

---

# Teoria feminista, teoria *queer* i *star* *studies*

---

PID\_00257302

Maria Adell  
Francina Ribes Pericàs

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores

---





# Índex

<b>1. La teoria fílmica feminista.....</b>	<b>5</b>
1.1. Què és la teoria fílmica feminista? .....	5
1.2. Els orígens del feminisme i la primera onada .....	5
1.2.1. Mary Wollstonecraft: <i>Vindicació dels drets de la dona</i> .....	6
1.2.2. El moviment sufragista .....	6
1.3. La segona onada i el naixement de la teoria fílmica feminista ...	7
1.3.1. Simone de Beauvoir: <i>El segon sexe</i> .....	7
1.3.2. Betty Friedan: <i>La mística de la feminitat</i> .....	7
1.3.3. Els fonaments de la teoria fílmica feminista .....	8
1.3.4. Cinema i feminisme: Laura Mulvey, Chantal Akerman, Lizzie Borden i Sally Potter .....	12
1.4. La tercera onada del feminisme i el naixement de la teoria <i>queer</i>	15
1.4.1. Teresa de Lauretis: la llavor de la tercera onada .....	17
1.4.2. Mary Ann Doane: la mascarada de la feminitat .....	18
1.4.3. Judith Butler: <i>El gènere en disputa</i> i la consolidació de la tercera onada .....	19
1.4.4. La teoria <i>queer</i> aplicada al cinema .....	21
1.5. El postfeminisme i la contemporaneïtat .....	21
<b>2. Els <i>star studies</i> o estudis sobre la fama.....</b>	<b>25</b>
2.1. Evolució dels <i>star studies</i> .....	25
2.1.1. Abans <i>Las estrellas cinematográficas</i> .....	25
2.1.2. La influència seminal de <i>Las estrellas cinematográficas</i> ....	26
2.2. Idees principals de <i>Las estrellas cinematográficas</i> .....	27
2.2.1. Les paradoxes de la fama .....	27
2.2.2. Les estrelles com a encarnació de contradiccions entre ideologies .....	29
2.2.3. Les estrelles com a encarnació de tipus socials .....	30
2.2.4. La polisèmia de les imatges de les estrelles .....	32
2.2.5. Signes d'interpretació .....	35
2.2.6. L'autoria de l'estrella .....	36
2.3. Els <i>star studies</i> després de <i>Las estrellas cinematográficas</i> .....	38
2.3.1. Les estrelles i la història .....	38
2.3.2. La fama com a força de treball .....	42
2.4. Conclusió i vies a explorar .....	44
<b>Bibliografia.....</b>	<b>47</b>



## 1. La teoria fílmica feminista

En aquest apartat desenvoluparem el concepte de la teoria fílmica feminista i, a partir d'aquest, farem un repàs de la història del feminisme: des dels seus orígens i la primera onada feminista, passant per la segona i la tercera onada, fins al postfeminisme i la contemporaneïtat.

### 1.1. Què és la teoria fílmica feminista?

La **teoria fílmica feminista** és un marc teòric d'estudi del cinema que s'ha centrat, sobretot, en l'anàlisi de la representació femenina en la gran pantalla. Es tracta d'un àmbit d'estudi que té una importància cabdal tant en la teoria del cinema en general com en la teoria feminista i els anomenats estudis de gènere.

Al llarg de la seva trajectòria, la teoria fílmica feminista ha posat en diàleg i ha contribuït al desenvolupament, en clau de gènere, de les diferents línies d'investigació teòrica que s'han desenvolupat en els estudis de l'audiovisual: l'estructuralisme i el postestructuralisme, la semiòtica i la psicoanàlisi, l'hermenèutica i les anàlisis estètiques i textuais, entre d'altres.

La teoria fílmica feminista sorgeix els anys setanta a l'entorn anglosaxó, en un context en certa manera marcat per la segona onada del feminisme. Amb tot i això, com veurem més endavant, la teoria del cinema feminista ha transcendit aquest context, ha abraçat tendències posteriors en el feminisme i, fins i tot, ha contribuït de manera decisiva en l'evolució teòrica del moviment.

### 1.2. Els orígens del feminisme i la primera onada

El feminisme s'ha caracteritzat per ser un moviment amb dues branques complementàries molt marcades: la teoria i l'activisme pràctic. La primera fa referència a la revisió dels grans àmbits del coneixement en clau feminista, per a assenyalar i corregir l'androcentrisme i el sexisme inherent en les diferents disciplines teòriques, científiques i socials, com per exemple, l'economia, la medicina o els estudis culturals (en què s'emmarca la teoria fílmica feminista). El segon té a veure amb la lluita pràctica per la igualtat entre els homes i les dones, amb l'activisme per a desemmascarar i combatre les desigualtats vigents des del punt de vista polític, social i jurídic. Per descomptat, ambdues branques es retroalimenten i estan íntimament lligades.

La **primera onada feminista** està precisament molt vinculada a la mobilització de les dones per la igualtat, centrada en la lluita per a assolir els drets fonamentals, com ara el dret a vot o el dret a la propietat.

Aquesta onada sorgeix en l'àmbit anglosaxó i es considera que comença durant el segle XIX i que s'allarga fins al començament del segle XX. Cal destacar que els inicis del moviment feminista estan estretament vinculats al socialisme, a l'anarquisme i a la lluita de classes.

### **1.2.1. Mary Wollstonecraft: *Vindicació dels drets de la dona***

Mary Wollstonecraft va ser una escriptora, activista i filòsofa britànica. Es considera que el seu llibre, *Vindicació dels drets de la dona*, escrit l'any 1792, anterior a l'organització del moviment, és el precursor del pensament feminista. En el text, Wollstonecraft reivindica que les dones són éssers humans i que, per tant, haurien de tenir els mateixos drets fonamentals que els homes, fent un incís especial en el dret a l'educació.

### **1.2.2. El moviment sufragista**

La primera onada feminista està molt lligada a la lluita per la igualtat de les dones en l'esfera pública, àmbit del qual n'havien estat històricament relegades. En aquest sentit, és de gran importància el moviment sufragista, que reclama fonamentalment el dret a vot de les dones i el dret a la seva participació en la vida política, a més d'altres canvis a nivell familiar i social. El moviment sufragista s'origina a mitjan segle XIX als Estats Units, on està vinculat amb la lluita contra l'esclavitud, i a la Gran Bretanya. La lluita es va allargar durant dècades i va suposar l'empresonament de nombroses activistes i, en alguns casos, fins i tot la seva mort.

#### **Exemples de la manca de drets**

A la Gran Bretanya, les dones no van poder votar amb les mateixes condicions que els homes fins l'any 1928, i als Estats Units, malgrat que el sufragi femení per a les dones blanques es va aprovar el 1920, les dones afroamericanes van estar excloses del dret a vot fins al 1965.

Algunes de les sufragistes més importants van ser la britànica Emmeline Pankhurst, fundadora de la Lliga pel vot de la dona i la militant Emily Wilding Davison. A l'Estat Espanyol, noms com el de Clara Campoamor o Carme Karr van ser essencials en la lluita pel sufragi femení, que es va aprovar el 1931, malgrat que fou derogat pocs anys després pel règim franquista.

### 1.3. La segona onada i el naixement de la teoria fílmica feminista

Es considera que la segona onada feminista comença a mitjan segle XX i s'allarga, aproximadament, fins a les acaballes dels anys vuitanta. Si la primera onada del feminisme se centrava principalment en la superació dels obstacles legals per a la igualtat, la segona onada tracta una varietat més extensa de temes, entre els quals hi ha una reflexió profunda sobre tot el que envolta el concepte de la feminitat, sobre la sexualitat i els drets reproductius de les dones, i sobre les desigualtats no oficials que encara prevalen en àmbits com ara el món laboral o la vida familiar, malgrat l'assoliment d'alguns drets fonamentals després de la primera onada.

El feminisme de la segona onada reflexiona sobre el concepte de la feminitat, sobre la sexualitat i els drets reproductius de les dones, i sobre les desigualtats no oficials.

#### 1.3.1. Simone de Beauvoir: *El segon sexe*

*El segon sexe (Le Deuxième Sexe)* és un assaig extens escrit per la filòsofa existencialista francesa Simone de Beauvoir l'any 1949. A causa de la seva profunditat i complexitat, es considera un dels pilars més importants de la literatura i la teoria feminista de tots els temps. En aquest, Beauvoir reflexiona sobre el significat de ser dona i fa una investigació exhaustiva sobre la condició femenina a les societats occidentals des de múltiples punts de vista: el científic, l'històric, el psicològic, el sociològic, l'ontològic i el cultural. El llibre també s'emmarca en l'àmbit del pensament il·lustrat, que té una concepció igualitària dels éssers humans, segons la qual la diferència de sexes no hauria d'alterar aquesta igualtat de condició.

Una de les conclusions més destacades de l'assaig és la idea de la feminitat com una construcció social i cultural, idea que queda resumida en una de les frases més citades del llibre: «no es neix dona: se n'esdevé». *El segon sexe* va tenir una gran repercussió i un gran èxit comercial. El 1953 es va traduir a l'anglès i va tenir una influència destacada en les teòriques anglosaxones que van impulsar la segona onada feminista.

#### 1.3.2. Betty Friedan: *La mística de la feminitat*

Publicat l'any 1963 als Estats Units, *La mística de la feminitat* de Betty Friedan es considera una de les obres fundacionals de la segona onada feminista. En el llibre, l'autora investiga el fenomen que anomena «el malestar que no té nom», que afecta les dones americanes de classe mitjana dels anys 50. Friedan relaciona aquest malestar amb el fet que, si bé ja s'havien assolit els drets fonamentals (dret a vot, a l'educació i al treball), i que l'enviament dels homes al

front durant la Segona Guerra Mundial havia propiciat que les dones fessin un pas endavant en la vida pública i laboral en la dècada dels anys 40, el sistema educatiu dels anys 50 es dirigeix a propiciar que les dones decideixin tornar a la llar i renunciar a tenir una feina i, per tant, a la independència econòmica.

L'autora utilitza l'expressió «mística de la feminitat» per a descriure un conjunt de discursos que obstaculitzen la implicació intel·lectual de les dones en la societat i la seva participació efectiva en la vida pública en general. Analitza una certa tendència de les mestresses de casa d'aquesta època, marcada per l'arribada de la tecnologia a les cases i per un nou model capitalista de consum centrat en la unitat familiar, a l'aïllament i a la depressió, derivats en una sèrie de quadres mèdics qualificats a l'època com a «típicament femenins».

### 1.3.3. Els fonaments de la teoria fílmica feminista

La teoria del cinema feminista sorgeix inspirada per la segona onada del feminisme, que es va estructurar en gran mesura entorn del lema «el personal és polític», una frase atribuïda sovint a la teòrica, artista i activista nord-americana Kate Millet (autora l'any 1970 del llibre *Política sexual*), però que en realitat va ser popularitzada per un assaig de l'activista i integrant del grup New York Radical Women Carol Hanisch, escrit el 1969 i publicat el 1970 amb el títol *Lo personal es político* –amb tot i això, cal destacar que tant Hanisch com altres feministes a qui s'ha atribuït la frase n'han declinat l'autoria, al·legant que es tracta de una frase d'autoria col·lectiva. En aquesta època, les feministes es van adonar que el fet d'haver assolit drets fonamentals, com ara el dret a vot, no els donava un poder efectiu d'accedir en igualtat de condicions als diferents recursos i espais, tant públics com privats. Així, s'adonen que, per a assolir la igualtat real, no és possible aïllar la política de les circumstàncies concretes que rodegen cada individu i consideren que és de gran importància assenyalar i revelar les estructures de poder que hi ha al darrere de la llar, la família, la reproducció i, fins i tot, l'ús del llenguatge o la moda i, per descomptat, el cinema.

En l'àmbit audiovisual, es comença a fer palès que, malgrat que les dones han format part de la indústria del cinema des dels seus orígens, la història del cinema és completament androcèntrica i que la representació de les dones a la gran pantalla està radicalment marcada per un punt de vista masculí. Així, es comença a assenyalar el cinema, des dels seus orígens, com una gran fàbrica d'estereotips, començant per la convivència dels estereotips de la dona virginal i la dona fatal (o *vamp*), que des dels primers anys han conviscut a les grans pantalles. Aquesta dicotomia parteix, a grans trets, de la contraposició de la dona «com cal», que representa els valors de la societat i el model correcte a seguir, amb la dona que se surt de la norma, una escissió relacionada amb la tradició cultural occidental de demonitzar la dona rebel que ha aparegut durant segles a pràcticament totes les disciplines artístiques.



En aquest context, en els anys 70, el cinema és considerat per algunes feministes com una pràctica cultural que reproduceix i contribueix a perpetuar els mites que envolten la feminitat, i la crítica de cinema comença a analitzar pel·lícules basant-se en aquestes idees. Dues de les obres més destacades de l'època són el llibre *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, de Molly Haskell, publicat per primera vegada l'any 1974 o *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* de Marjorie Rosen, publicat l'any 1973. Es tracta de llibres precursors en la crítica del cinema feminista, centrats especialment a assenyalar l'artifici que acompanya la imatge de la dona a la gran pantalla i les seves diferències amb les dones reals. Així doncs, la crítica feminista comença a analitzar visualment la representació de la dona al cinema, per a fer visibles aquests estereotips i amb la intenció d'assenyalar-ne la seva negativitat.

Les **primeres crítiques feministes** analitzen visualment les pel·lícules per a assenyalar i fer visibles els estereotips negatius que acompanyen els personatges femenins.

Per la seva banda, teoritzadores com Claire Johnston, autora de *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) i Laura Mulvey, autora del cèlebre assaig *Plaer visual i cinema narratiu* (1975) van ser, respectivament, precursors en l'ús de la semiòtica (l'anàlisi del cinema com a llenguatge) i la psicoanàlisi com a eines teòriques per a l'anàlisi fílmic en clau feminista, dues eines que com veurem més endavant seran desenvolupades posteriorment per altres pensadores.

### **Laura Mulvey: Plaer visual i cinema narratiu**

L'assaig de Laura Mulvey *Plaer visual i cinema narratiu*, escrit el 1973 i publicat per primera vegada el 1975 a la important revista acadèmica especialitzada en la teoria fílmica *Screen*, es pot considerar un dels punts principals de partida de la teoria fílmica feminista. En aquest, Laura Mulvey se serveix de la psicoanàlisi per a mostrar com l'inconscient patriarcal ha estructurat la forma fílmica i revela en quina mesura el cinema reproduceix les formes eròtiques de mirar.

Mulvey parla del concepte freudià d'escopofília: el desig de mirar. Una pulsio de caràcter sexual que proporciona plaer eròtic i que, segons la seva teoria, seria la causa de la fascinació dels espectadors amb la gran pantalla. Mulvey descriu els mecanismes del cinema clàssic per a estimular aquest desig de mirar, a partir de la integració dels mecanismes *voyeuristes* (el plaer d'observar l'altre com a objecte sexual) i *narcisistes* (l'autoidentificació amb la figura representada).

Una de les aportacions més rellevants de Mulvey és que determina que aquest plaer està dividit entre el subjecte actiu/masculí i el passiu/femení. Segons aquesta, en el cinema clàssic, la mirada, és a dir, la part activa, sempre és masculina, i l'objecte a mirar, la part passiva, sempre és femenina.

Mulvey assenyala que, en el cinema narratiu convencional, la presència del cos de la dona sovint està destinada a la contemplació eròtica i no al desenvolupament de l'argument. Per altra banda, la figura masculina sol ser la part activa, la que aporta sentit narratiu al film i estructura la mirada, i sol estar destinada a la identificació narcisista: no s'equipara un objecte eròtic, sinó l'ego ideal amb qui l'espectador es vol identificar.

Mulvey explica, en la narrativa de les pel·lícules clàssiques, que el *voyeurisme* és un mecanisme estrictament masculí: són els personatges masculins els que dirigeixen la seva mirada cap als femenins i assenyala, a més a més, que l'espectador sempre es veu obligat a identificar-se amb la mirada masculina, perquè aquest és el punt de vista des del qual la càmera filma. Segons aquesta, hi ha, per tant, tres nivells del dispositiu fílmic (la càmera, el personatge i l'espectador) que contribueixen a la cosificació del personatge femení, convertint el cos de la dona en espectacle. Així, Mulvey introdueix un altre concepte important, el de *to be looked at ness* (per a ser mirada), i determina que generalment les dones en el cinema hi són «per a ser mirades».

A partir de la psicoanàlisi, Laura Mulvey mostra com l'inconscient patriarcal ha estructurat la forma fílmica. Determina que els personatges masculins són actius i posseeixen la mirada, mentre que els personatges femenins són passius i hi són per a ser mirats.

Per altra banda, Mulvey també assenyala l'ambigüitat que sol acompanyar les figures femenines en el cinema, ja que, seguint amb els conceptes psicoanalítics, la seva capacitat de seducció se sol combinar amb una evocació del pànic masculí a la castració. Segons Mulvey, la simple presència de la dona recorda a l'home l'absència de penis i, per tant, el personatge femení a la gran pantalla desperta aquesta por masculina. A partir, sobretot de l'anàlisi de pel·lícules de directors com Alfred Hitchcock o Josef Von Sternberg, Mulvey determina que en el cinema clàssic, aquesta amenaça de castració es resol de dues formes: sia mitjançant l'estructura narrativa de la pel·lícula –a partir del càstig o la salvació del personatge femení– o a partir de la fetitxització del personatge femení –desviar l'atenció de l'absència de penis convertint el cos femení en un fetitxe, presentant-lo com un objecte hiperbolitzat, reconfortant i bell.

La revelació de tots aquests mecanismes per part de Mulvey posa en evidència que el cinema clàssic de Hollywood està fet a mida del desig masculí heterosexual i que hi ha una clara prevalença de la mirada masculina en el cinema: els homes miren les dones, mentre que les dones s'exhibeixen a elles mateixes per a la mirada masculina. Mulvey va posar sobre la taula que, en el cinema clàssic, els homes són subjectes actius del desig, mentre que les dones són objectes passius i l'única forma de desig per a aquestes és «el desig de ser desitjades», és a dir, que l'erotisme de les dones està construït al voltant de la seva pròpia

cosificació. Aquestes idees han estat clau en la teoria fílmica feminista i, com veurem més endavant, encara avui són vigents i pertinents per a analitzar el cinema comercial contemporani.

L'article acadèmic «Plaer visual i cinema narratiu», de Laura Mulvey, va suposar una autèntica revolució en el context de l'anàlisi audiovisual en general, i en concret en l'àmbit incipient de la teoria fílmica feminista, però també va rebre nombroses crítiques. En aquest sentit, és interessant destacar la revisió que la mateixa Mulvey va fer del seu assaig anys després, en un article titulat «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*» (1946), publicat per primera vegada el 1981, en què dona resposta a alguns d'aquests comentaris.

La idea que exposava en el seu tan citat article, la de la mirada masculina com una lògica estructural en la cultura visual occidental, va arribar a generar molta controvèrsia pel fet que no tenia en compte l'espectadora femenina (malgrat que no cal dir que les dones han estat assídues dels cinemes des dels orígens de l'anomenat setè art). En aquest assaig posterior, Mulvey suggereix que, de fet, la dona espectadora no solament es pot identificar amb el personatge femení passiu, sinó que també pot gaudir de les pel·lícules adoptant el punt de vista masculí (actiu). Així, Mulvey elabora la noció de la «identificació transsexual», apel·lant, de nou en termes psicoanalítics, un estadi sexual primigeni, en què tant els nens com les nenes comparteixen les fantasies fàl·liques d'omnipotència, és a dir, una part essencialment masculina de la sexualitat femenina que més endavant és ocultada. Segons Mulvey, les espectadores són capaces de gaudir del fet d'adoptar un punt de vista masculí en el cinema perquè això comporta per aquestes el plaer de redescobrir un aspecte perdut de la seva identitat sexual. Amb tot i això, Mulvey considera que aquesta posició no deixa de ser en certa manera incòmoda per a les dones.

Posteriorment, altres teòriques destacades, com Jackie Stacey, van dedicar els seus esforços a la investigació més en profunditat de l'espectadora femenina, que segons la pessimista visió de Mulvey, solament podia tenir una mirada masculina (identificació amb el personatge masculí), masoquista (identificació amb el personatge femení) o marginal (cinema feminista) –d'aquest últim punt en parlarem en els propers subapartats. En el seu article «Desperately Seeking Difference» (1987), i posteriorment en el seu llibre *Stargazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (1993), Stacey va més enllà i analitza la reacció de les espectadores femenines davant les estrelles de Hollywood dels anys 40 i 50, com Doris Day i Rita Hayworth, i descriu la possibilitat d'un cert plaer homoeròtic en la identificació.

Malgrat que la teoria de Mulvey suposa una vertadera revolució, se li critica el fet de no tenir en compte l'espectadora femenina. En una revisió del seu propi text, Mulvey introdueix la noció de la «identificació transsexual» per a les dones.

### **1.3.4. Cinema i feminisme: Laura Mulvey, Chantal Akerman, Lizzie Borden i Sally Potter**

Com és possible fer cinema des d'un punt de vista feminista i rebel·lar-se contra les estructures patriarcals que han marcat la realització cinematogràfica imperant? Algunes cineastes feministes dels anys setanta aposten per a allunyar-se del cinema narratiu convencional i fer un cinema més experimental, una mena de «contra-cinema». Laura Mulvey, en la seva vessant com a cineasta, teoritza, com el mateix títol del seu assaig indica, que el cinema feminista hauria de destruir el «plaer visual i el cinema narratiu» per a alliberar la mirada de la càmera i la mirada dels espectadors, i permetre'ls observar-lo a distància. Ella mateixa dirigeix, juntament amb Peter Wollen, la pel·lícula *Riddles of the Sphinx* (1977) una pel·lícula experimental feminista inspirada en gran part en el seu treball teòric sobre l'escopofília i la mirada masculina, creada amb la intenció de trencar radicalment amb la mirada del cinema clàssic que objectualitza la dona. La pel·lícula consta de 13 escenes, la majoria de les quals rodades en panoràmiques de 360, en pla seqüència, dels diferents espais que habita la Louis, la protagonista, mentre la sentim a ella i a altres veus, en *off*, parlant de problemes de conciliació a partir de la recent maternitat de la Louis. Aquests plans s'intercalen amb escenes de la mateixa Mulvey parlant directament a la càmera.

#### **Exemples de cinema experimental feminista**

Altres exemples paradigmàtics del cinema experimental feminista de l'època són el curt experimental *Thriller* (1979), de Sally Potter, que desconstrueix un melodrama clàssic com l'òpera *La Bohème*, de Puccini (1895), la ficció en forma de documental *Born in flames* de Lizzie Borden (1983) i, molt especialment, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de la directora belga Chantal Akerman. La pel·lícula d'Akerman descriu la vida d'una mestressa de casa responsable d'un fill adolescent, i la mostra, en llargs plans seqüència que donen la il·lusió de temps real, realitzant tasques domèstiques com ara pelar patates, rentar els plats, parar o desparar la taula. De l'obra d'Akerman en parlarem amb més deteniment en el proper subapartat.

El cinema feminista dels anys setanta es construeix com un «contra-cinema» experimental, influït per la teoria del cinema feminista, que subverteix les formes de la narració.

Cal destacar que, tal com va senyalar la teòrica Anneke Smelik en el seu article «Feminist film theory» inclòs a *The cinema book* (Cook i Bernink, 1999), aquest «contra-cinema» representa solament una petita part de la producció de pel·lícules dirigides per dones des dels anys setanta. Amb tot i això, aquestes pel·lícules han estat reivindicades per la teoria feminista per la seva força

subversiva, mentre que d'altres films més narratius dirigits per dones han estat ignorats o fins i tot criticats. Smelik es refereix a aquest fenomen com la «sospita de conspiració» que hi ha sobre el film narratiu o realista en la teoria fílmica feminista, que, segons aquesta, ha donat lloc a una concentració d'esforços en l'anàlisi del cinema clàssic de Hollywood, especialment durant els anys 80, quan trobem revisions feministes del melodrama o de *la femme fatale* en el cinema negre, com les de Christine Gledhill o E. Ann Kaplan.

### Chantal Akerman i l'autorepresentació feminista

L'any 1968, amb solament 18 anys, Chantal Akerman va debutar com a directora amb *Saute ma ville*, un curtmetratge de 13 minuts de durada. La pel·lícula posa de manifest, tant en el fons com en la forma, una clara voluntat transgressora i malgrat la seva aparent immediatesa, suposa l'assentament d'algunes bases importants que marcaran l'obra posterior de la directora i del cinema feminista. Una d'aquestes bases és, certament, un discurs feminista naturalment integrat en la narració.

A *Saute ma ville*, Akerman situa primer un edifici i després es mostra a ella mateixa entrant-hi, pujant les escales fins a arribar a una cuina, on es desenvoluparà l'acció principal. Una vegada allà, es dedica primer a replicar accions quotidianes, per després boicotejar-les i portar-les a l'absurd, fins a acabar fent volar pels aires, literalment, la cuina i l'edifici (i potser, com avança en el títol, el poble). Malgrat les diferències evidents, d'alguna manera podem trobar en aquesta pel·lícula la llavor del que serà el seu primer llargmetratge, *Je, tu, il, elle* (1974) i també del que es considera la seva obra mestra, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Cal destacar, a més a més, que deixant de banda la importància d'una pel·lícula com *Cléo de 5 à 7* (1962), de la també belga Agnès Varda, les obres més explícitament feministes de directores de l'entorn de la Nouvelle Vague, com Marguerite Duras o la mateixa Varda són posteriors (*Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* i *L'Une chante, l'autre pas*, són de 1975 i 1977 respectivament). En aquest sentit, és important assenyalar que *Saute ma ville* resulta ser una pel·lícula molt pionera tenint en compte el moment en què sorgeix, just abans de l'eclosió de l'art feminista i de la teoria del cinema feminista que es dona ja entrada la dècada dels setanta.

Un altre fet destacat en l'obra d'Akerman, també present a *Saute ma ville*, és la importància de l'autorepresentació, una pràctica que la directora també desenvoluparia en pel·lícules posteriors com *Je, tu, il, elle* o *La Chambre* (1972), i que significativament, recupera en la seva última pel·lícula *No home movie* (2015).

#### Nota

Cal recordar que un text considerat fundacional de la teoria del cinema feminista, com «Plaer visual i cinema narratiu», de Laura Mulvey, s'escriu el 1973 i no es publica fins al 1975.

L'ús del propi cos com a forma d'autoreivindicació i com a suport d'investigació de les noves maneres de representar el cos femení connecta l'obra d'Akerman amb la d'altres artistes destacades en l'àmbit de la fotografia, el cinema o el videoart. Una de les grans pioneres pel que fa a aquest exercici és Claude Cahun, coneguda sobretot pels autoretrats que va realitzar al començament del segle xx, en què juga constantment amb la seva identitat i amb els rols de gènere, i ja en els anys setanta, artistes com Cindy Sherman, Yvonne Rainer o Nan Goldin van convertir aquesta qüestió en una part essencial dels seus treballs.

Això pot respondre a una qüestió important que sorgeix, precisament, en aquest moment d'una certa eclosió de l'art feminista: com és possible representar, des del feminisme, el cos femení, tan sobrecodificat en el discurs artístic occidental? En el seu article «Woman's stake: filming the female body», publicat el 1981, Mary Ann Doane escriu:

«Cinematic images of woman have been so consistently oppressive and repressive that the very idea of a feminist filmmaking practice seems impossibility. The simple gesture of directing a camera toward a woman has become equivalent to a terrorist act.»

#### **Traducció del fragment de Mary Ann Doane**

«Les imatges cinematogràfiques de la dona han estat tan consistentment opressores i repressores que la mateixa idea d'una pràctica cinematogràfica feminista sembla impossible. El simple gest de dirigir una càmera cap a una dona ha esdevingut equivalent d'un acte terrorista.»

En aquest sentit, per a les dones directores, el fet de dirigir la càmera cap al propi cos, a part de ser una forma de reivindicar la seva presència com a creadores en un àmbit en què tradicionalment se les ha invisibilitzat, també podria ser una forma de mitigar aquesta violència.

Chantal Akerman, però, va més enllà quan a *Je, tu, il, elle* es representa a ella mateixa protagonitzant una escena de sexe lèsbic filmada de manera frontal i crua, amb una posada en escena desproveïda de tota la parafernàlia que sol acompanyar les escenes de sexe del cinema narratiu, que defuig el retrat canònic del cos femení despulat en el cinema i que se situa als antípodes de les representacions de les relacions entre dones que sobreviuen a la cultura heteropatriarcal.

Per altra banda, caldria destacar que fins i tot quan Chantal Akerman es posa a ella mateixa, físicament, al centre de les seves pel·lícules, difícilment podem parlar d'autobiografies. En un article publicat el 1976, Claire Cluzot afirma que «l'autobiografia –fer el seu propi retrat– és una idea de l'home». En aquest sentit, l'autora parla d'una certa tendència a la nostàlgia autoindulgent en pel·lícules com *Les 400 coups*, de François Truffaut, i ho contraposa al tipus d'exercici que porta a terme Chantal Akerman. Així ho explica Claire Clouzot (1976):

#### **Bibliografia recomanada**

Per a més informació vegeu **Gen Doy; Claude Cahun** (2007). *A sensual politics of photography*. Londres: I.B. Tauris; **Ángeles Villalba** (2015). *El autorretrato como forma de transmutación en la obra de Claude Cahun, Imagen y apariencia*, Múrcia: Universitat de Múrcia.

#### **Bibliografia recomanada**

L'article de Doane es pot trobar a l'obra següent: **Constance Penley** (1988) (ed.); *Feminism and Film Theory*. Routledge / Nova York, (pàg. 216).

«Quan Chantal Akerman es posa a si mateixa en escena a *Saute ma ville, La chambre, Je tu il elle*, no fa el seu propi retrat. Parla de la dona, d'una dona a la vegada abstracta i universal. Ella és una abstracció de la dona, una concreció de totes les dones. Vull dir que també és Jeanne Dielman, malgrat que aquesta porti la màscara i el cos de Delphine Seyrig. Jeanne Dielman és la resultant de les mestresses de casa que Chantal Akerman havia observat: la seva mare, les seves ties, les seves amigues casades. Sense que ella mateixa hagi estat prostituïda, alienada per un fill de quinze anys, Chantal Akerman viu a Delphine Seyrig. Ella és, jo sóc Delphine Seyrig.

Crec que la diferència de matís entre una pel·lícula-d'home-autobiogràfica i Chantal Akerman prové d'això: els cineastes homes que es tornen a veure de nois es creuen sempre únics. O més exactament, únics en la línia de Proust o del «retrat de l'artista» de Joyce. Únics i 'com' els seus il·lustres més grans. Chantal Akerman apareix nua a les seves pròpies pel·lícules i parla de la seva 'diferència'. Amb paraules, imatges sense referències, perquè les dones no tenen passat artístic, literari o molt poc. D'alguna manera és la primera a fer-ho.»

La crítica fa menció a la tendència d'escriptors com Proust o Joyce a destacar la singularitat masculina, d'aprofundir en la personalització, en contraposició amb la capacitat d'Akerman d'aconseguir l'abstracció a partir de reivindicar la pròpia diferència, un exercici del qual l'autora semblava ser-ne plenament conscient.

En una entrevista concedida a Marie-Claude Treihoud poc després de fer Jeanne Dielman, la mateixa directora defineix l'hiperrealisme de Jeanne Dielman de la manera següent:

«Depurar una realitat de tal manera que quan es veu a Delphine Seyrig fer cafè, es veu a totes les dones del món fer cafè [...]. Jo volia gestos precisos, definits en l'espai, cosa que aquesta fa molt bé. No calia que interpretés un personatge amb les seves manies i les seves maneres.»

Així mateix, el 2004 afegeix en unes declaracions:

«Tothom ja ha vist una dona en una cuina. A força de veure-la oblidem, oblidem mirar-la. Quan es mostra una cosa que tothom ja ha vist, és potser el moment en què es veu per primera vegada. Una dona d'esquena que pela patates. Delphine, la meua mare, la vostra, vosaltres.»

*Saute ma ville* comparteix amb *Jeanne Dielman...* el retrat d'un espai domèstic i les subversions dels seus rituals, i també, un final radical i en certa manera inesperat, relacionat amb la mort. L'una se suïcida, l'altra mata.

#### 1.4. La tercera onada del feminisme i el naixement de la teoria *queer*

Tornant als problemes d'identificació de l'espectadora femenina que sorgeixen a partir de les teories de Laura Mulvey, i com hem suggerit quan hem introduït l'obra de Jackie Stacey, una altra línia de teòriques feministes van argumentar que les dones també poden sentir plaer amb la bellesa femenina a la gran pantalla sense la necessitat d'identificar-se «transsexualment» amb el punt de vista masculí. En un article publicat originalment en alemany el 1980 i traduït dos anys després a l'anglès, la teòrica alemanya Gertrud Koch (1982) parla de la figura de la *vamp*, importada d'Europa i clarament integrada a Hollywood, com una figura que aporta a l'espectadora femenina una imatge positiva de la

##### Actrius vamp

Els màxims exponents de la figura de la *vamp* van ser actrius com Marlene Dietrich o Greta Garbo, sexualment ambivalents també a la vida real.

feminitat autònoma. A més a més, argumenta que l'ambivalència sexual de la *vamp* permetia un plaer femení homoeròtic que no passa per la identificació masculina. Així, es determina que l'ambigüitat de la *vamp* també pot ser una font de plaer visual per a la dona.

En aquesta línia, és interessant destacar com l'obra d'alguns teòrics i teòriques feministes ha tractat l'estudi de les estrelles cinematogràfiques: els anomenats *star studies*, que també s'han ocupat especialment d'investigar sobre la mirada de l'espectadora i sobre els processos complexos d'identificació o de desig que s'estableixen entre les estrelles i les espectadores. Entre aquests estudis hi trobem el llibre *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (1988) de Gaylyn Studlar, dedicat sobretot a la figura de Marlene Dietrich, i el llibre de l'autor Richard Dyer *Stars* (1979) en què desenvolupa la idea que l'experiència de l'espectador està molt marcada per la seva percepció de les estrelles que protagonitzen la pel·lícula que mira (amb referències especials a Marlon Brando, Bette Davis, Marlene Dietrich, Jane Fonda, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Robert Redford, Joan Crawford i John Wayne) i *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (1986) que continua en aquesta línia, analitzant com les audiències perceben i es relacionen amb icones com Judy Garland, Paul Robeson i Marilyn Monroe.

L'any 1987, Carol J. Clover també parla de la possibilitat d'identificació «biseixual» en el seu article «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film» que analitza l'*slasher*. Clover afirma que tant els espectadors masculins com els femenins són capaços d'identificar-se amb l'altre gènere. Per a explicar aquesta teoria, es recolza en la figura de la *final girl*, la supervivent d'aquest subgènere de pel·lícules de terror en què ella sol ser qui posseeix la mirada, ella és qui domina l'acció i, per aquest motiu, sovint és masculinitzada. El seu autorescat la converteix en l'heroi, i és en aquest moment en què Clover considera que l'espectador masculí està disposat, de manera masoquista, a identificar-se amb la protagonista femenina i entrar en el terreny emocional d'una dona espantada, que mostra patiment.

De manera similar, la teòrica Teresa de Lauretis afirma que les espectadores femenines de Hollywood sovint formen identificacions que van més enllà de les línies de gènere, alineant-se tant amb el protagonista masculí actiu com amb el seu objecte de desig femení. En definitiva, es determina que la idea que els homes invariablement es relacionen amb la mirada activa i les dones amb el subjecte passiu no es correspon amb el joc complex d'identificacions que molts espectadors i espectadores experimenten. És a dir, que no hi ha una correspondència directa entre el gènere de l'espectador o espectadora i el gènere del personatge amb qui s'identifica.

Això ens porta a la que, probablement, és la major crítica a la teoria feminista dels anys setanta per part del feminisme de la tercera onada: la idea que la seva concepció binària de la identitat sexual era massa simple i limitada. Es considera, a més, que això té a veure amb el fet que les primeres teòriques

#### Vegeu també

En l'apartat 2, desenvoluparem més a fons el concepte d'*star studies*.

#### Slasher

L'*slasher* és un subgènere de terror contemporani en què la víctima es converteix en la seva pròpia salvadora.



feministes se servissin de la psicoanàlisi com a disciplina teòrica principal per a recolzar les seves reflexions, una disciplina marcadament heteropatriarcal i que es basa en la distinció de dos sexes marcadament separats, que ho interpreta tot en termes binaris (home/dona, activitat/passivitat, etc.). En relació amb la idea de Mulvey que el cinema és sexual, De Lauretis diu que el cinema no solament és sexual, sinó que és heterosexual.

Així doncs, les feministes de la tercera onada consideren que la **concepció binària del gènere** (home/dona) de la segona onada és massa simple i limitada.

#### 1.4.1. Teresa de Lauretis: la llavor de la tercera onada

Teresa de Lauretis és una de les primeres teòriques feministes que va assenyalar les limitacions de la concepció essencialista imperant del que és ser una dona o un home. Argumenta que la noció de gènere entesa exclusivament com a diferència sexual, i també totes les nocions que se'n deriven (la cultura de dones, l'escriptura femenina, la feminitat, etc.) s'han convertit en una limitació. Segons De Lauretis, el problema principal és precisament el concepte d'oposició sexual, el fet de partir de dues categories oposades, ja que això dificulta molt que es puguin visibilitzar diferències i matisos, per exemple, entre les mateixes dones. En aquest sentit, en el seu llibre *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (1984), De Lauretis explica la diferència entre el concepte «dones» (*women*), el que ella considera els subjectes històrics reals, i el concepte «dona» (*woman*), que defineix com la construcció fictícia de la dona que s'ha creat a partir de les formes tradicionals de la producció cultural.

De Lauretis parla de les dificultats d'esdevenir un subjecte femení en la societat si no s'abraça aquest concepte construït del que és una «dona». Així, De Lauretis pretén oferir una concepció més àmplia del gènere i de la identitat de la dona. Per això, adopta la terminologia del teòric postestructuralista Michel Foucault –la qual, com veurem més endavant, també farà servir Judith Butler. Aquest introdueix el concepte de la **tecnologia del sexe**: afirma que la sexualitat tal com la coneixem no és inherent en els humans, sinó que és l'efecte d'una tecnologia política complexa; és a dir, d'una construcció feta pels models dominants de la cultura.

De Lauretis (1987), per la seva banda, introdueix el concepte de la **tecnologia del gènere**, amb el qual proposa que no solament la sexualitat, sinó també el gènere és una construcció i el producte de diverses tecnologies socials, com per exemple el cinema, els discursos institucionalitzats o les diverses pràctiques de la vida diària. El gènere no seria, per tant, una manifestació natural i espontània del sexe, o l'expressió d'unes característiques intrínseques i específiques dels cossos sexuals en masculí o femení, sinó que els cossos són alguna cosa semblant a una superfície en què es van esculpint, no sense certes resistències,

els models i representacions de masculinitat i feminitat difosos per les formes culturals hegemòniques de cada societat. Segons aquesta, si el gènere és una construcció, també pot ser objecte d'una desconstrucció i qualsevol discurs, feminista o no, que titlli el gènere de falsedat ideològica, pot contribuir a la seva desconstrucció.

De Lauretis afirma que, malgrat que encara té tot el sentit reivindicar els drets de «les dones», és un discurs buit fer-ho sense tenir en compte que aquesta idea de «dona» no és una idea absoluta, que més enllà de «la dona» hi ha éssers humans inscrits en relacions de poder que els sexualitzen. Per tant, segons aquesta, no es tracta solament de reclamar un paper central per a les dones, sinó també de revelar els mecanismes mitjançant els quals les societats subjectiven els seus individus i construeixen els discursos dominants.

Es tracta de desconstruir aquests discursos en la forma en què determinen el gènere de les persones que els pateixen i els generen, de veure què tenen de metàfora els conceptes «dona», «home», «gai», «lesbiana», etc. a cadascuna de les societats, a cada moment de la història i a cada manifestació cultural. L'important és veure com ho fan les cultures per a determinar els gèneres, i no solament les formes en què un gènere està subjugat a un altre. Com veurem, aquestes idees seran posteriorment desenvolupades per la teoria *queer*, que precisament rebutja la classificació dels individus en categories universals com ara «homosexual», «heterosexual», «home» o «dona».

Segons De Lauretis, l'important és veure com ho fan les cultures per a determinar els gèneres i no solament les formes en què un gènere està subjugat a un altre.

#### 1.4.2. **Mary Ann Doane: la mascarada de la feminitat**

Una de les teòriques més importants d'aquesta nova onada és la teòrica Mary Ann Doane. En aquest sentit, és essencial la idea de la **mascarada de la feminitat** que aquesta desenvolupa partint del concepte de la mascarada que havia descrit l'any 1929 la psicoanalista britànica Joan Riviere en el seu assaig titulat «Womanliness as a masquerade» i aplicant-la a la teoria del cinema.

En el seu text, Riviere descriu com, en algunes ocasions, les dones han de mostrar un excés de feminitat que funciona com una màscara per a compensar la seva usurpació d'un poder fàl·lic. Aquest màscara, en forma de feminitat hiperbòlica, seria un mecanisme de defensa per a alleugerir l'efecte que l'èxit femení podria tenir en l'ego masculí.

En el seu article «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator» Mary Ann Doane (1982) exposa que la mascarada de la feminitat, quan posa en primer pla l'artifici que hi ha darrere de la construcció d'una feminitat nor-

mativa, crea una distància entre la dona i la seva imatge. L'important és que, segons Doane, la dona pot tenir un paper actiu pel que fa a aquesta màscara de la feminitat: se la pot posar o treure quan ella vulgui, guanyant així distància i control sobre la feminitat que suposadament ha d'encarnar. La mascarada es converteix, per tant, en un espai de voluntat i poder femení.

Segons la seva teoria, les dones ja no són simples recipients passius de les definicions hegemòniques de la feminitat, sinó que poden participar-ne activament.

### 1.4.3. Judith Butler: *El gènere en disputa* i la consolidació de la tercera onada

L'any 1990 es publica *El gènere en disputa* (*Gender Trouble*), de Judith Butler, considerat un llibre fundacional dels estudis de gènere i la teoria *queer*, i de retruc, també cabdal en la consolidació de la tercera onada del feminisme. Es tracta d'un llibre de corrent postestructuralista i antiessencialista que marca un abans i un després en la trajectòria del feminisme i dels estudis de gènere.

Butler insisteix en la idea que el gènere és una construcció social i introdueix el concepte de la *performance de gènere*. Butler argumenta que el gènere és el resultat d'una actuació o *performance*, que repeteix models preexistents de comportament. Parla de com la representació semiautomàtica de models col·lectius de comportament de gènere al llarg del temps solidifica la identitat de cadascú.

Judith Butler afirma que el gènere és el resultat d'una actuació o *performance* i que aquesta naturalesa performativa del gènere obre la possibilitat de representar-lo de forma transgressora.

Així, d'alguna manera, aquest llibre assenta el que Doane ja apuntava: que la *performance* de gènere podia arribar a ser un escenari de voluntat personal, de poder individual. Butler diu que quan defugim repetir els codis de gènere dominants de forma exacta i fidel, quan trobem mètodes per a no repetir-los correctament, estem boicotejant els esforços de la societat de fixar el gènere en un sistema binari que separi els homes de les dones. D'aquesta manera, subvertint el gènere, exposem el caràcter artificial de la masculinitat i la feminitat, desafiant tant la noció de la diferència sexual com la ideologia de la heteronormativitat que la sustenta. Per exemple, per a Butler, la repetició errònia dels codis dominants de gènere, com ara les paròdies de gènere que ofereixen les actuacions *drag*, poden funcionar com una pràctica de resistència cultural.

Moltes de les feministes d'aquesta tercera onada, consideren que l'objectiu del feminisme no solament ha de ser acabar amb les desigualtats de gènere, sinó també desconstruir els models de gènere que imperen a la nostra societat. La idea és que les **identitats cisgènere** puguin conviure de manera natural amb les identitats **trans** o **gender queer**. La teoria *queer* abraça tot tipus d'identitats i inclinacions sexuals que anteriorment el feminisme no havia considerat. A més a més, cal destacar que *queer* (que en anglès vol dir 'estrany', 'rar') es defineix en relació amb la norma en general, no solament amb l'heterosexual. De fet, a *Gender Trouble*, Judith Butler estipulava que les categories com ara l'homosexualitat solament són possibles en una societat masclista. En el llibre, l'autora hi descriu la «matriu heterosexual» de què es nodreix la nostra societat. A grans trets, Butler (1990) explica que l'heterosexualitat sistemàtica és el preu que hem de pagar per unes identitats de gènere estables i afirma que perquè l'heterosexualitat es mantingui com a model imperant, necessita l'existència de la noció d'homosexualitat, que s'ha de mostrar com quelcom prohibit però dins les fronteres de la cultura, com l'exemple del que no ha de ser. Com veurem més endavant, la tercera onada del feminisme i la teoria *queer*, que posaven l'accent en el fet que tant el gènere com la sexualitat eren construccions, van convertir la idea de la performativitat de gènere en un tema cabdal de la teoria fílmica feminista a partir dels anys noranta.

#### Identitats cisgènere

Les persones amb una identitat cisgènere són aquelles la identitat de gènere de les quals es correspon amb el gènere que se'ls va assignar quan van néixer.

La tercera onada i la teoria *queer*, que posaven l'accent en el fet que tant el gènere com la sexualitat eren construccions, van convertir la idea de la performativitat de gènere en un tema cabdal de la teoria fílmica feminista a partir dels anys noranta.

Aquesta nova onada del feminisme va suposar una ruptura amb les teories de la segona onada i, fins i tot, en alguns casos, un cert menyspreu a aquelles teories que amb el temps s'han posat en entredit. Més enllà d'això, anàlisis posteriors, com la de la teòrica Mari Ruti també han posat en evidència algunes contradiccions de teories com la de la mascarada i la performativitat de gènere. Segons Ruti, la idea que les dones podien guanyar independència i poder, interpretant i modulant voluntàriament la seva feminitat i, fins i tot, reproduint a la perfecció una feminitat normativa, pot donar a entendre que la tercera onada del feminisme pot haver contribuït a l'auge d'algunes formes d'hiperfeminitat relacionades amb el consumisme o, fins i tot, en alguns moments, amb l'autocosificació sexual de la dona, per molt que sigui evident que aquesta no era la seva intenció.

#### 1.4.4. La teoria *queer* aplicada al cinema

De la mateixa manera que la teoria feminista en els seus orígens, els estudis LGBTBIQ aplicats al cinema van començar a denunciar els estereotips imperants en relació amb l'homosexualitat en el cinema. Un dels llibres més destacats en aquest sentit és *The Celluloid Closet*, de Vito Russo, escrit el 1981 i revisat el 1987. D'altres obres destacades en aquest àmbit són *Now you see it: studies on lesbian and gay film* (1990) de Richard Dyer o *Vampires and Violets: Lesbians in Film* (1992) d'Andrea Weiss. Una de les coses que destaquen aquestes primeres aproximacions, per exemple, és la tendència de l'homosexualitat a aparèixer associada al drama extrem i la mort en el cinema comercial.

A més, aquests estudis es van interessar en la forma en què els cossos masculins també havien estat posicionats com a objectes eròtics, fins i tot en el cinema comercial heterocèntric. En aquest sentit, destaquen estudis com el d'Yvonne Tasker, *Spectacular bodies: Gender, Genre and The Action Cinema* (1993), sobre el cos musculat dels herois d'acció dels anys 80, o *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in Reagan Era* (1994) de Susan Jeffords. Per la seva banda, Richard Dyer, autor de *The culture of queers* (2002), va determinar que els homes també havien estat en determinats moments objectes de la mirada en el cinema, a pel·lícules com per exemple *La Soga (Rope, 1948)*, d'Alfred Hitchcock.

La teoria *queer* és una teoria antiessencialista que es construeix a partir de les teories de l'alteritat: pel que fa al gènere, però també pel que fa a la classe o la raça. Així, cal insistir en el fet que el *queer* no és el gai, sinó que és qualsevol cosa contrària a la norma, al legítim. És el que podríem dir una identitat sense essència.

La culminació de la teoria *queer* en el feminisme la trobem amb el concepte de *cyborg*, que va donar a conèixer Donna Haraway amb el seu famós assaig «A Cyborg manifesto» (1984). Ella descriu el *cyborg* com un híbrid que neix de la transgressió de les fronteres dicotòmiques entre el que és humà i el que és animal, el que és humà i el que és una màquina, el que és físic i el que és no físic.

De fet, en l'era d'internet, es considera que la xarxa pot ser, en certa manera, un espai existencial on la identitat és fluida i no està subjecte al sexe biològic, i on el subjecte pot assumir tot tipus de gèneres. S'ha arribat a parlar del postgenèric, el postorgànic, el postbiològic i, fins i tot, del posthumà.

#### 1.5. El postfeminisme i la contemporaneïtat

El terme **postfeminisme** té diverses definicions acceptades en el món acadèmic. Alguns teòrics van començar a parlar de postfeminisme en els anys vuitanta, utilitzant el concepte com un sinònim de feminisme postestructuralista,

#### Nota

Cal recordar que el llibre *The Celluloid Closet* de Vito Russo acaba amb un apartat anomenat «Necrology» en què l'autor cita totes les morts, assassinats i suïcidis dels personatges suposadament gais que havia analitzat.

és a dir, com un moviment feminista crític amb el binarisme i l'etnocentrisme de la segona onada feminista, directament relacionat amb la corrent cultural postestructuralista, en què com hem vist s'inclouen teòrics com Michel Foucault o Judith Butler, cabdals en la configuració de la tercera onada feminista.

Més recentment, però, s'ha començat a utilitzar el terme amb un altre significat: com un moviment que considera que les reivindicacions principals de la lluita feminista han quedat desfasades en l'actualitat i que, per tant, no solament el feminisme ja no és necessari, sinó que fins i tot podria ser contraproductiu per a l'apoderament femení. Aquesta corrent, molt lligada al capitalisme neoliberal, considera que les dones ja han aconseguit la igualtat d'oportunitats i que els missatges derrotistes sobre les desigualtats que encara afecten les dones, com ara la bretxa salarial, poden minar la confiança de les dones i fer-les menys competitives en un entorn professional.

La teòrica Mari Ruti, autora del llibre *Feminist Film Theory and Pretty Woman* (2016), recupera els conceptes fundacionals de la teoria fílmica feminista i els conjuga amb els conceptes propis del segle XXI, i analitza, entre altres coses, com el discurs postfeminista que acabem de definir s'introdueix en les narratives fílmiques.

Ruti descriu l'època contemporània com una època de confusió, en què hi conviuen pel·lícules que il·lustren el concepte de gènere fluid, que abracen conceptes relacionats amb la tercera onada del feminisme i la teoria *queer*, amb un cert auge de ficcions «de noies», que exhibeixen una feminitat normativa hiperbòlica. Ruti relaciona aquest fet amb diversos fenòmens polítics i socials, com ara la implantació de la ideologia neoliberal, el consumisme i l'aparició de la hiperfeminitat com un emblema de poder.

Tant Ruti com la teòrica Hillary Radner analitzen un tipus de personatges femenins recurrents a les ficcions audiovisuals contemporànies: les professionals independents que a més a més són atractives a nivell sexual i que aparentment troben plaer en el fet de ser cosificades o, fins i tot, autocosificades. Un tipus de personatges fruit del neoliberalisme i de la seva defensa de l'individualisme i el progrés per mèrits propis, molt relacionats amb aquesta concepció del postfeminisme segons la qual la lluita feminista ha deixat de tenir sentit.

Un altre llibre que investiga aquest fenomen és *Enlightened Sexism: The Seductive Message that Feminism's Work Is Done* (2010), de la teòrica Susan J. Douglas. Douglas també parla de com l'aparició d'unes heroïnes d'acció i destacades dones professionals recurrents en les ficcions contemporànies poden generar una fantasia d'igualtat i encobrir certes realitats socials de desigualtat persistent, ocultant tot el que encara queda per fer. En aquest sentit, Ruti també discuteix sobre les pel·lícules *mainstream* del Hollywood contemporani, com ara *Una rubia muy legal* (*Legally Blonde*; Robert Luketick, 2001) o *El diablo viste de Prada* (*The Devil Wears Prada*; David Frankel, 2006), històries de protagonistes

femenines que són retrats de joves ambiciosos que han de superar obstacles a la seva carrera professional, sovint representats per altres dones que planegen bloquejar aquest èxit.

Douglas també descriu el concepte de la nova feminitat (*the new girlness*). Segons aquesta, com que en el cinema i les sèries contemporànies el caràcter femení és cada vegada més similar al masculí –es tracta de personatges més independents, preocupats per aspectes com ara les seves carreres professionals–, aquesta manca de trets típicament femenins s’ha de compensar amb l’exhibició de trets físics exageradament femenins (cabell llarg, vestits ajustats, maquillatge, sabates de taló, etc.)

Seguint aquesta línia, en el llibre *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture* (2010), Hillary Radner analitza l’auge del que aquesta anomena *girly film*: un tipus de pel·lícules que, segons aquesta, construeixen una subjectivitat femenina que és una mescla d’aspiracions professionals, independència, llibertat sexual i l’exhibició d’una mena d’hiperfeminitat. Això inclou ficcions com *Guerra de novias* (*Bride Wars*; Gary Winick, 2009), la sèrie *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, 1998-2004) *Confesiones de una compradora compulsiva* (*Confessions of a Shopaholic*; P. J. Hogan, 2009) o l’anteriorment esmentada *Una rubia muy legal*. Radner destaca que les protagonistes d’aquestes pel·lícules, per una banda, no volen renunciar als privilegis adquirits per la lluita feminista (especialment pel feminisme de la primera i la segona onada), però per altra banda, el seu comportament les distancia radicalment de la concepció antiessencialista i antibinarista del gènere que abraça el feminisme postestructuralista de la tercera onada. De fet, les protagonistes d’aquestes pel·lícules solen emfatitzar la seva diferència amb els homes exhibint una feminitat hiperbòlica, una feminitat especialment vinculada a la cultura del consum.

Així, aquest concepte de postfeminisme s’apropia dels triomfs de la segona onada a la vegada que menysprea el feminisme i el titlla d’in necessari i anti-femení. Douglas considera que aquesta idea del postfeminisme no és més que una altra cara de l’heteropatriarcat de la societat neoliberal, que porta implícit una mena de sexisme liberal. Segons Douglas, el postfeminisme aconsegueix presentar l’heteropatriarcat com a plaent per a les dones, i envia el missatge que l’apoderament femení rau en la mateixa autocosificació sexual.

Si la feminitat tradicional tenia connotacions de passivitat i submissió, aquesta nova feminitat neoliberal significa activitat i autonomia, i això la fa més atractiva. Però aquesta nova feminitat, en lloc de l’apoderament genuí, ofereix il·lusions de poder.

Els retrats mediàtics de la feminitat neoliberal, com és el cas de les protagonistes de les pel·lícules i sèries que analitza Radner, expressen una visió de l'apoderament femení que està dissenyada per a ser acceptada pels públics massius. És a dir, apoderament femení després de la seva essència feminista reivindicativa, i afí tant a l'heteropatriarcat com al consumisme.

Segons Ruti, malgrat que aquesta feminitat neoliberal pot semblar vagament feminista, en el fons, es tracta d'un ideal antifeminista que nega la desigualtat estructural i abraça la competitivitat com la solució per a tots els problemes.



## 2. Els *star studies* o estudis sobre la fama

«Les estrelles són un reflex en què el públic estudia i ajusta la seva pròpia imatge... La història social d'una nació es pot escriure per mitjà de les seves estrelles de cinema.»

Raymond Durgnat

«Una estrella té un físic excepcional. Un talent excel·lent. Una veu distintiva que pot ser fàcilment reconeguda i imitada. Una sèrie de gestos personals. Un *sex appeal* palpable. Glamur. Androgínia. Un defecte diminut que la fa més propera a la gent corrent. La sort d'estar al lloc just en el moment adequat. Una qualitat emblemàtica que el públic creu que és la seva veritable identitat. La capacitat de fer que els espectadors creuen saber què està pensant quan la càmera l'enquadra en un primer plànol.»

Jeanine Basinger

Els *star studies* o estudis sobre la fama cinematogràfica són un camp de recerca relativament nou dins dels estudis fílmics. Aquesta àrea va començar a prendre rellevància a partir de la publicació d'*Stars* el 1979, de Richard Dyer, reeditat i ampliat el 1998 i que a Espanya va ser publicat el 2001 amb el nom de *Las estrellas cinematográficas*. El llibre de Dyer combinava les perspectives sociològiques i semiòtiques –les estrelles com a fenòmens socials i les estrelles com a imatges en textos específics– per acabar afirmant que les estrelles del cinema contribuïen d'una forma notable en la creació del significat d'un text fílmic.

Dyer va proporcionar una **metodologia i una terminologia específica** que va assentar i va donar categoria acadèmica a una àrea, l'estudi sobre les estrelles, que fins al moment havia estat vista com a frívola o poc seriosa i que, sobretot, havia estat colonitzada per textos biogràfics més o menys escandalosos. Això no vol dir que no hi hagués precedents a la seminal *Stars*, com veurem a continuació.

### 2.1. Evolució dels *star studies*

En aquest subapartat, farem un repàs de l'evolució dels *star studies*, des dels seus inicis fins a la màxima influència de *Las estrellas cinematográficas*.

#### 2.1.1. Abans *Las estrellas cinematográficas*

Tant *Mitologías*, de Roland Barthes, com sobretot *Les Stars*, d'Edgar Morin i *Star Acting* de Charles Affron, es van aproximar de maneres molt diferents al fenomen de la fama. Els textos de Barthes a *Mitologías* sobre el rostre de Garbo o sobre el *look* Harcourt –un estudi fotogràfic parisenc especialitzat a retratar les estrelles del cinema francès, sempre amb un estil molt determinat– apunten qüestions molt interessants però que estan dins d'una obra que aborda, en

general, el procés de la creació dels mites dins de la societat francesa de la modernització, i en què també es parla del cotxe, de la publicitat o dels mitjans de comunicació de masses.

*Les Stars*, de Morin, publicat el 1957, com *Mitologías*, també parla de les estrelles com a mites moderns, des d'una perspectiva que bascula entre la sociologia, l'antropologia i la teoria marxista. Algunes de les idees del llibre de Morin són pioneres i molt rellevants en els estudis posteriors sobre la fama –la naturalesa gairebé religiosa de l'adoració de les estrelles per part dels seus fans, la importància de la promoció, la publicitat i la premsa per a la construcció d'una estrella, la rellevància del primer plànol i del rostre de l'estrella, els diferents nivells d'identificació entre el públic i l'estrella, etc.

És lògic que la via oberta per Morin i Barthes el 1957 tingués un ressò escàs en un moment en què s'estava forjant en la crítica cinematogràfica francesa un concepte clau per als estudis fílmics posteriors: el de la política dels autors.

Aquesta perspectiva autoral, fermament assentada en els estudis cinematogràfics fins als nostres dies, és desafiada per un camp de recerca com els *star studies*, que desitgen reclamar la rellevància de les estrelles en, com dèiem, la construcció de significat a l'interior d'un text fílmic. *Stars*, de Dyer, proporciona les eines per a boicotejar la noció del cineasta com a força controladora principal de la pel·lícula quan suggereix que certs actors o actrius, certes estrelles, van anar sovint al cinema de Hollywood sobretot –però també podem trobar casos al cinema europeu, com Brigitte Bardot– i van determinar, de forma definitiva, la narrativa, la iconografia o l'estil d'una pel·lícula.

### **2.1.2. La influència seminal de *Las estrellas cinematográficas***

És impossible subestimar la importància de *Las estrellas cinematográficas*, de Richard Dyer, en el camp dels *star studies*. És un d'aquests escassos exemples en què una teoria fílmica completa s'erigeix a partir d'un únic text. I és a partir d'aquest assaig seminal quan es comença a prendre de debò l'anàlisi de les estrelles i la seva influència en la creació del significat d'un text fílmic. Fins i tot les aportacions posteriors en aquest camp teòric que revisen o corregeixen en part l'anàlisi dyerià de les estrelles, i que més tard comentarem, mai no l'han impugnat per complet, assumint parts significatives del seu discurs com a punt de partida.

Abans de comentar, de forma estesa, el contingut de *Las estrellas cinematográficas*, hem de destacar les **majors aportacions del text** a dos nivells diferents:

1) La **creació d'una terminologia precisa** per a analitzar el fenomen de la fama: termes com ara la **imatge estel·lar**, la personalitat extrafílmica (*off screen personality*) o la dicotomia ordinari/extraordinari pròpia de tota estrella estan

a la base de la teoria d'yeriana sobre la fama i, quaranta anys després de la seva creació, segueixen sent utilitzats, encara que amb algunes revisions, en el camp dels *star studies*.

El concepte d'imatge **estel·lar** (*star image*) és fonamental. Per a Dyer, l'estrella és sobretot una **imatge constituïda a partir de diversos textos mediàtics**, que no són solament les pel·lícules que protagonitza sinó també els materials o esdeveniments promocionals en què apareix, les entrevistes o reportatges que ofereix a les revistes, els diaris o la televisió, el que escriuen els crítics del cinema sobre les seves interpretacions, etc.

2) L'aposta per **una metodologia nova** que advoca per l'ús del **material extrafílmic** per a l'anàlisi d'una determinada estrella. Dyer defensa que, a més de portar a terme una anàlisi textual rigorosa de les pel·lícules en què intervé, també s'han d'estudiar els articles de premsa, el material promocional llançat des de l'estudi o la distribuïdora, les seves aparicions en mitjans de comunicació, etc.

Dyer va promoure l'anàlisi del material de premsa i promoció com un dels mitjans principals per a entendre plenament el significat d'una imatge estel·lar determinada. Des del seu punt de vista, l'anàlisi textual de certes seqüències d'unes pel·lícules seleccionades no era suficient, per si mateixa, per a comprendre el significat i el valor del fenomen de la fama. Des del moment en què es va publicar *Stars*, l'anàlisi de les crítiques cinematogràfiques o reportatges periodístics es va convertir en alguna cosa habitual en els estudis fílmics i els investigadors van començar a utilitzar cada vegada més els arxius dels diaris i les revistes de les biblioteques de tot el món que els ajudaven a entendre quin lloc havia ocupat una estrella o un film concret en la cultura cinematogràfica del moment.

## **2.2. Idees principals de *Las estrellas cinematográficas***

En aquest subapartat desenvoluparem les idees principals de *Las estrellas cinematográficas*, des de les paradoxes de la fama fins als signes d'interpretació passant per les diferents interpretacions de la seva imatge.

### **2.2.1. Les paradoxes de la fama**

Les estrelles, com els personatges que encarnen, representen a gent, a tipus socials i ens remetent idees de com és la gent de la societat.

Alhora, i al contrari que els personatges que encarnen, les estrelles són, al mateix temps que estrelles, gent de carn i os. És habitual la confusió entre el públic d'allò que es considera que és «construït» i allò que es considera que és «autèntic» en la imatge d'una estrella: es tendeix a pensar que, a diferència dels

personatges que interpreten, la personalitat que es mostra en les entrevistes que donen, en la publicitat, etc., és autèntica. Com afirma Dyer, això oculta el fet que aquesta personalitat és, en si mateixa, també una construcció, una imatge produïda:

«El valor encarnat per una estrella és palpable, com si fos difícil rebutjar-ho com a *impossible* o *fals* a causa que l'existència d'aquesta estrella –la seva existència al món real– garantís per si mateixa l'existència del valor que aquesta encarna.»

Un altre aspecte sobre aquesta dualitat (estrella com a imatge/estrella com a persona de carn i os) i la càrrega ideològica que comporta (el fet que passi desapercebut que el valor o valors que encarna són una construcció) sorgeix de l'evolució de la imatge de les estrelles des del cinema mut fins als nostres dies. Alexander Walker, a *El estrellato*, afirmava que l'aparició del cinema sonor va acabar amb aquesta visió de les estrelles com a mites inassolibles, com a deesses i déus distants:

«La pèrdua d'il·lusió va ser un dels primers efectes de les pel·lícules sonores en el públic. Quan van tenir un diàleg en els seus llavis, els ídols van patir una gran pèrdua de divinitat... Les seves veus els van convertir en tan reals com el públic que els estava observant.»

Segons Walker, amb l'arribada del cinema sonor, les estrelles es van convertir en éssers menys inescrutables, més propers; ja no **ideals** de comportament sinó figures d'identificació: encarnacions de les maneres típiques de procedir. A partir dels anys 30, les estrelles passen a ser més convencionals en aparença, més individuals en la seva imatge i, per tant, menys representants d'alguna virtut innata, elevada, d'alguna essència.

Altres autors han argumentat que aquest canvi en la representació també va ser a causa del canvi en el clima moral després de les conseqüències de la Gran Depressió. Les estrelles van començar a ser construïdes o presentades com a ciutadans del carrer que, per una qüestió de sort, havien estat «descoberts» i que s'havien convertit en estrelles com a resultat d'un treball dur. D'aquesta manera, es van convertir en encarnacions de carn i os del somni americà, perpetuant el mite d'accés democràtic a la fama de Hollywood, encara que també ocultant, de forma molt efectiva, l'estructura jeràrquica i l'explotació subjacent a la indústria de Hollywood.

D'aquí sorgeix la **paradoxa** principal de la fama de la qual parla Dyer: la combinació, en la imatge de l'estrella, de l'ordinari i de l'extraordinari.

L'estrella no deixa de ser especial, però ara combina «l'excepcional amb l'ordinari, l'ideal amb el quotidià». Són presentades, en comptes de com a éssers humans magnífics, com a persones normals, com un de nosaltres, solament que extraordinàriament populars, atractives, adinerades i afortunades. Encarnen un ideal impossible de complir pel comú dels mortals però que aquestes semblen aconseguir sense esforç.

Aquesta combinació de familiaritat i singularitat extraordinària és el que proporciona a l'estrella el seu **poder ideològic**. A causa del seu estil de vida i el seu estatus, les estrelles són considerades com a exemplars particularment reeixits dins de la societat capitalista del consum. La facilitat amb la qual és transmès aquest èxit, al costat de la suposada «normalitat» de l'estrella, naturalitza la imatge i els significats culturals particulars que les estrelles encarnen en termes de gènere, etnicitat, sexualitat o nacionalitat. Dyer ho defineix així:

«Les estrelles controlen en gran manera la representació de les persones a la societat... Les estrelles tenen una posició privilegiada en la definició dels rols i els tipus socials, i això té conseqüències reals en relació amb com creuen les persones que poden i s'haurien de comportar».

### 2.2.2. Les estrelles com a encarnació de contradiccions entre ideologies

Per a Dyer, les estrelles compleixen una funció ideològica perquè encarnen una sèrie de valors i, a més, els naturalitzen i individualitzen. En resum, i com hem explicat abans, moltes vegades la ideologia que emana de l'estrella és ocultada, fent-se passar per una característica natural de la persona que està darrere de la imatge de l'estrella. Normalment, les estrelles serveixen com a **reforç dels valors hegemònics** en un moment de crisi, en què aquests valors estan amenaçats. Dyer, en aquest sentit, posa l'exemple de Will Rogers, l'actor famós de westerns dels anys vint i trenta: en els anys difícils de la Gran Depressió, «Will Rogers representa els pilars del somni americà en un moment en què cada vegada resultava més difícil creure en el somni». Però el cas de Rogers és únic perquè, segons Dyer, les estrelles són en general imatges més complexes, que poden encarnar les contradiccions en la ideologia hegemònica.

Per a Dyer, el concepte de la **contradicció** és vital: la imatge d'una estrella està relacionada de diferents maneres amb les contradiccions que es donen en la ideologia, sia a l'interior de la ideologia dominant o entre aquesta ideologia i altres alternatives/subversives.

La relació entre la imatge estel·lar i aquestes contradiccions pot ser de desplaçament o d'aniquilar una part important de la contradicció i decidir subratllar l'altra part...o pot ser que el **carisma** de l'estrella aconsegueix una reconciliació màgica. La imatge estel·lar sempre buscarà negociar, gestionar, resoldre o conciliar aquestes contradiccions que estan a l'interior de la ideologia.

Dyer recupera l'exemple de Shirley Temple explicat a *Shirley Temple and the House of Rockefeller*, de Barry King i Charles Eckert. Shirley Temple, una nena prodigi famosa dels anys trenta, és el típic exemple d'una imatge estel·lar que, aparentment, no té ideologia. Però, justament, va aparèixer en un moment de misèria i pobresa a EUA a causa de la depressió que va provocar un debat polític entre les postures conservadores que defensaven la caritat i la beneficència, i les postures progressistes que defensaven el repartiment de la riquesa i els

subsidis socials. King i Eckert afirmen que Temple és un exemple de com el reforç dels valors dominants (els conservadors) es poden produir a través d'una conciliació de les contradiccions en la imatge de l'estrella.

Durant la depressió, per a la ideologia conservadora, la idea dels diners era una idea problemàtica ja que el seu significat era ambivalent: era bo si era donat caritativament, però era destructiu si es redistribuïa i es repartia mitjançant els subsidis. La imatge estel·lar de Temple aconsegueix afirmar i negar alhora aspectes problemàtics de la depressió en la societat capitalista, sobretot en relació amb els diners; a les pel·lícules de Temple, els diners no existeixen, no són res, però són evocats per mitjà de dos elements. D'una banda, l'«amor» que la nena ofereix i reparteix a tothom, una substitució dels diners en forma de caritat (amor s'equipara a caritat); i per l'altra, pels seus rínxols daurats, una «visió de l'or descendint del cel, un tresor». Així doncs, els diners –font de disputes i contradiccions en la ideologia– estan, alhora, absents (i, per tant, s'evita que la seva redistribució més equitativa sigui reivindicada) i presents, substituïts per l'amor/caritat i els rínxols daurats de Temple.

Dyer també introdueix la idea del **carisma**, que seria «una certa qualitat d'una personalitat individual per la qual es distingeix de la resta d'homes corrents i se la tracta com a algú dotat de qualitats excepcionals».

Dyer defensa que el poder carismàtic –d'una estrella, d'un polític– és especialment efectiu quan l'ordre social és incert, inestable i ambigu, i quan la figura carismàtica ofereix un valor, ordre o estabilitat per a equilibrar-ho. I posa l'exemple de Marilyn Monroe com a figura carismàtica:

«La seva imatge s'ha de situar en el flux de les idees sobre la moralitat i la sexualitat, característiques dels anys cinquanta a EUA i que es pot indicar amb exemples com: l'aparició de *Playboy*, l'*informe Kinsey* sobre la sexualitat femenina, *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, etc. La combinació de la sexualitat i la innocència amb Monroe forma part d'aquest flux d'idees, malgrat que és el seu **carisma** el que és capaç de condensar o reconciliar els discursos contradictoris de l'època. Monroe és el compendi de les grans tensions ideològiques dels anys cinquanta a Amèrica. La qual cosa es pot entendre com una forma de viure les tensions heroicament o bé d'aguantar-les de forma dolorosa.»

### 2.2.3. Les estrelles com a encarnació de tipus socials

Com hem dit anteriorment, i en relació amb la paradoxa ordinari/extraordinari del fenomen de la fama, el que realment és important de les estrelles és la seva tipologia o representativitat. Dit d'una altra manera, les estrelles reflecteixen models de subjectivitat humana i també el tipus socials d'una societat o, el que és el mateix, els estereotips que circulen en aquesta societat.

Si una paradoxa fonamental de la fama és que l'estrella és, alhora, especial (extraordinària, espectacular, diferent) i quotidiana (com la gent de la vida real), no és menys paradoxal el fet que, alhora que són admirats com a individus únics, singulars (diferents de qualsevol altra persona, més bells, més talentosos, etc.), també representen grups socials, des d'un punt de vista racial, ètnic, nacional, regional, sexual, etc.

Com afirma Dyer: «L'estrella encarna i, alhora, consuma el tipus social que representa i, en virtut de la seva pròpia idiosincràsia, l'individualitza». El terme tipus social el pren Dyer d'*Heroes, Villains and Fools*, d'O. E. Klapp, i la seva definició seria la següent:

«Una norma col·lectiva de comportament creada i utilitzada pel grup: un concepte idealitzat de com s'espera que sigui o actuï la gent».

Es tracta d'una imatge formada, reconoscible i fàcilment assimilable de com és la gent de la societat. Klapp elabora unes categories de tipus socials: unes que representen els valors dominants de la societat nord-americana i unes altres que els subverteixen i els rebutgen, i a més utilitza noms d'estrelles per a exemplificar cadascuna d'aquestes:

- **El bon Joe (o bon compatriota):** representa l'americà mitjà, l'home corrent. John Wayne seria el representant ideal d'aquest tipus social, malgrat que hi ha aspectes de la seva imatge –la seva poca delicadesa amb les dones, les seves opinions polítiques conservadores– que demostren que és molt més complexa, més ambivalent, sotmesa a tensions majors, que el tipus social que majoritàriament representa.
- **El tipus dur:** està caracteritzat per la brutalitat, la violència i l'agressivitat però també encarna uns valors que el poden convertir en heroi, per la qual cosa l'interès principal d'aquesta figura és la seva ambivalència. Aquest tipus social és encarnat per James Cagney o la figura de James Bond/Sean Connery.
- **La pin-up:** la tipologia de Klapp pel que fa a les dones és molt pobra, reconeixent (encara que no explicant les raons de per què era així) que hi ha pocs personatges femenins que puguin ser presentades com a heroïnes. Per tant, Klapp (l'estudi del qual data de 1962, previ a les reivindicacions feministes) se centra en l'estereotip de la *pin-up*. La *pin-up* promou l'aparença superficial i la despersonalització, la dona com un espectacle sexual, com un objecte sexual. Marilyn Monroe representaria aquest tipus social malgrat que, com hem vist, la seva imatge estel·lar és molt més complexa que la seva adscripció a aquest estereotip determinat.

Enfront d'aquests tipus que, d'una manera o d'una altra, s'adapten als valors dominants de la societat, Klapp afirma que hi ha altres tipus alternatius o subversius que expressen el descontentament davant d'aquests valors hegemònics. Dyer recull aquesta idea de «tipus subversiu» i elabora dues categories:

1) **El rebel:** Dyer posa com a models a Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean o Jane Fonda. El que es pregunta Dyer és fins a quin punt aquestes postures oposades posen en qüestionament les institucions dominants (el sistema de classes, la família, el capitalisme, la societat del consum) o són més aviat expressions d'una angoixa interior, privada i personal, relacionada amb la joventut com a fase passatgera que comporta una «rebel·lió natural, inevitable» però que passarà quan els joves creixin.

2) **La dona independent:** Dyer, per a generar aquesta categoria, es basa en un text fonamental per a l'estudi de l'evolució de la representació de la dona en el cinema, *From Reverence to Rape*, de Molly Haskell. Mentre que el «rebel» s'enfronta de forma frontal amb els valors dominants, la dona independent és un tipus més discret, la postura de la qual és òbviament menys contrària i que estaria encarnada per les figures de Bette Davis, Katherine Hepburn, Barbara Stanwyck, Rosalind Russel o Joan Crawford, entre d'altres.

El que és interessant és que la «independència» d'aquestes estrelles no solament apareix en els papers que interpreten sinó també en el que es deia d'aquestes a les revistes i altres mitjans: les disputes de Davis amb la Warner pel seu contracte, la gran intel·lectualitat de Hepburn, el control sobre la seva imatge de Crawford... Dyer es pregunta si els arguments de les pel·lícules impulsen aquesta imatge o els socaven. I és cert que, si atenem els finals de les pel·lícules (*Luna nueva, Alma en suplicio, La loba...*), aquests suposen una reculada a la imatge d'independència que emana de l'estrella. De totes maneres, Haskell afirma que en cert sentit aquests finals manquen d'importància i que el que en realitat recordem després de veure una d'aquestes pel·lícules és la independència d'aquestes dones, no el seu fracàs o humiliació.

#### 2.2.4. La polisèmia de les imatges de les estrelles

Les estrelles encarnen tipus socials, però les seves imatges són sempre més complexes, més contradictòries, que aquests tipus. Com hem dit anteriorment, per Dyer «la imatge d'una estrella es crea mitjançant textos mediàtics com ara els de promoció, premsa, pel·lícules i crítiques». Això dona com a resultat la idea que la imatge de l'estrella no és unívoca, única, sinó **polisèmica**.

Dyer creu que la imatge de l'estrella és una totalitat complexa i posseeix una dimensió cronològica. El que hem de comprendre de la totalitat, en la seva temporalitat, és el **concepte de la polisèmia estructurada**.

#### Polisèmia

Per polisèmia s'entén els múltiples però finits significats i efectes que la imatge d'una estrella posseeix.



Aquesta polisèmia està estructurada. En alguns casos els diferents significats es reforcen entre si: els diferents elements de la imatge de John Wayne, per exemple (la seva masculinitat, la seva associació amb l'oest, la seva simpatia per la política de dretes, la seva figura imponent...), es reforcen mútuament, legitimant una certa manera de ser de l'home nord-americà. En altres casos, els elements poden estar en contradicció o, directament, en oposició, per la qual cosa la imatge de l'estrella es caracteritza pels intents de negociar, reconciliar o **dissimular** les diferències i contradiccions entre aquests o, sinó, simplement mantenir-los en tensió. Això pot arribar, fins i tot, a amenaçar la visió unitària de la imatge de l'estrella, com és el cas de Marilyn Monroe en el tram final de la seva carrera.

Per a Dyer «les imatges també posseeixen una **dimensió temporal**». Amb això vol dir que poden evolucionar, o no, amb el pas del temps. L'anàlisi de la imatge estel·lar de Jane Fonda es pot veure com un exemple d'aquesta evolució i estudiar-se en termes de **canvi**. Però, per exemple, la imatge de Marlene Dietrich s'hauria d'analitzar des d'una perspectiva de **continuitat**:

«La imatge cristal·litzada en les seves pel·lícules amb Josef von Sternberg ha constituït la clau de la seva carrera. Els intents de trencar amb la seva imatge, fent que aparegués en westerns o altres vehicles nord-americans similars, únicament van aconseguir reafirmar la seva imatge de dona exòtica i seductora...Les fotografies glamuroses dels inicis, però també de la seva maduresa, il·lustren aquesta continuïtat.»

Per a exemplificar totes aquestes idees, Dyer analitza la imatge estel·lar de Jane Fonda partint, en un inici, de la il·lustració de la portada del llibre *The Fabulous Fonda's*, de James Brough. Segons Dyer, la il·lustració: «proporciona una manera útil de veure moltes de les **tensions** presents en la imatge de Jane Fonda». D'una banda, hi ha l'associació amb la seva família: la relació amb el seu pare, Henry Fonda, i amb el seu germà, Peter Fonda, a la qual li associa el radicalisme polític. Per una altra, la seva figura apareix desvinculada de la banda de la pel·lícula cinematogràfica que envolta a tots dos, donant a entendre que, al contrari que aquests, «la seva vida privada ha estat important tant per a la seva imatge com per les seves pel·lícules». I, finalment, mentre que els dos homes apareixen vestits com a personatges, ella apareix mig nua, en una postura de *pin-up*, de manera que queda clar que «la seva imatge està crucialment definida pel seu atractiu sexual». Per a Dyer, aquesta coberta suggeria tres elements fonamentals de la imatge estel·lar de Jane Fonda: la connexió amb el seu pare, la sexualitat i el radicalisme polític. A aquests, n'afegeix un altre: la interpretació actoral.

La imatge de Fonda s'organitza al voltant d'aquests quatre elements que es relacionen de forma maldestra, problemàtica, entre si:

«Mentre en algunes estrelles es condensen aquests elements contradictoris en les seves imatges (en un moviment que els pot unir o exposar aquesta associació), en el cas de Fonda no es tracta tant d'una qüestió de condensació sinó de **negociació d'aquests elements**, intentant trobar un camí propi per mitjà d'aquests.»

En l'anàlisi de la imatge estel·lar de Fonda mitjançant aquests quatre elements que Dyer extreu (destaca) d'aquesta imatge, aquest utilitza no solament l'anàlisi dels personatges que interpreta en algunes de les seves pel·lícules, sinó també els comentaris de les revistes i crítiques del cinema sobre la seva interpretació, la seva vida personal –la seva relació amb Roger Vadim, el suposat creador del mite Bardot, o les tensions familiars amb el seu pare– o el seu compromís polític –va ser una activista oberta en contra de la Guerra de Vietnam, entre moltes altres causes considerades radicals, com ara el feminisme.

Després d'una anàlisi detallada d'aquests elements que promouen aquesta idea de la imatge de l'estrella com a polisèmica (amb diferents, però finits, significats), Dyer certifica que la imatge de Fonda, en la seva dimensió temporal, s'ha d'analitzar en termes de canvi o evolució. Una trajectòria evolutiva que, en el moment en què Dyer escrivia *Stars* (1978), semblava haver arribat a la seva meta; el viatge de Fonda per tots aquests elements problemàtics, contradictoris, de la seva imatge com a estrella, havia arribat a la seva fi, conciliant tots aquests mitjançant diverses estratègies:

**1) Carisma i americanitat.** La conciliació d'elements tan dispars en la imatge de Fonda va ser possible gràcies al fet que el seu **carisma** com a estrella va aconseguir reconciliar ideologies tan contradictòries com els valors tradicionals americans i de la vida quotidiana amb el radicalisme polític i el feminisme. Com ho va fer? L'americanitat de Fonda, el seu aspecte de «noia americana saludable» la va acompanyar des de l'inici de la seva carrera, associat sempre a la figura del seu pare, Henry Fonda, actor que encarnava a la perfecció l'americà mitjà. Fins i tot en les pel·lícules més «escandaloses», més obertament sexuals (les realitzades en la seva etapa amb Vadim, com *Barbarella* o *Juegos de amor a la francesa*), aquesta és tractada d'una manera diferent a, per exemple, Brigitte Bardot. Els crítics sempre destacaven la seva condició d'«americana innocent descobrint els camins del sexe» per mitjà de la seva relació amb un home europeu. Fonda, per tant, fins i tot en els seus films més escandalosos, va mantenir la seva *americanitat total*. Com afirma Dyer, la connexió americana aquí és important: fins i tot en les seves pel·lícules picants franceses, la seva salut, les seves qualitats americanes van ser aplaudides i Fonda va romandre infal·liblement «normal», heterosexual. En altres paraules, no amenaçadora i, per tant, capaç de conciliar elements tan dispars.

**2) Prestigi com a actriu.** Gairebé des de l'inici de la seva carrera i que, de nou, té a veure amb el mite d'aquesta com a part d'una prestigiosa dinastia hollywoodiana, els Fonda. A això la va acompanyar la seva nominació a l'Oscar per *Klute*, un film de missatge feminista en què encarnava una prostituta i l'Oscar per *Danzad, danzad, malditos*. També va ajudar al seu prestigi com a actriu la seva associació amb cineastes considerats «autors» com Jean-Luc Godard o Hal Ashby.

3) **Reconciliadora de contradiccions.** Dyer conclou que la teoria del carisma de la qual hem parlat anteriorment posa una èmfasi especial en l'estrella com a reconciliadora de les contradiccions. La seva americanitat i la seva habilitat i prestigi interpretatius permeten conciliar els diferents i contradictoris elements que trobem en la seva imatge com a estrella. Malgrat els seus papers en films escandalosos o la seva implicació política, la imatge de Fonda apareix com invariablement «normal» i, sobretot, «no gai», com afirma Dyer, «la qual cosa fa que la seva política, especialment el seu feminisme, sembli més ordinari, menys amenaçador». Per acabar, Dyer afirma:

«Pot ser que el seu carisma es tingui en compte no solament per la reconciliació del radicalisme i el feminisme amb l'americà i el quotidià, sinó també per la seva habilitat a suggerir redefinicions de la sexualitat, al mateix temps que reafirma obertament l'heterosexualitat.»

### 2.2.5. Signes d'interpretació

Enfront de la tradició ortodoxa dels estudis fílmics, que consideraven els actors i les actrius com a matèria inerta, modelada pels directors i muntadors, Richard Dyer defensa el **valor expressiu** de la interpretació dels actors i la seva importància fonamental com un element de significació del text fílmic. Ho defineix així:

«L'actuació és el que fa l'intèrpret, a més de les funcions que representa en la trama i del paper que ha d'interpretar. L'actuació, o interpretació, és com es porta a terme la funció, com es representa el paper.»

Per a aquest, els **signes principals d'interpretació** són: l'expressió facial, la veu, els gestos (de mans i braços, però també de les altres extremitats), la postura del cos, el moviment corporal.

De tots aquests, afirma que el signe que habitualment es considera fonamental és el primer, el de l'expressió facial, per la seva analogia amb la seva importància primigènia en la comunicació interpersonal en la vida diària. Però tan rellevant com la seva importància també és la seva ambigüitat, és a dir, la impossibilitat de llegir-ho d'una manera unívoca en la major part de les pel·lícules. La major part de les pel·lícules intenten reduir la gamma de significats que pot tenir una expressió facial però, tot i així, l'ambigüitat gairebé mai no es pot eliminar del tot.

Per tant, la preocupació principal de Dyer no és tant com els actors interpreten sinó **com el públic llegeix l'actuació d'un intèrpret**. Per a aquest, qualsevol intent d'analitzar de forma detallada l'actuació va en contra de l'extrema complexitat i ambigüitat dels signes d'interpretació. Ho explica de la manera següent:

«La nostra interpretació dels signes d'interpretació depèn, en primera instància, del nostre coneixement molt general del que significa l'entonació, el gest, les dilatacions de l'ull, etc. I aquest coneixement està estretament lligat a la cultura i a la història. Cap gest no té un sentit intrínsec, sinó que és la cultura la que el fabrica.»

En altres paraules, per a interpretar el moviment dels ulls de Bette Davis o la manera de caminar de John Wayne no ens podem referir a «un vocabulari universal de l'ull o de la manera de caminar», sinó a vocabularis específics de la cultura –d'una cultura determinada– i específics dins d'aquesta.

Dyer també considera molt rellevant la idea que tota estrella tindrà una gamma de signes i gestos, idiosincràtics i particulars, que formaran part de la seva imatge com a estrella.

Dyer ho descriu amb aquestes paraules:

«El repertori específic de gestos, entonacions, etc. que estableix una estrella en un cert nombre de pel·lícules contribueix al significat de la seva imatge tant com l'element inert de l'aparença, el so particular de la seva veu o l'estil de vestir.»

Per tant, si es vol dur a terme l'anàlisi d'una estrella és fonamental localitzar quins són els seus **signes o trets d'interpretació idiosincràtics**, aquells que la defineixen:

«Una part del problema d'estudiar les estrelles consisteix en establir quines són les característiques recurrents de la interpretació i què signifiquen en termes d'imatge de l'estrella.»

### 2.2.6. L'autoria de l'estrella

Dyer desafia de nou les nocions tradicionals dels estudis fílmics amb un breu capítol final en què planteja la possibilitat de l'autoria de l'estrella. Recull un estudi sobre James Cagney de Patrick McGilligan, titulat precisament *Cagney: The Actor as Auteur* que busca reivindicar Cagney com un actor/autor analitzant les pel·lícules en què va participar –buscant continuïtats, similituds entre aquestes–, i també mitjançant entrevistes amb aquest i de tots els que van treballar amb aquest.

També afirma que, parlant de l'autoria de les estrelles, hem de distingir, d'una banda, l'autoria **de les pel·lícules** (la que McGilligan reclama per a Cagney) i l'autoria **de la imatge de l'estrella** (com que és una construcció, ha de ser manufacturada per algú) i **la seva actuació a la pantalla**.

#### Exemples d'estrelles

Dyer fa un llistat d'estrelles que controlen totalment el procés de creació de la seva imatge i de les seves actuacions (Fred Astaire o Joan Crawford), o que solament contribueixen a això com a part d'un equip més ampli (Marlene Dietrich, John Wayne). I també les estrelles la veu pròpia de les quals sobresurt malgrat els intents de controlar-la i codificar-la en una imatge concreta (Marilyn Monroe, Marlon Brando) i aquells estrelles que són pràcticament el producte de la maquinària de l'estudi/Hollywood (Lana Turner).

De totes maneres, el més habitual quan parlem de les estrelles com a autors és posar-les en relació amb els directors, una relació que pot ser de col·laboració, tensió, oposició, etc. Dyer parla de l'interessant que pot ser analitzar «les disfuncions entre aquests –estrella i director–, especialment des d'un punt de vista ideològic, ja que poden correspondre, o en certa manera proposar, contradiccions ideològiques». I cita Marilyn Monroe contra Howard Hawks a *Los caballeros las prefieren rubias*. Lorelei, el personatge que encarna Monroe, és l'heroïna de la pel·lícula tal com la va escriure Anita Loos, autora del relat original en què es basa el film. I ho és pel seu «ús deliberat de la 'feminitat'». Al llarg de la seva trajectòria, Hawks mai no va semblar molt interessat en personatges que evidenciessin la seva «feminitat»; a *Sólo los ángeles tienen alas*, un personatge similar, interpretat per Rita Hayworth, és mostrat d'una manera molt poc favorable. En el film, Hawks intenta humiliar i parodiar a Lorelei/Monroe en, almenys, dues escenes: quan queda atrapada en una porta pels seus malucs, símbol del seu poder sexual, i quan Rosalind Russell –que en el film interpreta la clàssica dona *hawkiana* cordial, col·lega dels altres homes, un més de la colla– la imita en la seqüència del tribunal. Però Monroe no semblava disposada a seguir el corrent de la visió que Hawks tenia de les dones.

Segons Dyer, la creació que fa Monroe de Lorelei com algú innocent, d'una peça, sexual però sense falsedats, no manipuladora, procedeix de la imatge estel·lar bàsica de Marilyn Monroe, i està fins i tot en contra de la Lorelei manipuladora i menja-homes creada per Anita Loos. Això confon la divisió maniquea de Hawks del món femení en dos arquetips: la dona femenina amenaçadora i manipuladora (la Rita Hayworth de *Sólo los ángeles tienen alas*) i la dona masculina (per descomptat no femenina) agradable i no problemàtica (Jean Arthur en el mateix film o Rosalind Russell en *Los caballeros...*). Dyer deixa ben clar que la «feminitat» no és més que una construcció social i, més enllà d'això, una construcció masculina. I malgrat això, als homes sovint els és difícil suportar-la, ja que és la categoria en què projecten les seves pors sobre el gènere; les dones molt «femenines», segons aquesta projecció masculina, són problemàtiques, amenaçadores. Monroe, com Lorelei, destorba aquest model perquè Lorelei, tal com Monroe la construeix (a partir sobretot de la seva imatge estel·lar), és extremadament femenina sense ser perversa ni castradora. Monroe, com Lorelei, defuig corroborar la construcció masculina del femení.

Aquesta pot ser una **via fecunda a l'hora de defensar la idea de l'estrella com a autora**, és a dir, partir de la cerca tant en els signes interpretatius de l'estrella com en com construeix el personatge o com el posa en relació amb la seva imatge estel·lar, dels **rastres d'aquesta autonomia, d'aquesta insolència** –una paraula associada per exemple a Marlene Dietrich, una altra estrella independent i en conflicte amb el seu suposat «creador», Josef von Sternberg– o **d'aquest rebuig** a la posició prefixada en què els cineastes les volien situar.

### 2.3. Els star studies després de *Las estrellas cinematográficas*

A *Volver a conceptualitzar el estrellato*, l'apèndix a la reedició de 1998 de *Las estrellas cinematográficas*, Paul McDonald recollia els avenços i desenvolupaments principals dels estudis sobre la fama sorgits des de l'aparició de l'obra de Dyer dividint-los en diverses categories.

#### 2.3.1. Les estrelles i la història

Els estudis sobre la fama han permès revisar, des d'una perspectiva diferent, la història del cinema. En primer lloc, hi ha historiadors que han tornat a examinar el període del cinema primitiu a partir de l'anàlisi dels possibles orígens de l'*star system* en el cinema americà. Altres estudis han abordat la manera en què el context social i cultural influeix en la producció del significat d'una estrella i, de la mateixa manera, com una estrella determinada pot encarnar els valors predominants d'una època o d'un lloc concret.

Durant la dècada dels vuitanta i inicis dels noranta, els estudis fílmics van estar travessats per diverses línies divisòries. El primer compendi d'articles sobre la fama, *Stardom*, editat per Christine Gledhill, apareix no solament en aquest context sinó com a resposta a aquesta situació. Els assajos variats i heterogenis que es donen cita en aquest volum compilatori són tant teòrics com històrics i s'apropen al fenomen de la fama d'una manera oberta i sense prejudicis, des de diversos angles.

*Stardom* s'inicia amb dos articles sobre l'origen de l'*star system* a Amèrica: *Seeing Stars*, de Janet Staiger i *The Emergence of the Star System in America*, de Richard deCordova. En el seu article, deCordova argumenta que l'etapa compresa entre 1907 i 1914 va ser un període crític de transformació en què l'*star system* es va desenvolupar i assentar. DeCordova aborda com la producció i la distribució dels discursos sobre els actors i actrius cinematogràfics van donar lloc a diferents tipus de discursos: **discursos sobre la «interpretació»**, que es van iniciar al voltant de 1907, fins a l'establiment del que aquest anomena *picture personalities* (personalitats de les pel·lícules o actors coneguts pels rols que interpretaven a la pantalla), culminant finalment, el 1914, amb la formació de discursos sobre les estrelles (actors coneguts tant pels papers que interpretaven a la pantalla com per les seves vides personals).

A això se suma el **discurs de l'«escàndol de l'estrella»**, que apareix quan Fatty Arbuckle és acusat de l'assassinat d'una jove el 1921. Amb altres revelacions indecoroses sobre les estrelles, deCordova veu emergir «l'escàndol de les estrelles» com un tipus de discurs que exposa contradiccions a les imatges professionals i privades de les estrelles. Com afirma McDonald:

«La història de deCordova traça l'emergència de la dialèctica entre el públic i el privat que Dyer troba a les imatges de les estrelles...Aquestes categories també proporcionen nivells d'anàlisi per a dibuixar una història més àmplia de la fama cinematogràfica, perquè considera els continguts variables dels discursos sobre l'actuació, les vides de les estrelles i els incidents escandalosos.»

Una de les crítiques més recurrents a *Las estrellas cinematográficas*, de Dyer, era que no tenia suficientment en compte el context històric, social i cultural en què apareixia i es desenvolupava l'estrella. La relació entre les estrelles i la societat, o la idea que les estrelles representen o encarnen valors socials o ideològics que defineixen moments històrics determinats, està present de forma tangencial a *Las estrellas cinematográficas* amb la idea que les estrelles reflecteixen diferents tipus socials i que a més encarnen ideologies, en ocasions, contradictòries. No serà, no obstant això, fins al 1987, amb la publicació de *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* que Dyer no incidirà en aquesta qüestió; en la introducció d'aquesta col·lecció d'assajos en què analitza la manera com certes estrelles encarnen les contradiccions i l'espirit d'una època o grup social determinat (Marilyn Monroe i l'Amèrica dels anys cinquanta, Judy Garland i la comunitat gai), l'autor estableix una afirmació influent:

«Les estrelles representen les maneres típiques de comportar-se, sentir i pensar de la societat contemporània, maneres que han estat construïdes històricament, culturalment i socialment... Les estrelles són encarnacions de les categories socials en què les persones són situades i mitjançant les quals han de donar sentit a les seves vides; i les diferents categories mitjançant les quals ens posicionem i donen sentit a la nostra identitat són: el gènere, la classe, l'etnicitat, la religió, l'orientació sexual, etc.»

Seguint aquesta tesi, Diana Holmes examina Brigitte Bardot a *A Girl of Today* en termes de *Zeitgeist* (l'espirit del seu temps), situant la fama de l'estrella francesa dins del context del ràpid canvi social a la França dels anys cinquanta i, en particular, del creixement de la cultura juvenil. Holmes afirma que Bardot va encarnar els valors de la generació juvenil entre mitjan i al final dels cinquanta, però que ho va fer d'una manera complexa i repleta de contradiccions. Així doncs, afirma:

«Hi ha una tensió entre, d'una banda, la definició prescriptiva de la feminitat moderna com una versió lleugerament més acceptable de la domesticitat i la maternitat tradicionals i, de l'altra, una feminitat més transgressora que és compatible amb l'educació, la igualtat d'oportunitats, la possibilitat de mobilitat i una sexualitat plaent i autosuficient.»

L'estudi de certs films clau del període i també de reportatges de revistes com *Paris Match* o *Elle* demostrava:

«L'atractiu de Bardot com a estrella semblava haver depès, almenys en part, de la seva capacitat per a sostenir una tensió entre discursos contradictoris sobre la sexualitat i la feminitat: entre, d'una banda, un desig femení incipient de llibertat sexual i, de l'altra, una ideologia poderosa que seguia definint les dones com naturalment dependents, monògames i maternals.»

Per tant, quan, a mitjan dels anys seixanta, aquest conflicte va començar a estar més clarament articulats i van començar a aparèixer senyals de la Segona Ona del moviment feminista, la popularitat de Bardot va declinar; en solament una dècada va passar de ser una «noia d'avui», com recollia el títol de l'article, a una «dona d'ahir».

### **Les estrelles i els públics**

Una altra de les crítiques que es va fer a Richard Dyer era no haver pres en suficient consideració el **paper que el públic juga en la significació d'una estrella**. McDonald afirma:

«La lectura de les imatges de les estrelles en termes de posseïdores de sentit implica que hi ha algú per qui les estrelles posseeixen sentit i significació.»

Aquest algú són els espectadors, el públic, per qui una mateixa estrella pot significar coses molt diferents, depenent del seu context social, econòmic, cultural...o de si pertanyen a una subcultura (gais, dones, adolescents...) determinada.

El text fonamental de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, va ser important, a més de com a germen de la teoria fílmica feminista, per a la teoria de l'espectador. A partir d'aquest text, es van escriure diversos assajos que revisaven les maneres en què l'espectador s'enfrontava a l'exhibició del cos masculí o femení a la pantalla. Per exemple, a *Masquerading as the American Male in the Fifties*, Steven Cohan duia a terme una anàlisi del film *Pícnic* en què abordava la manera com la pel·lícula erotitza el cos de William Holden que apareix en diverses ocasions amb el tors nu enfront de les mirades femenines. En aquestes escenes, Holden es troba amb «una situació codificada convencionalment com a femenina». Cohan afirma que la imatge estel·lar de Holden com un «noi sa americà», viril, reforçada per la seva actitud ambivalent cap a la fama i certs relats de proeses temeràries en la seva vida personal, contraresten la idea de Holden com a objecte cosificat, fetitxitzat i, per tant, no posen en perill la seva «masculinitat», no el «feminitzen».

A *Masochism, Masquerade and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich*, Gaylyn Studlar considera el masoquisme com alguna cosa central en el poder i atractiu de Marlene Dietrich. En moltes de les pel·lícules rodades amb von Sternberg, els personatges masculins són víctimes complaents, destruïts pel seu propi desig. La imatge de l'estrella –la seva sensualitat i, alhora, la fredor i indiferència cap al desig masculí– i el relat es combinen per a conferir erotisme a Dietrich, alhora que també deixen veure l'absoluta impossibilitat d'arribar a «posseir-la». L'aproximació d'Studlar al masoquisme planteja com la imatge de l'estrella femenina pot representar un poder, aconseguit per mitjà de la interpretació, que transforma el plaer i el control de la mirada masculina. Finalment, una de les tesis més interessants d'Studlar és la següent:



«Quan excloem el protagonista masculí fort com a mediador per a la mirada de l'espectadora, les pel·lícules de Dietrich proporcionen un panorama a l'espectadora perquè contempli i desitgi, directament, l'estrella femenina.»

Una altra tendència dins de l'interès per l'espectador o el públic en els estudis sobre la fama és la **influència que les estrelles tenen**, com a models de conducta, d'aspecte físic o objectes de consum, entre els espectadors. A *Star Gazing*, Jackie Stacey recull els resultats d'una enquesta que va dur a terme a un nodrit grup de dones angleses sobre el que aquestes recordaven de les estrelles cinematogràfiques dels anys quaranta i cinquanta. Stacey parla de la relació entre les enquestades i les estrelles a què es referien a tres nivells diferents:

1) **Escapisme**: a l'Anglaterra de la postguerra, i a nivell general, les espectadores preferien les estrelles nord-americanes, sobretot les femenines, perquè simbolitzaven el glamur que les estrelles angleses (James Mason, Margaret Lockwood) no posseïen.

2) **Identificació**: la identificació es duia a terme de maneres diferents:

- **Fantasies identificatòries cinematogràfiques**: són unes fantasies que creava l'espectadora al cinema, quan imaginava una estrella com un ideal. En aquest tipus de relació d'identificació, les espectadores descrivien l'admiració i adoració cap a una estrella determinada, entesa com algú que tenia una vida diferent i inassolible.
- **Pràctiques identificatòries extracinemàtiques**: és quan la fama influeix, directament, en la vida diària de les persones. Stacey parla de com algunes de les enquestades també van explicar com les seves identificacions amb les estrelles les van motivar a realitzar accions fora del cinema. Simulaven ser les seves estrelles favorites i feien tot el possible per a semblar-se a aquestes, potenciant, per exemple, la possible semblança física, imitant el seu pentinat, la seva manera de vestir, etc.

3) **Consum**: la relació de les estrelles i l'economia de consum a EUA ha estat convenientment abordada en articles com *Puffed Sleeves before Tea-Time*, de Herzog i Gaines, present a *Stardom*. En aquest article s'explica com un famós vestit dissenyat per Adrian i que portava Joan Crawford a *Letty Linton*, es va posar a l'abast de les consumidores corrents gràcies a models *pret-à-porter*.

El consum relacionat amb les espectadores angleses de la postguerra era una mica més complex, ja que les difícils circumstàncies materials els obligaven a fer les seves pròpies versions dels vestits, pentinats o objectes de bellesa (crema, maquillatge) de les estrelles que admiraven. En aquest sentit, McDonald va afirmar:

«Aquesta espècie d'economia cultural creativa s'ha convertit en objecte d'interès en el camp dels treballs sobre els fans... Utilitzant un terme desenvolupat per Henry Jenkins, les enquestades per Stacey furtaven els estils de les estrelles i, de passada, construïen la seva identitat cultural i social per mitjà del préstec i de la modulació de les imatges de la cultura de masses.»

### 2.3.2. La fama com a força de treball

Hi ha una àrea dels estudis sobre la fama que s'ha centrat en la comprensió de les estrelles com a treballadors dins d'un sistema industrialitzat de producció, distribució i exhibició de pel·lícules.

La imatge de l'estrella no sol estar associada amb la idea del treball. Les estrelles es mostren com a «ídols de consum», persones amb vides extraordinàries, amb possessions luxoses, etc., però no com a «treballadors» (encara que privilegiats, pertanyents a una elit) de la indústria.

El sorgiment d'un discurs sobre la «interpretació», que com hem comentat Richard deCordova situa el 1907, segueix avui en articles que aborden les imatges de les estrelles com a força de treball, encara que sigui privilegiada, dins de la indústria. McDonald recull com aquest discurs sobre la «interpretació» (qui és de debò un actor o actriu i qui no ho és) té un **efecte de legitimació o deslegitimació** del treball de les estrelles. Contraposa dos casos: el mode eufòric i rendit en què la premsa especialitzada va rebre la notícia de l'aparició conjunta de Robert de Niro i Al Pacino (definites com «els millors actors de la seva generació») a *Heat*, de Michael Mann. Fins i tot les anècdotes més superficials del rodatge es van convertir en la legitimació de l'extraordinari talent interpretatiu d'ambdues estrelles. Per contra, McDonald recull els comentaris despectius d'una certa crítica quan Sharon Stone va protagonitzar *Casino* juntament amb De Niro. Segons McDonald, la serietat del treball interpretatiu d'Stone està completament «soscavada per l'atenció als seus esforços per a convertir-se en una estrella. Com a estrella, Stone, està representada en el cor de l'oci, fins i tot quan està treballant».

Així doncs, els discursos sobre el treball de les estrelles no aborden únicament el treball de la interpretació en el cinema, sinó que també evidencien les jerarquies existents entre els actors (estrelles conegudes contra actors desconeguts, actors «seriosos» contra estrelles frívols...), determinats pels judicis de legitimitat artística.

Tal com ha apuntat Barry King a *Articulating Stardom*, un dels factors que limiten el poder econòmic de les estrelles és l'excés d'oferta contínua que es produeix en el mercat laboral dels actors. L'*star system*, per tant, està influït per un ampli mercat d'actors que no posseeixen la categoria d'estrella. Amb tants

actors esperant la seva oportunitat, dona la sensació que les estrelles són fàcilment reemplaçables. King parla de dos tipus diferents d'interpretació fílmica mitjançant els quals s'intenta resoldre aquest problema:

**1) Imitació o suplantació (*impersonation*).** L'economia de la indústria cinematogràfica difereix de la del teatre, en què els actors molt qualificats són capaços d'encarnar qualsevol personatge, per mitjà d'aquest procés de suplantació. Això significa que la personalitat de l'actor desapareix darrere del personatge, en una parencia de versatilitat pel qual poden interpretar convincentment qualsevol paper.

**2) Personificació (*personification*).** En el cinema, la tendència no és cap a la suplantació sinó cap a la personificació, o el que és el mateix: la personalitat i identitat pública de l'actor no desapareix darrere del personatge sinó que roman a la vista, sent el personatge eclipsat, en certa manera, per la personalitat de l'estrella. Per tant, una estrella pot reafirmar els seus valors individuals utilitzant la personificació per a conrear una imatge única; un conjunt de significats altament comercialitzables que la distingeixen de la resta.

Per a King, l'economia lligada a l'actuació es basa principalment en l'exclusivitat: és a dir, els actors que posseeixin atributs o habilitats més exclusives (i que els seus col·legues no puguin replicar) seran els que puguin exigir majors salaris. Al costat d'aquest i Richard deCordova, Paul McDonald és un dels teòrics dels estudis sobre la fama que, malgrat recolzar-se en les tesis de Dyer, s'ha allunyat de la línia d'interpretació de les imatges estel·lars per a centrar-se en la recerca de les pràctiques institucionals de la fama en termes de producció, distribució i exhibició, propietat i regulació, explorant què fan les estrelles i com són usades, no solament per les audiències sinó també pels estudis, agents, managers i publicistes. Per a aquest, si es vol «apreciar l'activitat social de la fama, la semiòtica dels significats de les estrelles ha d'anar acompanyada del pragmatisme de les pràctiques sobre la fama».

En el seu llibre *The Star System*, McDonald proporciona un resum coherent del desenvolupament de la fama de Hollywood com a indústria al llarg del segle XX. Argumenta que entendre com operen les estrelles en el context de la producció «requereix no solament fixar-se en la imatge...sinó també en la imatge com a font de valor econòmic. Això implica la consideració de diversos factors en el llibre de McDonald:

- Com les estrelles eren sistemàticament desenvolupades i manufacturades des dels estudis.
- Com les estrelles van operar com a treballadors *freelance* al Hollywood posterior a la caiguda dels estudis.
- El rol dels agents.
- La funció dels actors no solament com a elit de la indústria sinó també com a productors o com a productors executius.

- La naturalesa i funció dels contractes de llicències d'imatge o marxandatge lligats a les estrelles.
- Finalment, el rol d'internet a l'hora de donar una nova forma a la naturalesa i el control de les imatges estel·lars, i també les noves relacions entre les estrelles i el seu públic.

Així mateix, Janet Staiger també desenvolupa detalladament l'aspecte sobre la manufacturació de les estrelles en els estudis a *The Star Machine*:

«El sistema d'estudis, íntegrament, depenia de les estrelles i havia estat construït sobre aquestes...les estrelles eren els béns més preuats de consum del sistema econòmic. [...] Les fàbriques que eren els estudis es van encarregar del procés de manufacturació de l'estrella, li van imprimir velocitat i van reduir, finalment, el fenomen a la seva essència: fins i tot els nens i els gossos es podien convertir en estrelles si eren tractats correctament.»

El sistema d'estudi dels anys trenta i quaranta va sorgir de la concentració de poder en cinc grans estudis: «En aquells temps, el corrent era un contracte de l'estudi de set anys, apropiant-se de l'estrella durant un període determinat...» Aquest 'contracte' permetia als estudis abusar de l'ocupació de l'estrella. Els executius decidien sobre els càstings de les estrelles i les seves possibles cessions a altres estudis. Amb la caiguda del sistema a inicis dels anys cinquanta, la relació entre l'estrella i els estudis es va reorganitzar. La contractació a llarg termini va deixar de ser rendible per a l'estudi, de manera que preferien contractar les estrelles pel·lícula a pel·lícula, la qual cosa comportava avantatges i desavantatges. D'una banda, les estrelles van tenir més autonomia a l'hora de triar els seus projectes i la seva trajectòria professional. Com afirma Barry King a *Stardom as Occupation*, aquest és el moment en què diverses estrelles es van llançar a crear les seves pròpies companyies productores, fet que encara els proporcionava un major control sobre els seus projectes.

McDonald també examina el rol que les agències de talents juguen al Hollywood contemporani, al costat dels managers, els publicistes i els representants legals, donant a entendre que malgrat el desplaçament del poder dels estudis a aquestes companyies intermediàries que va tenir lloc en els anys noranta, algunes coses han romàs inalterables. Per exemple, que un petit grup d'empreses manufacturen, gestionen i controlen el capital de la fama a Hollywood. Això pot fer que ens plantegem qui duu a terme la selecció d'aquells pocs actors que són candidats a la fama; una pregunta que és recurrent en aquesta àrea dels estudis fílmics que és l'estudi de les estrelles.

## 2.4. Conclusió i vies a explorar

L'anàlisi de *Las estrellas cinematográficas*, com hem comprovat, pot revelar informació molt rellevant sobre les pel·lícules, la indústria cinematogràfica, la cultura cinematogràfica i també de l'àmplia cultura en què les pel·lícules, les imatges de les estrelles i els discursos circulen. Des dels anys setanta, els estudis sobre la fama o *star studies* s'han convertit en una branca important dels estudis fílmics precisament per la seva capacitat de reinvençió i per assumir noves metodologies i àrees de recerca. Al llarg dels anys, els teòrics han utilit-

zats una gran varietat de mètodes per a investigar nombroses àrees de la fama, els *star systems* nacionals i el treball de les estrelles de diversos països i diferents períodes.

Els nous mètodes de recerca i el fet de desplaçar el focus d'interès en els sistemes d'estrelles nacionals allunyats de la preponderància de Hollywood són els dos elements que obren un camí encara per explorar. Quant a la metodologia, a la ja comentada anàlisi detallada del material extrafílmic i de la interpretació de l'estrella a les pel·lícules (la identificació dels seus trets idiosincràtics com a actor), s'uneixen les anàlisis dels guions o les entrevistes amb professionals de la indústria com ara directors de càsting, agents, publicistes, etc. A més, els estudis contemporanis de les estrelles es beneficien de l'aparició d'internet no solament per a aconseguir informació sobre l'estrella sinó també per a accedir als fans de la mateixa, la qual cosa fa possible, fins i tot, la possibilitat de dur a terme qüestionaris als mateixos sobre la seva relació amb una estrella determinada.

Quant a la segona qüestió, habitualment, quan parlem d'estrelles o de fama cinematogràfica, se sol pensar immediatament en Hollywood, sent les estrelles nord-americanes les que més atenció crítica i major nombre de publicacions han protagonitzat. En els últims anys, no obstant això, han sorgit nombrosos intents de dur a terme una anàlisi de les diverses estrelles nacionals, allunyades de Hollywood, amb volums compilatoris dedicats al cinema europeu, però també de les estrelles asiàtiques o de Bollywood, malgrat que, com afirma Martin Shingler, encara hi ha molt camí per recórrer i ens diu el motiu següent:

«Hi ha molts països infrarepresentats en l'estudi de les seves estrelles nacionals, com ara el Japó, Iran, Mèxic, Austràlia o Sud-àfrica. Els estudis de les seves estrelles i dels seus *star systems* haurien de complementar la immensa quantitat de material disponible sobre les estrelles nord-americanes o europees.»



## Bibliografia

**Ángeles, V.** (2015). *El autorretrato como forma de transmutación en la obra de Claude Cahun, Imagen y apariencia* Murcia: Universitat de Múrcia.

**Beauvoir, S.** (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Burch, K. T.** (2012). *Democratic transformations: Eight conflicts in the negotiation of American identity* (pàg. 139). Londres: Continuum.

**Butler, J.** (1990). *El género en disputa* (pàg. 70).

**Claire, C.** (1976, març). *Écran 76* (núm. 45).

**Clover, C. J.** (1987). «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film». *Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy* (núm. 20, pàg. 187-228). Califòrnia: University of California Press.

**Constance, P.** (1988). *Feminism and Film Theory* (pàg. 216). Nova York: Routledge.

**Cook, P.; Bernink, M.** (1999). *The cinema book* (pàg. 353-362). Londres: British Film Institute.

**Doane, M. A.** (1982, setembre). «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator». *Screen* (vol. 23, núm. 3-4, pàg. 74-88).

**Douglas, S. J.** (2011). *Enlightened Sexism: The Seductive Message that Feminism's Work Is Done*. Nova York: St. Martin's Griffin.

**Dyer, R.** (1986). *Heavenly bodies (films stars and society)*. Basingstoke: Macmillan.

**Dyer, R.** (1998). *Stars*. Londres: British Film Institute. Bury St Edmunds.

**Dyer, R.** (1991). *Now you see it (studies on lesbian and gay film)*. Nova York/Londres: Routledge.

**Dyer, R.** (2002). *The culture of queers*. Nova York/Londres: Routledge.

**Friedan, B.** (2016). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Gen Doy, C. C.** (2007). *A sensual politics of photography*. Londres: I.B. Tauris.

**Haraway, D. J.** (2016). «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century». Minnesota: University of Minnesota Press.

**Jeffords, S.** (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in Reagan Era*. Nova Brunsvic/Nova Jersey: Rutgers University Press.

**Koch, G.** (1982, juliol). «Why women go to the movies». *Jump Cut* (núm. 27, pàg. 51-53).

**Lauretis, T. de** (1984). *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (pàg. 7). Londres: Macmillan.

**Millet, K.** (2010). *Política sexual* (ed. original: 1995). Madrid: Ediciones Cátedra.

**Mulvey, L.** (1975). «Visual pleasure and narrative cinema». *Screen. Oxford Journals* (núm. 16, vol. 3, pàg. 6-18)

**Mulvey, L.** (2009). *Visual and Other Pleasures* (pàg. 29-38). Londres: Palgrave Macmillan.

**Radner, H.** (2011). *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*. Nova York: Routledge.

**Riviere, J.** (1929). «Womanliness as a masquerad». *International Journal of Psychoanalysis* (núm. 10, pàg. 303-313). Reimprès a *Hurly-Burly* (núm. 3, pàg. 75-84).

**Russo, V.** (1987). *The Celluloid Closet (homosexuality in the movies), Revised Edition*. Nova York: Harper & Row.

**Ruti, M.** (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Londres/Nova York: Bloomsbury Academic.

**Smith, D. M.** (2012). *Poets Beyond the Barricade: Rhetoric, Citizenship, and Dissent after 1960* (pàg. 153). University of Alabama Press.

**Studlar, G.** (1993). *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Nova York: Columbia University Press.

**Tasker, Y.** (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and The Action Cinema*. Nova York/Londres: Routledge.

**Wallis, B.** (2001). *Arte después de la modernidad* (pàg.367-377). Madrid: Ediciones Akal.

**Weiss, A.** (1993). *Vampires and Violets (Lesbian in Film)*. Nova York: Penguin Book.

**Wollstonecraft, M.** (2014). *Vindicació dels drets de la dona*. Barcelona: L'art de la memòria.