

Miscelánea

**Laura Antón Sánchez**

<https://orcid.org/0000-0003-4707-8844>

[laura.anton@urjc.es](mailto:laura.anton@urjc.es)

Universidad Rey Juan Carlos

**Recibido**

22 de diciembre de 2017

**Aprobado**

5 de junio de 2018

© 2019

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.32.1.293-311

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

2019 – Vol. 32(1)

pp. 293-311

**Cómo citar este artículo:**

Antón Sánchez, L. (2019). Re-construyendo la idea de *ser mujer*. El legado audiovisual de Lila Crane. *Communication & Society*, 32(1), 293-311.

## Re-construyendo la idea de *ser mujer*. El legado audiovisual de Lila Crane

Resumen

El objetivo principal de este artículo es estudiar desde una perspectiva histórica el trayecto delineado por la mujer investigadora en la narrativa audiovisual de Hollywood. El punto de partida y centro del relato que ahora pretendemos construir sobre la emocionante trama de investigación que abre el enigma *ser mujer* se sitúa en el personaje de Lila Crane (*Psicosis*, A. Hitchcock, 1960). La estructura quebrada de esta obra maestra del cine de terror, definida por la literatura crítica como caso ejemplar del relato de la modernidad, expone una subversiva reflexión sobre la cuestión femenina en el discurso audiovisual. Con objeto de valorar *el legado audiovisual de Lila*, hemos seleccionado una serie de textos audiovisuales donde se visibiliza un diálogo cultural con este personaje moderno. En estas referencias se observa una doble tendencia, que expresa un conflicto cultural sobre la concepción de la identidad femenina: la confrontación de una narrativa audiovisual progresista con una retronarrativa dirigida a frenar el avance de este arquetipo transgresor.

Palabras clave

**Mujer investigadora, feminismo, cultura audiovisual, identidad, retronarrativa, neo noir.**

### 1. Introducción

Nuestro objetivo principal es analizar cómo ha sido la trayectoria de la mujer investigadora en el cine contemporáneo de Hollywood. En este sentido, este estudio pretende dar continuidad a varios trabajos publicados con anterioridad sobre esta narrativa femenina (Antón, 2014; 2016). Allí, nuestra hipótesis de partida fue que este arquetipo transgresor, que cuestiona la identidad de género institucional, se revela en un contexto socio-económico de crisis. Es decir, entendimos este periodo convulso como una temporalidad propicia para la revisión y/o transformación de las representaciones que conforman el discurso audiovisual y, por tanto, para la reescritura de las identidades culturales.

Una idea similar, aunque desde una perspectiva de estudio sociológica que desatiende el análisis del discurso audiovisual, fue defendida por Philippa Gates en *Detecting Women. Gender and the Hollywood Detective Film* (2011). Además de indicar los referentes culturales habituales del género –la narrativa literaria, la ficción gótica y el modélico film *noir*–, este estudio desplaza el foco de interés de la crítica, fascinada por el estudio del cine negro y la *femme fatale*, para revelar la presencia de este arquetipo en la producción de serie B durante la Depresión, como reportera o abogada, y en el *blaxploitation* de los 70. Una localización excéntrica en la industria de Hollywood que habría subrayado el impacto social y el carácter

transgresor de esta imagen femenina en un discurso audiovisual masculino (Gates, 2011, pp. 21-22). Dentro del cine contemporáneo, su carácter reflexivo y revisionista se inscribe en las tramas del relato de la postmodernidad, en concreto en el estilo *neonoir* femenino desarrollado tras el éxito de *El silencio de los corderos* (Demme, 1991). Así, esta imagen desafiante se convierte en un caso ejemplar de cómo, dentro de la industria de Hollywood, las estructuras del discurso audiovisual se modifican e incluso reflexionan sobre su condición de propuesta de realidad.

Asimismo, en aquellos trabajos (Antón, 2014; 2016) localizamos una serie de figuras y relaciones simbólicas relevantes en el estudio de un discurso audiovisual que favorece que la facultad mágica y saludable para ponernos en la piel del otro, potenciada por las estructuras del relato, se concentre en una perspectiva femenina. Un punto de vista reivindicado por los estudios culturales de género<sup>1</sup>, en relación a la imagen femenina construida y, por extensión, al lugar diseñado por las estrategias del discurso para la espectadora. En este peculiar universo, la mujer abandona su caracterización habitual, como objeto de la fantasía masculina, para ser representada como sujeto simbólico de la acción. Desarrolla una trama de investigación en torno a unas formas características: la mirada apasionada de la heroína, de curiosidad y también de inquietud, que se constituye en plano/contraplano; el motivo visual de la mujer conductora; la mascarada de la feminidad; la resistencia a ser escuchada en un entorno masculino o su relación con un personaje que funciona como mentor en la forja de la heroína.

El detonante de la acción es una crisis de identidad en relación con la cuestión *ser mujer*, por lo que su investigación toma como objeto el enigma de la feminidad. De modo que este trayecto del deseo adquiere un tono reflexivo, metaficcional, durante el cual la heroína se reencontrará con los roles tradicionales con los que suele identificarse el concepto *mujer*: la mujer como objeto de la mirada del hombre, la prostituta<sup>2</sup>, la madre y, por supuesto, la víctima. Asimismo, en su travesía suele confrontarse con una figura monstruosa. Un emocionante encuentro que resulta no solo del trabajo dramático del relato sino también de la relación de identidad que han compartido en la historia de la cultura: la idea de la alteridad en relación al sujeto masculino de la acción.

Este discurso reflexivo, afín a la modernidad y la postmodernidad, sobre qué significa *ser mujer* deriva en una actitud crítica y reivindicativa que conecta con la realidad social de los espectadores, y que ha contribuido a visibilizar la hegemonía de un protagonismo masculino en la historia del audiovisual. Dentro de un contexto socio-histórico y un universo audiovisual todavía resistentes al cambio<sup>3</sup>, la heroica búsqueda realizada por la mujer investigadora, puede interpretarse como una metáfora del empoderamiento femenino. Para lograrlo, debe vencer una resistencia que de manera sistemática la aboca, en un mundo de hombres ajeno a la perspectiva femenina, a la incompreensión e incluso la locura. A pesar de este proceso de victimización y masoquismo que recuerda a la heroína gótica, aquí reside también su valor

---

<sup>1</sup> Recientes estudios confirman que la lectura favorece la empatía con el Otro. Según el experto en inteligencia emocional, Pablo Fernández-Berrocal: "Leer ficción nos permite vivir miles de vidas en una. Nos ayuda a comprender cómo se sienten otras personas, a conocerlas mejor y predecir su comportamiento. Es una capacidad esencial para relacionarnos con éxito en nuestra vida personal y profesional. Amar los libros nos ayuda a entender a los demás, y esta mejor comprensión emocional nos puede ser muy útil para amar de forma más inteligente a las personas" (Cf. Suleng, 2017).

<sup>2</sup> Tasker ha señalado que: "The repeated recourse to a narrative device in which a female police officer finds herself undercover as a prostitute functions both to comment on and reaffirm the extent to which women's work involves sexual display and/or sexual performance" (2003, p. 93).

<sup>3</sup> A pesar del largo camino ya recorrido, el discurso audiovisual todavía está dominado por una representación de la mujer que, lejos de llevar las riendas de la acción simbólica del relato, se identifica con roles de género conservadores o con un objeto imaginario. Así, en el spot de la lotería de Navidad de 2017 (Amenábar), lo femenino se identifica con una fantasía masculina clásica: desde la perspectiva de un joven, la mujer se presenta como un ser extraño, Otro, una extraterrestre que toma el aspecto de muñeca humana y apenas profiere unas palabras, actualizándose así el mito masculino de Pigmalión.

progresista. En efecto, su trayecto transmite la idea de que el orden cultural establecido no es algo que venga dado de manera sobrenatural o esencialista, sino que es una construcción y, por tanto, por difícil que parezca, puede ser complementado por otra-s manera-s de entender el mundo. El estudio de este arquetipo nos proporciona la posibilidad de comprender una de las principales propuestas con las que la cultura *mainstream* ha actualizado sus discursos, es decir, ha transformado la significación de sus formas incluyendo otros puntos de vista:

Ahora bien, en ese nivel secundario de significación, la cultura es la que proporciona significados nuevos, la que sustrae a los signos originales su denotación y los traslada a una significación específica del contexto cultural, conforme a cierta ideología y cierta serie de valores, creencias y puntos de vista (Kaplan, 1986, p. 41).

De manera que, más allá del debate crítico generado sobre la eficacia de combinar un arquetipo tradicionalmente masculino con aspectos de la imaginación femenina, su capacidad para conectar de manera imaginaria, gracias al proceso psicológico de identificación que activa la narración, con la realidad social de un tiempo histórico, lo convierten en una de las imágenes de la mujer más fascinantes del cine contemporáneo.

### 1.1. *El universo audiovisual legado por Lila Crane*

El punto de partida del relato que ahora pretendemos construir sobre la historia de este arquetipo se sitúa en un pionero y dificultoso trayecto de lo femenino. En *La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en Psicosis* (Antón, 2016), planteamos una lectura femenina, a contracorriente, y caracterizamos la obra maestra del mago del suspense como un referente en la construcción de la mujer investigadora. La modernidad del personaje de Lila, la otra hermana Crane que aparece en la segunda parte del relato, se define por su capacidad para pasar a la acción en la investigación sobre la desaparición de su hermana, Marion, convirtiéndose, a pesar de la resistencia ofrecida por un entorno masculino, en heroína con un acto que permitirá que el universo diegético del filme transite desde la fantasía a la realidad.

De manera sistemática, la literatura crítica ha silenciado que la modernidad de esta propuesta audiovisual, localizada en una estructura rota por el asesinato del personaje protagonista, está ligada al trayecto de una crisis de identidad femenina (Figura 1).



A través de la estrategia del desdoblamiento, el discurso del filme reflexiona sobre el signifiante cultural *mujer*. El itinerario desafiante de las hermanas Crane, Marion y Lila, expone la transición de una idea de la feminidad que plantea el cambio de una mujer víctima (Marion) a una investigadora (Lila). En la segunda parte, tras vencer la resistencia ofrecida por un entorno masculino (del detective Arbogast, del sheriff y, en fin, del hombre como sujeto de

la acción), Lila logrará hacerse con el protagonismo en la investigación sobre la desaparición de su hermana (Figura 2).



Su emocionante trayecto hacia la casa gótica, en la última secuencia clímax, coincide con el tramo narrativo de la temporalidad más tensa que, de forma progresiva, se ha ido constituyendo. Además, la estructura de suspense del montaje alternado convergente de la acción de la mujer y la de los hombres, Sam y Norman, contribuye a realzar, todavía más, el alto interés dramático de este tramo protagonizado por la mujer, en una propuesta de significación que actualiza algunas de las figuras más significativas del cine negro y el romance gótico. Su mirada a fuera de campo, las sucesivas perspectivas subjetivas y la música extradiegética reabren la puesta en escena de un deseo femenino reprimido con el asesinato de Marion. En su angustiante travesía de investigación por la casa gótica, ese espacio doméstico culturalmente asociado con la mujer que recupera la peripecia de *la mujer paranoica* (Doane, 1987), Lila entra en relación con un espacio femenino asociado con un amor oscuro, como indica el Cupido que lanza sus flechas de amor a la mujer curiosa cuando abre la puerta principal de la casa, y sube las escaleras para entrar en la habitación de la madre y del hijo (Figura 3).



Más adelante, descendiendo al sótano, a un nivel subterráneo, inconsciente, donde se confronta mediante plano/contraplano, de forma terrorífica, con el vacío del significante cultural *mujer*, sobre el que se ha construido el nivel fantástico del relato. Las cuencas de los ojos de la señora Bates apuntan a la definición imaginaria de este personaje y del arquetipo que representa: la madre monstruosa.

Además de anticipar el protagonismo de la *Final Girl* del *Slasher Film* (Clover, 1992), el trayecto identitario de Lila por la casa gótica se convertiría en un valioso precedente de la narrativa audiovisual de la mujer investigadora. Esta referencia se realza de una manera especial en algunas de las propuestas más recordadas del estilo *neonoir* (1980-) del cine contemporáneo. Es por este motivo por lo que el criterio de selección para realizar la muestra de este estudio se ha basado en localizar las huellas de este personaje moderno, para dar con una representación significativa de lo que podría denominarse como *el universo audiovisual legado por Lila Crane*. Así, este universo de estudio ha quedado constituido por *Los pájaros* (1963), *La casa encantada* (*The Haunting*, R. Wise, 1963) y su *remake*, *La guarida* (*The Haunting*, J. de Vont, 1999), la secuela *Psicosis II. El regreso de Norman* (R. Franklin, 1983), y por algunos representantes de un *neonoir* femenino como *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1992), *Fargo* (J. Coen, 1996), la primera temporada de la serie televisiva *Fargo* (Noah Hawley, 2014-) y *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2001).

En estos casos de análisis, además de una trama de investigación dirigida a resolver el enigma de la feminidad, puede percibirse una reflexión sobre el carácter representativo del relato. Mediante este rasgo metaficcional, estos productos culturales señalan al origen sobre el que parece construirse su propuesta de significación: en tiempos destacados de la trama realizan una referencia intertextual más o menos explícita a la heroína de *Psicosis* y a la quiebra de la estructura clásica del relato. Lejos de anecdóticas, estas referencias exponen un interesante diálogo cultural, sobre la construcción de la identidad femenina, que cuestiona la supuesta indiferencia del discurso de la postmodernidad hacia fórmulas del lenguaje del pasado.

La idea que ahora proponemos para comprender cómo ha sido la representación de la mujer investigadora en el cine contemporáneo es que ese silencio con el que la literatura crítica ha sancionado el heroico descubrimiento de Lila ha obtenido un apoyo ideológico a través de las formas del discurso audiovisual. Es decir, durante el trayecto de la mujer investigadora diseñado por estos relatos se expresa un conflicto ideológico, cultural, sobre la definición de la *mujer*: frente a una narrativa progresista se constituye una tendencia retro que intenta deshacer los logros conquistados por este desafiante arquetipo.

## 1.2. Una retronarrativa de la mujer investigadora

Este concepto se inspira en el de *retronoir* forjado por Jans B. Wager en *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir* (2005). Wager estudia las convenciones del estilo *noir* en el cine contemporáneo de Hollywood y percibe una división en dos tendencias: una propiamente *neonoir* en la que algunas de sus formas discursivas –los arquetipos de la *femme fatale* y el hombre fatal, o la cuestión cultural de la raza– progresan en relación a los cambios producidos en el contexto sociohistórico. Como ejemplos representativos de esta tendencia, Wager expone los casos de *Fargo* (J. Coen, 1996) y *Jackie Brown* (Q. Tarantino, 1997). La otra tendencia es la denominada *retronoir* en la que, a pesar de los cambios sociales experimentados, no se producen variaciones significativas en referencia al *noir* clásico. *L.A. Confidential* (C. Hanson, 1997) y *El club de la lucha* (D. Fincher, 1999) representarían este *look retronoir*<sup>4</sup>.

En esta retronarrativa a la que ahora nos referimos, el original valor subversivo de la mujer investigadora será truncado por un destino fatal, con el que la narración parece “poner fin”, como ocurrió con la mujer fatal en la ficción *noir*, a ese escenario desafiante por el que *ha conducido* la acción femenina. Así, cuestiona una de sus convenciones más importantes, a saber: la mujer ya no se confronta con la mujer fatal o la mujer víctima, sus principales contrafiguras, sino que llegará a identificarse con estos arquetipos, traicionando así el valor progresista de su narrativa.

---

<sup>4</sup> En “Women in Film *Noir*” (2013), Tasker señala también estas dos tendencias del estilo *neonoir*.

El estudio de esta contranarrativa permite localizar un conflicto cultural entre dos narrativas asociadas con dos formas de entender el mundo. Esta batalla cultural librada en el terreno de la ficción sobre el significante *mujer* está lejos de ser novedosa pues ya se ha producido en otros periodos de la historia del cine y, en general, de la historia del arte.

En *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara* (1983), Ann Kaplan recoge una idea de Molly Haskell, que explica el gran número de violaciones que aparecen en el cine de los años setenta como una reacción del poder patriarcal a la liberación sexual y los movimientos progresistas de la mujer (25). Por otra parte, García Cortés, en su estudio cultural sobre la figura del monstruo en el arte (1992), ha trazado también una relación entre las conquistas sociales y culturales de la mujer y la aparición de discursos que intentan silenciar esta subjetividad femenina, evidenciando así las inquietudes del dominio patriarcal. Es decir, conecta la realidad sociohistórica de la mujer con el imaginario masculino: “Así, podemos apreciar cómo algunos de los momentos más incisivos en cuanto a la descalificación de las mujeres coinciden con las épocas en las que ellas mismas estaban luchando por exigir un lugar más destacado en lo social y lo cultural [...]” (92). De este modo, la visibilidad del sujeto femenino en el relato de la historia habría coincidido con la aparición de los miedos del hombre en los discursos culturales. Es a finales del siglo XIX con la aparición del movimiento sufragista de la mujer, “cuando se recrudescen la imagen de *femme sans merci* de los simbolistas”, en los años veinte y treinta “el surrealismo la ignora (como hizo con los homosexuales) o la convierte en el monstruo devorador de Dalí y Bataille”; y en la revolución sexual de los años sesenta “cuando pintores como De Kooning, Saura y otros van a desgarrar, mutilar y anular su cuerpo” (*ibid.*).

## 2. El conflicto cultural de la narrativa de la mujer investigadora

### 2.1. La figura retórica de la parodia

La cantidad y variedad de tendencias de la modernidad y postmodernidad en las que se ha visto involucrado indica que *Psicosis* es uno de los objetos culturales más relevantes de la cultura popular del siglo XX. Si dentro de este maremágnum de referencias seguimos el legado de Lila, es preciso detenerse, en primer lugar, en otra de las obras del mago del suspense, *Los pájaros* (1963) y, en concreto, en su secuencia clímax donde se reabre el inquietante drama de la mujer investigadora a través de su curiosa protagonista, Melanie Daniels. Hemos seleccionado también *La casa encantada* (*The Haunting*, R. Wise, 1963) y su *remake*, *La guarida* (*The Haunting*, J. de Vont, 1999), por la referencia intertextual que el viaje en coche emprendido por su protagonista, Eleanor Lance, hacia la casa gótica genera con el trayecto de las hermanas Crane. Ya en la década de los ochenta, se produciría la inevitable secuela, *Psicosis II. El regreso de Norman* (R. Franklin, 1983), en la que reaparece el personaje de Lila pero que no ha logrado alcanzar la popularidad de la original porque traicionan su modernidad, y ya, más adelante, el *remake* postmoderno *Psycho* (G. Van Sant, 1998), donde nos encontramos con una Lila más violenta.

Además de la relación señalada por Clover (1992) con *la chica final* del *Slasher Film*, el rol de Lila obtendrá un auténtico desarrollo en buena parte del estilo *neonoir*. La referencia se produce a través de la figura postmoderna de la parodia, en el sentido reivindicado por Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodern Parody* (1991) para quien es una de las estrategias de la reescritura feminista:

In other words, parody works to foreground the politics of representation. Needless to say, this is not the accepted view of postmodernist parody. The prevailing interpretation is that postmodernism offers a value-free, decorative, de-historicized quotation of past forms and that this is a most apt mode for a culture like our own that is oversaturated with images. Instead, I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, denaturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations (p. 225).

Así, en *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1992) el apellido de Clarice, Starling, es el nombre de un pequeño pájaro, un estornino, que actualiza la (doble) perspectiva privilegiada Crane –en inglés, “grúa” y, también, “pájaro zancudo de largo cuello” (Clover, 1992)–. Además, en su trayecto de investigación encontrará un ave disecada. El objetivo revisionista de su propuesta reside en la secuencia clímax. Su estructura está quebrada, una vez más, por la cuestión del punto de vista en relación con el trayecto *ser mujer*. Esta secuencia está desdoblada, un falso clímax da paso a otro que, de forma sorprendente, se descubre como el verdadero, en relación con las perspectivas del maestro y su iniciada quien, finalmente, resolverá el caso. Además, durante el desarrollo del clímax articulado ya sobre la mirada de la heroína se producirá un cambio significativo: el psicópata se hace con la perspectiva de los planos, de un sujeto *voyeur* que coloca a la mujer en el rol de mujer víctima identificando la mirada con el poder sobre el otro, al igual que ocurrió en la famosa escena de *Psicosis*, en la que Norman espía a Marion (véase Antón, 2014).

Por otra parte, en *Fargo* (J. Coen, 1996), además de las referencias a la célebre escena del asesinato de Marion, se produce una actualización del trayecto de Lila con la presentación del personaje protagonista femenino en el minuto 31 del filme. Este inusual y excesivo retraso de la aparición de la heroína simboliza la resistencia de las convenciones de la narración a que una mujer asuma el protagonismo. Como en *Psicosis*, la estructura del relato queda seccionada por el asesinato de una mujer tras el que se presentará la heroína que resolverá el caso. Tras un prolongado fundido a negro que subraya la división de la estructura, aparece por primera vez en el filme una jefe de policía embarazada, Marge Gunderson. Asimismo, hemos realizado un análisis comparativo con su *remake* televisivo, la primera temporada de la serie televisiva *Fargo* (Noah Hawley, 2014–), que nos ayudará a valorar las modificaciones producidas. Con este fin hemos localizado segmentos narrativos en los que adquiere relieve la parodia, pertenecientes al episodio piloto, “The Crocodile’s Dilemma” (A. Bernstein, 2014) y el episodio final “Morton’s Fork” (M. Shakman, 2014).

Por último, nuestro análisis concluye con una referencia a *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2001), una propuesta en la que, como ocurriera en *Psicosis*, vuelve a situarse aquella división estructural del relato que parece formar parte del arriesgado trayecto de la mujer investigadora. Gracias a las analogías discursivas producidas podremos valorar el trayecto histórico delineado por la mujer investigadora.

## 2.2. Una cruel represión de una mujer empoderada

En la secuencia clímax de *Los pájaros* resurge uno de los pasajes más interesantes y suspensivos de esta narrativa, pues su protagonista, la rebelde Melanie Daniels, está a punto de descubrir una verdad sobre la que se construye el drama del personaje: la heroína sube unas escaleras con la intención de abrir una puerta misteriosa que llama poderosamente su atención. Y es aquí donde reaparecen algunas de las formas que emparentan la curiosidad de esta mujer investigadora con la mujer gótica y el personaje de Lila. La mirada femenina, dirigida a fuera de campo que justifica la técnica discursiva de plano/contraplano, el conflicto visual entre la luz y la sombra y, en general, la estrategia del suspense, permiten subrayar la temporalidad de un deseo femenino por ver lo que se encuentra más allá de la puerta, asociado con su identidad. Le genera una sensación que fluctúa entre la intranquilidad y el dolor, e incluso la sensación de espanto, como le ocurre a Lila en *Psicosis* cuando abre la puerta del sótano o a Grace, cuando hace lo propio en *Los Otros* (Amenábar, 2001). En esta ocasión, el deseo de saber asociado a una mirada pasional será cruelmente reprimido por el ataque de unos pájaros cuyo objetivo son los ojos de la heroína, un motivo visual, el de la curiosa mirada de la heroína, que posteriormente sería dramatizado por *Sola en la oscuridad* (*Wait until dark*, T. Young, 1967) y, años más tarde, por *Los ojos de Julia* (Morales, 2010).

Finalmente, cuando el hombre acude al rescate y salva a la mujer de una muerte segura, el motivo de la sombra proyectada sobre la pared de la madre del héroe, de ascendencia

expresionista, indica la procedencia del furioso ataque en una habitación en la que, junto a la heroína, en la pared, se ha hecho visible, un dibujo infantil enmarcado. La narración establece además una conexión con el asesinato de Marion en la ducha. La figura de los picos afilados que hieren el cuerpo de la mujer y se sincronizan con los cortes producidos por montaje externo más el movimiento de la caída del personaje femenino, segmentado mediante el montaje analítico, recuerda al asesinato de Marion<sup>5</sup>. Melanie Daniels es una mujer que desafía, una vez más, la moral custodiada por una madre cruel. Una referencia posterior a *Psicosis* afirma la tendencia retro de su discurso: una vez salvada, el hombre colocará las manos de la mujer en cruz, conformando el siniestro gesto femenino del objeto que, como señala un *zoom in* subjetivo, llama la atención de Lila en la habitación de la madre, asociado con una mujer doméstica y pasiva (Figuras 4, 5 y 6).



---

<sup>5</sup> En su análisis del filme, Camila Paglia ha indicado una analogía de los efectos de iluminación de la escena y el viaje de Marion, “cuando los limpiaparabrisas dejan de funcionar y se ven los cegadores faros de los coches que vienen en dirección contraria”. Asimismo, relaciona el gesto de Mitch sacando el cuerpo de la mujer del desván con el de Marion envuelta en un plástico (1998, pp. 107 y ss.).



Marion y Melanie son dos mujeres empoderadas cuyo deseo *conduce* la narración hasta ser castigadas por una madre cruel. En el epílogo del filme, el hombre se pondrá al volante del coche con el que abandonan la casa hacia un lugar seguro, bajo la atenta mirada de los pájaros. El plano de Melanie, en el asiento trasero, acunada por la madre de Mitch e incapaz de articular palabra, contrasta con el de la mujer conductora, sujeto de la acción, del inicio del relato (Figuras 7 y 8). Melanie parece haberse reconciliado con la figura materna a costa de haber perdido su actividad. En esta retronarrativa, la rebelde Melanie se identifica con el rol de la mujer víctima antes de ser salvada por el héroe. Se cumple así la premisa narrativa planteada en la secuencia de apertura del relato, cuando en la tienda el hombre atrapa al canario y lo devuelve a su jaula: “Vuelve a tu jaula, Melanie Daniels”.





### 2.3. “The Haunting”: el conflicto entre el deseo femenino y la ley

El personaje protagonista de *The Haunting*, una adaptación de la novela *The Haunting of Hill House* escrita por Shirley Jackson en 1959, Eleanor Lance, mantiene una fuerte analogía estructural con el drama, la crisis de identidad, sobre el que se construye el personaje de Marion. En ambos personajes, la expresión del deseo femenino (para Marion, estar junto a su pareja; y conseguir la independencia, en el de Eleanor) se opone a una prohibición. Es decir, la narración asocia el significante *mujer* con una transgresión. La decisión femenina encuentra una fuerte oposición en su entorno, hasta tal punto que parece convertirse en una fugitiva.

Eleanor no es una ladrona como Marion, pero tras una discusión con su hermana y su cuñado, cogerá el coche sin su consentimiento. A diferencia de Marion, Eleanor es presentada como una mujer nerviosa e insegura, pero en ambos casos realizan un viaje relacionado con una crisis de identidad asociada a *llegar a ser mujer*. La narración destaca el protagonismo femenino mediante la conducción de un vehículo, como metáfora del empoderamiento femenino y de la ruptura con las ataduras sociales y familiares. El coche es el medio que facilita a la mujer la búsqueda de su propio destino.

Este protagonismo se refuerza con la perspectiva narrativa del plano que contrasta con el tratamiento audiovisual del inicio del relato, compuesto por dos prólogos, separados por los créditos iniciales. En el primero, domina una perspectiva narrativa omnisciente con una voz *over* de un personaje, la del doctor, que presenta el misterio de la casa de la colina; tras los créditos, esa misma voz *over* narra los antecedentes de ese misterio protagonizado por sucesivas muertes femeninas que se relacionan con la casa, y la entrevista del doctor con la dueña actual de la casa, que quiere investigar ese misterio con un grupo de colaboradores con el fin de “encontrar la llave del otro mundo”. En la siguiente secuencia, sin embargo, el protagonismo del relato es acaparado por Eleanor. Mediante un *zoom in*, su nombre se aísla de la lista del grupo seleccionado por el investigador en una pizarra, y encadena con un PP de la mujer que dice: “Tienes que dejarme el coche, lo necesito”.

Ya iniciado el viaje, la narración realiza la perspectiva de la mujer mediante la técnica de plano/contraplano. Y como en el viaje de Marion, en este caso aparecerá también un significante del drama femenino mediante el que se expresa la fantasía, una puesta en escena del deseo femenino. Mediante su voz *en off*, que se recorta sobre una música extradiegética, el personaje fantasea sobre su familia y su futuro como mujer: “Espero que sea esto lo que he estado deseando toda mi vida... Por fin me he decidido”. “Ya habrán visto que me he llevado el coche, pero no saben a dónde. No me verían capaces de hacer algo así.” “Algún día tendré mi propio apartamento [...]”.

Este monólogo interior, que obtendrá una continuidad durante el desarrollo del relato, es interrumpido por la verja de acceso a la casa de la colina (Figura 9).



Una vez consiga franquearla, la carretera dará paso a un camino serpenteante por el que circula la mujer y su deseo. Este movimiento recuerda a la secuencia de inicio de *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940), donde mediante una voz *over* la mujer sin nombre narra su sueño (deseo): “Ayer soñé que volvía a Manderley. Me encontraba ante la verja, pero no podía entrar porque el camino estaba cerrado. Entonces como todos los que sueñan me sentí poseída de un poder sobrenatural y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí. El camino iba serpenteando, retorcido y tortuoso como siempre. Pero, a medida que avanzaba, me di cuenta del cambio que se había operado [...]” El peinado de Eleanor y su forma de vestir refuerzan la analogía con este personaje. Las perspectivas subjetivas y la voz en *off* de la mujer se reanudan, antes de confrontarse mediante plano/contraplano con la casa gótica, como la mujer sin nombre en *Rebeca* y Marion en *Psicosis*<sup>6</sup> (Figuras 10 y 11).



<sup>6</sup> En *Rebeca*, la mansión aparecerá también desde la perspectiva femenina, en el prólogo-sueño y, más adelante, dentro de la estructura en *flashback*, como contraplano de la heroína.

En efecto, el personaje de Eleanor se inscribe así en el trayecto del drama femenino desarrollado en el conocido como *cine de mujeres paranoicas* (Doane, 1987). La casa victoriana, llena de puertas y espejos, personifica el drama de la mujer: “Soy como una pequeña criatura dentro de un monstruo” dice su voz en *off*. Una vez en el interior, surgirán numerosos reflejos especulares, que refieren el desdoblamiento del personaje, su crisis de identidad. Cuando se dispone a coger su maleta para seguir al ama de llaves ve su reflejo en el suelo de la mansión. Y ya alojada en su habitación, accede, a través de la puerta del baño, a la habitación contigua en la que se encuentra con otra mujer, Theodora, que forma parte del grupo de investigación. Desde una perspectiva semisubjetiva, Eleanor ve una escena similar a la que acaba de desarrollarse en su habitación: el ama de llaves da las indicaciones oportunas a la nueva invitada. Más adelante, se produce un juego de reflejos especulares entre ambos personajes, por lo que Theodora, en principio una mujer más segura y moderna que Eleanor, se presenta como su contrafigura.

En su recorrido narrativo, la protagonista se confronta con varios arquetipos de mujer: la mujer madre representada por su madre enferma y su hermana, la mujer moderna y la mujer víctima que se identifica con la misteriosa desaparición de la esposa del doctor. Sin embargo, el rol de mujer investigadora no podrá ser desarrollado. La visión en el ático, al que da acceso una escalera de caracol, de la mujer víctima-loca, una de las convenciones del género gótico, se presenta, más que como una etapa dentro de la solución a su crisis de identidad, en un precedente de su destino fatal. Curiosamente, Eleanor encontrará la muerte al volante del coche con el que inició el camino hacia la libertad. De modo que la mujer acaba identificándose con la casa y un misterio indescifrable, como certifica el hecho de que en el epílogo su voz parezca poner voz a la monstruosa casa de la colina. Una fusión similar se producirá en el epílogo de *Los Otros*.

El *remake* producido en 1999, *La guarida*, expone importantes modificaciones en relación al filme original con las que se explica el misterio de la casa. Este no se identifica tanto con una mujer como con un hombre-ogro-empresario que en el pasado mató a los niños que trabajan para él, y cuyas almas quedarán atrapadas en el purgatorio. La misión de la heroína consistirá en investigar esta trama por la que la guían las almas oprimidas de los niños y la mujer suicida del ogro que resulta ser su tatarabuela. Al igual que en la anterior, las puertas, la escalera de caracol y los reflejos especulares se convierten en los principales motivos visuales de una investigación, aquí sobre la maternidad. Las voces de los niños que escucha la heroína se combinan con la crisis de identidad en una de las habitaciones de la peculiar mansión forrada de espejos: “Esa no soy yo”, “¿Quién soy?” se pregunta la mujer, mientras se ve embarazada. A pesar de que Eleanor consigue desarrollar algo más su rol de mujer investigadora, su destino es similar pero ahora transformada en una heroína trágica. Se enfrenta al monstruo y consigue liberar a los niños, y su alma asciende con ellos.

#### 2.4. ¿El regreso de Lila?

En *Psicosis II. El regreso de Norman* reaparece, más de veinte años más tarde, Lila, ahora como la señora Loomis. En la secuencia de apertura, Lila se opone a que el juez deje en libertad a Norman. Junto a su hija, Mary Loomis, intentarán provocar la locura de Norman para que ingrese de nuevo en una institución psiquiátrica. A pesar de que la secuencia prólogo se inicie con una de las convenciones del género, el cuestionamiento de la ley por parte de la mujer, esta segunda parte de *Psicosis* se inscribe, sin duda, en su contranarrativa. Tanto Lila como su hija se convertirán en víctimas de un psicópata que arrebató el protagonismo a la mujer.

El tratamiento de la secuencia clímax del filme anticipa este final, pues la mujer deja de ser el sujeto de la acción, a través de su mirada-deseo transgresor. El inicio de esta secuencia recuerda al inicio de la secuencia clímax protagonizada por Lila en *Psicosis*. Sin embargo, su discurso audiovisual es bien distinto. Lila, una vez más, se dirige a la casa gótica, pero no vemos la acción desde la perspectiva de Lila, sino desde la perspectiva del psiquiatra de

Norman y desde la perspectiva omnisciente del narrador. Este hecho resta protagonismo al personaje femenino. Lila deja de ser el sujeto de la acción para convertirse en el objeto de la mirada de un personaje masculino. De hecho, Lila es asesinada cuando se disponía a disfrazarse de la madre de Norman, su contrafigura en el filme original, y es el personaje del doctor quien tomará las riendas de la investigación (Figuras 12,13 y 14). Un poco más adelante, el psiquiatra y Mary, disfrazada también de la madre cruel, también morirán.



El discurso de la película parece invertir el orden de los acontecimientos de la primera parte donde la muerte del detective Arbogast, transformada aquí en un pastiche en el asesinato del doctor, precedía a la emocionante entrada de Lila en la casa de la señora Bates. De hecho, la secuencia final confirma este movimiento retro de la estructura del relato, pues Norman Bates matará a su verdadera madre (j) para regresar a la situación inicial de psicosis.

## 2.5. La parodia del hombre investigador en "Fargo"

En su análisis del filme, Antonio Santamarina señala una relación intertextual *Fargo-Psicosis* centrada en la relación de Marge con Marion: "Así, mientras en la película de Hitchcock la protagonista muere a los veinte minutos del comienzo de la acción, en *Fargo* esta no aparece hasta pasada media hora del metraje, destruyendo así una de las convenciones más asentadas del género" (2012, pp. 177-78). Sin embargo, nuestra lectura cultural se refiere a la relación que la jefe de policía establece con Lila, protagonista y *snoopy girl* en la segunda parte de *Psicosis*.

Además de la referencia a la memorable escena de la ducha<sup>7</sup>, la referencia parodianta sobre la que se edifica la estructura de *Fargo* se sitúa aproximadamente en el minuto 31 del filme. Tras haberse desarrollado la que hasta ese momento ha sido la principal trama argumental, un hombre contrata a dos delincuentes para que secuestren a su mujer y poder beneficiarse así del dinero del rescate, puede percibirse una referencia a la dualidad de la identidad femenina, mujer víctima e investigadora, sobre la que se deconstruye y reconstruye la estructura de *Psicosis*.

Por la noche, de camino al refugio, los secuestradores matarán a tres personas, la última víctima es una chica que ha quedado atrapada en un coche. El sonido de este disparo da paso, tras uno de los fundidos a negro que aparecen el filme pausando el desarrollo del relato y que contrastan en un universo *diegético* cubierto de nieve, a la heroína del relato. El asesinato de la chica en la oscuridad de la noche se confronta con la presentación de la protagonista, uno de los personajes más admirados por la crítica feminista a pesar de que se incluya en un contexto de comedia.

El tratamiento audiovisual de esta presentación contrasta con la de los tres hombres que han iniciado la acción. Una música extradiegética de tono épico se combina con un movimiento de cámara singular. Se trata de un *travelling* no justificado por la diégesis, que supone la emergencia textual de la figura del *meganarrador* del relato, cuestionando las estrategias de borrado del discurso dominantes hasta este tiempo fuerte del relato. Este movimiento de cámara autónomo interpela al espectador y conduce su mirada por el espacio: el plano de larga duración se abre con la pintura de un pato en pleno vuelo, ajeno al disparo con el que se ha cerrado la escena anterior, y recorre lentamente una estancia con figuras de aves hasta llegar a la cama donde duerme una pareja. A diferencia de la de la primera parte, ahora se invierten los roles de género tradicionales: su marido hace el desayuno y Marge, a pesar de estar en un avanzado estado de gestación, sale de su casa en plena noche hacia el lugar del crimen (Figura 15).



<sup>7</sup> En el improvisado secuestro realizado por la inútil pareja de delincuentes, la mujer se esconde en la ducha y huye por la casa cubierta por la cortina hasta que termina cayéndose por una escalera.

En efecto, su tripa y sus náuseas matutinas no le impiden desarrollar su trabajo como jefe de policía con eficacia, corrige a su ayudante y logrará resolver el caso. Según la crítica, el principal atractivo del personaje reside en la peculiar parodia que se realiza del héroe masculino, combinando actividades violentas, como en la secuencia clímax cuando dispara al asesino en una pierna, con el físico de una mujer embarazada (Wager, 2005, pp. 129-130; Neroni, 2005, pp. 124 y ss.).

Asimismo, son destacables otros dos aspectos del discurso del filme sobre *la mujer* con los que toma distancia en relación al tratamiento habitual de la mujer investigadora. El primer aspecto es que, a diferencia del arquetipo convencional, Marge no necesita demostrar su valía profesional en un universo masculino, no debe esforzarse por hacerse entender en un mundo masculino, sino que recibe el apoyo de su marido y sus compañeros de profesión. El otro cambio sustancial está asociado a su trayecto de investigación. Este no solo la pone en relación con roles tradicionales de la mujer como la mujer víctima, la mujer esposa y la mujer madre, sino que, sobre todo, esa investigación parece confirmar una debilidad masculina que favorece el empoderamiento de la mujer investigadora. Así es, Marge no solo destaca por su inteligencia y templanza frente a las situaciones complicadas, sino que su actitud y comportamiento contrasta con una galería de hombres que desfilan por el relato cercana a la estética de la caricatura: la codicia de un hombre que paga a unos matones para que secuestren a su mujer, el padre autoritario de su mujer, una ridícula pareja de delincuentes, el conocido del instituto con el que Marge se cita que no para de llorar colocándose en el rol de víctima, o la inseguridad de su marido en el asunto del concurso son claros representantes de la idea de una masculinidad en crisis ante la que sobresale la inteligencia y tranquilidad de la mujer investigadora. Lo único que no puede entender es el comportamiento inmoral del asesino: “Es muy difícil entenderlo”.

### 2.5.1. El regreso de los roles de género tradicionales

Buena parte de los aspectos sobre los que se asienta el carácter paródico de la mujer investigadora embarazada de *Fargo*, con los que logra ofrecer, vía humor negro, una propuesta actualizada y reflexiva, se difuminan, cuando no son cuestionados, en su *remake* televisivo. A diferencia de su referente femenino, el personaje televisivo tendrá que conquistar una posición de poder en su profesión. Como el personaje de Marge, su presentación, en el episodio piloto, “The Crocodile’s Dilemma”, se retrasa. Molly Solverson aparece en el minuto 15. No obstante, se producen diferencias significativas. Además de que desaparece el tratamiento especial que el meganarrador del relato otorga al personaje, en el filme, Molly no es jefe de policía como Marge, sino ayudante. La narrativa de la serie recupera, asimismo, una convención habitual en el trayecto del arquetipo ausente en el filme: Molly se enfrenta a la incompreensión en un espacio laboral masculino donde no la toman en serio.

En la serie, el lugar de Marge es ocupado por un jefe de policía. En su presentación puede observarse una parodia de la presentación de Marge que, lejos de actualizar las formas manejadas por el discurso audiovisual, parece querer poner las cosas de nuevo en su sitio, lo que confirmaría el sentido retro de su narrativa. Ahora el movimiento de cámara autónomo acompañado de una música extradiegética se dirige hacia una cama donde duerme el jefe de policía y su mujer embarazada. Mientras habla por teléfono, su mujer le pasa el brazo por encima, emulando el gesto del hombre en el filme original. El asesinato del jefe de policía se propone como el punto de partida de la investigación de Molly en la que tendrá que enfrentarse a un psicópata criminal, sorteando los diversos obstáculos que se le imponen en su lugar de trabajo.

No obstante, la modificación más significativa, que traiciona el sentido del original, se aloja en la secuencia clímax del último episodio, “Morton’s Fork” (2014). Es su marido, que dejó su puesto de policía para protegerse del asesino, el que localiza el refugio donde se esconde el villano-animal (el encuentro en la carretera con un lobo que le impide el paso

parece indicarle que repare en la cabaña donde se esconde el asesino) y el que se enfrenta a él, matándolo. Entretanto, su mujer, y jefe de policía y embarazada, le espera en casa.

De este modo la serie parece recuperar, vía dramática, la vitalidad de una identidad masculina en crisis, deshaciendo la narrativa de la mujer investigadora. En el caso de Marge, el embarazo aparecía perfectamente integrado en su profesión e incluso se combinaba con la violencia ligada al arquetipo. Sin embargo, Molly no puede detener al villano porque está embarazada. En la escena final, con la familia sentada en el sofá, su marido le dice que ella tendría que llevarse ese mérito, a lo que contesta: “No, esto es tuyo... yo seré jefa.” La acción no es el terrero de una mujer, embarazada, parece recalcar el discurso (Figura 16). Un tratamiento bien distinto, a pesar de no estar embarazada, recibe el personaje de Catherine Cawood, en *Happy Valley* (Sally Wainwright, 2014-). Una sargento de policía intenta recuperarse del suicidio de su hija y se confrontará con un psicópata asesino en un espacio tópico del género, el sótano.



## 2.6. El deseo de ser una mujer investigadora

La referencia parodiante a *Psicosis* puede percibirse en la laberíntica estructura, típicamente postmoderna, de *Mulholland Drive*. Además, como en aquella, el relato se organiza en torno a una dualidad que remite a la cuestión de la identidad femenina.

Esta dualidad estructural se plantea por primera vez en el prólogo, caracterizado en términos visuales de luz y oscuridad. La película arranca con el plano de un grupo de parejas bailando que abandona las características de una ambientación narrativa convencional para optar por un espacio abstracto, de aspecto expresionista. Las figuras de estas imaginarias parejas de baile se recortan sobre un fondo violeta, y sus sombras alargadas se proyectan sobre el fondo donde se confunden con el espacio de las figuras. Enseguida, un nuevo aspecto visual, contribuye a subrayar el valor onírico de este segmento. Una forma luminosa emborrona el espacio para convertirse en un plano medio contrapicado de una sonriente mujer que irradia luz y que, de nuevo, será borrada por la forma luminosa anterior. Tras el fundido a negro, surge un oscuro escenario sobre el que vuelve a superponerse la mancha luminosa del anterior. Un movimiento de cámara en mano, signficante de la subjetividad de la mirada, recorre el espacio hasta detenerse en una almohada sobre la que se abre un oscuro lugar llamado “Mulholland Dr”. La luminosidad de las letras remite al escenario anterior. En ese lugar, aparece el misterioso vehículo que se desplaza sobre una oscura carretera. Tras los créditos aparece el primer plano de una mujer morena. En una lectura retrospectiva del filme, el humo blanco que inunda la escena tras el accidente remite a la fantasía femenina. De ahí sale la mujer morena que hemos visto con anterioridad, la narración resalta su perspectiva mediante contraplanos subjetivos de la ciudad iluminada hacia la que esta mujer malherida se dirige. Un movimiento de cámara localiza la acción en “Sunset Bl 7200 w”. La propuesta de

significación del filme se inscribe en la narrativa *noir* y, un poco más tarde, surgirá su objetivo parodiante *neonoir*: la extraña pareja de detectives que parece ocuparse del caso no volverá a aparecer, su lugar será ocupado por una improvisada pareja de mujeres investigadoras.

En un nivel general, la dualidad se inscribe, como en *Psicosis*, en la estructura. El relato se construye sobre un desdoblamiento del universo diegético conformado por el deseo-la fantasía y la realidad de una actriz de Hollywood, Betty/Diane. Tras su paso por el Club *Silencio*, una de las escenas clave en la construcción de la significación del film, la apertura de la misteriosa caja azul marca la frontera entre estos dos universos por los que se cuele una poliédrica identidad femenina. Unas marcas discursivas señalan la transición entre estos dos universos, que dividen el relato en dos partes asimétricas.

La primera parte es la más extensa, abarca 1 hora y 53 minutos de las dos horas y veinte minutos que dura el filme, y se corresponde con el deseo, planteado en forma de sueño, de una mujer: es una prometedor actriz que se convertirá en una improvisada mujer investigadora para ayudar a otra mujer que no recuerda su identidad. El discurso marca de manera dramática el paso hacia la segunda parte, que lejos de mantener continuidad con la primera lo que hace es cuestionar su grado de realidad definiéndola como un sueño. Se define, por tanto, como contrafigura de la primera, puesto que expone una realidad dolorosa e insoportable para esa misma actriz (durmiente) de Hollywood. A pesar de que en una lectura retrospectiva del film pueden encontrarse significantes que marcan el inicio del sueño femenino, el espectador no sabrá con certeza, hasta el inicio de la segunda parte, que lo acontecido en la primera corresponde a una visión imaginaria de la protagonista. Esta confusión de los niveles imaginario y realista del universo diegético para plantear una reflexión sobre la identidad femenina permite estrechar esta propuesta narrativa con otra de las obras maestras de la modernidad, *Persona* (I. Bergman, 1966), en la que la identidad de una actriz teatral se encuentra dividida por la dualidad deseo-imaginario/realidad.

A este desdoblamiento estructural se suma la dualidad de los personajes femeninos. En la primera parte, la luminosa Betty reaparece en el minuto 15 aproximadamente, asociada a una imagen publicitaria-fantástica (uno de sus contraplanos es la icónica imagen de las palmeras sobre la que se lee: "Welcome to The Angeles"). Se opone a la misteriosa mujer morena que debido a un accidente pierde su identidad: "No sé quién soy."

Precisamente, sus identidades se transformarán cuando descubran, en el Club *Silencio*, que "no hay banda... todo es una grabación,... todo es una ilusión". Rita/Camila, la postmoderna *femme fatale* del filme en busca de su identidad -en la primera parte, se identifica a través de un complejo reflejo especular con la actriz de *Gilda* (Charles Vidor, 1946)- abre la moderna caja (azul) de pandora, que activa otros roles femeninos (Figura 17). Estas contrafiguras confirman la fragilidad de la identidad femenina. Las mujeres investigadoras de la fantasía, Rita y Betty, se convierten en una mujer fatal y una mujer víctima, Camila y Diane.



### 3. Conclusiones

El arquetipo de la mujer investigadora se define como una expresión simbólica de la crisis de la identidad femenina dominante. El análisis de los textos seleccionados confirma la existencia de un legado audiovisual de Lila Crane, cuyo estudio permite localizar un conflicto cultural en la narrativa contemporánea de la mujer investigadora de Hollywood. Su look *retro* cuestiona el valor progresista de esta narrativa poniendo *fin* al trayecto desafiante del arquetipo: la mujer se identifica con un misterio o con la mujer víctima. El trayecto de la mujer investigadora expone, sin embargo, una identidad femenina compleja en la que la mujer se confronta, sin llegar a identificarse totalmente, con varios roles narrativos.

Finalmente, la transformación excesiva de identidades sobre la que se construye *Mulholland Drive* genera la siguiente cuestión: el hecho de que una identidad luminosa (Betty) asuma el rol de víctima (Diane) o que la mujer sin identidad (Rita) sea un oscuro objeto de deseo, *femme fatale* (Camila), ¿determina que *Mulholland Drive* se inscriba en la retronarrativa de la mujer investigadora?

Esto es así solo en apariencia, es decir, si dejamos de considerar otros aspectos relevantes del discurso del filme. En este caso, debemos acudir a la que, sin duda, es la escena clave de la película, esencial para acceder a su significación y donde los personajes encuentran la llave que abre la misteriosa caja azul. En el escenario teatral de esa escena bisagra que se sitúa en el extraño club *Silencio* se desvanece, de manera dolorosa, melodramática (con la canción de “La llorona de los Ángeles”), la ilusión-identidad de los personajes y, también, la magia del cine narrativo. La escena exhibe los mecanismos de la representación (el escenario, el director-narrador de ceremonias, los espectadores) porque en realidad “no hay banda... todo es una ilusión”.

Esta onírica puesta en abismo de la representación cumple la función de generar una sensación de extrañamiento, un distanciamiento de la figura del espectador necesario para localizar los aspectos discursivos del filme. [f. 18] Así se revela la fantasía de la representación y de los esquemas arquetípicos con los que se da forma al significante *mujer*<sup>8</sup>. La profesión de ambas mujeres en ese universo diegético desdoblado, y las continuas referencias a Hollywood realzan la construcción de un discurso reflexivo sobre la imagen femenina que se extenderá a *Inland Empire* (D. Lynch, 2006).



---

<sup>8</sup> Según Tasker: “A film such as *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2001) suggests the extreme re-articulation of the female types that feminist criticism has identified in *noir*. Good/bad women morph into each other in dreamlike scenarios and inexplicable shifts which suggest how insubstantial –that is, fantastical– these images are” (2013, p. 367).

Quizá resida aquí, en esta transformación excesiva de identidades que propone el discurso del filme, el valor progresista de la narrativa de la mujer investigadora: en el todavía transgresor gesto antinarrativo de exponer a la mirada, con sus luces y sus sombras, la galería de las imágenes con las que se construye y re-construye, se *trans-forma*, la acción *ser mujer*<sup>9</sup>. Algo similar fue lo que la heroína Lila descubrió, cuarenta años antes, en su travesía por la oscura casa gótica. Arriba, las habitaciones de la madre y del hijo, y en el sótano, en un nivel inconsciente, por tanto, la fantasía sobre la que se había construido el relato de la historia.

## Referencias

- Antón, L. (2014). El drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 8, 57-82.
- Antón, L. (2016). La perspectiva Crane. La crisis de identidad femenina en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). *Feminismo/s*, 27, 53-78. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2016.27.04>
- Antón, L. (2017). Reconociéndose como lo Otro. La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, 85-108. <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.voi15.3498>
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women and Chain Saws in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Doane, M. A. (1987). Paranoia and the Specular. *The Desire to Desire. The Woman's Film of 1940's* (pp. 123-154). London: The MacMillan Press.
- García Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Gates, P. (2011). *Detecting Women Gender and the Hollywood Detective Film*. New York: State University of New York Press.
- Hutcheon, L. (1991). The Politics of Postmodern Parody. In Heinrich F. Plett (Ed.), *Intertextuality* (pp. 225-236). Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film. Both sides of the camera*. London: Taylor & Francis.
- Neroni, H. (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Paglia, P. (2006). *Los pájaros*. Barcelona: Gedisa.
- Sánchez, Á. (2017, November 20). Casi la mitad de europeos cree que el rol más importante de la mujer es el cuidado del hogar. *El País*. Retrieved from <http://www.elpais.com/>
- Santamarina, A. (2012). 1996. Fargo. *Joel y Ethan Coen* (pp. 165-180). Madrid: Cátedra.
- Suleng, K. (2017, August 23). Estas lecturas le pueden hacer más inteligente. *El País*. Retrieved from <http://www.elpais.com/>
- Tasker I. (2013). Women in Film *Noir*. In A. Spicer & H. Hanson (Eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 353-368). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Wager, J. B. (2005). *Dames in the Driver's Seat. Rereading Film Noir*. USA: University of Texas Press.

---

<sup>9</sup> Esta realidad narrativa contrasta con la realidad sociológica, pues a día de hoy “[c]asi la mitad de europeos cree que el rol más importante de la mujer es el cuidado del hogar” (Sánchez, 2017).