

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA (RE)PRODUCCIÓN DE UN IMAGINARIO GENÉRICO

NOELIA IBARRA RIUS

Universidad de Valencia

Si consideramos el género a manera de pacto de lectura, como una particular y compleja manera de decir brindada a todo lector empírico, ésta genera pues una peculiar relación con el lector que interactúa con dicha forma textual. En este sentido, una de las consecuencias de la tan traída y llevada modernidad viene articulada por el desarrollo y posterior consolidación de determinadas modalidades de lectura, cuya aceptación tácita por parte de emisores y receptores presuponen un pacto o contrato de lectura con el texto, así como el soporte discursivo característico de ese período.

En este sentido nos parece interesante apuntar las condiciones de recepción del género melodramático en relación a la (re)producción del imaginario sexual. Nos referimos al pacto de lectura marcado por la consideración de esta tipología como «películas románticas», que conlleva una serie de implicaciones. Así en primer lugar, el género se dirige mayoritariamente a un público femenino que digiere dichas ficciones desde la nube vaporosa del ensueño romántico, como también dicha etiqueta genérica enmascara las estrategias de la cultura patriarcal (re)produciéndolas como único modelo de comportamiento, elogiado y recompensado con el ansiado happy ending (Burch, 1987). En nuestro caso, si bien nos hallamos ante un film híbrido entre diversos códigos genéricos, partiendo de la base de la hibridez como rasgo definitorio de la etiqueta terminológica, género, así como de la dificultad de adscripción estricta, creemos poder leerlo desde una tipología de compleja definición, el melodrama femenino impregnado de notas pertenecientes a la comedia según se aprecia en determinados fragmentos, mas comencemos por el principio (Thompson, 1993: testimonio de Wellman).

La hibridez fue apuntada ya desde el primer momento por David O. Selznick. «Mira, está todo mal. La primera mitad es una comedia, y la segunda mitad una tragedia.» De acuerdo a este propósito y pese a las reacciones del público, Selznick contacta con John Lee Mahin de la MGM puesto que: «Cuando ella le ve borracho por primera vez en el Hollywood Bowl queda escrito. Tenía que ser una tragedia».

En efecto, melodrama femenino puesto que la protagonista del mismo es una mujer que re-articula los binomios masculino-femenino activo-pasivo invirtiendo la asociación tradicional de acuerdo a lo apuntado por L. Jacobs (1995) respecto al consenso que relaciona sendas oposiciones. Frente a los personajes masculinos, las mujeres representan mayor fortaleza y dinamismo –pensemos por un instante en un hipotético diálogo entre la abuela de Esther y su marido– como también determinan las directrices de los acontecimientos, así como la emotividad de las acciones en el conjunto de la trama. Esther cuestiona el personaje femenino tipificado por el melodrama de mujeres, aquella pasiva y sufriente receptora de injusticias y desgracias protagonista del género es problematizada por la protagonista, quién asume un carácter activo, responsable hasta cierto punto de lo que le ocurre según veremos. Esther, aparentemente desde una posición problemática para el género melodramático, va a distanciarse del arquetipo femenino para ubicarse más próxima a una heroína autoconsciente, y responsable por momentos de su propio destino.

De esta forma, y de acuerdo con Nowell-Smith la película se inscribe en otra subcategorización del melodrama de mujeres, en directa relación con el cine de mujer, esto es, las historias generadas por él mismo «sacadas del sufrimiento, del sacrificio personal y la no realización del deseo», como se itera en tres ocasiones «el éxito se cobra su sacrificio [...] lo pagarás con el corazón», como efectivamente la fama le arrebató a Esther la vida de su marido, el también actor Norman Maine y éste realizará el máximo sacrificio por amor.

En este sentido, pensamos de acuerdo a Guilia Colaizzi (1997), el film participa plenamente del género cinematográfico privilegiado en Hollywood en los años treinta y cuarenta; el *woman's film*, genitivo que

no implica autoría o pertenencia de film –en parangón con *women's cinema*– sino que alude a un cine de/para la mujer. Este género presenta (Colaizzi, 1997: 114):

películas lloronas –de hecho se llaman *weepies* en inglés, de *wipe*, llorar– dirigidas a un público femenino que ponían a la mujer en el centro de la representación y que estaban basadas en la lógica del sacrificio. En estos melodramas las posibilidades diegéticas de elección que se ofrecían a las mujeres –mujeres fuertes e independientes inicialmente– se reducían a tipologías distintas de la modalidad «sacrificio»: podían *a*) sacrificarse a sí mismas para los niños (*Madame X*); *b*) sacrificar a los niños por sus intereses (*Stella Dallas*); *c*) el matrimonio en nombre del amor (*Back Street*); *d*) su amor por el matrimonio o por el bien de él (*Kitty Foyle, Intermezzo*); *e*) su carrera por el amor (*Lady in the dark*); *f*) el amor por su carrera (*Morning Glory*).

De esta forma, el cine a través del *woman's film* en este caso, impone modelos de representación femenina, asumiendo el modelo decimonónico burgués femenino de toda una galería de heroínas caracterizadas por el sacrificio, «buenas chicas» cuya abnegación y capacidad de renuncia de sí instauran patrones de comportamiento a imitar como positivos, a través de una construcción ficcional que naturaliza dichos modelos desde su proposición como únicos, en absoluto casual. En efecto, el cine no tiene por qué ser únicamente un reflejo fiel de la realidad empírica tal y como quería Bazin, sino que su función y caracterización se torna más problemática, en tanto se nos revela como una compleja maquinaria que asume una concepción de realidad reproduciéndola como absoluta, compacta, impidiendo así su cuestionamiento, desde el enmascaramiento del dirigismo espectral mediante la naturalización y la paradójica –puesto que amaga una minuciosa elaboración– exhibición de transparencia, característica del modelo clásico. Como postula Foucault (1998:105):

El poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos [...] El poder como puro límite traza-

do a la libertad, es, en nuestra sociedad al menos, la forma general de su aceptabilidad.

El texto cinematográfico, el mismo cine incluso, pueden ser entendidos desde las anteriores aseveraciones, como discurso y como industria, producto de relaciones históricamente específicas, cuya dimensión político-ideológica, en tanto hecho cultural, se torna innegable, tal y como la crítica fílmica feminista fundamentalmente ha venido problematizando. Althusser (1978) apunta en este sentido, la noción de «Aparatos Ideológicos de Estado (AIE)», comprendidos como «cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas», entre los que señala diversos sistemas como el religioso, escolar, familiar, político, jurídico, político, sindical, informativo y cultural. El AIE funciona de manera secundaria a través de la «represión» (1978: 124) pero, fundamentalmente «mediante la ideología» (1978: 124), definida ésta como «una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1978: 144) cuya función «en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de constituir a los individuos concretos en sujetos» (1978: 154).

Desde esta línea de trabajo, el cine puede ser entendido como un sistema complejo de configuración del imaginario individual y social, cuyo mecanismo fundamental descansa en la creencia como productora del efecto de verdad, así como activación del proceso de reconocimiento. Nos hallamos así, desde las primeras aproximaciones, en un sistema de representación que define y configura la condición femenina como verdad absoluta, compacta, postulada como real desde el aparato fílmico, homogeneizando el colectivo «mujer» como sujeto anatómico de idénticas características, naturalizado a partir de procesos de identificación y reconocimiento, anotados por Althusser, que remiten a la construcción del imaginario tanto individual como colectivo.

A partir de Althusser señalamos cómo *A star is born*, en tanto texto fílmico representa la configuración de un cosmos ficcional que re-actualiza modelos pertenecientes al imaginario socio-cultural en que se inser-

ta. En lo referente al objeto que nos ocupa, la figuración femenina en relación a la fundación de un género destinado a su consumo, anotamos la importancia respecto a la propagación de un modelo vital de comportamiento, cuyos pilares fundamentales radican en la negación del propio sujeto femenino. La violencia simbólica introduce sigilosamente sus efectos en la mostración de un imaginario social que alaba el sacrificio heroico de la mujer, exhibiéndolo a manera de panegírico desde un espectro de posibilidades vertebrado a la comprensión de la condición femenina, en que matrimonio, amor e hijos conforman las virtudes a guarecer por supremacía.

En el análisis de nuestro caso concreto, el abandono de una brillante carrera profesional en privilegio del cuidado del esposo en virtud del amor, responde a una estrategia naturalizada reproductiva del binarismo sexual así como, perpetuadora de la división de roles y asignación de funciones según la anatomía que, en última instancia, diseña una política de dominación sexual, que no podemos obviar como tampoco puede escapar de ella el espectador. Quizá nos hallamos próximos a la pregunta subyacente en el artículo de Mulvey, materializada por de Lauretis del modo que sigue: «¿Qué sucede cuando la mujer sirve de espejo presentado a las mujeres?». Interrogante al que el texto fílmico responde mediante un modelo femenino fruto de la interiorización de los esquemas duales aducidos anteriormente, basado por tanto, en la constatación del sexo biológico, inalterable como tecnología semejante al género.

LA CONFIGURACIÓN DEL OTRO-MUJER

La película comienza describiendo a Esther Blodgett, joven de un pueblo de Dakota del Norte, fascinada por el cine y lo que ella considera su metonimia simbólica, Hollywood, como también por el actor Norman Maine. Tras una disputa familiar, pequeño nudo dramático que nos revela la incomprensión de su familia ante la vocación de Esther, la firmeza de sus propósitos y la función del personaje de Lettie, abuela de Esther, como ayudante de la protagonista, mujer fuerte asimismo, que

fue capaz de luchar para alcanzar su sueño. A este respecto Esther es tipificada en los primeros planos como una provinciana adolescente subyugada por el *star system*, cuyos pasos se dirigirán ahora a Hollywood, escenario que albergará, tras una serie de obstáculos, su triunfo como actriz. La fama implica el tránsito del nombre, Esther Victoria Blodgett desaparece para la esfera social ante Vicki Lester, constructo re-actualizador de la fábula de Pigmalión, que equipara reminiscentemente a Esther con la ninfa Galatea, lienzo moldeable sobre el que escribir el discurso requerido para el triunfo, el éxito conlleva la desaparición del individuo y la construcción de otro yo.

En la génesis de Vicki Lester, el productor Oliver Niles le advierte de los peligros del éxito, repitiendo las proféticas palabras de la abuela al inicio del film: «Nada es gratis. Cada triunfo lo pagarás con el corazón y además tendrás que cuidar de ti misma», brindándole además un valioso consejo: «Mantén la boca cerrada. Incluso en las escenas de amor». Interesante consejo por cuanto nos permite observar cómo se de-construye el proceso de generación del discurso constructor de la mujer, cómo se desvela el punto de vista, el agente responsable de su enunciación, modelo femenino que actualiza en parte el mito de Pigmalión, el silencio como cualidad esencial de la mujer, vacío significativo para escribir su significado, esta muñequita creada de acuerdo imposiciones externas –los gustos del público, como apunta Oliver– debe velar asimismo por su propio cuidado, dado que es una «buena chica» deberá salvaguardar ante todo su incontaminada honradez y sencillez frente a la falsedad de la elaboración. Interesante contradicción.

No nos hallamos tan distantes pues, de los eternos versos de Neruda, creemos eternizados en función de un sobreimpuesto romanticismo que no obedece a una lectura crítica capaz de deconstruir la significación transmitida, de manera semejante a la transparencia como reflejo de la realidad propugnada desde lo que Noel Burch (1987) ha denominado el «modelo de representación institucional». Nos referimos por supuesto, al célebre poema xv del poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: «Me gustas cuando callas / porque estás como ausente...»

En este proceso de generación, en esta metamorfosis puntuada por el cambio de elementos nominalizadores, se articula una identidad femenina fundada en la metáfora de la página en blanco como emblema de la condición femenina, en el silencio como maquillaje del cuerpo, articulado ahora como fetiche, topografía corporal que se torna metonimia en tanto condensa fragmentos identitarios discursivizados, presencia y ausencia por tanto. La colonización se devela legítima, activando la escritura selectiva de las virtudes ponderadas como encomiables e imitables respecto a la condición femenina sobre el sujeto a definir desde la mirada social.

De esta forma, la feminidad se codifica en torno al artificio, a la máscara que enmascara la escisión exterior/interior, protegiendo el secreto que configura a la mujer como tal; el silencio. Bachelard asevera al inicio del capítulo significativamente titulado «La dialéctica de lo dentro y de lo fuera», en *La poética del espacio*:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha diálectica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo.

La estetización impuesta sobre el exterior de Esther entabla así una relación dialéctica con el enigma de su interior, el silencio como gesto enunciativo primigenio de la dominación sexual, dada la mutilación de la propia identidad como requisito imprescindible para la aceptación social. Esther exhibe en este sentido su victoria, su construcción como Vicki Lester despliega las fisuras del itinerario, las grietas deladoras de la inestabilidad de la identidad en tanto dependiente de la valoración del público como emblema del ámbito público, del contexto sociohistórico de producción del film.

Creemos, asimismo, esta recomendación de su productor y futuro apoyo, coadyuva a configurar la imagen de la protagonista, pues ese

«cuidar de ti misma» define por negación el modelo que Esther está actualizando. En efecto, el espectador re-conoce en su re-presentación una muestra del arquetipo perteneciente al imaginario occidental desde el neoplatonismo hasta nuestros días; la espiritualización de la imagen femenina. Esta purificadora mujer neoplatónica, deudora de la literatura cortés, será configurada como esa *Donna Angelicata* de los poetas del *Dolce Stil Nuovo*, la amada ideal, descorporeizada por la acumulación de virtudes hasta el paroxismo que trasmuta su presencia en intangibilidad, convirtiéndola en un ser etéreo, personificación de la Belleza, cuya contemplación desprende tal luz que hace palidecer al mismo Dios, único camino de salvación del hombre. La evolución del arquetipo prosigue históricamente, siendo objeto de diversas formulaciones, no obstante, de acuerdo a nuestra finalidad nos centraremos en las postrimerías del pasado siglo e inicios del siglo XX para reseñar la actualización del imaginario. Así pues, creemos podemos equipar a Esther con lo que Dijkstra (1986) denomina «la guardiana del alma del comerciante y el culto a la monja del hogar» que desembocará en la imaginería del movimiento prerrafaelita, re-creador de un código femenino opuesto a la sexualizada *femme fatale*, re-productor de una mujer frágil, delgada casi niña, cuya sola compañía puede purificar al varón.

Este «bombón de criatura» como será piropeada tras el estreno de su película, exhibe una imagen resplandeciente de pureza —la relación con su novio-prometido-esposo preserva la erotización de sus contactos, que el espectador supone fuera de campo, exhibiendo una relación claramente asexuada, como corresponde al género—, honestidad, fidelidad, lealtad y sinceridad sin mácula como cualidades a imitar para ser una gran actriz, en detrimento de una fémina consciente de su sexualidad —puesto que, la deserotización del héroe/ína es una nota característica del melodrama clásico y de los emblemas corporales propios del deseo masculino. En efecto, nuestra heroína es de pequeña complexión, luce una corta cabellera y en su ingenuidad afirma no conocer las máscaras del maquillaje —parafraseando a Baudelaire—, encanto natural, de aspecto saludable y frágil apariencia que no medra su constancia en el trabajo, su perseverancia para obtener sus objetivos, ni se corresponde con

su fortaleza interior. Pensemos que esta pareja formada por la «buena chica y el sinvergüenza», como los llama Matt Liby recogen toda la tradición de la mujer que conduce al amado descarriado al redil, la «buena chica» que escenifica y condensa el camino para la salvación del hombre con la que el público puede identificarse y re-conocerse, ser moldeado desde las marcas de enunciación de la misma manera que Galatea es esculpida, cuya muestra paradigmática en la tradición española hallará el espectador en la mítica pareja Don Juan-Doña Inés.

Heredera pues del ideal decimonónico, este omnipresente sujeto textual condensa y escenifica décadas de tradición literaria, revela todos los pilares de la utopía instaurada en torno a la mujer en este siglo, preludiando asimismo la estetización femenina de movimientos posteriores. Próxima asimismo a las dulces, pacientes, sufridas, bondadosas, humildes, tiernas heroínas del folletín o la novela por entregas, Esther encarna las atribuciones positivas de la condición femenina en su grado máximo, de ahí la adoración del público en tanto escenifica la mujer que las madres desean por esposa para sus hijos, el patrón conductual para el público femenino y el objeto a desear por el público masculino.

Tal y como corresponde al relato clásico y parafraseando uno de los textos fundacionales a este respecto, el ensayo de Mulvey (1988), *Placer visual y cine narrativo*, la figuración femenina responde a una cosificación del cuerpo femenino como objeto erótico, expuesto a la mirada, embellecido y fundado para ella incluso, alineando la masculinidad en el ámbito de la actividad, frente a la feminidad restringida a la pasividad, brindándonos más que una mujer real una lectura del fetiche como metonimia de la misma, connotada por la mirada masculina como fundadora de esta cosmovisión.

Este producto del *the woman's film* naturaliza así, mediante el enmascaramiento de sus estrategias discursivas como caracteriza al relato clásico, un estereotipo tradicional de la mujer; la virgen. En efecto, próximo al canon literario español del periodo denominado siglo de oro, la honra y pureza de la mujer son salvaguardadas voluntariamente por este jánico y escinidido Don Juan, quien ante tal puesta en escena, no puede menos que idealizarla y reconocerla como personificación de su posi-

ble trayecto purificador. La ponderación del modelo que Esther representa, implica la asunción del público femenino consumidor del texto fílmico, del lugar asignado en el sistema social, como también la naturalización de un paradigma de exclusión de la mujer de las esferas de poder al conferirla e identificarla a la salvación del hombre.

Sin embargo a Vicki se le plantea una difícil disyuntiva: la conjugación perfecta de amor, representado en la institución canonizada a tal efecto, el matrimonio, y éxito profesional, tan frecuente en nuestros días. Su realización profesional, su victoria como su propio seudónimo indica, conlleva el camino inverso en el caso de su marido, que deberá asumir los roles tradicionalmente asociados a la esposa, relegado a la esfera doméstica, esperando el regreso del miembro activo, laboralmente hablando, de la pareja. De hecho, lo que Vicki se atribuye como posible causa potenciadora de la progresiva autodestrucción de Norman –también un seudónimo– radica en el exceso de trabajo, que la aleja del hogar matrimonial, así como de la realización de las funciones propias de éste que deben ser asumidas por Norman, como también el abandono de la salvaguarda moral del esposo ante las obligaciones profesionales, la no dedicación plena a su cuidado, la fusión de dos existencias en la masculina con el objeto de asegurar su bienestar interior. Como le manifiesta a Oliver al confesar su determinación de renunciar a su carrera «para devolverle la vida a él», lo que su productor lamenta pero, concluye que no ve nada extraño.

En este sentido las obligaciones para cada uno de los protagonistas se revelan intransferibles en función de su rol sexual, observamos pues una definición de los personajes en relación a un patrón cultural que fija identidades («ser hombre», «ser mujer»), una constatación de paradigmas o modelos identitarios a partir de identificaciones con ideales culturales. Por tanto, se sustenta una división masculino/femenino tras cuya definición de patrones subyace un poderoso instrumento de poder y control. La asignación de tareas se puntúa de acuerdo a la biología, comprendida desde el sistema sexo/género acuñado por Gayle Rubin (1986), frecuentemente citado por la teoría feminista, en tanto reseña la escisión biología por un lado y, por otra la mujer como ese «deber ser

social» que venimos reseñando, el trayecto y producto configurador de la feminidad. En palabras de Rubin citadas por Colaizzi (1997: 107):

Un sistema sexo/género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen las necesidades humanas transformadas...

En efecto, la distinción planteada por la crítica feminista entre sexo y género separa a la hembra de la mujer, distingue la biología de la dimensión socio-cultural al tiempo que establece una separación entre el cuerpo sexuado como determinación biológica y las marcas de representación de la masculinidad y feminidad esbozadas tanto por los códigos sociales como por las pautas culturales. Así la barra mostraría para Colaizzi «lo que separa a la hembra de la mujer», la cual siguiendo a Judith Butler comprende el sexo como una construcción cultural, de la misma manera que el género, el sexo sería el medio a través del que la «naturaleza sexuada» se establece como «pre-discursiva», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutra sobre la que la cultura actúa. En este sentido, ni el sexo ni el género serían atributos pertenecientes a los cuerpos, sino el citado proceso, ese «llegar a ser», una manera de existir socialmente y por tanto medios de representación y autorepresentación, una «tecnología social», terminología apuntada por de Lauretis en *The Technology of Gender*.

Así pues se legitima la imposibilidad de conjunción de ambas esferas en el caso femenino –nos resulta bastante complicado imaginar la decisión de abandonar una carrera profesional en pleno auge para dedicarse al cuidado de su esposa, desde la inversión de los papeles masculino y femenino–, como también el sacrificio por amor. Tras estas palabras Esther abandonará su trabajo para emplear su poder moral en contrarrestar la destructiva influencia del mundo sobre su amado, en nítido apogeo del culto a la mujer como monja de clausura casera, trasmutándose en la guardiana de la conciencia del esposo y salvaguarda de su alma.

Así, el cine configura y difunde un imaginario social que alberga la re-presentación de la mujer como entidad modélica de la condición femenina a partir de toda una atribución de funciones definidas como propias, fundada a partir de una concepción biologicista que constriñe a la mujer a sus funciones reproductoras, problematizada por la crítica feminista a través del trayecto sexo-género, como comentaremos con más detalle en un fragmento concreto. Observamos pues, la concepción del matrimonio como un mecanismo de sujeción y dominación sexual femenina, enmascarado por el maquillaje de ficciones amorosas difundidas por el folletín, novelas rosa, el género romántico o el mismo cine.

En este sentido asevera con Foucault (1998: 141,142):

En esas postrimerías del siglo XVII, y por razones que habrá que determinar, nació una tecnología del sexo enteramente nueva; nueva, pues sin razón de ser de veras independiente de la temática del pecado, escapaba en lo esencial a la institución eclesiástica. Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado; aún más, un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos era instado a vigilarse. Y nueva, también, pues se desarrollaba según tres ejes: el de la pedagogía, cuyo objetivo era la sexualidad específica del niño; el de la medicina, cuyo objetivo era la fisiología sexual de las mujeres; y el de la demografía finalmente, cuyo objetivo era la regulación espontánea o controlada de los nacimientos.

El film no podía sino clausurarse alzando su alabanza del sacrificio hasta un punto álgido, el itinerario finaliza con el asentamiento definitivo en el universo conquistado pero con una metamorfosis vital, fruto de todo el espectro experiencial asumido. Este nuevo pasaje culmina en un nuevo borrado identitario, más emblemático si cabe, que los anteriores, la escena final nos presenta a Vicki ante un micrófono de la radio desde el que mantiene una «conexión con todo el mundo», con lágrimas en los ojos diciendo: «Hola a todos, les habla la esposa de Norman Maine», el itinerario culmina en el tachado de la identidad individual en privilegio de una existencia como objeto poseído, «señora de», por

una ausencia, el difunto Norman Maine, recuperado así como presencia intangible, Esther desaparece como protagonista para ser la transcripción de una falta, de un vacío.

Palabras que se rebelan contra el tiempo para recuperar presencias, que desafían la mortalidad humana mediante la eternidad de la fama, que compensan en el terreno simbólico el vacío, el melodrama restablece el equilibrio desestabilizado por la cadencia de la muerte mediante un elemento de redención del personaje caído, precisamente los términos regeneradores de esta estabilidad en el único plano posible, el simbólico, son las mismas que clausuran la ficción: «Hola a todos, les habla la esposa de Norman Maine». Alfred es redimido por autosacrificio de labios de su esposa, y restituido al terreno de la ficción gracias al recuerdo de su nombre, su pervivencia a través del tiempo, la fama. La autoinmolación de Norman asume el inicial proyecto sacrificial de su esposa, trasmutando asimismo la existencia posterior de Esther como escenificación de una lacra, de una carencia que la anula como identidad individual, a favor de una nominación perpetuadora del borrado de Esther en privilegio de la escenificación de la identidad como objeto poseído del esposo ausente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick (1991): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- ALTHUSSER, Louis (1978): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Ensayos*, Barcelona, Laia.
- BURCH, Noel (1987): *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- COMPANY, Juan Miguel (1987): «Dulces prendas por mí mal halladas. El objeto del melodrama cinematográfico», en VV.AA.: *Acerca del melodrama*, Generalitat Valenciana.
- COLAIZZI, Giulia (1997): *Cine y feminismo; del «cine para la mujer» al cine de mujeres como crítica de la representación*, Sólo para tus ojos; *el factor feminista en relación a las artes visuales*, Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direlaeta, Donosita, Diputación Foral de Gipuzkoa.
- DJKSTRA, Bram (1986): *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- GUBERN, Roman (1974): «Teoría del melodrama», en *Mensajes icónicos de la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- JACOBS, Lea (1995): *El cine de mujer y la poética del melodrama*, Archivos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, nº19.
- LEFF, Leonard J. (1991): *Hitchcock y selznick. La rica y desconocida colección de A. Hitchcock y D. O. Selznick en Hollywood*, Laertes.
- MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme.
- RUBIN, Gayle (1986): *El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política del sexo*, México, Nueva Antropología.
- THOMPSON, Frank T. (1993): *William A. Wellman. Festival Internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián-Madrid, Filmoteca española, primera edición (agosto).