

# Unas aristócratas desviadas: Transgresiones sociales y torsiones espaciales en *Jezebel* (1938), *Lo que el viento se llevó* (1939) y *La edad de la inocencia* (1993)

Milagros Violeta Villar | FFYL, UBA | milagrosvioletavillar@gmail.com

---

## › RESUMEN

En este trabajo<sup>1</sup> analizo la construcción de sentidos transgresores en torno al género y a la feminidad en tres personajes clásicos, las protagonistas de *Jezebel* (1938), *Lo que el viento se llevó* (1939) y *La edad de la inocencia* (1993). Tres personajes pertenecientes a sociedades aristocráticas en pleno proceso de modernización capitalista. Estos sentidos se configuran gracias a desplazamientos y desvíos por los espacios, retomando el concepto de “espacios de feminidad” de Griselda Pollock y la concepción del desvío como performatividad de modos de vida que desarrolla Sara Ahmed en su fenomenología queer.

**Palabras clave:** cine clásico, feminismo, espacios, indumentaria, modernidad

## Devious Aristocrats: Social Transgressions and Spatial Twists in *Jezebel* (1938), *Gone with the wind* (1939) y *The Age of innocence* (1993)

## › ABSTRACT

In this article I analyze the construction of transgressive meanings around gender and femininity in three classic characters, the protagonists in *Jezebel* (1938), *Gone with the wind* (1939) y *The age of innocence* (1993). These three characters belong to aristocratic societies in the process of capitalist modernization. These meanings are configured thanks to movements and deviations through space, taking up the concept of “spaces of femininity” by Griselda Pollock and the conception of deviation as performativity of ways of life that Sara Ahmed develops in her queer phenomenology.

**Keywords:** classic cinema, feminism, spaces, costume, modernism

---

<sup>1</sup> Este artículo es producto del desarrollo de mi trabajo de Adscripción en la cátedra Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica de la UBA. Le quiero agradecer especialmente a Fernanda Alarcón y a Marcela Visconti por su acompañamiento y lectura atenta.

---

## › Introducción

El cine clásico es fundacional de nuestro modo de ver/escuchar/sentir el cine dado que sus principios narrativos y estéticos han dominado la producción cinematográfica global hasta nuestros días.<sup>2</sup> La hegemonía de este modelo impactó en la teoría filmica feminista que en los años setenta dio sus primeros pasos analizando las representaciones y estereotipos femeninos del cine clásico (Haskell, 1974; Johnston, 1973; Kuhn, 1991) y luego, cuando las “teóricas de la mirada” (*gaze theory*) reflexionaron sobre el dispositivo cinematográfico como aparato ideológico del patriarcado, también se centraron en el estudio del cine narrativo clásico (Mulvey, 1975; de Lauretis, 1984; Williams, 1984). A pesar de la gran cantidad y diversidad de estudios sobre estos films, es un campo que sigue abriendo inquietudes, por eso al comenzar este proyecto me guio el interés de pararme sobre la tradición y revisar algunos de los films clásicos ampliamente analizados para encontrar preguntas y perspectivas nuevas.

En este trabajo voy a analizar *Jezebel* (William Wyler, 1938), *Lo que el viento se llevó* (George Cukor y Victor Fleming, 1939) y *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993), tres películas ambientadas a mediados del S XIX en Estados Unidos, en los momentos previos o posteriores a la guerra civil. *Jezebel* se sitúa en los albores de esa guerra, *Lo que el viento se llevó* la atraviesa por completo y *La edad de la inocencia* sucede en los años posteriores, cuando se está desarrollando e imponiendo rápidamente el capitalismo industrial moderno. Lo que me interesa de este contexto es que muestra una sociedad cuyas largas tradiciones y costumbres están en vías de descomposición. La tierra que pisan está al borde de desmoronarse frente a los golpes de la historia y por lo tanto permite ver un umbral de tiempo y espacio donde, parafraseando a Gramsci: “lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer”. En esa bisagra de la historia pueden verse las tradiciones cristalizadas en reglas morales defendidas con uñas y dientes por quienes temen su desaparición, y a su vez permite observar a personajes más jóvenes balancearse entre estos dos mundos con mayor o menor éxito.<sup>3</sup> Creo que este corpus de películas es especialmente fructífero para analizar la representación de la Historia (con mayúsculas) que arrasa con la vida de los personajes y como eso se traslada a las arraigadas estructuras sociales y de género.

En palabras de Raymond Williams para comprender la hegemonía en un sistema dominante sirve analizar los elementos residuales y los emergentes. Los elementos residuales son aquellos formados en el pasado y que siguen activos en el presente de este sistema dominante. Los elementos emergentes son nuevos significados, valores y prácticas creadas de continuo, para diferenciarlas fenómenos directamente nuevos. Williams plantea que teniendo en cuenta que ningún sistema de dominación puede agotar o incluir toda práctica humana, los modos de dominación excluyen la escala de la práctica humana: usualmente lo personal o lo privado. Es en estas exclusiones donde solemos encontrar los elementos residuales y emergentes (Williams, 2009 [1977]: 166).

---

<sup>2</sup> “Una de las características principales del cine clásico es su omnipresencia como modelo para los modos de producción y de representación de todo el mundo” (Kuhn, 1991, p. 35) Hollywood se considera el paradigma del modo de producción industrial del cine y del modelo narrativo clásico durante las décadas del 30, 40 y 50.

<sup>3</sup> Esta misma presentación histórica de la aristocracia en decadencia se puede ver en films como *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942), *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963), *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).

---

Me interesan particularmente los comportamientos de las tres protagonistas: Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), Julie Mardsen (Bette Davis) y Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer), mujeres jóvenes, blancas y de clase alta. Si bien son la personificación del privilegio, son mujeres "rebeldes" porque no terminan de adecuarse al camino correcto impuesto para ellas por sus comunidades. Son vistas como peligrosas e inmorales porque realizan desvíos de las normas sociales que podemos entender como manifestaciones emergentes. Estos desvíos no son metafóricos: pueden verse en desplazamientos espaciales que condensan sus transgresiones.

En el marco de la teoría fílmica feminista muchas teóricas se ocuparon del estudio de los géneros cinematográficos. Uno largamente estudiado fue el género "Woman's films" (Haskell, 1974; Kuhn, 1984): películas cuyas historias se centran en personajes femeninos y estaban dirigidas a un público femenino. En general estas películas están enmarcadas dentro del género más grande que es el melodrama. Una de las características del género woman's films es que sus protagonistas estaban relegadas a los papeles de mujeres abnegadas o víctimas, como en *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *Dark Victory* (Edmund Goulding, 1939). A su vez, teóricas como Jeanine Basinger (2012) y Patricia Fra-Lopez (2010) también han señalado que algunas de estas películas se permiten subvertir estos roles de género y cuentan con protagonistas con potencia para mover la narración. Es decir que son films con fuerte protagonismo femenino que tienen capacidad para mover la acción y tienen una mirada y punto de vista propios, entre los personajes que analizan estas autoras se encuentran Scarlett O'Hara y Julie Mardsen (la protagonista de *Jezebel*).

No es extraño encontrar en los grandes relatos de la historia personajes femeninos presentados como peligrosos para el mundo circundante. Desde el mito de Medusa y Circe (Creed, 1986; de Lauretis, 1984), hasta las *femme fatale* de las novelas "pulp" y del cine negro (Kaplan, 1978; Weinrichter, 2005), las mujeres se han configurado como amenazas a la integridad de los hombres que pueden caer presos de sus engaños y encontrar así su destino final. Estas figuras "peligrosas" tienen en común un elemento determinante: son personajes con deseo y capacidad de mover la acción. Creo que justamente es en este sentido que Scarlett, Julie y Ellen se presentan en sus narraciones ligadas a la tradición de mujeres temidas y peligrosas.

La potencia de acción y el deseo de las protagonistas de los films que analizo, las llevan a realizar actos considerados inadecuados, que a nuestros ojos parecen muy pequeños, como bajar una escalera cuando no deberían, atravesar un salón o bailar con un vestido de un color inapropiado. Estos desvíos por el espacio sólo pueden entenderse en el marco de las estrictas normas impuestas por estas sociedades y comunidades. Una dama no debe salir a determinada hora sola, no debe ir a lugares públicos con tal persona, no debe ir a donde están los hombres cuando hablan de temas importantes, siempre debe usar la vestimenta apropiada.

Para realizar este análisis de los desplazamientos en el espacio busco traficar lecturas, categorías y conceptos de la historiadora del arte y teórica feminista Griselda Pollock quien se apoya en la fenomenología para su estudio del espacio en la pintura y de Sarah Ahmed quien desde el "giro afectivo" y las teorías queer piensa la relación entre género, afectos y el cuerpo habitando el espacio.

## › Un desvío vertical

*Lo que el viento se llevó* (1939) es uno de los melodramas clásicos más importantes de la historia del cine. Fue una producción monumental del sistema de estudios de Hollywood. El relato sigue a Scarlett O'Hara, una dama joven de una familia esclavista del sur, a través de la guerra civil y los años posteriores. El relato comienza en los momentos previos al inicio de la guerra donde se nos presenta el mundo que pronto va a desaparecer. Entramos a este universo de esplendor y opulencia sureña a través de una fiesta en la casa de una de las familias más importantes, los Wilkes. Scarlett está caprichosamente enamorada del hijo mayor de esta familia, Ashley (Leslie Howard) quien en este evento comunica su compromiso con su prima Melanie (Olivia de Havilland). En esta secuencia de la fiesta conocemos a los personajes más importantes para la trama y se establecen las relaciones entre estos a lo largo del film.



Figura 1

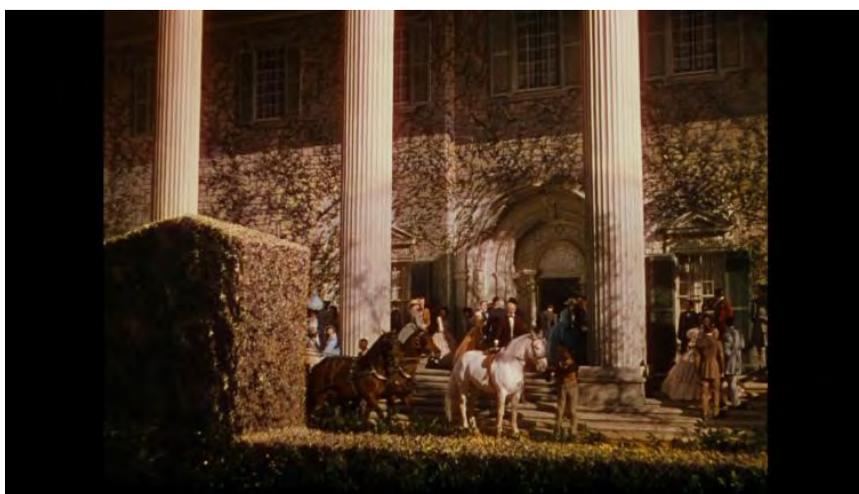


Figura 2

La locación es la mansión de los Wilkes, un edificio monumental. El porche de entrada cuenta con grandes columnas de estilo greco-romano. En el plano general que nos presenta la casa vemos diminutos a los personajes que ingresan y dentro de la casa, las dimensiones y el color blanco del vestíbulo contribuyen a esta sensación de amplitud. En el hall de entrada habita la protagonista arquitectónica de la casa: una ancha y alta escalera por la que vemos subir y bajar a la multitud de invitados. Las escaleras son un elemento arquitectónico complejo que ha sido predominante en la historia del cine; su funcionamiento estético y narrativo en los melodramas del cine clásico han sido muchas veces analizado y teorizado (Babineau, 2003; Elsaesser, 1991). Esta en particular cuenta con un primer tramo que llega a un gran descanso del que se desprenden otras dos escaleras hacia los costados y dividen en dos la circulación hacia la planta de arriba. Esta columna vertebral de la mansión es blanca y de madera oscura; su forma es curva y en las intersecciones en las que gira genera elegantes y gráciles ondas, similares a las curvas producidas por los *corsets* en los vestidos de damas.



Figura 3

Griselda Pollock en *Visión y diferencia* (1988) analiza, en el capítulo “Modernidad y espacios de feminidad”, la relación entre las miradas y los espacios en la pintura impresionista de fines del S XIX. Las locaciones de los espacios de feminidad son aquellos que pertenecen al mundo privado de la domesticidad de la casa y algunos pocos espacios de recreación burgueses como el teatro, el parque, el salón, a los que las mujeres debían ingresar acompañadas. Todos estos espacios están presentes en los films elegidos, los espacios de la aristocracia norteamericana son muy similares a los de la burguesía en ascenso en Europa, ambas responden a la caracterización de “clase ociosa”: las clases altas que están exentas de trabajar y se dedican a actividades de ocio o adscriben algún honor como la guerra<sup>4</sup>. Las mansiones esclavistas del sur son protagonistas arquitectónicas en *Jezebel* y en *Lo que el viento se llevó*;

<sup>4</sup> Véase: Veblen ([1899] 2014) *Teoría de la clase ociosa*, Madrid: Alianza Editorial.

---

y las mansiones victorianas de la ciudad de Nueva York en *La edad de la inocencia* son, por su parte, los espacios privilegiados para sus narrativas sentimentales.

Volviendo al film, el evento se divide en diferentes momentos, al comenzar nos encontramos con el vestíbulo atestado de invitados que circulan por las escaleras. A partir de la circulación de Scarlett entre los invitados se nos presentan y “presagian” las relaciones que se pondrán en juego a lo largo del film. Scarlett es un personaje rebelde que no tiene especial cuidado por las costumbres y tradiciones; es caprichosa, egoísta y no le importa a quien debe atropellar o qué valores debe profanar para conseguir lo que quiere. Es una joven seductora que le encanta saberse el centro de las miradas masculinas, lo cual, en esta particular política de visión sexualizada es una señal de inmoralidad. “La resguardada respetabilidad de una dama podía verse manchada por el mero contacto visual, pues mirar estaba unido a conocer.” (Pollock, 2013 [1988]: 145) Scarlett se mueve por esta casa con la soltura de quien anda por la propia. Dentro del movimiento teórico llamado “giro afectivo”<sup>5</sup>, que se desarrolla desde los años noventa, se encuentra la teórica y crítica cultural Sara Ahmed. Incursionando en la teoría fenomenológica con *Queer Phenomenology* (2006) Ahmed se propone tomar el concepto de “orientación” para estudiar el espacio: las orientaciones dan forma a como habitamos el espacio y a como entendemos y nos apropiamos del mundo habitado con otros. Por lo tanto, estar orientado tiene mucha relación con el “sentirse en casa” y estar cómodo, que el cuerpo y el espacio se encuentren sin fricciones. Estar orientado implica también tener o entender una dirección, la dirección entendida como líneas a seguir que nos permiten encontrar el camino. Ahmed dice entonces, que el estar “en línea” (to be “in line”) es seguir el camino marcado por otros: “Convertirse en un miembro de esa comunidad, entonces, también puede implicar seguir esa dirección, lo que podría ser descrito como el requerimiento político de que nos dirijamos hacia algunos sentidos y no otros.”<sup>6</sup> (2006: 15) Estas direcciones o líneas son performativas porque dependen de la repetición y del contexto, por eso en estos films ambientados en el mundo aristocrático deben explicitarnos a lxs espectadores modernos los comportamientos adecuados para estos personajes de acuerdo a la clase y al género. Cuando Scarlett en su entrada a la fiesta busca directamente la atención de los personajes masculinos, las otras mujeres invitadas la observan desde lejos y murmuran en desaprobación, marcándonos primero, que siempre hay miradas escrutando y segundo, nos subrayan que sus acciones son reprochables para estas. Aun así, Scarlett no acusa recibo de su impertinencia “La fenomenología nos recuerda que los espacios no son exteriores a los cuerpos; al contrario, los espacios son como una segunda piel que se desdobra en los pliegues del cuerpo”<sup>7</sup> (Ahmed, 2006: 9). El andar altanero de la joven que se corresponde a su personalidad avasallante y a la condición aristocrática de la clase propietaria, le permite “vestir” el espacio como una segunda piel.

En el final de este primer momento se nos presenta su contraparte masculina: su tercer marido, Rhett Butler (Clark Gable). La presentación de este personaje ya esboza la sensación de perturbación que produce en Scarlett. Mientras ella sube la escalera, una acompañante le susurra quién es ese hombre

---

<sup>5</sup> Esta corriente teórica propone que los afectos y las emociones moldean las superficies de los cuerpos y que las relaciones de estos con el espacio se configuran de manera recíproca, retomando la conceptualización deleuziana de Spinoza, en un juego de afectar y ser afectados.

<sup>6</sup> Traducción propia del original: “Becoming a member of such community, then, might also mean following this direction, which could be described as the political requirement that we turn some ways and not others”

<sup>7</sup> Traducción propia del original: “phenomenology reminds us that spaces are not exterior to bodies; instead, spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body.”

que la mira con sonrisa burlona desde la planta baja y ella se ruboriza diciendo “*siento que puede ver a través de mi vestido*”. La teoría filmica feminista plantea que en el cine narrativo clásico mirar es desear, la mirada masculina cosifica a los personajes femeninos convirtiéndolos en objetos de placer para su visión de voyeur (Mulvey, 1975, Williams, 1984). Pero como vengo marcando, Scarlett no es una joven víctima de la fetichización a través de la mirada masculina, al contrario, ella también tiene una mirada cargada de deseo y agencia, que encuentra un par en el personaje de Rhett: un personaje masculino que se equipara con ella en la insolencia.

La segunda parte de la fiesta consiste en el almuerzo en los jardines y luego, en la tercera, las mujeres deben ir a descansar a las habitaciones mientras los hombres beben y dialogan en el salón sobre política o negocios. Al igual que todas las otras secciones de la fiesta, esta se encuentra claramente organizada en espacios delimitados para las distintas actividades masculinas y femeninas. Las mujeres deben ir a las habitaciones en el piso de arriba y los hombres al salón. Retomando el concepto de “espacios de feminidad” de Pollock, aquí se puede ver que dentro de un espacio delimitado supuestamente como femenino, el hogar, las mujeres también encuentran ciertas restricciones para circular.

En este tercer momento se produce una desviación que condensa todas las transgresiones de Scarlett y lo hace a partir de un desplazamiento vertical: de la planta alta hacia la planta baja. Ella decide romper el ritual de la siesta y bajar las monumentales escaleras del vestíbulo para encontrar a Ashley y declarar su amor.



Figura 4

Scarlett sale a hurtadillas hacia el vestíbulo de la escalera y camina encorvada como si eso le permitiera hacerse menos visible en su enorme vestido blanco y verde que combina armoniosamente con el blanco del vestíbulo. En el análisis espacial de Pollock nos encontramos con el aspecto del espacio vivido: la circulación por estos espacios, cómo son habitados por los cuerpos, las texturas y colores, los objetos que se encuentran en ellos. En esta concepción del espacio vivido y habitable se encuentran relaciones con los estudios fenomenológicos de Ahmed. Ya mencioné que este es un espacio que el personaje habita con la comodidad de una segunda piel, esto se enfatiza por cómo se acoplan estas

arquitecturas corporales y espaciales. Giuliana Bruno, cuyo trabajo se encuentra en la intersección entre los estudios visuales, el giro afectivo y la teoría del cine, plantea que el vestuario es un envoltorio que (como dice Ahmed sobre el espacio) funciona como una segunda piel. Entre la arquitectura espacial y la de los vestidos hay permeabilidad. “El vestuario es presentado como dérmico, un asunto háptico además de ser una experiencia subjetiva, y en este sentido tangible, también se revela como un hilo de conexión entre las personas y las cosas.”<sup>8</sup> (Bruno, 2014: 38) Los *corsets*, los pliegues, las caídas de las telas y las texturas hacen a las arquitecturas corporales que determinan un modo de habitar el espacio, una postura para caminar, un modo de sentarse, los *corsets* son límites concretos sobre el cuerpo que lo modifican y lo determinan. El modo en que se acoplan los estilos de la arquitectura espacial y corporal sirven para resaltar a Scarlett, no para esconderla, la monumentalidad de su vestido y el escote que anteriormente fue denominado “*unladylike*” convergen para exhibirla.

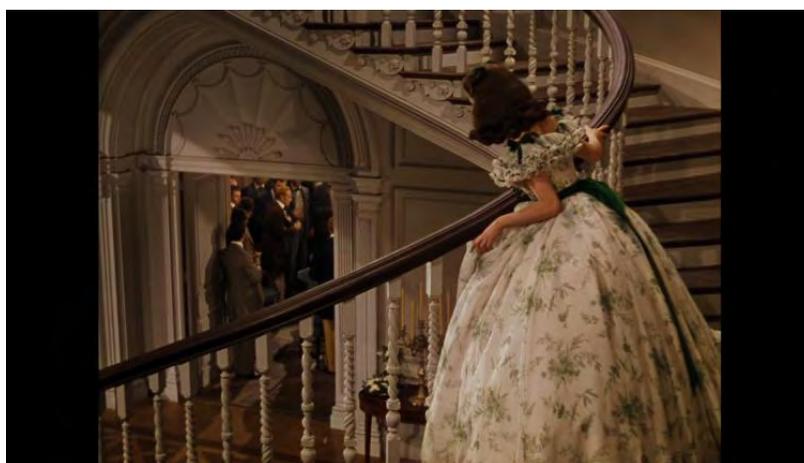


Figura 5

Nos encontrábamos viendo a Scarlett bajando lentamente por el tramo de la izquierda, la composición del plano que hace que la observemos de frente y desde abajo la presenta desplazándose en diagonal y asomándose por la baranda para oír mejor (Fig. 4). Cuando llega al gran descanso en medio de la escalera se rompe esa composición y ahora la cámara se encuentra a su mismo nivel justo detrás de ella (Fig. 5). La cámara la persigue para re-encuadrarla, en sus desplazamientos Scarlett descompone el encuadre y lo tuerce. En su análisis del espacio narrativo Stephen Heath dice: “Encuadrar, determinar y proyectar el cuadro es visto rápidamente como un acto cinematográfico fundamental, el momento de la “rectitud” misma de la imagen: encuadrar, o sea, traer la imagen al lugar que debe ocupar” (Heath, 2000: 18) Si los desvíos espaciales de Scarlett se dan en el marco de la configuración social del espacio, debe ser rápidamente re-encuadrada y reorientada para que la puesta en escena no se encuentre con ella en su desvío.

<sup>8</sup> Traducción propia del original: “Fashion is shown to be a dermal, haptic affair as well as a subjective experience, and, in this tangible sense, it is also revealed to be a connective thread between persons and things.”

En ese momento será mostrado el salón, que Scarlett puede oír y sólo ver en parte, donde los hombres están discutiendo sobre la inminente guerra que se declarará antes de que termine la fiesta. Mientras los sureños arrogantemente pregonan su fuerza militar, Rhett Butler se nos presenta como un personaje cínico que plantea la inevitable victoria del norte, esta afrenta genera que se retire del salón para evitar una pelea. De este modo nos muestran que el personaje de Rhett al igual que Scarlett, es egoísta, autocentrado y tiene poca o nula apreciación por las tradiciones sureñas.

Cuando él sale, Scarlett debe esconderse y corre para ocultarse tras un enorme cortinaje azul. Rhett se presenta en este desplazamiento como un obstáculo en su carrera hacia Ashley, su desvío se encuentra con otro, su dirección se curva por esta presencia, la orientación en vertical ahora es horizontal. Como ya mencioné, es usual que Scarlett pierda la compostura frente al personaje de Rhett, con una perturbación que se impregna en su cuerpo. Lo que hasta hace un momento era seguridad y soltura, de golpe se desorienta. Como plantea Ahmed, salir de la línea implica entonces un “desvío”, una torsión, algo que era recto y ahora se curva. Un desvío no solo implica un cambio de dirección u orientación de la vida o del camino a seguir, también implica cambiar la relación con el espacio, estar “fuera de lugar” o incómoda, lo cual impregna y moldea el cuerpo. Es recién frente a esta presencia, frente al peligro de *ser vista*, que su cuerpo se moldea como fuera de lugar.



Figura 6

También podemos pensar en estos movimientos como un “presagio” hacia lo que vendrá avanzada la trama, Scarlett siempre encontrará obstáculos en su “carrera” hacia Ashley, incluyendo su posterior matrimonio con Rhett. En este sentido y siguiendo las formas del melodrama, las escaleras se presentan como el espacio fundamental para el obstáculo. Como dice Babineau en *Stairs in cinema: a formal and thematic investigation*:

En las aplicaciones melodramáticas las escaleras actúan frecuentemente como un escenario en el que los crueles dramas de la vida se ponen en juego, es una entrada angosta que limita nuestra atención y que simultáneamente encierra a los personajes en la medida en la que intentan alcanzar sus deseos.<sup>9</sup> (2003: 77)

En *Lo que el viento se llevó* esto se ve perfectamente expresado, sin ir más lejos la imagen final de la película la encuentra a Scarlett sentada en los escalones rojos, de la casa que compartía con Rhett, llorando y rememorando una vez más a su tierra y paraíso perdido. En la secuencia analizada Scarlett finalmente bajará estos escalones siguiendo a Ashley que sale del salón y lo llevará a la biblioteca para declararle su amor pero este no será correspondido.

En el cine clásico se construye sentido a partir de las repeticiones, subrayando las relaciones e ideas del film. En este desplazamiento de Scarlett se condensan todos los elementos que nos presentaron hasta entonces y a su vez presagian los acontecimientos que vendrán. Por un lado, con este acto rompe con las costumbres sureñas ya amenazadas por la inminente guerra que se desata al terminar esta secuencia. Por otro, está simbólicamente pisoteando los sueños que Ashley y su prometida proyectaban solo unos momentos atrás en esa casa. Y a la vez, vemos un destello de su desorientación gracias a la presencia de Rhett. Como personaje femenino Scarlett se presenta muy lejos de la pasividad y su desvío, a su vez, transgrede la estructura espacial basada en la diferencia sexual, al salir del espacio momentáneamente femenino al espacio masculino, transgrede las limitaciones de género. Esta circulación por el espacio condensa la rebeldía de Scarlett y nos muestra su potencia de acción y destrucción.

### › Un desvío horizontal

*La edad de la inocencia* (1993)<sup>10</sup> basada en la novela de Edith Wharton<sup>11</sup>, cuenta la historia de Newland Archer, un joven de la aristocracia neoyorquina de mediados del siglo XIX. Newland comienza su relato comprometido con May Welland una joven de una de las mejores familias de Nueva York, absolutamente correcta en sus modales y educación, una “mujer respetable”. Pero al comenzar el film llega a la ciudad Ellen Olenska, la prima de May, quien está migrando para escapar de su matrimonio con un conde europeo. Ellen vivió gran parte de su vida en Europa y llega a EE. UU con la esperanza de encontrarse con la “tierra de libertad y oportunidades”. Pero el universo social al que llegará es el de una aristocracia aspiracional norteamericana que vive de las reglas y las buenas costumbres. Newland se enamora perdidamente de ella, pero las reglas sociales que él ha hecho carne, no le permiten animarse a cambiar de camino.

La primera secuencia del film es en la ópera, un espacio típico de la burguesía en las ciudades, según Pollock advierte. El teatro es un espacio de miradas y en esta secuencia se nos presenta la “política de visión” de esta sociedad. Vemos en primer plano a uno de estos hombres aristócratas, que comparte

---

<sup>9</sup> Traducción propia del original: “In melodramatic applications the staircase frequently acts as a stage upon which the cruel dramas of life are played out, a tightly confining entranceway which narrows our attention, and which simultaneously traps characters as they attempt to achieve their desires”

<sup>10</sup> Si bien este film es de los años 90 y el sistema de producción clásico había declinado varias décadas atrás, Martin Scorsese es uno de los directores contemporáneos que recuperan y reescriben los géneros textuales clásicos.

<sup>11</sup> Hay una versión cinematográfica anterior de 1934 dirigida por Philip Moeller.

---

el palco con Newland, llevando los binoculares a sus ojos, pero en vez de enfocarlos al espectáculo se pasean por los espectadores a los que vemos desde una visión subjetiva. La entrada de Madame Olenska al palco de su familia lleva las miradas hacia ella y los comentarios sorprendidos de que se hayan animado a invitarla: este personaje llega con la marca del escándalo.

Volviendo a los espacios caracterizados por Pollock, la autora dice que la división marcada por la diferencia sexual se sustenta sobre un orden social que se sostiene en gran parte por la “política de visión”: la relación entre ver y ser vistas. El ámbito privado supone el espacio “seguro” para las mujeres por no verse amenazadas a la exposición de la mirada ajena, el ámbito público en el mundo moderno se vuelve un espacio de consumo visual y sexual que, para las damas, implica exhibición. “para ellas, los espacios públicos construidos de esa manera eran lugares donde se arriesgaban a perder la virtud, a ensuciarse; mostrarse en el espacio público y caer en desgracia eran ideas estrechamente conectadas” (Pollock, 2013 [1988]: 135). Lo que presenta esta secuencia inicial es por un lado que Ellen es una extraña en ese mundo y por otro, que en esta sociedad las miradas siempre están acechando. Este film construye sentidos a partir de los silencios, de todo lo que no se dice y de las miradas que sabemos que están pero que no siempre se muestran.

Así como Scarlett realiza un desvío vertical que condensa la personalidad del personaje y todas las relaciones políticas y afectivas del film; Olenska realiza un desvío horizontal que condensa, por lo poco que muestra, las sutilezas en juego en la exposición de una mujer en esta sociedad. Este desvío se produce en una cena de gala en la casa de una de las familias “más respetables”. La reunión fue realizada a pedido de Newland luego de que un importante sector de la sociedad neoyorquina se negara a participar de una cena en honor a Ellen. Al igual que Scarlett y que Julie en *Jezebel*, este personaje es considerado “distinto”, e incluso peligroso para la moral, por no cumplir sus rígidas tradiciones.

La voz *over* que recorre este film y que se corresponde a una relatora omnipresente que nos explica (a través de pasajes textuales de la novela de Wharton) las reglas implícitas de este mundo, nos dice que la condesa llegó tarde sin percatarse de que eso era considerado irrespetuoso. Aunque esta voz narradora va a ocuparse de marcar estas actitudes de la condesa como ingenuidades, cabe preguntarse si efectivamente ella no sabe las costumbres que rompe o si simplemente no le importan. Anteriormente en el film la tía de Ellen y próxima suegra de Newland le comenta a este sobre los indebidos paseos que la condesa realiza en la ciudad por la tarde junto a Julius Beaufort, un hombre casado con mala reputación. El espacio de la ciudad es un espacio en el que todos se encuentran expuestos a la mirada ajena. Esos paseos no se nos muestran pero se nos deja claro que otros la están observando y también la advertencia familiar: Ellen recibe reproches por sus acciones de quienes quieren dirigirla por “el buen camino”.

En tanto alguien que migró y vuelve al “lugar de origen”, Ellen está atravesando un proceso de reorientación en estos nuevos espacios, como le dice a Newland “¿Es Nueva York tan laberíntica? Pensé que era una línea recta como la quinta avenida.” Los espacios y las costumbres de Nueva York la desorientan: no es ingenuidad sino el a veces violento proceso de acomodarse o no a las direcciones que la comunidad le quiere imponer; una comunidad que no le es del todo ajena, sino que forma parte de su herencia.

Pensar en las políticas de las “líneas de vida” (lifelines) nos ayuda a repensar la relación entre la herencia (las líneas que nos son dadas como punto de partida por nuestras familias y nuestro espacio social) y la reproducción (la demanda de que devolvamos el regalo de esta línea u orientación extendiéndola).<sup>12</sup> (Ahmed, 2006: 17)

Su reticencia a orientarse es vista por el resto como una afrenta a las normas y las costumbres heredadas que requieren de su reproducción para sostenerse.

Volviendo a su desvío luego de la cena, Ellen se encuentra sentada en una esquina del salón conversando con un hombre y en un momento decide levantarse del sillón para cruzar la habitación y buscar a Newland en la esquina opuesta. El salón como locación es un lugar doméstico usualmente reservado para recibir visitas, y en eventos como estos es el lugar que se utiliza para socializar luego de comer. Los salones son lugares con sillones y mesas pequeñas, su propósito es el confort de los invitados y por supuesto mostrar algunos de sus más lujosos bienes como un modo de demostrar el estatus social<sup>13</sup>, o incluso el linaje, los objetos heredados por generaciones: retratos, espejos, mesas, alfombras. La representación de estos objetos con todos sus detalles, texturas y brillos recuerda a la descripción que hace Berger de la pintura al óleo: “su especial habilidad para presentar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito. Define lo real como aquello que uno puede tener entre las manos.” (2017 [1972]: 89) Esa cualidad háptica de las imágenes muestra la deseabilidad de lo que puede comprarse con dinero, la recompensa para el propietario; de igual modo el film detalla y subraya los objetos de lujo, las texturas de los tapizados y las alfombras<sup>14</sup> para subrayar que esta es una clase ociosa y propietaria.



Figura 7

<sup>12</sup> Traducción propia del original: In a way, thinking about the politics of “lifelines” helps us to rethink the relationship between inheritance (the lines that we are given as our point of arrival into familial and social space) and reproduction (the demand that we return the gift of the line by extending that line).

<sup>13</sup> La presentación de la opulencia es un tema recurrente en otros films del director como *Casino* (1995) y *El lobo de Wall Street* (2013).

<sup>14</sup> Los créditos del film, flores que se abren y la sobreimpresión sobre ellas de telas de encaje, ya destacan esta cualidad háptica de las imágenes del film.

Newland se encuentra en una esquina de este salón sentado en un sillón observando, la imagen en plano general que corresponde a su mirada no deja respiro a la vista: las alfombras y el empapelado de colores violeta y azul, las sillas y sillones de tapizados amarillos, todos los presentes visten de colores opacos, negros, azules oscuros que no desentonan con el entorno. En medio de este cuadro, Ellen resalta al estar sentada en uno de estos sillones amarillos vestida de rojo carmesí. Al igual que Scarlett y Julie, Ellen está vestida para ser vista. Ella entonces se levanta de su asiento y mientras lo hace la cámara se le acerca hasta quedarse en un primer plano de su rostro y la acompaña mientras avanza con expresión de determinación y una pequeña sonrisa hacia Newland. Su cuerpo atraviesa el espacio con paso firme y grácil, como si estuviera suspendida. Su vestido carmesí es (de acuerdo a la moda de la época en las ciudades) ceñido al cuerpo, lo cual la hace alta y esbelta. El primer plano sobre su rostro permite ver en detalle sus joyas, también de color rojo carmesí. Los vestidos de las damas eran un signo fundamental de distinción social, el tipo de corte, el color y hasta de que temporada eran: se consideraba de mal gusto utilizar vestidos recién llegados de Europa, se esperaba que los dejaran envejecer unas temporadas, otra regla que Ellen no cumplía, como mencionan May y su madre en escenas anteriores.



Figura 8

En esta secuencia la cámara estira el tiempo en un pequeño ralenti acompañando este desplazamiento en el espacio que permite admirar todos estos detalles de la opulencia aristocrática. Entonces la voz over explicita una vez más una regla de oro que Madame Olenska parece ignorar: *“No era costumbre en los salones neoyorkinos que una dama se levantara, separándose de un caballero para ir a buscar la compañía de otro. Pero la condesa no observaba esa regla.”*

Dentro del relato, ésta será la primera conversación franca entre ellos dos, en la que él se sorprende y se divierte por los ácidos comentarios de Olenska sobre sus anfitriones y los invitados. *“Parece estúpido haber descubierto América solo para hacerlo una copia de otro país”*. En este encuentro comparten miradas cómplices y risas, ella tiene una gestualidad despreocupada y ligera, a diferencia de las conversaciones acartonadas y plagadas de lugares comunes que vemos entre Newland y su prometida.



Figura 9

En esta secuencia el plano cerrado primero sobre su desplazamiento y luego sobre los rostros de ambos, no deja ver las miradas de los presentes, pero las reacciones posteriores que buscan separarlos nos dan cuenta de que estas existieron. Aunque no se nos muestran, a esta altura del film ya sabemos que las miradas siempre están al acecho. Un desplazamiento en el espacio es un desvío de la norma y es un mensaje, la cámara se detiene sobre este movimiento porque su sentido se encuentra en la mirada de los otros, quienes verán en ella a una mujer peligrosa por haberse atrevido a cruzar la habitación.

En *La edad de la inocencia* se nos presenta otra regla del melodrama: la imposibilidad de la realización de la pareja. Ellen y Newland tendrán un corto *affair* que terminará cuando May le informe a este que está embarazada. Como dice Linda Williams en el melodrama nos encontramos con el pathos del “demasiado tarde”:

El crítico italiano Franco Moretti argumenta que la literatura que nos hace llorar opera mediante una manipulación especial de la temporalidad: lo que provoca el llanto no es ni la tristeza ni el sufrimiento de los personajes de la historia, sino el preciso instante en que los personajes se dan cuenta y comprenden lo que lector ya sabe. Lloramos –explica Moretti– no solo porque el personaje lo hace, sino en el preciso momento en que el deseo se reconoce como fútil. (Williams, 1991: 12)

La escena que analicé ya nos presenta esa circulación de miradas y normas que hará imposible el “final feliz” para los protagonistas, aunque ellos todavía no lo sepan (o no quieran verlo).

Me interesa destacar que los dos momentos que he tomado hasta ahora, se tratan de desplazamientos realizados dentro de espacios privados. La contracara de esta reclusión dentro del espacio doméstico es que los espacios públicos limitados a los hombres se presentan como “peligrosos” para las mujeres. “Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incognito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar.” (Pollock, 2013 [1988]: 138). En *La edad de la inocencia* aparece fuertemente la ciudad moderna. La ciudad es un espacio para el ciudadano, para el flâneur (el paseante) como Newland, no para las mujeres, como se le marca a Ellen: la ciudad es el espacio del consumo sexual y visual.

La circulación por estos espacios es lo que diferencia en este esquema de valores a una “mujer respetable” de una “mujer pública”, las prostitutas son figuras de las ciudades y en todos estos films aparecen dentro o fuera de campo como la marca del espacio exterior que las damas de clase alta no sólo no deben frecuentar, sino que deben pretender no conocer: era el mundo que debía ser invisible a las damas.

La mirada entre quien vende su cuerpo y el cliente/espectador (Berger) daba cuenta de los intercambios comerciales y sexuales específicos de una parte del ámbito público que debía ser invisible a las damas. Que eso estuviera ausente de su conciencia era algo que estructuraba su identidad como damas. (Pollock, 2013 [1988]:16)

Es frente a la construcción de lo público como espacio inmoral que los espacios privados de las casas se presentan como “espacios seguros” para las mujeres según ciertas reglas. En las secuencias que estoy analizando vemos que también dentro del espacio doméstico hay algunos desplazamientos considerados desviados. Esto sucede en la medida en que los hogares en estos estratos sociales altos no son sólo espacios privados, son otro espacio de recreación social y por lo tanto no hay salida para el escrutinio social de las mujeres mientras se encuentren expuestas a las miradas de todos.

### › Un desvío bailable

En *Jezebel* (1938) nuevamente nos encontramos en el sur esclavista, esta vez en Nueva Orleans, pero varios años antes de la guerra civil, es 1852. Nuestra protagonista Julie Marsden es una joven aristócrata comprometida con Preston Dillard (Henry Fonda), un banquero del sur que busca modernizar la región. Este film tiene muchas relaciones con *Lo que el viento se llevó* (que se estaba produciendo cuando se estrenó el film de Wyler) y las protagonistas parecen dos caras de una misma moneda<sup>15</sup>, dos “bellezas sureñas” caprichosas y egoístas que rompen con las costumbres heredadas por sus potencias destructivas y no por una reflexión política sobre sus sociedades y privilegios que defienden ferozmente. En el caso de Scarlett, hasta trabaja la tierra con tal de recuperar la magnificencia de antaño, y Julie, canta con sus esclavos para mostrar las encantadoras costumbres sureñas. Esto las diferencia de Ellen Olenska que si bien jamás resignaría a todos sus privilegios, sí tiene una mirada cínica de la sociedad en la que vive.

En este film, más que en los otros dos, los desplazamientos son un recurso repetido para mostrar las transgresiones de la protagonista. Julie hace su primera aparición llegando tarde a la fiesta que festeja su compromiso con Preston (igual que Olenska llega tarde a la cena) y vestida con ropa de montar. Su primera imagen en la película es en la calle detrás de la casa, cuando entra al cuadro cabalgando tratando de domar un potro. Así como se baja del caballo, entra a la fiesta. Las miradas y comentarios sorprendidos de los presentes remarcan lo obvio: el vestido de montar de Julie es negro y liso, tan largo que debe sostenerlo con una vara y ajustado a la cintura, mientras que los vestidos de fiesta de las invitadas son de colores claros con muchísimos volados y tienen una estructura que se abre en la

---

<sup>15</sup> De hecho la producción de *Jezebel* en parte fue una maniobra de Bette Davis para intentar conseguir el papel de Scarlett O'Hara que finalmente sería de Vivien Leigh.

cintura generando un enorme volumen. Al igual que los otros personajes que analicé, Julie se presenta inmediatamente como distinta. Como sucede con Scarlett, su modo de habitar este espacio como propio tiene que ver con la familiaridad hacia él.



Figura 10

La familiaridad toma forma con el “sentido” del espacio o por como los espacios “marcan” el cuerpo. Por lo tanto, esta familiaridad no está ya dada en el mundo. Lo familiar es un efecto del habitar; no estamos simplemente en lo familiar, sino que lo familiar toma forma por acciones que se acercan hacia objetos que ya eran cercanos.<sup>16</sup> (Ahmed, 2006: 7)

Este espacio no sólo es su hogar, sino que en él se “siente en casa”, cuerpo y espacio se dan forma mutuamente, como se ve en esta primera transgresión que lleva a cabo con un andar seguro y despreocupado. Un segundo desplazamiento se da cuando Julie, enojada, va en busca de Preston al banco donde este trabaja. El banco es un espacio público puramente masculino, el dinero es un elemento a ser manejado por los hombres y la reunión en la que Preston está debatiendo el futuro de la modernización del sur es un espacio reservado para los hombres. Una vez más la Historia con mayúsculas se discute en los espacios cerrados a las damas. Ella entra en el banco y lo atraviesa rápidamente, pero con los ojos hacia al suelo para no encontrarse con las miradas estupefactas de los hombres presentes. Su entrada es interrumpida por un trabajador del banco quien aterrorizado evita que irrumpa en la sala de la reunión. Por esta situación la pareja discute y desencadena la búsqueda de venganza de Julie.

Los personajes van a concurrir a “El Baile del Olimpo”, un baile formal que acontece en la misma fecha año a año. Su repetición en el tiempo hace que el evento esté plagado de tradiciones a honrar por sus invitados, la más importante sostiene que las mujeres solteras deben ir con vestidos del “virginal” blanco.

---

<sup>16</sup> Traducción propia del original: “Familiarity is shaped by the “feel” of space or by how spaces “impress” upon bodies. This familiarity is not, then, “in” the world as that which is already given. The familiar is an effect of inhabitation; we are not simply in the familiar, but rather the familiar is shaped by actions that reach out toward objects that are already within reach.”

No obstante, Julie elige ir con un vestido rojo (no podemos verlo al ser un film en blanco y negro, pero sería de un rojo carmesí, como el de *Oleńska*). Una vez más el vestuario ocupa una función clave para la trama, lo que Barthes en “Las enfermedades de la indumentaria teatral” llama uno de los servicios esenciales de la indumentaria: la política del signo, el vestuario debe significar, comunicar conocimiento y emociones. (2003 [1967]): 78) El autor dice que el traje es escritura y por lo tanto tiene la misma ambigüedad que esta; el vestido de Julie (a decir verdad, todos sus vestidos) ocupa un lugar central en la escritura del film, es en sus colores, texturas, siluetas que se inscriben normas sociales y costumbres.



Figura 11

A diferencia de las anteriores escenas que analicé esta sucede en un espacio público, un teatro. Para el evento el lugar ha perdido las butacas del centro para convertirse en una pista de baile que está repleta de invitados. Como ya mencioné en *La edad de la inocencia*, el teatro es una estructura construida para privilegiar la mirada de los espectadores sobre el escenario, sobre la pista o sobre los otros espectadores. Como locación es un lugar de entretenimiento para las clases altas y acomodadas, era de los pocos espacios públicos donde la presencia de una “dama” era algo adecuado.

La entrada de Julie y Preston a la fiesta causa una inmediata respuesta. Julie sonrío primero vacilante y luego altivamente, esperando las reacciones. Toma el brazo de Preston y comienzan a avanzar entre los invitados. Mientras se desplazan la cámara se detiene en el rostro de Preston quien avanzará y se detendrá varias veces para mirar desafiante alrededor y observar a los invitados directamente a los ojos mientras estos le corren el rostro. La pareja caminando se vuelve la organizadora de todas las miradas ya que estas se encuentran, sin excepción, fijadas en su movimiento; los rostros de estos testigos reflejan asombro y escándalo. Al encontrarse a personas conocidas aparece la primera señal del “contagio”, una madre al ver a Julie la saluda y luego arrastra a su hija lejos de ella. En ese momento la cámara se vuelve subjetiva, vemos desde la perspectiva de la pareja como panean sobre los invitados que han terminado de bailar y al ver a Julie se amontonan hablándose entre susurros mirándola/mirándose de arriba abajo. Todo esto se construye desde movimientos lentos y dramáticos que hacen sentir la tensión en el ambiente: está en la rigidez del avance por el espacio y los rostros hostiles y asustados que los miran.



Figura 12



Figura 13

A lo largo de toda la escena Julie, en contraste con sus anteriores transgresiones, se encuentra rígida. A pesar de que ella quiere irse, Preston, quien también está rígido y sin dirigirle la mirada la obliga a bailar en el centro de la pista. Esas posturas de los cuerpos son donde se hace carne la incomodidad, al verse expuestos en el espacio público. Por un lado, a Julie la exposición de su cuerpo la presenta como un objeto de consumo sexual, la presenta frente al “peligro de ser vista” y eso mismo es leído por Preston como un ataque a su masculinidad. Por otro lado, esta rigidez responde a lo que sucede cuando el cuerpo ya no es bien acogido por el espacio. Si el espacio se ha vuelto hostil: el cuerpo no lo habita con comodidad como sucedía antes. Este desvío la ha dejado muy lejos del “camino correcto”.

La incomodidad es un sentimiento de desorientación: nuestro cuerpo se siente fuera de lugar, torpe e inquieto. (...) La sensación de estar fuera de lugar y de aislamiento implica una aguda conciencia de la superficie del cuerpo propio, que aparece como superficie, cuando una no puede habitar la piel social. (Ahmed, 2014.:228)

Si bien el vestido no es rojo a nuestros ojos, si es oscuro y su tela que es brillante parece suave como la seda, esa textura contrasta con el luminoso color blanco de todos los otros vestidos de la fiesta, por lo que al moverse el personaje es absolutamente distinguible entre un mar de pomposos vestidos blancos todos iguales. Por un lado, esa cualidad háptica del vestido le permite producir significado. Por otro lado, el vestido rojo no tiene magnas, el cuello de Davis se encuentra al descubierto y sólo es vestido por un collar que se posiciona sobre su busto, la silueta marca su cintura sutilmente y con pocas líneas, esto también la distingue de las siluetas de las otras invitadas y produce inmediatamente el efecto visual de la sensualidad. Volviendo a Barthes:

La indumentaria debe servir a las proporciones humanas, y, en cierto modo, esculpir al actor, hacer su silueta natural, hacer imaginar que la forma del vestido, por excéntrica que sea en relación con nosotros es perfectamente consustancial a su carne, a su vida cotidiana; nunca debemos sentir el cuerpo humano encarnado por el disfraz. (2003 [1967]: 81)

Aquí podemos vincularlo con las palabras de Bruno y Ahmed: la palabra carne, tan afín a la fenomenología, en las palabras del autor aparecen para recordar una vez más la experiencia de entrar en un vestido o entrar en una habitación como una segunda piel, que carne y vestido deben ser una sola cosa. En el caso de las tres protagonistas trabajadas nos encontramos un trabajo de vestuario que escribe, que significa, que nos trasmite no sólo el clima de época y una buena “adaptación” histórica sino también emociones de los personajes, decisiones políticas, morales y sociales.



Figura 14

Mientras la pareja baila en la pista vemos la instantánea reacción de los cuerpos que los rodean como si de ellos salieran rayos eléctricos, las otras parejas bailando se alejan prontamente y se desplazan hacia los márgenes de la pista. La rigidez de la pareja por la hostilidad del espacio, tiene su correlato en estos movimientos de quienes están cerca: si el espacio afecta a los cuerpos, estos también se afectan entre sí. Estas fricciones eléctricas van acompañadas de las miradas de rechazo del público y producen la sensación de que Julie es peligrosa, como si poseyera una enfermedad terriblemente contagiosa. Por lo tanto, para los presentes Julie no sólo está en un estado de exposición vulnerable, sino que su actitud

provocadora la presenta como un peligro para el resto. El contagio es un elemento clave de este film, cuya segunda parte se caracteriza por la expansión de una epidemia de fiebre amarilla. La enfermedad y la “inmoralidad” de Julie al transgredir de manera tan frontal una norma, son las dos caras del pánico social, la desviación social es igualmente peligrosa para la comunidad como lo es la epidemia. En el mismo sentido podemos pensar las reacciones sociales frente a los personajes de Scarlett y de Ellen, que encarnan la posible desaparición de sus tradiciones más preciadas.

Finalmente, Julie y Preston quedan solos en la pista, todas las otras parejas se posicionan y los observan desde los márgenes, la música de la orquesta se frena bruscamente, pero Preston los obliga a continuar y a Julie a terminar su baile. Este evento ocupa un lugar fundamental en la estructura narrativa del film, el compromiso de la pareja es roto por Preston quien luego se casará con otra: una “yanqui” del norte que viene con palabras de “modernización y libertad”. Es decir que los desvíos de Julie traen directamente a sus puertas a quien representa en el film la ideología que destruirá sus condiciones de vida en tan solo unos años.

## › Conclusiones

Lo que tienen en común Scarlett, Julie y Ellen es que escandalizan a sus comunidades, en momentos en que asoman las señales de transformación / modernización que ponen a sus mundos en peligro real. La excepcionalidad de los personajes, lo particular de sus acciones, siempre individuales, permite ver elementos emergentes que conviven con los elementos residuales de estas sociedades y que entran en conflicto con el sistema dominante. Los desvíos de estas mujeres son una expresión desde adentro, de la desaparición de un modo de vida. Las desviaciones dejan las marcas de otros caminos, “Esas líneas están de hecho rastreadas por el deseo, donde personas han tomado diferentes rutas para llegar a un punto u otro.” (Ahmed, 2006: 20) Cruzar una habitación, bajar una escalera, bailar con un vestido rojo; construyen el escándalo moral frente a la mirada social. Estos destellos que a ojos de los otros las presentan vulnerables, expuestas al peligro de la mirada consumista de los cuerpos, también las presentan como peligrosas para el orden social y moral que buscan sostener. Las arquitecturas espaciales y corporales, lo público y lo privado, son límites y también potencialidades de desplazamientos que definen y moldean los cuerpos a la vez que transforman las estructuras socio-culturales y de género de estos mismos espacios sociales. Frente a los *corsets* y los límites de circulación de las mujeres en estos films, los desplazamientos indebidos o inmorales, tienen la potencialidad de reconfigurar la relación afectiva y socio-política de estas comunidades en decadencia.

## › Bibliografía

- › Ahmed, Sara (2006) *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*, Durnham: Duke University Press.
- › Ahmed, Sara (2014). *La política cultural de las emociones*. México DF: UNAM.
- › Babineau, Dan (2003) *Stairs in cinema: a formal and thematic investigation*. Masters thesis, Concordia University. Disponible en: <https://spectrum.library.concordia.ca/2366/>

- › Barthes, Ronald (2003 [1967]) "Las enfermedades de la indumentaria teatral" en *Ensayos Críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- › Basinger, Jeanine (2012) *I Do and I Don't: A History of Marriage in the Movies*, Vintage
- › Berger, John (2017 [1972]) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- › Bruno, Giuliana (2014) *Surface. Matters of aesthetics, materiality and media*, Londres: The University of Chicago Press.
- › Creed, Barbara (1986) "Horror and the monstrous feminine: an imaginary abjection" en *Screen* vol. 27 N° 1
- › de Lauretis, Teresa (1992 [1984]) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- › Elsaesser, Thomas (1991) "Tales of Sound and Fury: Observations of the family melodrama" en Marci Landy *Imitations of life: a reader on film and television series*, Detroit: Wayne State University Press
- › Haskell, Molly (1974) *From Reverence to Rape: The treatment of Women in the Movies*, Chicago: University of Chicago Press
- › Heath Stephen (2000) "Espacio narrativo", *Ficha de cátedra*, FFyL, UBA.
- › Johnston, Claire (1973) *Notes on Women's Cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television.
- › Kaplan, Ann (1998 [1978]) *Women in film noir*, Londres: BFI
- › Kuhn, Annette (1984) "Women's genres: Melodrama, Soap Opera and Theory", *Screen* vol. 25 n.º 1
- › Kuhn, Annette (1991) *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*, Madrid: Cátedra.
- › Laura Mulvey (1975) "Placer visual y cine narrativo", originalmente publicada en *Screen* vol. 16 n.º 3.
- › Patricia Fra-López (2010) "From Jezebel to the Southern Belle: (mis)Representations of the Female in Classic Hollywood Film: Jezebel and Gone With the Wind" en Andrea Ruthven y Gabriela Mádlo *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine*, Oxford: Inter-Disciplinary Press
- › Pollock, Griselda (2013 [1988]) *Visión y diferencia. Feminismo, femineidad e historias del arte*, Ciudad de Buenos Aires: Fiordo.
- › Weinrichter, Antonio (2005) "Kiss Kiss Bang Bang: La Femme Noir" en *Gun Crazy: Serie Negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores
- › Williams, Linda (1984) "When the woman looks" en *The dread of difference: Gender and the Horror film*, B.K. Grant (ed.) Austin, University of Texas Press, 1996
- › Williams, Linda (1991) "Film bodies: gender, genre and excess" *Film Quarterly* Vol. 44, N° 4, verano. (Traducción de Joel del Río y Dean Luis Reyes, disponible en <https://es.scribd.com/document/437273265/Williams-Linda-Cuerpos-filmicos-Genero-sexo-y-exceso-pdf>)
- › Williams, Raymond (2009 [1977]) *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

## Filmografía

- › *Jezebel* (1938) Dirigida por William Wyler
- › *Lo que el viento se llevó* (1939) Dirigida por George Cukor y Victor Fleming
- › *La edad de la inocencia* (1993) Dirigida por Martin Scorsese