

«SHE WON'T THANK YOU, SHE'S MAD»: LA ESCISIÓN DE LA FEMINIDAD  
VICTORIANA EN *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (KAREL REISZ, 1981)

«SHE WON'T THANK YOU, SHE'S MAD»: VICTORIAN FEMININITY'S SPLIT  
IN *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (KAREL REISZ, 1981)

Teresa Sorolla Romero  
Dep. de Ciències de la Comunicació  
Maria Medina-Vicent  
Dep. de Filosofia i Sociologia  
Universitat Jaume I

RESUMEN

El film *The French Lieutenants's Woman* (Karel Reisz, 1981), adaptación de la novela publicada por John Fowles en 1969, nos sitúa en un espacio divergente tanto en lo que se refiere a la estructura del relato como a la construcción de su protagonista Sarah Woodruff. A lo largo del texto filmico se entrelazan diferentes aproximaciones a la figura de la mujer, entretejiéndose la mirada deseosa masculina con sus propias aspiraciones de autodeterminación. A su vez, la presente obra deconstruye el género melodramático dando muestra de las infinitas posibilidades de doblegar el relato cinematográfico, que se piensa a sí mismo descubriéndose como profundamente metadiscursivo.

**Palabras clave:** metadiscursividad, intertextualidad, época victoriana, fallen woman, contrato sexual, derecho al mal.

ABSTRACT

*The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), an adaptation of the novel by John Fowles published in 1969, is set in a divergent space both as regards of the structure of the story as to the construction of its lead Sarah Woodruff. Throughout the text different cinematic approaches to the representation of women are interwoven, the eager male gaze and her own aspirations to self-determination all tangled up. At the same time, the present work deconstructs the melodrama, giving living proof of the infinite possibilities in unfolding the film's discourse, deeply self-conscious.

**Key words:** metacinema, intertextuality, the victorian age, fallen woman, the sexual contract, meanness.

## Introducción

Una figura femenina cubierta con una larga capa oscura observa, impertérrita, los golpes que el oleaje enfurecido asesta al acantilado en el que se encuentra. Su mirada, cargada de indeterminación, rehúye ofrecer respuesta a los interrogantes que plantea su observación insistente del horizonte marino. «Such a staring at the sea is provocative, intolerable and sinful», denuncian los estandartes pueblerinos de la moral tradicional asentada sobre la lógica patriarcal moderna, que aboga por la dicotomía entre roles de mujeres y hombres en los espacios público y privado. Tampoco los reputados discípulos de Darwin hallan explicación científica para la actitud misteriosa de *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), a quien se aproximan como si de un objeto de estudio despersonalizado se tratase. Dicha mujer es observada desde una mirada totalizadora y abordada como aquello a lo que hay que dominar: la Naturaleza desconocida en contraposición a la Ciencia como razón absoluta. El film, particular adaptación de la novela homónima publicada por John Fowles en 1969, explora la problemática de género en la sociedad victoriana desde un punto de vista contemporáneo que actualiza la figura decimonónica de la *fallen woman*. Tanto desde el argumento como desde la narrativa del relato, el texto audiovisual reflexiona sobre la construcción de determinados modelos de feminidad así como de los horizontes vitales, reglas morales y convenciones sociales asociados a aquéllos.

El relato se revela, según avanza, como profundamente metadiscursivo. Asistimos a la historia de Sarah, condenada al ostracismo en el pequeño pueblo de Lyme Regis por haber sido amante de un militar francés que la abandonó. Esta línea argumental ubicada en el siglo XIX resulta ser la representación cinematográfica *intradiegética* de una novela al rodaje de la cual asistimos desde el siglo XX. De este modo, el turbulento romance de los personajes victorianos se entrelaza con la relación sentimental de los actores que les dan vida. El film se abre a la interpretación lectora, responsable de identificar los referentes decimonónicos de los que parte la puesta en escena, tales como la estética prerrafaelista o la naturaleza romántica. Puesto que el discurso se presenta fragmentado, quiebra la estructura melodramática tradicional e, integrando una narración en el seno de otra, adquiere rasgos de *mise en abîme*. Así, exige del espectador/a una revisión de las convenciones asimiladas a los dramas de época literarios y cinematográficos, que contribuyen a repensarlos aludiendo a la problemática que vertebró la cuestión de *género*.

## Autorretratos atormentados

Los círculos artísticos del Londres de 1869 se estremecieron ante la circulación del rumor de que, cuando el poeta y miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti, hizo abrir el ataúd de su esposa Elisabeth Siddal con el fin de recuperar un poemario que depositó en él años atrás -exhumación, en sí misma, carne de habladoras-, la cabellera de la musa del Prerrafaelismo había seguido creciendo hasta llenar el féretro con su refulgir cobrizo. Lizzie Siddal sufrió en vida las infidelidades constantes de su esposo, el cual ninguneó también su obra poética y pictórica. Sin embargo, tras fallecer por sobredosis de láudano en 1862, quedó inmortalizada a manos de su viudo en *Beata Beatrix* (1871-1872), representación visual de la mistificación a la que Rossetti sometió su recuerdo. En cualquier caso, el cabello de la mujer «salta como una metáfora de las monstruosas energías sexuales femeninas desde el ataúd literal y figurado en el que su esposo artista la encerró» (Gilbert y Gubar, 1984: 42).

No en balde, en la novela de la que *The French Lieutenant's Woman* es homónima adaptación, Sarah Woodruff termina viviendo en casa de los Rossetti. Como Elisabeth Siddal, alberga impulsos artísticos. Aunque en la versión filmada de la historia no se da tal sinergia, los rasgos que caracterizan a Meryl Streep en el film coinciden en muchos puntos con la estilización del estereotipo femenino de mujer sensual que derivaría, entre otras figuras, en la *femme fatale* cinematográfica con su cabello «largo y abundante, generalmente negro o pelirrojo pero en ocasiones también rubio, un cabello que funciona como fetiche erótico» (Cuéllar, 2006: 72). El vestido de Sarah, más recto que las faldas acampanadas de Ernestina, prometida de Charles, parece remitir también a la indumentaria medievalista promovida por dos movimientos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX bajo el nombre de Rational/Hygienic/Reform Dress y Aesthetic/Artistic Dress, que reivindicaban una mayor comodidad y libertad de movimiento para el vestido femenino, rechazando el corsé que oprimía el tronco hasta provocar deformaciones internas y problemas respiratorios. Los vestidos consistían en «loose, dropped waists seemingly absent of corsetry, fabric with an easy drape, puffed sleeve, and unconventional colors» (Kortsch, Christine, 2009: 81), y las mujeres que los vestían «were often associated -positively or negatively, depending on the viewer- with artists, socialists, or aesthetes» (Kortsch, 2009: 81).

El devenir narrativo del relato irá desvelando la correspondencia entre el aspecto de Sarah y la psicología del personaje. Aunque a mediados del siglo XIX, la melena ígnea «ya no merece la desaprobación estética de años antes, la sospecha de ser símbolo de una

provocadora y no controlada sexualidad no ha desaparecido» (Bornay, 1994: 104). Sarah utiliza su fuerza simbólica de manera consciente cuando se suelta el recogido dejándolo caer sobre el hombro, precisamente mientras reconoce ante Charles que, habiendo comprendido las intenciones eróticas del teniente, siguió adelante en su encuentro con él. El acto apunta las intenciones premeditadas de la mujer, sobre todo si tenemos en cuenta que «en la puritana Inglaterra de la época victoriana, las mujeres sólo se soltaban el pelo en el espacio privado, en el momento de acostarse» (Bornay, 1994: 65).



**Fig. 1 y 2.** Plano medio de Sarah y Beata Beatrix (1871-1872, Dante Gabriel Rossetti).

Sarah se confiesa como una mujer diferente, cuyo destino no pasa por un matrimonio habitual con hijos; es la anestesia ante el insulto aquello que la ha mantenido viva. Explicita entonces su triunfo, no exento del alto precio de la marginación social: ella goza de una libertad que el resto de mujeres no tienen. Una turbación que sigue quebrándole la voz mientras habla, deja entrever que su discurso supone determinadas contradicciones internas derivadas de la fractura entre la concepción de feminidad aceptada socialmente y sus desviaciones deliberadas, no comprendidas por su coprotagonista masculino, pero vistas de diferente modo por el/la espectador/a contemporáneo/a. Cuando asume: «I am nothing. I am hardly a human anymore», desde el siglo XXI entendemos que es el rechazo a la sumisión y a la sexualidad regulada por la convención social victoriana aquello que hace que Sarah no se considere humana. Esto enlaza, tal y como comentan algunos de los personajes del film como Ernestina (el ángel del hogar personificado) o Mrs. Poulteney (estándar de la represión moral victoriana), con el modelo de la *fallen woman* e incluso con esa sexualidad considerada monstruosa en un contexto que niega el deseo femenino. Y es que «[d]esde un punto de vista masculino, las mujeres que rechazan los silencios sumisos de la vida doméstica han sido consideradas objetos terribles [...] Pero desde un punto de vista femenino, la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia» (Gilbert y Gubar, 1984: 93). Como hemos apuntado, Sarah explora su vertiente artística a través

de la pintura. Como autora, probablemente experimenta las mismas contradicciones que acechan a su libertad en cuanto a identidad sexual se refiere. Ni en un ámbito ni en otro encuentra un discurso que legitime su posición, sus ansias de experimentación. Esa angustia se visibiliza en sus dibujos febriles, cuyo carácter sombrío recuerda, por ejemplo, a los rostros ajados y siniestros de las Pinturas Negras de la Quinta del Sordo, tales como *Dos viejos comiendo* (Francisco de Goya y Lucientes, 1820-1823), consideradas un precedente del Expresionismo.



**Fig. 3 y 4.** Plano picado del dibujo de Sarah y *Dos viejos comiendo* (1820-1823), Francisco de Goya y Lucientes.

Los autorretratos que la joven realiza mirándose intensamente a un espejo, y que devuelven una mirada cruel, casi malintencionada, también ponen de manifiesto su autopercepción. Sarah se rebela contra la concepción de las mujeres «definidas como seres asexuales, al servicio de una devota maternidad y del recogimiento religioso constreñidos al ámbito de lo privado» (Guerra Palmero, 2001: 57), y lo hace escogiendo un camino considerado inmoral que implica su emancipación sexual. En consecuencia, «la melancolía de Sarah se interpreta en Lyme Regis como consecuencia directa de su seducción y abandono, que ella parece llevar escritos en el rostro como un estigma de inmoralidad» (Pérez Riu, 2001: 195). La protagonista se agarra a esa mácula con fuerza, escogiendo ser concebida como portadora del mal, puesto que en su contexto «el acceso al conocimiento de lo que es la sexualidad es por sí solo una forma de corrupción» (Pérez Riu, 2001: 210). El pavor que provoca en la comunidad dicha mujer pone de relieve, desde nuestra posición del siglo XXI, cómo «hablar de sexo es hablar de poder» (Valcárcel, 1991) y autodeterminación, y eso es lo realmente imperdonable. Sarah es plenamente consciente de que su decisión la llevará a la exclusión social, y la declaración de intenciones implícita en su conducta es lo que irrita a sus convecinos/as, la voluntad de controlar su propio cuerpo:

I gave myself to him, I did it so that I should never be the same again, so that I should be seen

for the outcast I am! I knew it was ordained that I should never marry an equal, so I married shame. It is my shame that has kept me alive, my knowing that I am truly not like other women. I shall never, like them, have children and a husband, and the pleasures of a home. Sometimes I pity them. I have a freedom they cannot understand.

La asociación de esas decisiones con la maldad se corresponde con el anclaje de gran parte del imaginario generado alrededor de la figura femenina en la idea del pecado y la culpa (Sau, 1981: 109), y es que «la mujer es origen del mal, causa del mal, guardiana del mal, transmisora del mal y heredera del mal» (Valcárcel, 1991: 82). En esta línea, Valcárcel teoriza sobre «el derecho al mal», reflexionando en torno al poder de las mujeres para renegar de esa bondad que les ha sido adjudicada según su sexo y escoger aquello que les ha sido vetado: la autonomía de decisión y el comportarse en base a las reglas del mundo público, eminentemente masculino:

Si no los podemos hacer tan buenos, hagámonos nosotras tan malas: no exijamos castidad, sino perdámosla; no impongamos la dulzura, hagámonos brutales; no atesoremos naturaleza sino destruyámosla con el fervor del converso, etc. Las aparentes paradojas con las que se encuentran las mujeres, puritanismo-desvergüenza, apacibilidad-violencia, sumisión-dominio... desaparecerán con una reformulación *ad mulierem* del imperativo categórico (Valcárcel, 1991: 182).

Valcárcel se refiere principalmente al debate entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, proponiendo cambiar el discurso de la superioridad moral de las mujeres por el de su derecho a comportarse «mal», a disponer de capacidad de decisión, como lo han venido haciendo los hombres durante siglos. Sin embargo, sus palabras nos sirven para profundizar en el conocimiento de la protagonista. La autora ofrece una nueva vía: tener la potestad del mal para poder así acceder a la universalidad negada a las mujeres. La negación moral de Sarah a la hora de representar el papel que le ha sido asignado la empuja a escoger, como sólo a un hombre se le permitiría hacerlo. Escoge comportarse según el patrón de lo que su entorno considera como una mujer de «dudosa moral» y nutrir su existencia del desprecio de los demás, sabiendo que es ese odio lo que le permitirá seguir determinando su propio destino.

En esta línea, Gilbert y Gubar analizan la ansiedad de la escritora del XIX afirmando que «si las mujeres contemporáneas sí prueban ya la pluma con energía y autoridad, sólo son capaces de hacerlo porque sus antepasadas de los siglos XVIII y XIX lucharon en un aislamiento que sintieron como enfermedad, una enajenación que sintieron como locura, una oscuridad que sintieron como parálisis, para superar la ansiedad de la autoría que era en-

démica en su subcultura literaria» (Gilbert y Gubar, 1984: 65). El relato cinematográfico que aquí estudiamos presenta, mediante una estructura cercana a la *mise en abîme*, ese primer y doloroso estadio a través del tormento de Sarah, en la película cuyo rodaje constituye la trama principal, mientras que la parte del argumento ambientada en el siglo XX (en la cual se filma la película cuyo resultado es la trama de Sarah) retoma con Anna, la actriz que le da vida *intradiegéticamente*, la mayor libertad de decisión posterior, una vez ciertos logros feministas han sido conseguidos en algunas sociedades occidentales. Así, Anna dirige su carrera profesional y su vida sentimental sin la coerción institucionalizada que impide a Sarah actuar libre de remordimientos.

### El desdoblamiento del relato

El proceso de adaptación de la novela al medio cinematográfico cuyo resultado es el film que nos ocupa es estudiado por la autora Carmen Pérez Riu (2001), quien da cuenta de las diferencias entre el discurrir narrativo de la novela impresa y el discurso filmico, responsabilidad principal de su guionista: «Pinter convirtió el juego meta-literario de Fowles en un juego meta-cinematográfico» (Pérez Riu, 2001: 188). Determinadas reflexiones son suscitadas en el libro por los comentarios directos y particularidades de «un narrador metatextual que afronta con ironía y autoconsciencia de la narración, y de un autor implícito que hace comentarios sobre el proceso de creación y su participación en él, con explícitas interpelaciones para que los lectores participen» (Pérez Riu, 2001: 184). Esa complejidad se trasvasa al film mediante el trenzado de dos ficciones que se imbrican dialogando entre ellas y generando ecos que resuenan en ambas, propiciando una reflexión sobre el género en sus vertientes sexual y artística. De ese modo, el punto de vista contemporáneo que el narrador explicita en el libro aparece ficcionalizado en la parte argumental emplazada en el siglo XX y la meta-ficción «se convierte en el principio ordenador del film» (Pérez Riu, 2001: 184) desde el mismo instante en que el león enmarcado de la Metro Goldwin Mayer deja paso a los títulos de crédito iniciales.

Éstos se ubican en una primera secuencia que, aunque diegética (perteneciente al universo de la ficción representada), puede considerarse relativamente autónoma. Además de informar del título, autoría y el equipo humano que ha participado en la producción, sintetizan los ejes sobre los que se vertebrará *The French Lieutenant's Woman*, dejando ver cómo «[l]a función más primitiva y básica de los títulos de crédito [...] ha sido ampliamente superada en su capacidad para erigirse en textos de valor discursivo estratégico y de poder narrativo ya desde los *telones* del relato. Toda secuencia de crédito destila la concepción na-

rrativa del filme» (Bort Gual, 2012: 466-467). En este caso, se nos está dando la clave para prever que la película abordará el contexto de una producción cinematográfica, la representación de una determinada época y conflictos de género. Primeramente, los ojos de una mujer encapuchada que permanece de espaldas se reflejan en el espejo de mano que sostiene otra mujer, vestida de manera actual, remitiendo a la percepción de la propia identidad. Mientras, de fondo, se escuchan instrucciones de rodaje a través de un megáfono, el *plano medio* se abre hasta convertirse en *general* y en su seno se despliega la escenografía que combina elementos de *atrezzo* como carros, con otros contemporáneos como coches. Una claqueta y la orden de acción dan paso a otro *plano general* ya despejado de artefactos modernos, en el que entra caminando la mujer encapuchada. Tras la indicación de *travelling* formulada por una voz del equipo situado fuera de campo, se introduce sutilmente la narración decimonónica: la melancólica banda sonora *extradiagética* crece a la par que la cámara sigue el movimiento de la mujer elevando su punto de vista, hasta quedar en un *plano general* en cuyo horizonte, mirando al mar, ha quedado situada. Los signos del rodaje *intradiegético* desaparecen para facilitar la inmersión en la ficción, empieza pues, el viaje cuyo anuncio se inscribe en la propia palabra *travelling*.

Tras esta revelación de intenciones, el argumento se emplaza directamente en el año 1867 y asistimos a la declaración amorosa de Charles hacia Ernestina, joven de buena familia, educada, menuda, rubia, dulce, recatadamente ingeniosa. Seguidamente, se nos ofrece un plano cerrado de Charles acostado en la cama, durmiendo. El estridente sonido de un teléfono que despierta al personaje nos desconcierta como espectadores/as. El aparato recubierto de plástico entra en campo de manera aparentemente anacrónica, puesto que, por un lado, no hemos recibido previo aviso de un salto temporal. Por otro lado, el supuesto salto temporal, atendiendo al tipo de teléfono que aparece, sería demasiado extenso como para que el protagonista mantuviera un aspecto idéntico al de la segunda mitad del siglo XIX. El plano se abre y, al lado de Charles, se descubre acostada una mujer con melena corta. Por la conversación telefónica y la rápida partida de la mujer, comprendemos que se trata de un presente independiente del visto con anterioridad. Con el desarrollo de la diégesis queda claro que los personajes son, *intradiegéticamente*, actores emplazados en los años sesenta del siglo XX cuyo trabajo actoral se ve reflejado en la historia decimonónica, resultado del film en el que trabajan. Amantes en ese presente más cercano, protagonizan también la complicada relación amorosa decimonónica: «Mike y Anna no viven sólo lo que les sucede a ellos sino que experimentan también sensaciones y sentimientos que pertenecen al personaje que representan» (Pérez Riu, 2001: 192). Así, la obra cinematográfica evidencia su metadiscursividad. El romance victoriano se revela como una ficción construida, y la distancia que el/

la espectador/a toma respecto esta parte del relato provoca que, inevitablemente, también tome conciencia de que la otra parte de ese mismo relato es igualmente una construcción. El hecho de que los actores -Mike y Anna- comenten el guión y asuntos como la problemática de la prostitución en el Londres decimonónico, enfatiza la reflexión sobre dicho período y su representación en el imaginario colectivo contemporáneo. También la decisión de establecer entre ellos una relación amorosa implica resonancias. El/la espectador/a comparará ambas parejas emplazadas en los mismos cuerpos siguiendo el hilo que los personajes tienden bromeando respecto a ese doble *affair*, observando cómo Anna, aunque sutilmente, rehúye las demandas de Mike de encuentros amorosos más estables. Dicha mujer, como su *alter ego* meta-ficcional, acabará abandonando a su enamorado sin necesidad de que un final redentor justifique su fuga, avalada por el sufrimiento que atravesó Sarah.

Cabe puntualizar que, títulos de crédito a parte, ambas narraciones son representadas sin exceder el marco ficcional que las contiene. Esto es, no accedemos a la realización de la película ambientada en el siglo XIX. No vemos signos de su rodaje mientras estamos inmersos en esa historia, y ello propicia que nos acerquemos a sus conflictos y no los consideremos un mero producto de la industria del entretenimiento. Seguimos la historia, en cierta manera, como si de una ficción en sí misma se tratara, aunque se enmarque en esa otra ficción que es el contexto de su nacimiento. Sin embargo, la puesta en escena del relato decimonónico enfatiza ciertos lugares comunes de los dramas de época cuya marcada acentuación entenderemos posteriormente como producto del carácter metacinematográfico del relato. Destaca, por ejemplo, el intenso cruce de miradas entre Charles y Sarah, fruto de su primer encuentro en el acantilado. También los recursos cinematográficos como los *zoom in*, que convierten planos medios en primeros planos, o el crescendo emocional de la banda sonora, que impregna el instante de un sentimentalismo súbito empatizando con el personaje masculino, son utilizados en pro de ese acento en la convención que pone de relieve las estrategias asociadas a lugares comunes de los romances filmicos más *mainstream*. Un segundo caso podría ser el abrazo, más paternalista que apasionado, entre Charles y Ernestina cuando ésta le acepta como prometido. Incluso Mrs. Poulteney podría funcionar, en cierta manera, como un sujeto en el cual convergen las convicciones morales victorianas exaltándose -paradójicamente- hasta tal punto que la anciana podría pasar por un personaje dickensiano caricaturizado irónicamente. Ese conjunto de ligeras hipérbolos sumadas a la quiebra narrativa fruto de la intercalación de la trama contemporánea contribuyen a la deconstrucción del melodrama tradicional. La interrupción de la acción -y en consecuencia de la tensión- detiene la fruición espectral en beneficio de una reflexión más distante potenciada por las concomitancias entre ambos argumentos (las posibilidades de la mujer, los requerimientos del hombre, la

presión del entorno...). Así, resulta clave que «ambos niveles se desarrollan paralelamente y que influyen el uno en el otro» (Pérez Riu, 2001: 190), si bien en el film en su conjunto pesa más el argumento decimonónico.

### Las mujeres como objeto de estudio pasivo: el científicismo masculinista

En algunos de los mayores momentos de proximidad e intimidad entre Charles y Sarah les rodean ambientes naturales, escenarios románticos que inciden en la fuerza de la naturaleza. No es gratuito, pues, que su primer acercamiento cuente como telón de fondo con el océano, «lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. [...] de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 195). Ni tampoco que cuando Sarah se abre a Charles en lo que se ofrece inicialmente como un acto de total sinceridad, el escenario escogido sea el bosque tupido y denso, que «por su obscuridad y su arraigamiento profundo [...] simboliza lo inconsciente. [...] el temor de las revelaciones de lo inconsciente» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 689). El acantilado azotado por las olas y el viento y el espeso follaje del bosque infunden un halo de romanticismo a los encuentros, entroncando con la tradición pictórica que vincula determinados fenómenos atmosféricos al empequeñecimiento del ser humano ante una naturaleza desafiante, que además envuelve, al principio del film, a la mujer concreta que despierta la curiosidad de ese hombre que se aventura hacia el temporal, encarnado metafóricamente por ella.



**Fig. 5 y 6.** Plano general del acantilado y *Stormy day at Brighton* (1905, Charles Conder).

De hecho, la asociación de las mujeres con aquello desconocido e incontrolable que se vuelve sombrío para el hombre no es un producto semántico de la cinta que estamos analizando, sino de la ficción social edificada en base al binomio naturaleza-razón, columna vertebral del pensamiento occidental moderno. La identificación de la naturaleza con una «feminidad pasiva y reificada», así como de la cultura con una «masculinidad activa y reifi-

cadora», resulta clave para comprender la formación de la ciencia tal y como la conocemos hoy en día (Wajcman, 2006: 132). La ciencia (masculina, poderosa) se concibe como una oportunidad para que el hombre domine y explote la naturaleza (femenina, maleable) mediante los diferentes avances científicos. Por esta misma razón, resulta interesante destacar que Charles es científico de profesión, mientras que Sarah escapa a su voluntad racionalizadora, edificándose como un objeto epistémico.

Charles Smithson no es consciente de que al depositar su mirada pretendidamente objetiva, sobre los objetos de estudio, está ejerciendo una presión significativa en los mismos. Así, resulta necesario señalar desde nuestra posición contemporánea que «la ciencia no es, pues, neutra ni autónoma ni universal ya que ha sido producida por un subconjunto particular de la especie humana -hombres blancos de clase media- y ha evolucionado bajo la influencia formativa de un ideal de masculinidad particular» (Alcañiz, 2001: 21). Su construcción histórica como institución, o simplemente la propia divulgación de los avances científicos, suponen la recreación de ciertos modelos y valores que han permitido generalizar los binomios ciencia-naturaleza, razón-emoción y poder-sumisión, asociados a la dicotomía varón-mujer. En esta línea, el científico Charles Smithson, al toparse con el enigma que representa Sarah Woodruff, intenta descubrir los entresijos que conforman su psicología. Acostumbrado a un modelo de mujer bondadosa, encarnada en su prometida Ernestina, el desconcierto que despiertan en él las maneras de Sarah se torna en atracción. Sus ansias por redimir a esta mujer y acabar con su lánguida tristeza se imbrican con su curiosidad científica y junto a su colega, el Dr. Grogan, se adjudica la misión de encontrar una explicación para la supuesta enfermedad de Sarah. Los diálogos que mantienen ambos científicos, reflejan que «el contexto del tratamiento de la locura femenina se configura en el siglo diecinueve como una de las formas clásicas de perseguir el conocimiento de «la mujer» convertida así en objeto epistémico» (Pérez Riu, 2001: 215):

I'll tell you something, we know more about your fossils on the beach than we do about that girl's mind. There's a german doctor called Hartmann who has divided melancholia into various types. One he calls «natural», by which he means that one is born with a sad temperament. Another he calls «occasional», by which he means springing from an occasion. And the third class he calls «obscure melancholia»... by which he really means, poor man, he doesn't know what the devil caused it [...]. She belongs to the third class: obscure melancholia.

Como respuesta a lo que consideran desviación conductual, tildan de enfermedad aquello que no es más que la libre voluntad y capacidad de decisión de una mujer que se sabe poderosa. La categorización de su comportamiento es al mismo tiempo adquirida por

Sarah, que al no disponer de un discurso legitimado socialmente con el que explicar su ansiedad, acaba considerándose también una persona insana. Al mismo tiempo, gran parte de la relación establecida entre los protagonistas responde a la construcción dicotómica de nuestra sociedad, iniciada con lo que la autora Carole Pateman dio bien en llamar «contrato sexual» (1985): un pacto de sujeción que estructura a su vez el contrato social. En gran medida, dicho contrato permitió que «las mujeres junto a la naturaleza «se convirtieran en propiedad», quedando sujetas al uso y regulación de los hombres» (Guerra Palmero, 2001: 49) y fueran respetadas en tanto propiedad de aquéllos. Éste es el caso de Ernestina: cuando Charles rompe su compromiso matrimonial, el orgullo que queda dañado no es tanto el suyo como el de su padre, un empresario inglés. En consecuencia, por agredir la propiedad de otro hombre, Charles deberá pagar una indemnización.

### **A modo de conclusión: la mujer que empuja el relato**

El relato destaca «la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo» (Mulvey, 2001: 366), para dinamitarlo desde dentro mediante la puesta en evidencia de esa generación de sentido externa y a través de la estrategia de una mujer consciente de dicho mecanismo. Sarah encarna el «oscuro objeto del deseo escopofílico y epistémico del protagonista masculino» (Pérez Riu, 2001: 200). Pero la protagonista de esta ficción no se limita a cumplir el papel de la mujer «para-ser-mirada» observada por Laura Mulvey en la representación cinematográfica hollywoodiense tradicional. Allí, «[l]a mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida [...] ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él» (Mulvey, 2001: 370). Esto no obstante, Sarah se sabe deseada y utiliza esa actuación en función del deseo masculino no para complacerlo, sino para dinamitarlo desde su interior.

En este sentido, Charles proyecta en ella la imagen de una pecadora, de una *fallen woman* a la que él tiene el poder de redimir, de devolver a la sociedad decente con su amor apropiado y sancionado institucionalmente. Al inducirle en parte a ello, por ejemplo mediante la confesión comentada más arriba, la protagonista invierte la dinámica hegemónica según la cual «el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica» (Mulvey, 2001: 371). Consciente de ser tomada como un objeto de deseo, utiliza esto para precipitar los acontecimientos, para iniciarse sexualmente y poder emanciparse, empezar un itinerario vital cuyo principio marca ella misma. Un ejemplo visual de la utilización consciente de estereotipos asociados a la representación femenina

podría ser la imagen de la protagonista recostada plácidamente sobre la hierba, que -aunque vestida- reclama el referente de la tradición visual occidental profusa en diosas, pastoras, figuras mitológicas, jóvenes galantes dieciochescas o burguesas decimonónicas abandonadas al descanso del campo idílico. El entorno bucólico se alía con el espectador masculino, que contempla el cuerpo expuesto de manera complaciente con la seguridad de quien se recrea en su propia obra.

A lo largo del presente trabajo hemos procurado esbozar algunos de los rasgos tanto narrativos como simbólicos asociados a la representación de la mujer victoriana y su presencia en el drama de época, a los que *The french lieutenant's woman* alude desde esa doble mirada. Desde la distancia que proporciona el relato contemporáneo, se insiste en que el/la espectador/a reflexione sobre los procesos simbólicos y materiales que determinan los roles y relaciones sociales de un determinado segmento de la sociedad. Los espacios y tiempos de ambas narraciones generan dos nudos que resuenan al concepto bajtiniano del *cronotopo* y ponen de relieve qué características son consideradas definitorias de dos determinadas épocas y cómo se articula su representación. Con este fin, el film destaca rasgos genéricos del drama romántico de época (como el romance ilícito, reprobado por un contexto desfavorable) para darles la vuelta desde la estructura del relato y desde el comportamiento de su protagonista. Lo mismo sucede con la noción de género femenino, a la que Sarah se enfrenta, librando su propia batalla personal a la vez que política; y es que «[l]as mujeres tendrán que librar una dura batalla contra los fantasmas de las «mujeres imaginarias» - expresiones del deseo y del miedo masculino - «La Mujer», sentencia Amorós, es el simulacro de un genérico o un «genérico falso»» (Guerra Palmero, 2001: 62).

No en balde, al final de la cinta, Mike escucha desde el decorado en el que Charles y Sarah se reencuentran finalmente, el ruido del coche en el que se marcha Anna (que queda en fuera de campo). Únicamente se nos muestra su rostro, que grita impotente el nombre de Sarah. Pocos segundos antes, Mike había acariciado la peluca que se corresponde con el cabello de Sarah. La narración elude, finalmente, definir unívocamente a las dos protagonistas, que quedan fuera de campo: Anna huye sin ser vista desoyendo los ruegos de Mike. De Sarah queda su simbólico y falso cabello, ajustado a un busto inerte como prueba de que nunca fue simplemente aquello que aparentaba, sino un cuerpo ficticio y real al mismo tiempo, lugar conflictivo en que colisionaron la convención y el deseo, y cuyo carácter (meta) ficcional excedió su recinto fílmico para convertirse en el fantasma del desasosiego que provoca, todavía hoy, la imposibilidad de definir a «La Mujer» en tanto que categoría inmutable.

## Bibliografía

- ALCAÑIZ MOSCARDÓ, Mercedes (2001): «Cambio tecnológico y género: planteamientos y propuestas», *Asparkía. Investigació feminista*. N° 12, Castelló, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 19-34.
- BORT GUAL, Iván (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas americanas*, Castellón, Universitat Jaume I.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. (2006): *El Preraphaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GUERRA PALMERO, María José (2001): *Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética*, Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- KORTSCH, Christine Bayles (2009): *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction*, Farnham (England), Ashgate Publishing Limited.
- MULVEY, Laura (2001): *Placer visual y cine narrativo*. En WALLIS, B. (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal.
- NICHOLSON, Linda (2003): «La interpretación del concepto de género», en TUBERT, Silvia (2003): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Feminismos, Cátedra, Universidad de Valencia, pp. 47-79.
- PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- PÉREZ RIU, Carmen (2000): *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- REVERTER BAÑÓN, Sonia (2003): «La perspectiva de género en la filosofía», *Feminismo/s*, Centro de Estudios de la Mujer, Universidad de Alicante, pp. 33-50.
- RUBIO HERRÁEZ, Esther (2001): «Pensamientos femeninos en los albores de la nueva Filosofía Natural», *Asparkía. Investigació feminista*. N° 12, Castelló, Seminari d'Investigació Feminista, pp. 83-98.

SAU SÁNCHEZ, Victoria (1981): *Diccionario ideológico feminista Vol. I*, Barcelona, Icaria.  
VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y filosofía. Sobre «mujer y poder»*, Barcelona, Anthropos.  
VALCÁRCEL, Amelia (1997): *La política de las mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra.  
WAJCMAN, Judy (2006): *El tecnofeminismo*, Valencia, Ediciones Cátedra.

Recibido el 21 de abril de 2015  
Aceptado el 10 de noviembre de 2015  
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 321-335]