda en la insistència de Von Trier a presentar les decisions de la Bess a l'hora d'entregar-se al sacrifici com una mostra d'agència femenina que es mouria de forma conscient per l'amor, i no pas la raó. Aquest escenari es repeteix amb la Selma, que també insisteix que la decisió de no salvar-se prové de la seva voluntat, però que li dicta el cor (“jo escolto el meu cor”, li replica a la Cvalda quan aquesta li insisteix que faci el possible per sobreviure). En els dos casos, el cineasta inscriu les respectives subjectivitats de les protagonistes en una “hermenèutica del sacrifici” (Mandolfo, 2010), un relat en què la seva autoimmolació cobra sentit perquè es tradueix en un benefici per a altres persones, cosa que legitima el seu patiment en lloc de denunciar-lo. “En resum, els sacrificis

---

<sup>67</sup> A les dues primeres entregues de la sèrie de televisió *Riget*, creada per Lars von Trier, el director apareix al final oferint una coda a allò que hem vist. Veiem el danès abillat amb un smoking de llarga història. És un vestit que havia pertangut a Carl Theodor Dreyer, fins aleshores el cineasta danès més reverenciat de la història. Von Trier marcava així una continuïtat entre la filmografia del director de *Gertrud*, protagonitzada en la seva majoria per dones víctimes de contextos patriarcal opressors, i la seva pròpia obra. Algunes de les protagonistes dels films de Von Trier connecten amb les de Dreyer, com la pròpia Gertrud i la seva visió de l'amor. Però Dreyer enquadra la seva protagonista dins de la sobrietat d'una obra de càmera i no dins de l'excés del melodrama.

d'aquestes dones es retraten com a significatius, quan s'haurien de mostrar simplement com a tràgics” (Mandolfo, 2010).

Cal remarcar que *Breaking the Waves* presenta una altra dona bona, la Dodo, que exerceix de figura protectora, que podria ser tant la germana gran, la bona amiga o la mare. Al llarg de la pel·lícula, la Dodo es presenta sempre tenint cura d'altres persones, sobretot de la seva cunyada. Però ho fa des del seny, l'equilibri i el pragmatisme d'un amor no romàntic, uns posicionaments menys atractius des del punt de vista melodramàtic, però que permeten al director posar en perspectiva l'*excés* de la passió de la Bess.

Un altre element clau distancia la trilogia de Lars von Trier del woman's film clàssic. El director introdueix una certa autoconsciència respecte a la naturalesa sadomasoquista de les seves propostes i de la divisió de rols patriarcal de la qual parteixen tant pel que fa als personatges com en relació amb l'espectadoria. A les dues primeres entregues, els respectius protagonistes masculins encarnen en algun moment una tasca similar a la que ell mateix exerceix com a director de cinema pel que fa a les protagonistes femenines<sup>68</sup>. A *Breaking the Waves*, en Jan decideix “dirigir” la vida sexual de la Bess des del llit on ha quedat prostrat després de l'accident. A manca d'agència sexual pròpia, l'home dona indicacions a la seva esposa de com ha d'actuar per mantenir sexe amb estranys, una experiència que després ella ha de relatar-li. En Jan posa com a excusa a la Bess que és una manera vicària de mantenir el vincle sexual amb ella. També podria semblar una estratègia per allunyar-la d'ell, per obligar-la a interessar-se per altres homes. Però tot plegat deriva en una manipulació a través de la qual la dona se sotmet sense desitjar-les a pràctiques sexuals amb altres homes cada cop més humiliants i violentes. El protagonista reconeix en un moment que el seu cap alberga pensaments malvats, que la “malaltia” li omple el cap d'idees obscures. Però no deixa de mantenir el control sobre la seva esposa a partir d'obligar-la a fer una sèrie de sacrificis que demostrarien que l'amor d'ella no té límits. El poder d'en Jan sobre la Bess queda de manifest també per com el psiquiatre i la Dodo intenten distanciar-los per protegir-la a ella: li demanen al marit que firmi l'autorització per ingressar la dona en un psiquiàtric, una forma de constatar que

---

<sup>68</sup> A *Dancer in the Dark* no hi ha cap personatge masculí que exerceixi una funció tan clara de “director” que força la victimització de les protagonistes. Però cal recordar que, l'any 2017, Björk va denunciar a la seva pàgina oficial de Facebook haver estat assetjada pel cineasta danès durant el rodatge del film. En aquest cas, el traspàs de límits va ser real i rere les càmeres (Björk, 2017).

consideren que la protagonista no se sotmet al calvari sexual per voluntat autònoma. El procés d'humiliació de la Bess no només és la seva manera de demostrar un amor d'unes proporcions divines fins al punt que pot actuar com una força miraculosa, sinó que també esdevé una forma d'expiació per haver castrat el marit amb el seu anhel excessiu per domesticar-lo. La passió desbordada de la Bess primer condemna en Jan; només després el salva. Lars von Trier, com a director i guionista, també demanda al seu personatge femení la mateixa entrega expiatòria, atès que no la salva del seu calvari. Malgrat que acabi legitimant la condició transcendent del seu sacrifici, abans ha sancionat que ella estimés el seu marit per sobre dels límits que l'home marcava. De fet, en Jan no s'endú la protagonista al seu "territori" fins que ella ja és morta, quan segresten el seu cos amb els col·legues per sepultar-lo en alta mar. En Jan plora la pèrdua de la Bess, però no ofereix mostres de penediment per haver-la impulsat la penitència que l'ha conduït a la mort. I, malgrat que la seva masculinitat s'inscriu en un context secular en oposició a la comunitat religiosa on ha crescut la Bess, el tipus de sacrifici que li demana a la seva esposa respon a un imaginari de martirologi cristià en què una dona només pot accedir a la transcendència a través d'un cúmul de patiments físics i emocionals que redunden en benefici d'altri i demostren la solidesa de la seva bondat.

A *Idioterne*, el personatge de l'Stoffer també s'erigeix com el líder i "director" d'un equip que posa en escena tota mena de situacions ficcionades amb vocació de sacsejar el món real a través de l'acció artística. L'Stoffer acaba adoptant una actitud de líder en un projecte *a priori* basat en l'absència de figures d'autoritat, de la mateixa manera que Lars von Trier llueix com a autor en un film on, segons el Vot de castedat del Dogma 95 al qual s'adscriu el projecte, el director no ha d'aparèixer acreditat. A partir d'un moment, l'Stoffer també força els límits dels diferents integrants del grup perquè demostrin el seu compromís amb els principis de la comuna fins al punt d'implicar-los en situacions de perill on podrien prendre mal. En una escena, deixa en Jeppe amb un grup de moters amb l'aspecte de no encaixar amb placidesa que els prenguin el pèl. Durant l'orgia, quasi força la violació de la Susanne. També és ell qui planteja el repte final, fer "l'idiota" en un entorn familiar, cosa que desencadena la dolorosa seqüència de la conclusió.

Lars von Trier apunta la naturalesa sàdica d'aquests personatges masculins respecte a les dones o persones a qui empenyen a un sacrifici per demostrar el seu compromís inamovible amb una idea extrema de l'amor o d'un sistema de valors "purs". I alhora no

deixa de reconèixer-los com una mena d'*alter ego* de la seva figura com a director. El mateix Von Trier va confessar aquesta faceta sàdica de la seva personalitat com a artista a *The House That Jack Built* (2018), un film en què Matt Dillon encarna un psicòpata sexual que encadena tota una sèrie de crims salvatges amb les dones com a principals víctimes. Després de rodar diferents pel·lícules protagonitzades per dones objecte de la violència patriarcal i sistèmica, Lars von Trier se centra a *The House That Jack Built* en un home que la practica. El canvi de protagonista també propicia un canvi de gènere cinematogràfic, del melodrama actualitzat al thriller amb psicòpata. El cineasta s'identifica en certa manera amb aquest sàdic explícit que troba plaer en l'assassinat de dones i nenes i, pot ser per això, no pot evitar autojustificar el protagonista tant des del punt de vista narratiu com a través dels diàlegs filosòfics en off en què s'associa la figura de l'artista amb la del monstre, o viceversa. Projectar-se en un psicòpata després d'haver rodat tants films amb dones víctimes com a protagonistes no deixa de ser una manera de fer explícita la relació sadomasoquista que hem adoptat amb pel·lícules com les de la Trilogia del Cor d'or, en què el sacrifici a què s'empeny les protagonistes desemboca en una catarsi emocional en l'audiència (Iglesias, 2019a).

## CONCLUSIONS

La principal ocupació de les dones en el cinema clàssic de Hollywood era l'amor? Una anàlisi en profunditat del woman's film ens certifica com les protagonistes d'aquest gènere converteixen l'art d'estimar en el centre de la seva vida, fins al punt que es produeix una associació entre l'amor i el concepte mateix de feminitat. En aquestes pel·lícules, allò que identifica i valida una dona com a tal és la prioritització a l'entrega romàntica per sobre d'altres formes d'autosatisfacció personal com la feina, l'amistat o les aficions pròpies. El woman's film fixa aquesta assimilació entre dones i amor, però alhora també la problematitza. El gènere recull les tensions entre unes protagonistes que responen al mandat de l'amor romàntic per topar amb la insatisfacció davant dels modes institucionals que el vehiculen: el matrimoni, la vida domèstica i la maternitat. L'edat daurada del gènere coincideix amb la implantació del codi Hays, que insisteix a marcar un model restrictiu de feminitat al qual s'han d'emmotllar les protagonistes fins al punt que la lògica narrativa penalitza aquelles que es desvien del sistema de valors hegemònic. El sacrifici esdevé el vehicle paradoxal de l'entrega amorosa: permet a les dones demostrar la seva capacitat d'excel·lir en l'amor alhora que posa en evidència com la societat patriarcal no els ofereix cap possibilitat que gaudeixin d'un romanticisme fora de les normes. La contradicció esdevé així un dels trets identificatius del woman's film com a gènere de producció industrial protagonitzat per dones i destinat majoritàriament al públic femení.

Les primeres teòriques que l'aborden (Haskell, Doane, Walsh, Basinger) tendeixen a acotar el gènere a un període entre la dècada dels trenta i la dels cinquanta del segle passat, en plena edat d'or del sistema d'estudis de Hollywood. Hem comprovat que moltes acadèmiques posteriors, en canvi, no entenen el woman's film com un gènere específic d'una època i un sistema de producció concrets, sinó que defensen que presenta una identitat transgènere i cíclica, de manera que manté una continuïtat en el temps a partir d'uns trets definitoris generals: les dones com a protagonistes i com a principals espectadores a qui va adreçada la pel·lícula; l'experiència de feminitat com a base argumental i dramàtica; la producció dins de la indústria, encara que sigui als seus marges, i l'adequació a les seves dinàmiques estètiques i polítiques; i la seva relació ambigua o contradictòria amb les tendències feministes del moment.

A partir d'aquest plantejament, en aquesta tesi hem volgut constatar l'existència històrica d'altres “cinemes de dones” als Estats Units que compleixen aquests trets generals, però desborden l'eix estructural que defineix el woman's film clàssic: la idea que la principal tasca de les dones és l'amor. A les dècades dels anys deu, vint i fins i tot trenta, es produeixen fenòmens com el dels serials femenins (“*serial queens melodramas*”) o el cinema flapper, protagonitzats per dones i desplegats dins d'un univers específicament femení, en què l'amor no es troba en el centre del relat. Aquest aspecte és suficient per descartar qualsevol possibilitat de considerar aquests cicles com a variants o antecedents del woman's film? Això significaria deixar fora del concepte institucionalitzat de woman's film un gruix de pel·lícules que coincideixen a representar dones protagonistes en ficcions adreçades igualment a un públic femení, però que divergeixen en el fet que representen les dones des de coordenades més pròpies de l'ideal modern de feminitat. Incloure aquests títols en una tradició més extensa i oberta del woman's film ens permet eixamplar en nombre i diversitat les tipologies de dones al cinema industrial. Així trenquem amb el reduccionisme d'associar cinema de dones només a les pel·lícules on les protagonistes es veuen sotmeses als mandats de l'amor romàntic i a la repressió del patriarcat. Perquè el perill que una etiqueta tan generalista com “woman's film” s'identifiqui només amb un grup concret de pel·lícules per a l'audiència femenina és que invisibilitza aquestes altres mostres històriques de cinema de dones, encara no prou conegudes en la historiografia sobre Hollywood.

Per altra banda, mantenir oberta la continuïtat del woman's film més enllà dels anys seixanta ens permet traçar l'evolució de les ficcions per a dones dins de la indústria de Hollywood fins avui en dia. Creiem que resulta molt més interessant per a una lectura feminista de la història del cinema proposar una genealogia de les pel·lícules de dones dins de la indústria patriarcal que parteixi del woman's film i abracci totes les tendències anteriors i posteriors dins d'aquest marc de producció concret. I així evitar caure en la concepció reduccionista que associa el “de dones” a un únic paradigma de la feminitat, marcat en aquest cas per com la representació de les protagonistes estava condicionada per les restriccions puritanes i masclistes del codi Hays.

Així, podem defensar el woman's film com un patró intergenèric d'anàlisi de les ficcions per a dones enteses també com el territori que es fa ressò històricament de les negociacions i reaccions de l'ordre patriarcal amb els avanços de les lluites feministes.

Això converteix el gènere en un objecte d'estudi molt fèrtil per identificar rèmores, assoliments, alliberaments, però també noves formes d'opressió pel que fa a la representació de les dones al cinema i a la televisió *mainstream*. Des de les coordenades del woman's film, podem observar com les formes de producció hegemòniques reproduïen les tensions generades pels canvis socials en els models de feminitat tot adreçant-se a públics de dones específics, des de les que conformen l'audiència dels serials televisius fins a les espectadores crescudes dins d'una consciència feminista que, tanmateix, encara consumeixen ficcions romàntiques molts cops emmarcades en allò que Antje Ascheid (2006) defineix com a “woman's heritage film”.

L'ampliació de les fronteres del woman's film més enllà del Hollywood clàssic també implica les geogràfiques. La possibilitat de reclamar, com defensen les britàniques Melanie Bell i Melanie Williams (2019), “un woman's film propi” en certes cinematografies nacionals obre les portes a indagar des de la perspectiva feminista en una possible genealogia de pel·lícules amb perspectiva femenina que fins aleshores possiblement no s'han considerat des d'aquest aspecte per trobar-se vinculades a altres gèneres (melodrama, drama romàntic, film d'època...) o ocultes com a tals pel prestigi dels cineastes que les firmen (Michael Powell i Emeric Pressburger, al cinema britànic; Manuel Mur Oti, al cinema espanyol...). La concepció del woman's film des d'una perspectiva transnacional permet interrogar-se per les especificitats en cada país del desenvolupament de la indústria cinematogràfica i del pes que hi tenen les dones com a protagonistes i espectadores en la concepció de les produccions comercials. També, com avisa Patricia White (2015), aquesta visió s'ha d'encarar des d'una perspectiva no occidentalocèntrica que tingui en compte les diferents velocitats i perspectives amb què el feminisme incideix en les cinematografies d'arreu. En els casos dels països amb una certa estructura industrial en què no es pugui parlar d'un woman's film que, com l'originari, ve determinat des d'unes polítiques de producció que consideren les dones un públic objectiu específic, resulta oportú interrogar-se per les possibles raons d'aquesta mancança. A quin tipus d'espectador es dirigeixen els films? Per què les dones són menystingudes o marginades com a espectadores en els plans de producció? Ha estat així al llarg de tota la història d'aquella cinematografia? També cal considerar la possibilitat de woman's films que no s'han dissenyat com a tals però acaben sent apropiats pel públic femení.

Rick Altman defensa que l'etiqueta woman's film esdevé cada cop més una “insígnia multimediàtica”, també, segons ell, per abastar les pel·lícules dirigides per dones (2000, p. 113). Aquesta proposta pot generar confusió entre dos punts de partida clau en l'enfocament de les pel·lícules des dels estudis fílmics feministes: la producció des d'un sistema i/o un punt de vista patriarcal o hegemònic, i la producció per part d'una cineasta o equip de cineastes amb clara consciència feminista. La diferenciació entre woman's film i women's cinema és en aquest sentit prou pràctica i ha quedat suficientment fixada per distingir aquests dos corrents. Però, atès l'exponencial (tot i que encara molt deficitari) increment de les dones darrere les càmeres, i de la dissolució de la frontera entre cinema industrial i cinema alternatiu, trobem cada cop més exemples de possibles solapaments. Algunes acadèmiques ja han proposat recerques al voltant de realitzadores contemporànies vinculades al cinema d'autor a partir d'entendre les seves filmografies com revisions del gènere clàssic. Com Beatriz Herrero, que en la seva tesi *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos* arriba a la conclusió que “Isabel Coixet opera en els seus films una desconstrucció i/o subversió dels codis i les convencions de gènere del woman's film que té com a conseqüència la transformació dels significats tradicionalment comunicats pel significat *dona*” (2014, p. 611). El repte es troba a seguir eixamplant les fronteres històriques i geogràfiques del woman's film com a gènere cinematogràfic sense acabar buidant de contingut semàntic el concepte.

Un concepte que ha ressonat més enllà de l'àmbit femení i també ha marcat el cinema d'autor contemporani. A partir del descobriment dels melodrames de Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder inicia una fructífera tradició de cinema *queer* que relleix des dels seus propis codis la tradició del melodrama i del woman's film, tot reivindicant-ne qualitats com les estètiques de l'excés, el protagonisme femení, el paper predominant de les emocions i com interpel·la a un públic popular. Per tant, un gruix de la filmografia del director alemany es configura com una reactualització d'alguns estilemes del melodrama i del woman's film, des de l'autoconsciència d'un autor *queer* de la modernitat. Al contrari del biaix masclista amb què s'encara bona part de la recepció crítica del gènere i, fins i tot, de la reivindicació de l'obra melodramàtica de Douglas Sirk a partir dels anys setanta, Fassbinder es pren seriosament les tribulacions de les dones en aquests gèneres, amb les quals molts cops s'identifica. Però recontextualitza els seus conflictes dramàtics en un paradigma d'arrel marxista que acaba posant en evidència la naturalesa transaccional,



materialista i de poder que regeix qualsevol relació humana, per sobre de l'emocional. De manera que en les “pel·lícules de dones” de l'alemany es blinda l'amor de qualsevol intent d'idealització romàntica. Com passa amb altres mostres de cinema *queer* vinculat amb el woman's film, bona part de la filmografia de Todd Haynes en seria un exemple paradigmàtic, l'estratègia de convertir en text el subtext de les pel·lícules clàssiques demostra les lectures descodificades que s'elaboraven d'aquestes pel·lícules sotmeses al rigor del codi Hays pel que fa a tota expressió no normativa de sexualitat o feminitat. I posa en evidència com els processos d'identificació amb les protagonistes i els seus infortunis desborden qualsevol interpretació, des de concepcions binàries del gènere, de l'experiència espectral. Les “pel·lícules de dones” de Fassbinder, finalment, també permeten reivindicar les tradicions pròpiament europees de les quals beu en part el woman's film, com les novel·les decimonòniques de la dona adúltera.

Pedro Almodóvar ha convertit la mare en una figura recurrent, principal o secundària, de la seva filmografia. El cineasta espanyol s'inscriu en el llinatge iniciat per Rainer Werner Fassbinder a l'hora d'abraçar el gènere melodramàtic amb els seus excessos estètics i emocionals. Ens hem aturat en concret en alguns dels seus melodrames maternals per diagnosticar el seguit d'actualitzacions que opera en aquest subgènere del woman's film. Almodóvar allibera les mares de quedar reduïdes a la seva funció de cuidadores al servei dels fills per restaurar la seva dimensió com a persones subjectes del desig. El director fa emergir o cristal·litzar el subtext esbossat en alguns woman's films en què ja es plantejava la possibilitat de construir nuclis alternatius a la família heteronormativa a partir de les relacions que establien dones amb formes de maternitat divergent. I així posa en evidència el potencial de llegir també des d'una perspectiva *queer* o lèsbica films *a priori* alineats en un codi moral conservador, atès que se centaven en maternitats obsessives o en les tribulacions de mares amb fills fora del matrimoni. En els melodrames maternals d'Almodóvar, es dilueixen les fronteres categòriques que tradicionalment han marcat els vincles entre les dones, de manera que les protagonistes estableixen relacions dins d'un espectre emocional que es mou de manera fluida entre l'amor, l'amistat, la fraternitat, la sororitat i el vincle maternofilial vicari. També es forgen espais d'homosocialització femenina entorn de la maternitat que demostren la possibilitat de generar llaços d'afecte, d'estima i d'amor entre les dones que no se sotmeten ni als dictats del romanticisme ni als de la servitud patriarcal. Finalment, *Madres paralelas* entronca amb una altra tendència també present en el woman's film clàssic: la càrrega política nacionalista que s'atorga a la

maternitat a partir de l'equivalència, en aquest cas al voltant de la memòria històrica, entre la responsabilitat maternal i la responsabilitat patriòtica pel que fa a conceptes com la memòria i la veritat.

En la Trilogia del Cor d'or, que conformen *Breaking the Waves*, *Idioterne* i *Dancer in the Dark*, Lars von Trier actualitza des d'una consciència anacrònica l'arquetip propi del melodrama primitiu de la dona dipositària d'una virtut, bondat o amor la solidesa dels quals posa a prova a través d'un sacrifici extrem i transcendental que té com a últim objectiu la salvació d'un home. Al woman's film clàssic, el sacrifici de la protagonista sol desembocar a veure's esborrada de l'àmbit públic: la mare que desapareix de la vida de la filla en la tradició més clàssica del melodrama maternal, l'amant condemnada a la clandestinitat perquè l'home segueixi fent la seva vida pública, l'esposa enclaustrada en la vida domèstica després de renunciar a una carrera professional o a un amor passional. Només en els casos més extrems, els de les dones que no renunciïn a estimar més enllà de les convencions, la mort acaba suposant l'única sortida davant de la impossibilitat de culminar una passió a la qual tampoc estan disposades a renunciar. En una concepció radical del melodrama, Lars von Trier du a l'extrem el sacrifici de les protagonistes de la Trilogia del Cor d'or, sobretot en el primer i el tercer film de la trilogia. Primer les sotmet a un llarg calvari dilatat en el temps a partir d'estratègies de guió lligades a la consecució de proves o etapes en què s'arriba a albirar el possible alliberament de tant de dolor de la protagonista. Per finalment resoldre que encara no ha patit prou per garantir la salvació de l'home que estima. A *Breaking the Waves*, la Bess se sotmet a una visió puritana de l'expiació femenina en què la baixada als inferns passa per la humiliació sexual. A *Dancer in the Dark*, la Selma és víctima de les esperes i els *cliffhangers* propis d'un sistema judicial nord-americà maquiavèlic. En els dos casos, les dones acaben sent a la seva manera executades.

Lars von Trier entronca amb el context social del melodrama primitiu en què les protagonistes femenines esdevenien les dipositàries d'un concepte inamovible de la bondat com a refugi davant del "desempament transcendental" (Singer, 2021) que oferia la modernitat i de les ànsies de resacralització que generava. El cineasta danès recull un sentiment homòleg, però en un altre context de crisi ideològica i moral, la de la postmodernitat, que també qüestiona el rol privilegiat dels homes en les relacions sexoafectives. La resposta del director consisteix a convertir les protagonistes en

dipositàries d'una bondat inamovible que Von Trier posa a prova en un plantejament d'acumulació de dissorts no tan allunyat del que imagina el marquès de Sade per a la protagonista de la novel·la *Justine o les dissorts de la virtut*<sup>69</sup>. La connexió amb l'obra sadiana ens permet assenyalar una altra característica de la Trilogia del Cor d'or en relació amb el melodrama i el woman's film: el vincle sadomasoquista que s'estableix, també des de l'espectadoria, amb el patiment de les protagonistes. A partir d'uns personatges masculins que exerceixen en certa manera com a responsables de la posada en escena dels comportaments dels personatges femenins, el cineasta incorpora un nivell d'autoconsciència pel que fa al paper del director com a artífex del calvari pel qual han de passar els personatges femenins a l'hora de demostrar que són capaces d'un sacrifici extrem que redunda en un benefici per a aquest personatge masculí. Lars von Trier radicalitza la concepció de l'amor com a sacrifici de caràcter religiós i transcendental que el woman's film havia temperat alhora que en subratlla la concepció sadomasoquista lligada als diferents rols de gènere, l'home com a executor i la dona com a víctima. La contradicció més gran que arrosseguen films com *Breaking the Waves*, *Idioterne* i *Dancer in the Dark* rau en el fet que som capaces d'identificar els mecanismes sàdics que operen en la posada en escena i la connotació masculista que suposen, i alhora no podem deixar de sentir-nos corpreses per la bondat de les protagonistes i la determinació amorosa que les acaba conduint a la perdició.

El woman's film, en conclusió, ens ofereix una plantilla d'anàlisi intergenèrica per explorar les paradoxes encara presents en les ficcions mainstream per a dones, que avui dia troben els seus principals focus d'expressió ja no tant en el marc de les grans produccions de Hollywood com en la puixant indústria dels continguts per a plataformes d'streaming, en què les "sèries per a dones" (telenovel·les llatinoamericanes, però també turques i coreanes, sèries romàntiques d'època, variacions juvenils d'aquests imaginaris...) viuen una edat d'or. Un nou context que obre les portes a seguir investigant les formes contemporànies d'espectadoria femenina, moltes d'elles encara invisibilitzades o menystingudes, i les raons paradoxals que explicarien perquè les dones trobem plaer en la contemplació de com altres dones pateixen per amor.

---

<sup>69</sup> Von Trier va batejar com la Justine sadiana la protagonista que encarna Kirsten Dunst a *Melancholia*. Tot i que els films que recullen un altre aspecte de l'obra, l'estructura episòdica amb discussions dialèctiques entre una protagonista i, en aquest cas, un sol home, són les dues entregues de *Nymphomaniac*.

## Referències

- Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la Historia (del cine): Un modelo de crisis. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* (22), 6-19.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Ascheid, A. (2006). Safe Rebellions: Romantic Emancipation in the “Woman's Heritage Film”. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, (4).  
<https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2006/february-2006/ascheid.pdf>
- Basinger, J. (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Alfred A. Knopf.
- Belau, L., i Cameron, E. (2016). Melodrama, Sickness, and Paranoia: Todd Haynes and the Woman's Film. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 46(2), 35-45.  
<https://www.muse.jhu.edu/article/643290>
- Bell, M., i Williams, M. (2009). The hour of the cuckoo: reclaiming the British woman's film. Dins Bell, M., i Williams, M. (Eds.), *British Women's Cinema* (p. 1-18). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203872000>
- Bergala, A. (Ed.) (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma.
- Bishop, J. (3 d'abril, 1959). Many remember Pearl White, America's First Movie Star. *The Evening Star*, p.7.
- Björk [bjork]. (15 d'octubre de 2017). *i am inspired by the women everywhere who are speaking up online to tell about my experience with a danish director*. [Publicació d'estat]. Facebook.  
<https://www.facebook.com/bjork/posts/pfbid0VYYhPTKdyV9SgzU3itWey5csi4MZUP85jyWGrivKxCbyMk5ULnPQGgEDBcB53V8bl>

Box Office Poison (magazine article). (1 de febrer, 2023). Dins *Wikipedia*.

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Box\\_Office\\_Poison\\_\(magazine\\_article\)&oldid=1136836479](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Box_Office_Poison_(magazine_article)&oldid=1136836479)

Brook, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press.

Bou, N., i Pérez, X. (2022). El cuerpo-hogar. Dins Bou, N., i Pérez, X. (Eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)*. Arquetipos y actrices. Cátedra.

Cazorla, X. (18 de noviembre, 2022). Elisabet Casanovas: “Preguntar-me si la sèrie agradarà a les tietes és masclista”. APM? <https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/apm/elisabet-casanovas-preguntar-me-si-la-serie-agradara-a-les-tietes-es-masclista/audio/1074394/>

Clover, C. J. (1993). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University.

Dahlquist, M. (Ed.) (2013). *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt2ttcht>

Daney, S., Noames, J.L. (1967). Entretien avec Douglas Sirk. *Cahiers du Cinéma*, (189), 19-25.

Deltell Escolar, L., i Folgar Arias, C. (2020). Hallyu (한류) en España: Espectadores, fanbases y nuevas formas de consumir el audiovisual. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (29), 39-52.

<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/745/585>

Dior. (2023). Camiseta: We Should All Be Feminist. Recuperada el 25 d'abril de 2023 de [https://www.dior.com/es\\_es/fashion/products/213T03TA001\\_X0200\\_TXS-camiseta-%E2%80%9Cwe-should-all-be-feminists%E2%80%9D?gclid=CjwKCAjw9J2iBhBPEiwAErwpeU6z2XYweIhPKFKXx8guqB9CiFASD6t6erMhzGyUtuALUsLGp4tKJhoCyWUQAvD\\_BwE](https://www.dior.com/es_es/fashion/products/213T03TA001_X0200_TXS-camiseta-%E2%80%9Cwe-should-all-be-feminists%E2%80%9D?gclid=CjwKCAjw9J2iBhBPEiwAErwpeU6z2XYweIhPKFKXx8guqB9CiFASD6t6erMhzGyUtuALUsLGp4tKJhoCyWUQAvD_BwE)

- Doane, M. A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen* 23(3-4), 74–88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>
- Doane, M. A. (1987a). The Woman's Film: Possession and Address. Dins Gledhill, C. (Ed). *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 283-298). British Film Institute.
- Doane, M. A. (1987b). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Dogme95 (s.d.). *Dogme 95. Dk: A tribute to the official Dogme95*.  
<http://www.dogme95.dk/dogma-95/>
- Durnat, R. (1971). *Films and Feelings*. The M.I.T Press.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Paidós.
- Elsaesser, T. (1987) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 43-69). British Film Institute.
- Elsaesser, T. (2001). Mirror, Muse, Medusa: "Experiment Perilous". *Senses of Cinema* (18).  
<http://www.sensesofcinema.com/2001/film-and-the-other-arts/perilous/>
- Fassbinder, R. W. (1975). Six Films by Douglas Sirk. *New Left Review*, I(91).  
<https://newleftreview.org/issues/i91/articles/rainer-werner-fassbinder-six-films-by-douglas-sirk>
- Fiennes, S. (Directora i productora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. [Pel·lícula documental]. Mischief Films, Amoeba Film.
- Garrett, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman's Film*. Palgrave Macmillan.

- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 4-39). British Film Institute.
- Gorfinkel, E. (2019, 17 de setembre). Polyester: The Perils of Francine. *Current (Criterion)*.  
<https://www.criterion.com/current/posts/6590-polyester-the-perils-of-francine>
- Govedić, N. (2002). What a wonderful fascism: Claiming the real in Lars von Trier and Dogma 95. *Filozofski vestnik*, XXIII(2), 167-178. <https://ojs.zrc-sazu.si/filozofski-vestnik/article/view/3505>
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. Palgrave Macmillan.
- Gutiérrez, À. (18 de juny, 2017). On són el 87,6% dels espectadors catalans que no miren 'Nit i dia'? *Ara*. [https://www.ara.cat/opinio/dels-espectadors-catalans-miren-nit\\_129\\_1336658.html](https://www.ara.cat/opinio/dels-espectadors-catalans-miren-nit_i_dia_129_1336658.html)
- Handel, L. A. (1950). *Hollywood looks at its audience: a report of film audience research*. Arno Press.
- Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, 25(4), 6-32. <https://doi.org/10.2307/1225080>
- Harper, S. (2009s). The British Women's Picture: Methodology, Agency and Performance in the 1970s. Dins Bell, M., i Williams, M. (Eds.), *British Women's Cinema* (p. 124-137). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203872000>
- Harper, S. (1987). Historical Pleasures: Gainsborough Costume Melodrama. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 167-196). British Film Institute.
- Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New English Library.

- Haskell, M. (1997). *Holding My Own in No Man's Land: Women and Men and Film and Feminists*. Oxford University Press.
- Haskell, M. (28 de març, 2003). Girls on Film. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/film/2003/mar/28/artsfeatures>
- Herrero, B. (2014). *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*. [Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24730/>
- Hollinger, K. (1998). *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. University of Minnesota Press.
- Iglesias, E. (2013). Más amor del permitido: Correspondencias e influencias. Dins Losilla, C. (Ed.), *Max Ophüls: Carné de baile* (p. 191-196). Donostia Kultura, Euskadiko Filmatègia – Filmoteca Vasca. Colección Nosferatu (10).
- Iglesias, E. (2014). Dorothy Arzner: Pionera, clásica y rebelde. *Caimán: Cuadernos de cine*, (31), 74-75.
- Iglesias, E. (2016). Periodismo screwball: Por amor a la noticia. Dins Heredero, C.F. (Ed.), *Screwball Comedy. Vivir para gozar* (p. 149-156). Donostia Kultura/Euskadiko Filmatègia i Filmoteca Vasca.
- Iglesias, E. (2018). Muriel Box, guionista antes que directora. Dins Casas, Q., i Iriarte, A. C. (Eds.), *Muriel Box* (p. 151-169). Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Ministerio de Cultura y Deporte, I.C.A.A. i Filmoteca Española.
- Iglesias, E. (2019a). Del arte como asesinato: La casa de Jack, de Lars von Trier. *Caimán Cuadernos de cine*, (78), 58-59.
- Iglesias, E. (2019b). Petra, Martha, Effi, Maria, Veronika... El cine de mujeres de Fassbinder. Dins Casas, Q. (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder. Amor y rabia* (p. 79-88). Donostia Kultura, Colección Nosferatu (16).



- Iglesias, E. (2019c). Carol i l'herència del woman's film: espais i formes d'amor entre dones al cinema clàssic. Dins Merino, Imma i Lorenzo, Ariadna (Eds.), *Carol: bellesa subversiva del desig*, (p. 23-34). Universitat de Girona, Servei de Publicacions.
- Iglesias, E. (2020a). Las estrellas anti Star System. Dins Heredero, C. F., i Caimán Cuadernos de Cine (Eds.), *Free Cinema. Realismo y modernidad en el cine británico 1956-1973*, (p. 105-117). Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Iglesias, E. (14 d'octubre, 2020b). Rebecca: Ben Wheatley torna a Manderley on pesa l'ombra de Hitchcock. *Ara*. [https://www.ara.cat/cultura/rebecca-netflix-hitchcok-remake-critica\\_1\\_1045477.html](https://www.ara.cat/cultura/rebecca-netflix-hitchcok-remake-critica_1_1045477.html)
- Iglesias, E. (2021). Dorothy Arzner y Muriel Box. Las cineastas en el centro de la historia. Dins Casas, Quim (Ed.), *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia/San Sebastián* (p. 85-97). Donostia Kultura i Euskadiko Filmategia - Filmoteca Vasca, Col·lecció Nosferatu (18).
- Iglesias, E. (2022a). Ida Lupino, La extraña pasajera. *Programa Cine Doré Filmoteca Española, Marzo 2022*. p. 68-71. Filmoteca Española. [Programa de ma].
- Iglesias, E. (2022b). Amar el cuerpo del padre. *Claire Denis. Cuerpos en tensión. Hoja de Ciclo. Filmoteca Española, Agosto-Septiembre 2022*, p. 2-6. Filmoteca Española. [Full de cicle].
- Iglesias, E. (2022c). El biopic en el cine de mujeres. *Caimán Cuadernos de Cine* (172), p. 6-8.
- Iglesias, E. (2023). Douglas Sirk y la invención del melodrama. *Caimán Cuadernos de Cine* (173), 8-9.
- Jacobs, L. (1987). Censorship and the Fallen Woman Cycle. A Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 100-112). British Film Institute.

- Jancovich, M. (2013). Bluebeard's Wives: Horror, Quality and the Gothic (or Paranoid) Woman's Film in the 1940s. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* (12), 20-43.
- Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter-Cinema. A Johnston, C. *Notes on Women's Cinema* 2 (p. 24–31). Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, E. A. (1974). Popcorn Venus: Analyzing the fantasy. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (3), 21-22.  
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC03folder/PopcornVenusKaplan.html>
- Kaplan, E. A. (1987). Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40. A Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 113-137). British Film Institute.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Kotsopoulos, A. (2001). Reading against the grain revisited. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (44).  
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/aspasia/againstgrain1.html>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Cátedra.
- Kuhn, A. (2002). Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón. *Secuencias: revista de historia del cine*, (15), 7-17. <http://hdl.handle.net/10486/3879>
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Verso.
- Gordon, S. (2004). Breaking the Waves and the Negativity of Melanie Klein: Rethinking 'the Female Spectator'. *Screen*, (45)3, 206–225. <https://doi.org/10.1093/screen/45.3.206>
- LaPlace, M. (1987). Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in Now, Voyager. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 138-166). British Film Institute.

- Lesage, J. (1987). Broken Blossoms: Artful racism, artful rape. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (p. 235-254). British Film Institute.
- Lorenzo, A., i Merino, I. (2019). Perquè estimem Carol. A Lorenzo, A., i Merino, I. (Eds.), *Carol: bellesa subversiva del desig*. (p. 11-15). Universitat de Girona - Documenta Universitaria.
- Madame X. (12 d'octubre, 2022). Dins *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Madame\\_X&oldid=1115737982](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Madame_X&oldid=1115737982)
- Mandolfo, C. (2010). Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier. *Literature and Theology*, (24)3, 285–300. <https://doi-org.sabidi.urv.cat/10.1093/litthe/frq035>
- Mariás, M. (1991). Gertrud. Dins *Nosferatu. Revista de Cine*, (5), p. 70-71. Ayuntamiento de San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.
- Margarida Xirgu. <https://margaritaxirgu.es/vivencia4/169/169.htm>
- May, S. (2019). *El poder de lo cuqui*. Alpha Decay.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge.
- Mayne, J. (2014). *Dirigido por/Directed by Dorothy Arzner*. Donostia Zinemaldia-Festival de San Sebastián i Filmoteca Española.
- Mellen J. (1974). *Women and Their Sexuality in the New Film*. Horizon Press.
- Mildred Pierce, Warner Drama Starring Joan Crawford (29 de setembre, 1945). *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1945/09/29/archives/the-screen-mildred-pierce-warner-drama-starring-joan-crawford-new.html>
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Egales Editorial.

Modleski, T. (1987). Time and Desire in the Woman's Film. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (p. 325-338). British Film Institute.

Modleski, T. (1988). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Routledge, Chapman & Hall.

Monroy, V. (2020). *Contra la cinefilia*. Clave intelectual.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen (16)*3, 6–18.  
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Mulvey, L. (1987). Notes on Sirk and Melodrama. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 75-79). British Film Institute.

Mulvey, L. (1989) *Visual and other Pleasures*. Palgrave Macmillan.

Nagypal, T. (2014). The Postfeminist Masquerade and the Cynical Male Gaze: The Disavowal of Sexual Difference in Lars von Trier's *Breaking the Waves*. *E-rea (12)*1.  
<https://doi.org/10.4000/erea.4093>

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.

Nowell-Smith, G. (1987). Minnelli and Melodrama. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 70-74). British Film Institute.

Palés, A. (1 d'agost, 2018). Les telenovel·les turques irrompen en el mercat espanyol. *Ara*.  
[https://www.ara.cat/media/telenovelles-turques-irrompen-mercat-espanyol\\_0\\_1939006110.html](https://www.ara.cat/media/telenovelles-turques-irrompen-mercat-espanyol_0_1939006110.html)

Planas, M. (14 de novembre, 2022). La renúncia de TV3. *Ara*.  
[https://www.ara.cat/media/ccma/renuncia-tv3-monica-planas-callo1\\_129\\_4547269.html](https://www.ara.cat/media/ccma/renuncia-tv3-monica-planas-callo1_129_4547269.html)

- Pérez Rubio, P. (2018). *Dolor en la pantalla. 50 melodramas esenciales*. Editorial UOC, Filmografías esenciales.
- Quandt, J. (2017, 6 d'abril). 10 great films that inspired Rainer Werner Fassbinder. *British Film Institute*. <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-films-inspired-rainer-werner-fassbinder>
- Radner, H. (2017). *The New Woman's Film: Femme-centric movies for the smart chicks*. Routledge.
- Ramón, E. (2021, 4 d'octubre). Pedro Almodóvar: La ficción es el mejor modo de entender la historia de un país. *RTVE*. <https://www.rtve.es/noticias/20211004/pedro-almodovar-madres-parallelas-entrevista/2178840.shtml>
- Ribes Pericàs, F. (2022). *Ausencia y exceso. Lesbianas y bisexuales asesinas en el cine de Hollywood*. Dos Bigotes.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a masquerade. *International Journal of Psycho-Analysis*, 9, 303-313.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Coward, McCann & Geoghegan.
- Rosenbaum, J. (2014). Estados Unidos: la Gran Depresión y el New Deal. Percepciones y fantasías. Dins Heredero, C., i F., Fernández, J. (Eds.), *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine* (p. 101-108). Donostia Kultura i Euskadiko Filmategia,
- Ruti, M. (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Academic.
- Ruíz de Alcántara, M. (1921). Pearl White: Perla Blanca. *Tras la pantalla: Galería de artistas cinematográficos*. Publicaciones cosmos.
- Sánchez, S. (1 de setembre, 2021). Almodóvar inaugura Venecia: todo sobre mi madre (patria) y la Memoria Histórica. *La Razón*. <https://www.larazon.es/cultura/20210901/ja4s7qk5qvde3hqgdiwym4eeaq.html>

Sarris, A. (1970). *El cine norteamericano: Directores y direcciones 1929-1968*. Editorial Diana.

Picazo, S. (30 d'octubre, 2014). Periodisme i independentisme: a quina trinxera estàs? *Crític*.  
<https://www.elcritic.cat/opinio/sergi-picazo/periodisme-i-independentisme-a-quina-trinxera-estas-13793>

Selva, M., i Solà, A. (2022). *Un trajecte pels feminismes fílmics. 30 anys de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona.

Shapiro, L. (17 de gener, 2022). The Undoing of Joss Whedon. *Vulture*.  
<https://www.vulture.com/article/joss-whedon-allegations.html>

Shingler, M. (2017). Los *Star Studies* en Europa. *Cinema Comparative Cinema* (10), 9-16.  
<http://hdl.handle.net/10230/49294>

Sight and Sound. (2012a). *Critics' Top 100*. <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/critics>

Sight and Sound. (2012b). *Director's Top 100*. <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/directors>

Sight and Sound. (17 de juny, 2021a). *The Greatest Films of All Time... in 1952*.  
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/1952>

Sight and Sound. (17 de juny, 2021b). *The Greatest Films of All Time... in 1962*.  
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/1962>

Sight and Sound. (17 de juny, 2021c). *The Greatest Films of All Time... in 1972*.  
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/1972>

Sight and Sound. (17 de juny, 2021d). *The Greatest Films of All Time... in 1982*.  
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/1982>

Sight and Sound. (17 de juny, 2021e). *The Greatest Films of All Time... in 1992*.  
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/1992>

- Sight and Sound. (2022). *The Greatest Films of All Time*. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>
- Simmon, S. (1993). *The Films of D.W. Griffith*. Cambridge University Press.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. Columbia University Press.
- Sontag, S. (25 de febrer, 1996). The Decay of Cinema. *The New York Times*  
<https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Routledge.
- Stamp, S. (2018). Women in early filmmaking: No finer calling. Dins *Pioneers: First Women Filmmakers*, 5-24, [Llibret de Pack de DVD]. Kino Lorber.
- Stern, Lesley; Jayamanne, Laleen; Grace, Helen (1988). Remembering Claire Johnston. 1940-1987. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, v. 0, n. 35, 114-129.
- Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Ediciones Akal.
- The Women. (2023, 9 de març). Dins *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The\\_Women\\_\(1939\\_film\)&oldid=1143767601](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Women_(1939_film)&oldid=1143767601)
- There's Always Tomorrow (18 de gener, 1956). *Motion Pictures Daily*. P. 6.  
<https://archive.org/details/motionpicturedai79unse/page/n121/mode/2up?view=theater&q=%22All+That+Heaven+Allows%22>
- Torres, S. (1991). "Gertrud": un desafío amoroso. Dins *Nosferatu. Revista de Cine*, (5), p. 38-41. Ayuntamiento de San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.
- Vilanova, A. (18 de noviembre, 2022). Joel Díaz: "Perdre la feina, per mi, és un límit de l'humor". *Nació*. <https://www.naciodigital.cat/noticia/240630/entrevista-joel-diaz-zona-franca-tv3-feina-humor>

Viviani, C. (1987). Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39.

Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 83-99). British Film Institute.

Walsh, A. S. (1984). *Women's Film and Female Experience (1940-1950)*. Praeger Publishers.

Western. (29 d'abril de 2023). Dins *ésAdir*. <https://esadir.cat/entrades/fitxa/node/western>

White, P. (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*.

Indiana University Press.

White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*.

Duke University Press.

Willemen, P. (1971). Distanciation and Douglas Sirk. *Screen*, 12(2), 63-67.

<https://doi.org/10.1093/screen/12.2.63>

Williams, L. (1987). *Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal*

*Melodrama*. Dins Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (p. 299-325). British Film Institute.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.

<https://doi.org/10.2307/1212758>

Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Cátedra, Publicacions de la Universitat de València.



### **Pel·lícules i sèries citades**

- A Flash of Light* (D. W. Griffith, Estats Units, 1910)
- A Time to Love and a Time to Die* (Douglas Sirk, Estats Units, 1958)
- A Woman Rebels* (Mark Sandrich, Estats Units, 1936)
- Adam's Rib* (George Cukor, Estats Units, 1949)
- Alice Adams* (George Stevens, Estats Units, 1935)
- Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, Estats Units, 1974)
- All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, Estats Units, 1950)
- All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, Estats Units, 1955)
- An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, Estats Units, 1978)
- Angst essen Seele auf* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1974)
- Angst vor der Angst* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1975). Pel·lícula per a televisió.
- Anna Christie* (Clarence Brown, Estats Units, 1930)
- Anna Karenina* (Clarence Brown, Estats Units, 1935)
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, Estats Units, 1979)
- Back Street* (John M. Stahl, Estats Units, 1932)
- Back Street* (Robert Stevenson, Estats Units, 1941)
- Back Street* (Esther Eng, Estats Units, 1948)
- Back Street* (David Miller, Estats Units, 1961)
- Banshun* (Yasujiro Ozu, Japó, 1949)
- Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, Regne Unit, 2002)
- Black Narcissus* (Michael Powell, Emeric Pressburger; Regne Unit, 1947)
- Blonde Venus* (Josef von Sternberg, Estats Units, 1932)
- Breaking the Waves* (Lars von Trier; Dinamarca, Suècia, França, Països Baixos, Noruega, Islàndia, Espanya, Regne Unit; 1996)
- Bridgerton* (Chris Van Dusen, Estats Units, 2020-). Sèrie de televisió.
- Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, Regne Unit, 2001)
- Brief Encounter* (David Lean, Regne Unit, 1945)
- Broken Blossoms* (D. W. Griffith, Estats Units, 1919)
- Caged* (John Cromwell, Estats Units, 1950)
- Camille* (George Cukor, Estats Units, 1936)
- Caught* (Max Ophüls, Estats Units, 1949)

- Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, Espanya, França, 1956)
- Camille* (George Cukor, Estats Units, 1937)
- Caramel* (Nadine Labaki, Líban, 2007)
- Caught* (Max Ophüls, Estats Units, 1949)
- City Lights* (Charles Chaplin, Estats Units, 1931)
- Christine of the Hungry Heart* (George Archainbaud, Estats Units, 1924)
- Christopher Strong* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1933)
- Cielo negro* (Manuel Mur Oti, Espanya, 1951)
- Craig's Wife* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1936)
- Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1940)
- Dancer in the Dark* (Lars von Trier; Dinamarca, França, Alemanya, Itàlia, Suècia, Regne Unit, Estats Units; 2000)
- Dark Waters* (Andre de Toth, Estats Units, 1944)
- Daybreak* (Compton Bennett, Regne Unit, 1948)
- Daisy Kenyon* (Otto Preminger, Estats Units, 1947)
- Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, Alemanya, 1930)
- Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, Estats Units, 1985)
- Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1972)
- Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1979)
- Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1982)
- Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, Estats Units, 1946)
- Effi Briest* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1974)
- Erkenci Kus* (Aslı Zengin, Banu Zengin Tak, Ayşe Kutlu; Turquia, 2018-19). Sèrie de televisió.
- Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem; Espanya, 1951)
- Experiment perilous* (Jacques Tourneur, Estats Units, 1944)
- Far from Heaven* (Todd Haynes, Estats Units, França, 2002)
- Festen* (Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998)
- Finishing School* (George Nicholls, Jr., Wanda Tuchock; Estats Units, 1934)
- First Comes Courage* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1943)
- Frauen in New York* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1977). Pel·lícula per a televisió.
- Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet, Estats Units, 1991)
- Flamingo Road* (Michael Curtiz, Estats Units, 1949)

- Flamingo Road* (Rita Lakin, Estats Units, 1980-1982). Sèrie de televisió.
- Gaslight* (Thorold Dickinson, Regne Unit, 1940)
- Gaslight* (George Cukor, Estats Units, 1944)
- Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, Dinamarca, 1964)
- Ghost* (Jerry Zucker, Estats Units, 1990)
- Gone with the Wind* (Victor Fleming, Estats Units, 1939)
- Good-Time Girl* (David MacFonald, Regne Unit, 1948)
- Hard, Fast and Beautiful* (Ida Lupino, Estats Units, 1951)
- Heaven's Gate* (Michael Cimino, Estats Units, 1980)
- Her Awakening* (D. W. Griffith, Estats Units, 1911)
- His Girl Friday* (Howard Hawks, Estats Units, 1940)
- Holiday Camp* (Ken Annakin, Regne Unit, 1947)
- Honor Among Lovers* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1931)
- Humoresque* (Jean Negulesco, Estats Units, 1946)
- I Know Where I'm Going!* (Michael Powell, Emeric Pressburger; Regne Unit, 1945)
- Idioterne* (Lars von Trier; Dinamarca, França, Itàlia, Països Baixos, Espanya, Suècia; 1988)
- Il ferroviere* (Pietro Germi, Itàlia, 1956)
- Imitation of Life* (John M. Stahl, Estats Units, 1934)
- Imitation of Life* (Douglas Sirk, Estats Units, 1959)
- In the Mood for Love* (Wong Kar-wai; Hong Kong, França; 2000)
- Instinto* (Teresa Fernández-Valdés, Ramón Campos, Gema R. Neira; Espanya, 2019).  
Sèrie de televisió.
- Intolerance* (D. W. Griffith, Estats Units, 1916)
- Jamaica Inn* (Alfred Hitchcock, Regne Unit, 1939)
- Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman; Bèlgica, França; 1975)
- Johnny Belinda* (Jean Negulesco, Estats Units, 1948)
- Johnny Guitar* (Nicholas Ray, Estats Units, 1954)
- Kitty Foyle* (Sam Wood, Estats Units, 1940)
- L'Atalante* (Jean Vigo, França, 1934)
- La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, França, 1928)
- Ladies They Talk About* (Howard Bretherton, William Keighley; Estats Units, 1933)

*Lamb to the Slaughter* (Alfred Hitchcock, Estats Units, 1958). Episodi de la sèrie de televisió *Alfred Hitchcock Presents*.

*Las cinéphilas* (María Álvarez; Argentina, Espanya, Uruguai; 2017)

*Lassie Come Home* (Fred M. Wilcox, Estats Units, 1943)

*Les enfants des autres* (Rebecca Zlotowski, França, 2022)

*Letter from an unknown woman* (Max Ophüls, Estats Units, 1948)

*Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1981)

*Lola* (Max Ophüls, França, Alemanya, 1955)

*Lola* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1981)

*Love Affair* (Leo McCarey, Estats Units, 1939)

*Madame de...* (Max Ophüls; França, Itàlia; 1953)

*Madame X* (Frank Lloyd, Estats Units, 1920)

*Madame X* (Lionel Barrymore, Estats Units, 1929)

*Madame X* (Sam Wood, Estats Units, 1937)

*Madame X* (David Lowell Rich, Estats Units, 1966)

*Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, Alemanya, 1931)

*Madonna of the Seven Moons* (Arthur Crabtree, Regne Unit, 1945)

*Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, Espanya, 2021)

*Magnificent Obsession* (John M. Stahl, Estats Units, 1935)

*Magnificent Obsession* (Douglas Sirk, Estats Units, 1954)

*Martha* (Rainer Werner Fassbinder, Alemanya, 1974). Pel·lícula per a televisió.

*Mata Hari* (George Fitzmaurice, Estats Units, 1931)

*Melancholia* (Lars von Trier, Dinamarca, Suècia, França, Alemanya; 2011)

*Merrily We Go to Hell*, (Dorothy Arzner, Estats Units, 1932)

*Mildred Pierce* (Michael Curtiz, Estats Units, 1945)

*Mildred Pierce* (Todd Haynes, Estats Units, 2011). Sèrie de televisió.

*Monster* (Patty Jenkins, Estats Units, 2003)

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, Espanya, 1988)

*Nana* (Dorothy Arzner, George Fitzmaurice; Estats Units, 1934)

*Nymphomaniac* (Lars von Trier; Dinamarca, Alemanya, França, Bèlgica; 2013)

*Ninotchka* (Ernst Lubitsch, Estats Units, 1939)

*Not Wanted* (Elmer Clifton, Ida Lupino\*; Estats Units, 1949) \*Sense acreditar.

*Now, Voyager* (Irving Rapper, Estats Units, 1942)

*Never Fear* (Ida Lupino, Estats Units, 1949)

*Old Acquaintance* (Vincent Sherman, Estats Units, 1943)  
*Opening Night* (John Cassavetes, Estats Units, 1972)  
*Outrage* (Ida Lupino, Estats Units, 1950)  
*Polyester* (John Waters, Estats Units, 1981)  
*Portrait from Life* (Terence Fisher, Regne Unit, 1949)  
*Possessed* (Clarence Brown, Estats Units, 1931)  
*Possessed* (Curtis Bernhardt, Estats Units, 1947)  
*Pretty Woman* (Garry Marshall, Estats Units, 1990)  
*Psycho* (Alfred Hitchcock, Estats Units, 1960)  
*¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, Espanya, 1984)  
*Queen Christina* (Rouben Mamoulian, Estats Units, 1933)  
*Riget* (Lars von Trier, Tómas Gislason; Dinamarca, 1994). Sèrie de televisió.  
*Riget II* (Lars von Trier, Tómas Gislason; Dinamarca, 1997). Sèrie de televisió.  
*Rebecca* (Alfred Hitchcock, Estats Units, 1940)  
*Rich and Famous* (George Cukor, Estats Units, 1981)  
*Safe* (Todd Haynes, Estats Units, 1995)  
*Sarah and Son* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1930)  
*Scarface* (Brian De Palma, Estats Units, 1983)  
*Secret Beyond the Door* (Fritz Lang, Estats Units, 1947)  
*Sex and the City* (Darren Star, Estats Units, 1998-2004). Sèrie de televisió.  
*She Wore a Yellow Ribbon* (John Ford, Estats Units, 1949)  
*Shock* (Alfred L. Werker, Estats Units, 1946)  
*Shockproof* (Douglas Sirk, Estats Units, 1949)  
*Since You Went Away* (John Cromwell, Estats Units, 1944)  
*Sleep, My Love* (1948, Estats Units, Douglas Sirk)  
*Stage Door* (Gregory La Cava, Estats Units, 1937)  
*Stella Dallas* (King Vidor, Estats Units, 1937)  
*Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnau, Estats Units, 1927)  
*Sunset Boulevard* (Billy Wilder, Estats Units, 1950)  
*Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, Estats Units, 1987)  
*Susan Lenox: Her Fall and Rise* (Robert Z. Leonard, Estats Units, 1931)  
*Suspicion* (Alfred Hitchcock, Estats Units, 1941)  
*Take Care of My Cat* (Jeong Jae-eun, Corea del Sud, 2001)  
*Tender Comrade* (Edward Dmytryk, Estats Units, 1943)

- The Adventures of Kathlyn* (Francis J. Grandon, Estats Units, 1913)
- The Bigamist* (Ida Lupino, Estats Units, 1953)
- The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, Estats Units, 1915)
- The Blind Goddess* (Harold French, Regne Unit, 1948)
- The Brothers* (David MacDonald, Regne Unit, 1947)
- The Children's Hour* (William Wyler, Estats Units, 1961)
- The Bride Wore Red* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1937)
- The Deer Hunter* (Michael Cimino, Estats Units, 1978)
- The Exploits of Elaine* (Louis J. Gasnier, George B. Seitz, Leopold Wharton, Theodore Wharton; Estats Units, 1914)
- The Fascinating Mrs. Francis* (D. W. Griffith, Estats Units, 1909)
- The Fountainhead* (King Vidor, Estats Units, 1949)
- The Godfather* (Francis Ford Coppola, Estats Units, 1972)
- The Great Lie* (Edmund Goulding, Estats Units, 1941)
- The Hazards of Helen* (J.P. McGowan, J. Gunnis Davis; Estats Units, 1914-1917)
- The House That Jack Built* (Lars von Trier; Dinamarca, França, Alemanya, Suècia; 2018)
- The Lady Vanishes* (Alfred Hitchcock, Regne Unit, 1938)
- The Man in Grey* (Leslie Arliss, Regne Unit, 1943)
- The Mothering Heart* (D. W. Griffith, Estats Units, 1913)
- The Old Maid* (Edmund Goulding, Estats Units, 1939)
- The Painted Lady* (D. W. Griffith, Estats Units, 1912)
- The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes; Regne Unit, Àustria, Països Baixos; 2006)
- The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie; Estats Units, 1914)
- The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, Estats Units, 1985)
- The Reckless Moment* (Max Ophüls, Estats Units, 1949)
- The Red Shoes* (Michael Powell, Emeric Pressburger; Regne Unit, 1948)
- The Sands of Dee* (D. W. Griffith, Estats Units, 1912)
- The Seventh Veil* (Compton Bennett, Regne Unit, 1945)
- The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, Estats Units, 1946)
- The Sun Shines Bright* (John Ford, Estats Units, 1953)
- The Untouchables* (Brian De Palma, Estats Units, 1987)
- The Wicked Lady* (Leslie Arliss, Regne Unit, 1945)

*The Wild Party* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1929)  
*The Women* (George Cukor, Estats Units, 1939)  
*The Years Between* (Compton Bennett, Regne Unit, 1946)  
*They All Kissed the Bride* (Alexander Hall, Estats Units, 1942)  
*Thelma & Louise* (Ridley Scott, Estats Units, 1991)  
*There's Always Tomorrow* (Douglas Sirk, Estats Units, 1956)  
*These Tree* (William Wyler, Estats Units, 1936)  
*To Each His Own* (Mitchell Leisen, Estats Units, 1946)  
*Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar; Espanya, França; 1999)  
*Tomorrow is Forever* (Irving Pichel, Estats Units, 1946)  
*Umberto D.* (Vittorio de Sica, Itàlia, 1952)  
*Vertigo* (Alfred Hitchcock, Estats Units, 1958)  
*When the Bough Breaks* (Lawrence Huntington, Regne Unit, 1947)  
*Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, França, 1962)  
*Way Down West* (D. W. Griffith, Estats Units, 1920)  
*What Happened to Mary* (Charles Brabin, Estats Units, 1912),  
*When Ladies Meet* (Robert Z. Leonard, Estats Units, 1941)  
*Woman of the Year* (George Stevens, Estats Units, 1942)  
*Women's Prison* (Lewis Seiler, Estats Units, 1955)  
*Working Girls* (Dorothy Arzner, Estats Units, 1931)

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

QUAN LA PRINCIPAL OCUPACIÓ DE LES DONES ÉS ESTIMAR: EL WOMAN'S FILM I LA SEVA INFLUÈNCIA EN EL CINEMA CONTEMPORANI

Eulàlia Iglesias Huix





UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI