

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis Licenciatura en Sociología

Género y cine : análisis de representaciones de género
a partir de dos películas

Bruno Andreoli
Tutora: Karina Batthyány

2013

Índice de la monografía

1. Introducción: p. 1

2. Fundamentación y marco teórico: p.2
 - 2.1. La teoría social de género: p.2
 - 2.2. Qué es la “naturalización” del mundo social. Formas de identificarla: p.3
 - 2.3. Procesos simbólicos que producen la naturalización del mundo social: p. 5
 - 2.4. Qué son las representaciones: p.6
 - 2.5. La naturalización de la producción social de la vida: p.7

3. Metodología
 - 3.1. El cine como objeto de estudio sociológico: p.10
 - 3.2. Algunos aspectos metodológicos o técnicos y su articulación con la teoría presentada: p.12

4. Análisis
 - 4.1. “Casablanca”: Articulación entre mundo concebido y personaje. El género dicotómico y complementario como enclave fundamental de la trama. p. 14
 - 4.1.1. Empoderamiento material de Rick: p.17
 - 4.1.2. Relación entre la voluntad individual y los problemas globales: p.17
 - 4.1.3. Tipos de personajes en “Casablanca”. El control y cálculo del mundo como caracterizadores del individuo: p. 20
 - 4.1.4. ¿Están operando representaciones de género en los personajes de “Casablanca”? p.22

 - 4.2. “Lo que el viento se llevó”. Formas de imaginar la esfera pública y privada; equivalencias y diferencias respecto a “Casablanca”; distinciones entre representaciones naturalizadas y representaciones críticas: p.29
 - 4.2.1. Hombres y mujeres respecto a lo público y lo privado en “Lo que el viento se llevó” y “Casablanca”: p.30
 - 4.2.2. Lo masculino y lo femenino respecto a lo racional y lo emotivo: p. 33

4.3. La particularidad emergiendo en un contexto de identidades. La pérdida de reificación identitaria y de parámetros claros de éxito. Comparación entre “Casablanca y “Lo que el viento se llevó”: p. 37

4.3.1. La autonomía de Scarlett; la femineidad no como naturaleza, sino como instrumento: p. 37

4.3.2. El individuo y la identidad: p. 41

4.3.3.. Comparación de la dinámica de la trama de “Lo que el viento se llevó” y “Casablanca”: p.43

5. Conclusiones y reflexiones finales: p. 48

6. Anexos: p. 51

6.1. Bibliografía citada: p. 51

6.2. Diálogos relevantes: p. 54

Esta monografía presenta una síntesis de los resultados de una investigación realizada durante el 2011 y 2012 en el Taller de Género dictado por Karina Batthyány y Cecilia Tomassini, en la licenciatura en Sociología. Desde sus inicios, el objetivo de la investigación fue *analizar cómo aparecen las representaciones de lo masculino y lo femenino en el cine*. Se trata de presentar elementos sociológicos para identificar cuándo las películas presentan representaciones “naturalizadas” o “reificadas”¹ del mundo.

Si bien definiré al término más adelante, corresponde adelantar que con “naturalización” entiendo al proceso por el cual los individuos, irreflexivamente, le asignan cualidades esenciales e inalterables a objetos de producción social y cultural, sea por ejemplo mediante la resignificación de las acciones de los demás en función de alguna asignación identitaria (*estacionó mal el auto porque es mujer*), o en su auto-percepción. Considero que las películas son objetos privilegiados para observar este tipo de representaciones, incluidas las de género.

Analiqué en profundidad dos películas bastante diferentes: “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942) y “Lo que el viento se llevó” (“Gone With the Wind”, Victor Fleming, 1939). Por la perspectiva metodológica empleada, los resultados obtenidos no servirán para ser extrapolados a otras películas de algún universo común (es decir, no se busca representatividad estadística), sino para extender a otras investigaciones la perspectiva teórica y analítica empleada (representatividad analítica²). Como veremos, la teoría de género se presenta como uno de los elementos indispensables para el análisis cinematográfico, pues excede sus límites más estrictos y tradicionales de interés (relaciones e imaginarios de lo masculino y lo femenino), para transformarse en un elemento definitorio de los conflictos, soluciones, y secuencia de hechos de cada trama.

El orden del texto es el siguiente: Comenzaré planteando cuestiones generales de la teoría social de género, y continuaré definiendo la naturalización del mundo social. Posteriormente definiré qué son las representaciones y con qué particularidades aparecen en las películas. Tras esto, podremos proceder al análisis de cine y género según el objetivo planteado. La teoría de género está enunciada y desplegada en su relevancia empírica durante las tres cuartas partes finales de esta monografía.

¹ Berger y Luckmann utilizan el término “reificación” de la manera en la que muchos otros utilizan “naturalización”. Usaré ambos términos de manera indiferenciada y definiré al concepto en el marco teórico.

² Los términos están directamente tomados de “Estudio de casos”, de Xavier Coller. Datos bibliográficos al final.

2. Fundamentación y Marco teórico

2.1. La teoría social de género

Uno de los mayores esfuerzos realizados desde la sociología de género ha sido escapar de la noción del *determinismo biológico* para explicar los comportamientos diferenciados entre hombres y mujeres. Siguiendo a Rosario Aguirre:

“El concepto de sexo es usado para hacer referencia a las características biológicas – universales y congénitas– que establecen diferencias entre mujeres y varones. El concepto de género (...), se utiliza para aludir a las formas históricas y socioculturales en que hombres y mujeres interactúan y dividen sus funciones. Estas formas varían de una cultura a otra y se transforman a través del tiempo” (Aguirre, 1998:19).

Una perspectiva antagónica a la sociología de género sugiere que la diferenciación de roles sociales entre hombres y mujeres se explica principalmente por diferencias congénitas. Sigamos el ejemplo de la maternidad: en tanto son las mujeres y no los hombres quienes quedan embarazadas, parece natural que sean ellas las que se encarguen del cuidado de sus hijos. A su vez, del embarazo se derivarían aptitudes psicológicas vinculadas a los afectos y las pasiones, que serían funcionales a las capacidades empáticas requeridas para las tareas del cuidado.

El problema de la perspectiva del determinismo biológico es que encuentra sus límites tan pronto como descubrimos que hay variabilidad en los comportamientos de hombres y mujeres en las diferentes sociedades. Quien desee sostener que el principal factor explicativo se encuentra en las estructuras biológicas y congénitas, deberá explicar cómo los comportamientos y representaciones son diferentes allí donde las estructuras biológicas son equivalentes. Siguiendo con el ejemplo de la maternidad, lo que la perspectiva biologicista pierde de vista, es que si bien el embarazo es estrictamente natural, el sentido que se le otorga es un producto estrictamente social³.

³ Gisela Bock y Bárbara Duden presentan en “Trabajo por amor, amor como trabajo” una revisión histórica de cómo la feminidad “maternal” y “vulnerable” se construyó durante la modernidad conjuntamente a la extensión del capitalismo y la división entre la esfera pública y privada: “[el trabajo doméstico] Se supone que es tan antiguo como la humanidad misma, o como las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer, o como la opresión de esta última. *El trabajo doméstico está considerado como un factor constante más bien de la historia natural que de la social, comparable en este sentido a la sexualidad*”. Recogiendo palabras de archivos documentales que muestran la historicidad de la concepción actual de “mujer”, escriben: ““Las mujeres tienen más predisposición a la sublevación”. escribía un observador en la Inglaterra de 1807. “Son menos temerosas de la ley, en parte por ignorancia y en parte porque dan por sentado el privilegio que les confiere su sexo y, en consecuencia, en todos los tumultos públicos son las que más exceden en la violencia y la ferocidad””. Como afirman las autoras entre las prácticas frecuentes de las madres las autoras remarcaban el

Este debate no involucra únicamente a la academia⁴. Suponer que la variación de actividades humanas se explica totalmente por leyes externas a la voluntad humana, equivale a asumir que no las podremos modificar. En cambio, cuando descubrimos que estas normas dependen de la acción cotidiana de los individuos para perpetuarse, actuaremos ante ellas como si fuesen pasibles de ser transformadas por nuestra voluntad.

Así, si bien los procedimientos que dictaminan la validez de la ciencia y la ética pueden obedecer a diferentes reglas, vemos que hay un punto en el que la primera puede servir a la segunda⁵: la transformación voluntaria de las pautas sociales de comportamiento (motivo de existencia del feminismo y de otros movimientos) tiene un componente netamente científico, pues para ser efectiva depende de la percepción empíricamente contrastada de aquello que nos domina, así como el vislumbre de las consecuencias que pueden generar nuestros comportamientos. Las ciencias sociales son necesarias en este nivel de reflexión.

2.2. Qué es la “naturalización” o “reificación” del mundo social. Formas de identificarla.

Para el análisis de representaciones de género en el cine, me concentraré en observar cómo éstas oscilan entre representaciones naturalizadas, que suponen ciertos tipos inalterables y universales de seres masculinos y femeninos, y otras que habilitan espacio a la variación y la reflexión crítica de sus roles. Para comprender estas formas primero explicitaré qué entiendo por “naturalización”, luego cómo entiendo a las representaciones, y por último qué ventajas ofrece el cine para observarlas.

Con “naturalización”, refiero al proceso en el que un individuo o colectivo asume que las instituciones sociales (esto es, conjuntos de normas, informales o formales, que regulan las acciones de los individuos) no tienen un origen social, y como tal, variable según las acciones que ejecutemos en ellas. Tendrían en cambio cualidad de hechos naturales, escindidos de la producción social cotidiana. En resumidas cuentas, la confusión entre lo “social” y lo “natural” implica una confusión de objetos cualitativamente diferentes. Siguiendo a Giddens:

fajado (literal) de niños, práctica necesaria para contenerlos mientras realizaban otras tareas, alejadas de la feminidad virtuosa y puramente altruista dominante en nuestra época.

⁴ No es que haya algo malo si así fuera.

⁵ Ver “La ciencia como vocación”, de Max Weber (datos bibliográficos al final).

"La diferencia entre la sociedad y la naturaleza es que esta [la naturaleza] no es obra del hombre, no es producida por el hombre. Los seres humanos, claro está, transforman la naturaleza, y esa transformación es a la vez la condición de la existencia social y fuerza motriz del desarrollo cultural. Mas la naturaleza no es una producción humana: la sociedad sí lo es. Si bien no la produce una persona determinada, la sociedad es creada y recreada por los participantes, aunque no *ex nihilo*, en cada encuentro social"
(Giddens, 1987:17)

Señalaré dos formas de naturalización.

Primero, la naturalización puede referir a una habituación irreflexiva del individuo a las conductas que la institución exige, de manera tal que podrá actuar bajo sus preceptos, y así reproducirla, de manera espontánea⁶. Aquí, hábitos construidos socialmente constituyen la totalidad de la experiencia del sujeto, por lo que no podrá problematizarla. En tanto el orden institucional supone y asegura que las acciones de los individuos que en ella participan estén organizadas, el sujeto rara vez se encontrará en situaciones que amenacen radicalmente su habituación. Aquí, el investigador puede observar que la habituación indica normas sociales, pero el sujeto no haría más que guiarse irreflexivamente por ellas.

Segundo, puede que los individuos no experimenten irreflexivamente a la institución, sino que sean perfectamente conscientes de su existencia, y además puede que sepan que determinada organización de sus acciones individuales es requerida para que ésta se perpetúe en el tiempo. En este caso, aun podemos tener un caso de un orden social reificado si la institución es vista como "naturalmente" legítima (las instituciones religiosas y las normas que respaldan relaciones de dominación son ejemplos ilustrativos). Aquí, la naturalización refiere a que el sujeto no considera que la legitimidad de las normas de la institución sea una convención social, sino que emanaría directamente de ellas, o sería producto de un origen inmemorial al cual se asocia la subsistencia de la comunidad⁷. En este caso, la consciencia que los sujetos tienen de su papel en la reproducción de la institución puede derivar en la creación consciente de premios y castigos, o en construcciones jurídicas e ideológicas tal como Marx explicó, pero no en una crítica contra ella.

⁶ No tenemos por qué reflexionar constantemente acerca de cómo debemos caminar en la calle, qué distancia debemos mantener entre nosotros, o qué posiciones adoptar alrededor de una mesa, para poder hacerlo de la manera en la que los demás esperan que lo hagamos.

⁷ Para la identificación de la comunidad con una norma asumida como "inmemorial" me baso en Charles Taylor "Modern Social Imaginaries" (2004), especialmente el capítulo 1.

2.3. Procesos simbólicos que producen la naturalización del mundo social

Para explicar el proceso de naturalización del mundo social comenzaré con los aportes de Peter Berger y Thomas Luckmann en “La construcción social de la realidad”⁸.

Los autores parten de que la socialización (proceso en el que el individuo se transforma en un ser cultural y social) es fundamentalmente interactiva. El niño se encuentra desde su nacimiento en un mundo no solo “natural”, sino social y cultural. Para comprender los significados del mundo que le rodea, depende de la comunicación constante con los miembros de las generaciones precedentes. Los objetos, en primera instancia, no pueden *ser* otra cosa que el significado que los otros le comunican. De esta forma, las asignaciones de propiedades (incluidas las propiedades de valor) que el sujeto le otorga a las cosas, pasan a ser entendidas como características esenciales de éstas; o por decirlo de otra manera, el significado del objeto es enfrentado como externo a su consciencia. El sujeto, experimenta que para comprenderlo no tiene que hacer más que “percibirlo”. Esto es especialmente relevante cuando recordamos que el lenguaje, como modo de dar sentido a las cosas, es una construcción social. Esto implica que nuestra manera de decodificar al mundo es en buena medida un producto histórico y una acción colectiva (aunque no necesariamente organizada formalmente) de los agentes que nos precedieron y nos rodean.

En las primeras fases de socialización el niño es totalmente incapaz de distinguir entre la objetividad de los fenómenos naturales y la de las formaciones sociales. Si consideramos el factor más importante de socialización, el lenguaje, vemos que para el niño aparece como inherente a la naturaleza de las cosas y no puede captar la noción de su convencionalismo. Una cosa es *como* se la llama, y no podría llamársela de otra manera. Todas las instituciones aparecen en la misma forma, como dadas, inalterables y evidentes por sí mismas. (Berger y Luckmann, 2001:81-82)

La perspectiva que manejamos supone que el sentido del mundo, de nuestra vida, y de las cosas, no está en ellas para ser descubierto, ni se genera espontáneamente de algún rasgo originario de nuestro ser como el sexo o el alma. Los significados se construyen en interacción.

Siguiendo las consideraciones de George Herbert Mead en “Espíritu, persona y sociedad”, el proceso de socialización no solo produce significados del entorno, sino que también produce la consciencia de uno mismo; esto es, tratar a la propia consciencia como un objeto cognoscible: únicamente en la acción de identificar a los otros como seres con

⁸ Datos bibliográficos al final

sus propias consciencias, y viendo a su vez que estos me tratan como un ser objetivo, es que puedo observarme a mí mismo como uno con su propia consciencia. En otras palabras, para verme a mí mismo, primero es necesario adoptar una segunda perspectiva, proceso que solo puede producirse en interacción con los demás. Adoptando el punto de vista de los otros⁹ es que puedo separarme de mi experiencia inmediata y objetivarla. Es así que el proceso de comprensión de otro y de sí es simultáneamente un proceso social y una acción subjetiva, no algo que “esté dado”. Depender de la perspectiva del otro para verme a mí mismo no incluye únicamente la mimetización de su observación, sino también la adopción, como propia, de la percepción de cualidades que el otro me asigna. Así, la perspectiva del otro que adopto para verme a mí mismo puede ser la misma perspectiva esencializadora de las cosas que mencioné más arriba. *Soy “así” por naturaleza, no como producción propia y de los demás.*

Estos procesos (el de la percepción naturalizada de las cosas externas, y la percepción naturalizada de mí mismo) son útiles para comprender la ontologización de la identidad de los seres humanos, incluida la de género. El sujeto no se asume como el productor de la atribución de cualidades al otro, sino que éstas estarían inscritas en la persona desde su nacimiento.

Considerar que fenómenos tales como los diversos tipos de consciencia de sí y de los demás son un producto social no implica suponer que no son características definitorias del ser humano. Más bien significa que el ser humano es un ser netamente social: “Tan pronto como se observan fenómenos específicamente humanos, se entra en el dominio de lo social. La humanidad específica del hombre y su socialidad están entrelazadas íntimamente. El *homo sapiens* es siempre, y en la misma medida, *homo socius*” (Berger y Luckmann, 2001:72).

2.4. Qué son las representaciones

El hecho de que la interacción simbólica sea uno de los fundamentos de la experiencia humana le otorga a las representaciones un lugar central. Una representación es un elemento que podemos imaginar aun cuando no nos encontramos ante la impresión que lo generó originalmente. Esta cualidad permite que las representaciones puedan comunicarse a otros individuos independientemente de que éstos compartan la experiencia empírica que

⁹ Adopto el punto de vista de los otros en el acto de comprensión de lo que el otro quiere expresar, o en mi conversación interna para anticipar lo que el otro comprenderá de lo que expresaré.

originó la representación. Esto le otorga a la cultura la posibilidad de transmitirse a los nuevos sujetos, incluyendo a los significados reificados que vimos antes.

Las representaciones se caracterizan por abstraer las experiencias inmediatas, construyendo una segunda realidad que posibilita al entendimiento recíproco requerido en toda relación social. Aunque variables y potencialmente transformables por el sujeto, se caracterizan por su estabilidad, que funciona como corolario de la homogeneización reglada de la conducta pese a la variación de contextos a los que el individuo se enfrenta cotidianamente. José Enrique Alonso define a las representaciones sociales de la siguiente manera:

“Por representación social entendemos un sistema de valores, ideas y prácticas que cumplen una doble función. Primero, establece un orden que permite a los individuos orientarse en su mundo social y “aprehenderlo”; y, segundo, facilita la comunicación entre los miembros de una comunidad, proporcionándoles los códigos para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su mundo, así como su historia individual y grupal (...). La representación social es tanto un contenido como un proceso que induce formas de conocer al grupo, lo que significa también que, a su vez, lo construye y lo limita” (Alonso, 1998:26-27)

Las representaciones pueden referir tanto al sentido que se le otorga a una conducta habitual, hasta estereotipos que nos servirán al momento de interactuar. Así, es que puedo anticipar cómo actuarán los demás gracias a cierta representación del contexto y de quién es el otro. Paralelamente, puedo imaginarme cómo actuará cada mujer por cierta representación de los comportamientos femeninos, y actuar ante ellas guiándome por lo que creo que ellas asumen que es lo masculino, independientemente de que cada mujer y cada hombre sea diferente.

2.5. La naturalización de la producción social de la vida

Asumir que las representaciones son productos de la consciencia no equivale a considerar que poseen una realidad menguada o que son ficticias. Estas representaciones son usadas por los individuos como descripciones acertadas del mundo, y si ciertos tipos de representaciones (como las de género) son usadas por millones de individuos, es porque resultan eficaces para predecir y explicar sus comportamientos y los de los demás. Esto no significa que debamos validarlas. Sencillamente debemos tenerlo en cuenta para comprender y explicar los funcionamientos del mundo social.

Como Marx y Engels explican en “La Ideología Alemana”, la historia del ser humano es la historia de su propia auto-creación. Esto es, de la generación y transformación colectiva de un mundo social y a la vez material, que se comporta (y explica) por leyes propias, y que determinará las prácticas y representaciones de los nuevos individuos que ingresan a él. Así, siempre que busquemos entender los comportamientos de algún ser humano o colectivo, estamos forzados a contextualizarlo en la gama de relaciones sociales e históricas en las que éste se encuentra.

En todas las épocas, hay ciertos tipos de relaciones sociales preeminentes asociadas a representaciones que los individuos usan como recursos para comprender al mundo social y orientar sus comportamientos en él¹⁰. Estas representaciones, al manifestarse en acciones generan una realidad empírica y social a la que los nuevos miembros deben adaptarse. La eficacia empírica de los significados aprendidos se debe en buena medida a que derivan de, y se ajustan con, un orden institucional *real* y relativamente estable. Así, todo sujeto “bien” socializado encontrará un acoplamiento entre sus representaciones de cómo funciona el mundo con cómo este funciona *realmente*, por el simple hecho de que el mundo empírico que nos rodea es en buena medida un producto humano. De esta manera, las representaciones son reales no solo en la “consciencia” del sujeto, sino en la constitución del mundo social y material.

La afirmación de que el mundo social es un producto (y por esto, una *cosa*) puede ser entendida con literalidad: además de ser creado (colectivamente), se les presenta a los sujetos como un elemento externo a ellos mismos. Esto se debe a que las acciones individuales generan a nivel agregado productos cualitativamente diferentes. Emile Durkheim los llamó “hechos sociales”:

“No hay duda de que el individuo participa en su formación. Pero, para que haya un hecho social, es preciso que varios individuos por lo menos, hayan combinado su acción y que de esta combinación resulte un producto nuevo. Y, como esa síntesis tiene lugar fuera de cada uno de nosotros (puesto que en ella entra una pluralidad de conciencias), tiene necesariamente como efecto el de fijar, instituir fuera de nosotros ciertas maneras de obrar y ciertos juicios que no dependen de cada voluntad particular tomada aparte”. (Durkheim, 2001:30-31)

Que las “síntesis” de las acciones colectivas sean diferentes a la producción individual colabora en generar una enajenación (cognoscitiva) del sujeto respecto al producto social que colaboró en producir: el proletario no pretendía producir al capitalismo (y con ello las condiciones de su explotación), sino que pretendía producir la cabeza de un tornillo. Era

¹⁰ Ver Giddens, “Las nuevas reglas del método sociológico”, 1987:17.

cada individuo actuando simultáneamente bajo los mismos preceptos que generaba una forma de existencia inconcebible desde la acción individual. De esta forma, si el sujeto examina los efectos de su acción únicamente desde una (tan frecuente) perspectiva individualista e intencional (*lo que hago se rastrea en mi intención y conducta*), un sistema de gestación colectiva se le aparecerá como un producto externo, independiente, y ajeno. Creo que este fenómeno puede acontecer con todas las producciones colectivas, desde órdenes económicos identificados por sus propios miembros ("*capitalismo*"), hasta aquellos no siempre identificados como tales, como la división sexual del trabajo. Marx y Engels escribían:

"El poder social (...) se les aparece a estos individuos, por no tratarse de una cooperación voluntaria, sino espontánea, no como un poder propio, asociado, sino como un poder ajeno, situado al margen de ellos, que no saben de dónde procede ni a dónde se dirige y que, por lo tanto, no pueden ya dominar, sino que recorre, por el contrario, una serie de fases y etapas de desarrollo peculiar e independiente de la voluntad y los actos de los hombres y que incluso dirige esta voluntad y estos actos" (Marx y Engels, 1968:24).

Tanto Marx y Engels, como Durkheim, hacen énfasis en el doble aspecto objetivo del mundo social: como un fenómeno ante el sujeto, y como objeto material. Más importante aún, estos autores entienden que el primer aspecto depende del segundo (y viceversa) para ser posible: la norma es experimentada como real porque produce efectos *reales* sobre el sujeto, porque tiene un comportamiento independiente a la voluntad individual, y porque se la conoce como a los demás objetos empíricos de la naturaleza: "Dado que las instituciones existen como realidad externa, el individuo no puede comprenderlas por introspección: debe "sálar" a conocerlas así como debe aprender a conocer la naturaleza." (Berger y Luckmann, 2001:82-83).

Cuando el sujeto interactúa en arreglos sociales instaurados previamente e impuestos por sus agentes de socialización (en nuestro caso los de género), se le aparecen como trascendentes: *ya están ahí*, parecen universales, deberá ajustarse a éstos, y no variarán por su voluntad. Así, la objetivación de la norma internalizada por el sujeto para poder interactuar con su entorno, posee un correlato empírico validado por su propia experiencia empírica. De esta manera, cada vez que analizamos representaciones sociales de un colectivo acerca del funcionamiento del mundo (incluyendo las representaciones de género), analizamos cómo el sujeto asume que el mundo empírico se despliega ante él.

3. Metodología

3.1. El cine como objeto de estudio sociológico

En los puntos anteriores traté de fundamentar que las representaciones sociales son constitutivas de la experiencia humana y de toda relación social, y que a su vez no pueden comprenderse sin su asociación a los procesos empíricos a los que hacen referencia. Esta conexión entre “representaciones” y “experiencia empírica” no refiere únicamente a la consideración de que las primeras pueden derivar de la segunda, sino también a que subsisten porque son útiles para ordenar y hacer sentido de esta última. Para que las representaciones puedan ordenar a las impresiones a las que se expone el sujeto, es necesario que ellas mismas representen y anticipen procesos empíricos del mundo externo.

“La producción de la sociedad es una obra de destreza, sostenida y que “acontece” por la acción de seres humanos. En verdad, sólo llega a ser posible porque cada miembro (competente) de la sociedad es un teórico social práctico; al sostener cualquier clase de encuentro recurre a su conocimiento y teorías, normalmente de modo espontáneo y rutinario, y el uso de estos recursos prácticos es precisamente la condición misma para que dicho encuentro se produzca (...) O sea que la captación de los recursos utilizados por los miembros de la sociedad para generar interacción social es una condición para que el científico comprenda su comportamiento exactamente en la misma forma que esos miembros” (Giddens, 1987:17)

De la misma manera que no deberíamos evitar reconocer que con (únicamente) observar los despliegues empíricos o físicos de un individuo no estamos explicando sus acciones, tampoco deberíamos evitar abordar (o bien, suponer que requiere una fundamentación más amplia que otros tipos de estudio) un enfoque epistemológico o metodológico que busque contemplar al sentido que el mundo tiene para los sujetos. Giddens, apoyándose en Dilthey y Weber, escribía “...lo que estos autores llamaban “comprensión” no es simplemente un método para entender lo que hacen los demás, ni requiere de alguna manera misteriosa y oscura, una captación empática de su estado de conciencia: *es la misma condición ontológica de la vida humana en sociedad como tal*” (Giddens, 1987:21).

¿Qué nos ofrece el cine para captar formas de esta “condición ontológica” del mundo social? Primero, es necesario estar al tanto de ciertas diferencias de que como espectadores de una película experimentamos respecto a nuestra vida cotidiana: no participamos en las películas como participamos de otros eventos de nuestra vida, y además nos muestran un funcionamiento del mundo que presenta incoherencias respecto a ésta, como en el manejo particular de los tiempos, o en lo que nos es permitido ver, sea en

el diseño de secuencias de escenas, o en el manejo de la cámara o mirada en cada una de ellas. Pero también poseen algunas equivalencias valiosas, y si son tratadas adecuadamente nos pueden revelar algunos aspectos de los estereotipos que son especialmente difíciles de contemplar en la observación de las prácticas cotidianas de los individuos.

Para esta última consideración parto de un punto paradigmático en la bibliografía explorada sobre cine, que lo considera un medio masivo de comunicación de representaciones, valores, y como forma de lenguaje que requiere una cifra común entre espectador y creador. Considero que las películas, especialmente si fueron comercialmente exitosas, presentan con especial claridad las representaciones preeminentes en la comunidad en la que se crean y consumen. El éxito lo tomo como indicador de que el mundo presentado en la película es (o fue) comprensible por millones de espectadores y expresaba problemas centrales de sus vidas. De esta forma, los espectadores podían decodificar a la película con las herramientas conceptuales colectivas con las que comprenden las experiencias de sus vidas cotidianas¹¹. Tal como indica Bourdieu:

"Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento. (...) Acto de desciframiento que se ignora como tal, la "comprensión" inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida (...). Leemos lo que vemos en función de lo que sabemos de la manera, variable según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos" (Bourdieu, 1971:45)

En términos de género, el mundo a decodificar por el espectador es uno en donde los hombres y mujeres presentan sus rasgos "esperables" según las representaciones imperantes de lo masculino y lo femenino¹². Considero que las representaciones de género son observables de una manera en el cine que no es observable en la vida cotidiana. Esto se debe especialmente a que la cualidad "diseñada" de cada película permite el control

¹¹ Por más "alternativa" que sea, toda película, supone un orden aceptado entre el creador y el espectador que habilita a la comunicación; esto es, la utilización de elementos interpretables de maneras similares. Por ejemplo, los creadores de una película pueden querer describir la falta de sentido del mundo haciendo que los personajes provoquen consecuencias imprevistas, pero se estarán usando consecuencias que el espectador decodifica como "imprevistas" en base a regularidades aceptadas por ambas partes. Se podrá explorar el inconsciente humano, pero los símbolos utilizados son mutuamente comprensibles, es decir, se *sabrá* que "estamos" en el inconsciente. Se podrá comenzar por el "final", pero el espectador decodificará al resto de la película ordenando los hechos en una secuencia cronológica normal.

¹² Siguiendo a Bourdieu, esto es especialmente aplicable a los casos en los que el creador y el observador pertenezcan a la misma comunidad cultural: "la cultura que el creador incorpora a su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la *competencia artística* que el espectador incorpora al desciframiento de la obra: en ese caso, todo va de suyo y no se plantea la cuestión del sentido, del desciframiento del sentido y de las condiciones de ese desciframiento" (Bourdieu, 1971:46-47).

absoluto de los elementos que componen su mundo¹³, presentando sin interferencias al carácter prescriptivo de las representaciones sociales.

El carácter prescriptivo de la representación refiere a su dimensión orientadora del comportamiento humano, orientación estrictamente asociada a las consecuencias positivas o negativas que el sujeto esperará (aun irreflexivamente) que sus acciones provoquen sobre su entorno. Pero mientras que en la vida cotidiana el carácter prescriptivo y su corolario predictivo puede ser ineficaz (pues la vida está llena de contingencias y consecuencias no esperadas), en el mundo filmico podremos observar con claridad qué relaciones de causalidad suponen las acciones orientadas por estas representaciones. Esto se debe a que en el mundo filmico las contingencias que en la vida cotidiana interfieren en los mecanismos representados pueden ajustarse a lo que los creadores y espectadores de la película asumen (de manera naturalizada) como real.

El aspecto prescriptivo de las representaciones nos guía al análisis de los tipos de consecuencias (sistemáticamente positivas o negativas, o bien aleatorias) que derivan de los tipos de acción (principalmente, ausencia o presencia de roles tradicionales masculinos y femeninos). Los eventos de cada película que consideré significativos en el análisis, son aquellos que comprendí que fueron especialmente problemáticos y resolutivos para la trama (y que serán explicitados en cada momento). Aislar estos momentos nos permitirá observar que los personajes masculinos y femeninos ocupan lugares particulares en su generación o solución.

3.2. Algunos aspectos metodológicos o técnicos y su articulación con la teoría presentada

Como indiqué, el objetivo de la investigación es *analizar cómo aparecen las representaciones de lo masculino y lo femenino en el cine*. La utilidad de la perspectiva teórica explicitada se demostrará en el análisis. Para esto analicé en profundidad dos películas: “Lo que el viento se llevó” (1939) y “Casablanca” (1942).

La metodología puede definirse como “análisis de contenido”. Siguiendo a Navarro y Díaz, aquí lo que se estudia “no es al texto mismo sino a *algo en relación con lo cual el texto funciona, en cierto modo, como instrumento*. Desde este punto de vista, el “contenido” de un texto no es algo que estaría localizado *dentro* del texto en cuanto tal,

¹³ En Marrero, Adriana (2011) “Nuevas formas y mensajes viejos: el papel del cine infantil en la reproducción de las relaciones de género” puede verse algo similar. La trama está diseñada teleológicamente, de manera tal que los hechos de la película sí se ajustan a su finalidad

sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su *sentido*” (Navarro y Diaz, 1995:179). Extendiendo la propuesta de los autores a las películas, podemos entenderlas a partir de tres niveles: el sintáctico (“distinción entre nombres, verbos adjetivos, etc.” (1995:194)), el semántico (su sentido) y el pragmático (la intención en su creación). El sentido comienza a existir con la interpretación del sujeto; es decir, el sentido de la película no tiene una existencia independiente a lo social en el sujeto que la observa. Analizaremos el nivel semántico de la película pues es lo que determina su forma, lo que motiva verla, y más importante, es donde las representaciones de género aparecen como tales. La mirada sociológica exige un nuevo nivel de interpretación semántica, en tanto los elementos significativos de la obra dejan de ser los intencionados para la mirada “ingenua”, y pasan a ser aquellos significativos a una disposición crítica de un objeto de estudio concreto. La disposición teórica entonces es la que re-define lo observable en la película, re-define al objeto según el interés teórico.

La selección de películas no estuvo guiada por la búsqueda de representatividad estadística. Busqué en cambio la “representatividad analítica” para estudios de género. Siguiendo a Coller: “La representatividad analítica implica que el caso es apropiado para el tipo de discusión teórica que se quiere dilucidar con su análisis. Las conclusiones a las que se llegue no se pueden extrapolar a un universo, sino al conjunto de teorías a las que el caso se dirige.” (Coller, 2000:56): Esta monografía mostrará cómo varios elementos centrales en la teoría de género (como la división entre lo público y lo privado, la oposición entre racionalidad y emotividad, o lo masculino y femenino) se manifiestan en las películas.

Capítulo 1.

“Casablanca”: Articulación entre mundo concebido y personaje. El género dicotómico y complementario como enclave fundamental de la trama.

“Casablanca” es la mejor película para comenzar el análisis porque los roles masculinos y femeninos que presenta son los que la teoría de género ha definido como “tradicionales”: básicamente muestra a las mujeres como naturalmente capacitadas para actuar en ámbitos privados asociados a las pasiones y emociones. A su vez, la figura masculina es la que resuelve los problemas relevantes de la comunidad, encontrándose estos en un ámbito económico, material, y público. Pero mientras que en la vida cotidiana la exigencia masculina del dominio sobre el mundo público y económico puede ser angustiante tanto por la carencia de instrumentos necesarios, como por la desconexión entre las expectativas y los resultados logrados, veremos cómo en el mundo fílmico los instrumentos están aproblemáticamente al alcance del sujeto, de tal manera que solo es necesaria su voluntad para generar los efectos que desea. Simultáneamente, las contingencias (aquello que afecta al cálculo de acciones y consecuencias) acontecen de forma tal que hasta las últimas consecuencias de la acción individual se presentan como derivaciones de la voluntad inicial. Que estas características sean las *definitorias* del personaje es rastreable en que, durante el desenlace de “Casablanca”, el espectador descubre las intenciones de Rick (personaje masculino principal) no mediante sus reflexiones e introspecciones¹⁴, sino mediante las consecuencias que él desata sobre su entorno. Para que este tipo de individuo sea concebible, es necesaria la representación de un mundo conmensurable controlable.

Pero antes de presentar todo esto, debemos saber algunas cosas de “Casablanca”:

La película transcurre en la ciudad Casablanca, de Marruecos (África mediterránea) en 1941 durante la Segunda Guerra Mundial. Siendo territorio francés, los exiliados de los países Aliados de Europa lo atraviesan para emigrar a Estados Unidos. En esta ciudad se genera un mercado negro de visados que termina estancando en la desesperación a quienes carecen del dinero suficiente o las influencias correspondientes para irse.

La mayor parte de la película transcurre en “Ricks”, un salón (de apuestas, música, bebidas) que opera como centro social y micro-mundo de la ciudad. Su dueño es Rick

¹⁴ Herramienta principal de varias películas exitosas de la última década y media para mostrar los personajes al espectador, como “Belleza Americana” (1999), “Crash” (2004), o “Magnolia” (1999), analizadas durante el taller.

(Humphrey Bogart), un estadounidense con un pasado que sería enigmático. El conflicto aparece con las llegadas a Casablanca de:

- Laszlo (Paul Henreid), héroe de los movimientos clandestinos de resistencia aliada en Europa;
- Ilsa (Ingrid Bergman), esposa de Laszlo, con quien Rick tuvo un pasado amoroso que se vio truncado de forma perturbadora (básicamente Rick fue plantado por Ilsa cuando ambos iban a huir de París el día de la invasión Nazi).
- Strasser (Conrad Veidt), un comandante nazi que se propone detener a Laszlo a toda costa.

Laszlo planea irse de la ciudad con Ilsa para continuar su lucha en Estados Unidos. Rick tiene los documentos necesarios para que dos personas puedan escapar, pero su rencor a Ilsa hace que no se sienta proclive a ayudarlos. Por su parte Strasser hace lo posible para capturar a Laszlo. Rick se encuentra en la disyuntiva de si seguir retraído, sin involucrándose por ninguna “buena” causa, o si salvar a Ilsa y Laszlo.

Como veremos, las “contingencias” del mundo de “Casablanca” están diseñadas para asegurar tres cosas:

- a) La adquisición casual (aproblemática) de Rick de dos “cartas de tránsito” (algo así como visados), que permiten que dos personas se vayan Casablanca;
- b) En consecuencia, la dependencia material de Ilsa y Laszlo hacia Rick;
- c) La posibilidad de que la voluntad racional de Rick afecte al mundo de la manera prevista.

En la siguiente carilla veremos cómo estos tres elementos se aseguran de manera “verosímil” en la siguiente secuencia de hechos seleccionada. Referiré a estas escenas a lo largo de este capítulo.

I. Empoderamiento material de Rick

- 1) 00:11:36 Ugarte, un personaje secundario de acento francés le muestra a Rick dos cartas de tránsito ilegalmente adquiridas que sirven para escapar de Casablanca. Planea venderlas a dos personajes (aun anónimos) esa misma noche. Ugarte se las deja a Rick para que se las guarde un par de horas hasta la transacción. Rick las guarda.
- 2) 00:22:36 Diez minutos después, Ugarte es arrestado por los nazis y desaparece de la película.

II. Planteo de la situación conflictiva a resolver; dependencia de Ilsa y Laszlo a Rick.

- 3) 00:25:39 Laszlo e Ilsa llegan a Ricks. Averiguamos (00:26:15) que ellos eran los que iban a comprar las cartas a Ugarte. Se encuentran con Rick.
- 4) 00:33:32 En un racconto, conocemos la relación pasada de Rick e Ilsa: se enamoraron en París, pero el día que escaparían por la llegada de los nazis, Ilsa no apareció. Solamente le deja una carta con pocas explicaciones. Después el racconto, en Ricks, vemos que Rick es visitado por Ilsa. Él está borracho y la trata con desprecio. Ilsa se retira ofendida.
- 5) 00:51:44 Laszlo e Ilsa se reúnen con Strasser (el general nazi). Strasser les informa que hará lo posible para que no se vayan de "Casablanca".
- 6) 01:00:50 Laszlo e Ilsa se enteran que la única forma de irse de Casablanca es con las dos cartas que tiene Rick.

III. Desenlace: solución del conflicto amoroso y bélico en las mismas acciones

- 7) 01:19:49 Rick, al subir a su cuarto, se encuentra con Ilsa. Ilsa le pide las cartas, primero apelando a la importancia de la lucha de Laszlo, después al amor que los unió en París, posteriormente lo insulta, luego le apunta con un revólver. Por último se besan. Ilsa le explica lo ocurrido: Se enamoró de Rick en París tras creer que Laszlo murió, y el día en el que iba a irse con Rick, se enteró de que Laszlo estaba vivo. Se besan de nuevo.
- 8) 15 minutos finales En los últimos quince minutos de la película Rick arma una coartada: Se gana el favor de un oficial al prometerle que Laszlo se quedaría en Casablanca para ser arrestado mientras él (Rick) e Ilsa se escapan. En el aeropuerto, en el último instante, fuerza al oficial (revolver de por medio) a firmar las cartas a nombre de Laszlo e Ilsa. Ilsa, al ver que Rick en realidad planeaba quedarse en Casablanca, se desespera y trata de convencerlo de lo contrario sin éxito. Rick la convence de que su destino está con Laszlo. Finalmente Ilsa y Laszlo se retiran de Casablanca para continuar la lucha en Estados Unidos.

Capítulo 1; parte 1. Empoderamiento material de Rick.

En “Casablanca” el empoderamiento material de Rick ocurre en las escenas 1 y 2 de la lista armada: por “azar” Rick accede a *dos* valiosas cartas de tránsito que sirven para escapar de Casablanca. Posteriormente se muestra que estas cartas son necesitadas por Ilsa, el gran amor de su pasado, y Laszlo, marido de Ilsa, generándose así la dependencia de estos dos a Rick. Para el acceso a las cartas se inventó al personaje de Ugarte (quién será eliminado diez minutos después de cumplir su función) y se menciona al General de Gaulle para otorgarles irrevocabilidad. En el 00:11:36 Ugarte le dice a Rick:

“Mira, Rick. ¿Sabes qué es esto, Rick? Algo que ni siquiera tú has visto. Cartas de tránsito firmadas por General de Gaulle. No pueden ser rescindidas. Ni siquiera cuestionadas (...). Esta noche, voy a venderlas por más dinero del que alguna vez haya soñado. Y después, adieu Casablanca. ¿Sabes, Rick? Tengo muchos amigos en Casablanca, pero de alguna forma, justo porque tú me desprecias eres el único en el que confío. ¿Me las guardarías, por favor?”¹⁵. (00:11:36)

Diez minutos después Ugarte será arrestado, lo que deja a Rick con las cartas de tránsito y el poder de seleccionar qué dos personas se escaparán de Casablanca. Cuando vemos esta escena por primera vez, desconocemos la importancia de las cartas y la escena pasa a significar lo mismo que otros tantos diálogos que ocurren durante esos minutos. Si se hubiese presentado la necesidad de Ilsa y Laszlo antes que las cartas, la casualidad diseñada hubiese quedado evidenciada. De esta manera lo contingente funciona a favor del empoderamiento material de Rick, haciendo que el factor principal de incidencia en el resto de la película (así como la temática principal) pase a ser su voluntad.

Capítulo 1; parte 2. Relación entre la voluntad individual y los problemas globales.

Las cartas de tránsito que Rick posee serán claves para resolver los dos grandes conflictos del mundo de “Casablanca”:

- El de la Segunda Guerra Mundial, que tendría en la llegada de Laszlo a EEUU un capítulo fundamental para la victoria aliada, y

¹⁵ “Look, Rick. Y'know what is this, Rick? Something that even you have never seen. Letters of transit signed by General de Gaulle. Cannot be rescinded. Not even questioned (...)Tonight I'll be selling those for more money than I ever dreamed of. And then, adieu Casablanca. You know, Rick? I have many a friend in Casablanca, but somehow, just because you despise me you are the only one I trust. Will you keep these for me, please?”.

- El de la relación entre Rick e Ilsa, conflictiva por el rencor de Rick y el hecho de que Ilsa esté casada con Laszlo.

Estos conflictos son distinguibles entre uno universal o público, manifiesto por el interés explícito que la totalidad de los personajes de la película manifiestan en discusiones en espacios abiertos (principalmente el salón de Rick); y uno privado, conocido y desarrollado únicamente por Rick e Ilsa y acontecido en cada escena a puertas cerradas y a oscuras¹⁶. Si bien es esperable que el conflicto amoroso se desarrolle en las acciones de un par de individuos (los implicados en la relación), es llamativo que lo mismo ocurra con la Segunda Guerra Mundial. Laszlo y Strasser (el comandante nazi) representan el antagonismo de La Guerra, representación posibilitada por la influencia irremplazable que Laszlo tiene sobre ella. Esto es reconocido por su propio enemigo:

Strasser a Laszlo: “Dijiste que los enemigos del Reich podían ser todos reemplazados. Pero hay una excepción. Nadie podría tomar tu lugar si cualquier cosa desafortunada habría de ocurrirte mientras estabas tratando de escapar”¹⁷ (Escena que comienza en 00:51:23).

Que en “Casablanca” lo global quede subsumido en el antagonismo de dos individuos revela el aspecto puramente teórico de la diferenciación entre los conflictos globales y las voluntades individuales, pero esta diferenciación nos permite ver que la mezcla producida en la película es un dato por sí mismo valioso: en la vida cotidiana las distancias entre una guerra mundial y los intentos de un individuo por afectarla son muy vastas. Sin embargo una película exitosa como “Casablanca” muestra un mundo de individuos aislados torciendo la guerra a favor de los Aliados. La sobrevaloración de las conductas individuales se ve en la totalidad de la trama y se explicita en escenas concretas. Por ejemplo, parte del diálogo ya mencionado entre Strasser y Laszlo dice lo siguiente:

“Strasser: “Conoces los líderes del movimiento clandestino [“underground”] en París, Praga, Bruselas, Amsterdam, Oslo, Belgrado, Atenas.

Laszlo: Inclusive Berlín.

Strasser: Sí, inclusive en Berlín. Si me suministraras sus nombres y paraderos tendrás tu visa en la mañana.

(Un tercero): Y el honor de haber servido al Tercer Reich.

Laszlo: Estuve en un campo de concentración alemán por un año. Eso es honor suficiente para toda una vida

¹⁶ En el segundo capítulo profundizaré al análisis de lo público y lo privado en “Casablanca” y la compararé con la de “Lo que el viento se llevó”. Ahora mismo estoy priorizando presentar algunos elementos relevantes para el resto del análisis.

¹⁷ “You said the enemies of the Reich could all be replaced. But there is one exception. No one could take your place if anything unfortunate should occur to you while you were trying to escape”

Strasser: ¿Nos darás los nombres?

Laszlo: Si no se los di en un campo de concentración, donde tenían métodos más persuasivos a su disposición, ciertamente no se los daré ahora (...)¹⁸ (Escena que comienza en 00:51:23).

Que una persona resista torturas de un campo de concentración y luego se escape de él es como mínimo inverosímil. Desvaríos de este estilo corresponden no solo a una nación en guerra (recordemos que la película se estrenó en 1942), sino que derivan, pese a ser intervenidos por esta emergencia, de representaciones colectivas acerca de la relación entre el individuo y cómo son concebidos los problemas significativos del mundo.

Esta estrecha conexión entre la voluntad individual y los problemas globales es aun más intensa en el verdadero drama de “Casablanca”: el de las perturbaciones emocionales de Rick. No creo que esto sea muy discutible: la película se centra en él y en sus acciones, los cambios dramáticos corresponden a sus cambios emocionales, y es protagonista de todas las escenas; de hecho aun aquellas en las que no participa (como la 5 y 6 de la secuencia armada en la página 16) refieren a él indirectamente. Pero lo central es que la fijación de la película en sus conflictos amorosos no ocurre en desmedro del conflicto global, sino que estos conflictos se implican mutuamente gracias al empoderamiento casual de las cartas de tránsito, la consecuente dependencia de Laszlo (el héroe Aliado) hacia Rick, y la reticencia de éste último a colaborar con él por su rencor a Ilsa.

La solución del conflicto global se inicia en la escena 7 de la secuencia de escenas que armé, tras la reconciliación entre Rick e Ilsa. Cuatro minutos después de esta reconciliación Rick comienza a ejecutar un plan descrito en la escena 8, en donde vence la voluntad del contingente Nazi y ayuda a Laszlo a escapar a EEUU. El plan ejecutado por Rick nos indica tres cosas que vincularemos a continuación: primero, la secuencia solución del conflicto amoroso – solución del conflicto global no es una secuencia cronológica cualquiera, sino que en este mundo se implican, pues están implicados en Rick, quien los conecta causalmente. Segundo, que se haya decidido a actuar recién cuando soluciona su conflicto con Ilsa, nos muestra que siempre tuvo el potencial para solucionar tanto al

¹⁸ “Strasser: “You know the leader of the underground movement in Paris, in Prague, Brussels, Amsterdam, Oslo, Belgrade, Athens.

Laszlo: Even Berlin.

Strasser: Yes, even in Berlin. If you will furnish me with their names and whereabouts you’ll have your visa in the morning.

(Un tercero) – And the honor of having served the Third Reich

Laszlo – I was in a German concentration camp for a year. That’s honor enough for a lifetime.

Strasser – You will give us the names?

Laszlo – If I didn’t give them to you in a concentration camp, where you had more persuasive methods at your disposal, I certainly won’t give them to you now (...).”

conflicto personal como al global, pero que para ejecutarlo era necesario algo más que la adquisición de las cartas de tránsito (como ya vimos, poseídas aproblemáticamente).

Capítulo 1; parte 3. Tipos de personajes en “Casablanca”. El control y cálculo del mundo como caracterizadores del individuo.

El tipo de personaje de Rick (que pierde preeminencia en películas de finales del siglo XX) corresponde a la concepción moderna de sujeto y mundo en pleno proceso de secularización que describe Max Weber en “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”. Ese individuo experimenta al mundo como si tuviera dos características que se hacen presentes en “Casablanca”:

1. Una noción racionalista acerca del funcionamiento del mundo acoplada a una mayor significatividad del cálculo y de las acciones instrumentales de los individuos, y
2. La caracterización y evaluación moral de un individuo por las consecuencias empíricas y económicas de sus acciones.

El punto 2 está asociado con el 1: para que las consecuencias empíricas y económicas que se asocian a la acción individual sean la base de evaluación del individuo, se debe considerar al mundo externo como pasible de transformación voluntaria. A su vez esta transformación adquiere sentido como trascendencia respecto al interés egoísta del sujeto, vinculándose con (la representación de) la designación de su dios (*que te vaya bien es un signo de que Dios te favorece*).

Si bien la acción siempre fue una fuente de evaluación del individuo, lo que varía es cómo ella es concebida. Para averiguar qué “parte” de la acción es considerada como regla para evaluar la corrección moral del otro, nos ayuda observar qué relación se concibe como exitosa entre el ser humano y su entorno. Si suponemos (como en el ethos protestante descrito) que las consecuencias de las acciones dependen del individuo, podremos responsabilizarlo por ellas, de manera tal que se convierten en extensión de su moral y en denotadoras de su voluntad¹⁹. Pero al mismo tiempo, el hecho de que se considere valioso generar los efectos deseados en el mundo material también señala la dificultad de lograrlo

¹⁹ Como ejemplo, el lector puede observar cómo en películas recientes como “Crash” y “Belleza Americana” la transformación de los grandes cursos del mundo externo es imposible, haciendo que los personajes “exitosos” dejen de ser aquellos que lo transforman para ser en cambio aquellos que lo *interpretan* de una nueva manera. Sencillamente, dejan de ser racistas o clasistas.

(si todos pudiesen hacerlo ya no sería valioso). La combinación de ambos aspectos presenta a Rick, al ejecutar su responsabilidad sin esfuerzo, como figura heroica. Rick no se *esfuerza* por ser el héroe, *decide* ser el héroe, que en este contexto equivale a decidir expresar su “verdadera” naturaleza.

Este personaje de Rick, uno de los más conocidos de la historia del cine, puede entenderse así como la revelación de un tipo ideal existente en una sociedad, tipo ideal manifestado en el mundo del cine en el que los individuos, por una vez, tienen control sobre el mundo. Como veremos en el siguiente punto, en “Casablanca” este tipo de individuo es concebido como necesariamente masculino, y el ser femenino forma parte del “mundo externo” como negatividad significativa con el cual se establece una relación “exitosa” de la misma manera que con los demás objetos externos: haciendo del objeto, “la mujer”, uno en donde el sujeto (Rick) puede observar la manifestación de su voluntad.

Como dijimos, para que el individuo controle y transforme al entorno la trama de “Casablanca” soluciona dos grandes factores que en la vida cotidiana intervienen entre una acción efectuada y las consecuencias esperadas²⁰: por un lado, con las cartas de tránsito, se soluciona la dificultad de acceder a los medios que posibiliten realizar lo deseado, y por el otro las contingencias que interceden en la realización de la consecuencia buscada. La eliminación de estos factores como problemáticos hace que la *voluntad* del individuo quede como la única variable de incidencia sobre el mundo empírico. Esta manera en la que se coloca al individuo en el mundo nos posibilita entender a los personajes de “Casablanca” como “transformadores” y “reproductores” si seguimos el eje de “incidencia sobre el mundo empírico”. Para catalogar a un personaje de transformador no basta con que los cambios de la historia se asocien a la conducta del personaje, sino que los primeros se expliquen por los segundos. Como veremos, Rick es un personaje transformador tipo, y en esta representación del mundo es lo que lo exhibe como un individuo ejemplar.

Por otra parte tenemos a “personajes reproductores”. Aquí también hay que hacer una aclaración: un personaje puede estar empoderado para incidir sobre el mundo y “deliberadamente” defender el estancamiento de una situación. Según el eje “incidencia sobre el mundo”, este personaje seguirá siendo “transformador” (u otra categoría cercana según la especificidad que se desee distinguir) porque su actividad está destinada a evitar un evento que ocurriría sin su intervención²¹. El personaje reproductor será aquel que no

²⁰ Cayendo en lo ensayístico podríamos decir que la trama de “Casablanca” soluciona las consecuencias angustiantes del imperativo moral del “breadwinner”: hace que este rol no sea socialmente problemático, sino que sea espontáneamente ejecutable.

²¹ Por ejemplo, Strasser evitando darle el visado a Laszlo

intercede de manera alguna en los acontecimientos y sus acciones están totalmente determinadas por los acontecimientos externos. En la siguiente sección veremos cómo estos tipos interactúan.

Capítulo 1; parte 4. ¿Están operando representaciones de género en los personajes de “Casablanca”?

Cada característica (la transformación deliberada del entorno, y la determinación del entorno hacia el personaje) coincide en “Casablanca” con voluntades respectivamente autónomas y heterónomas. Afirmar que un personaje es simultáneamente autónomo y transformador, o bien heterónimo y reproductor, no es una redundancia. Como veremos en “Lo que el viento se llevó”, podemos tener personajes autónomos que son incapaces de transformar su entorno en la dirección deseada. Es relevante agregar que las relaciones de determinación (del entorno hacia el personaje, o del personaje hacia el entorno) no existen únicamente respecto a procesos impersonales, sino especialmente respecto a la voluntad manifiesta de otros individuos significativos. Esto será clave para entender las relaciones de género en “Casablanca”, en tanto los personajes transformadores y autónomos, ó reproductores y heterónomos, son respectivamente masculinos y femeninos. Veremos cómo en “Casablanca” funciona el siguiente cuadro, dicotómico, antagónico, intrínsecamente asociado a representaciones de género, y sobre todo, tremendamente paradigmático²².

Género	Masculino	Femenino
<i>Efectos sobre el entorno:</i>	Transformación	Reproducción
<i>Moral:</i>	Autónoma	Heterónoma
<i>Fundamento de la acción:</i>	Racionalidad	Emotividad
<i>Ámbito de incidencia:</i>	Público y privado	Privado

Para averiguar si en las características de Rick están operando representaciones de género, debemos examinar si su tipo (transformador, autónomo, y racional, y que actúa e incide

²² Espero también pasar a mostrar cómo el análisis dicotómico “hombre-mujer”, “público-privado”, y así, no corresponde a una perspectiva en la que re-significo los elementos de la película para que éstos aparezcan como dicotómicos y antagónicos, sino más bien a un ordenamiento del propio mundo de “Casablanca”. Que dicho mundo se ordene de esta forma es un dato significativo en sí mismo.

con exclusividad en el mundo público) es concebido como necesariamente masculino²³. En un mundo en el que el ser autónomo, transformador, etc, es el único capaz de resolver los conflictos considerados relevantes, la conexión necesaria con el sexo excluiría a las mujeres de la posibilidad de ser seres humanos universalmente ejemplares. Para averiguar si esta asociación ocurre debemos comenzar a observar con detalle a Ilsa. Al igual que con el resto de este estudio, observaremos cómo se valora su tipo a partir del funcionamiento de la trama. Así veremos qué papel ocupa en los conflictos y soluciones para posteriormente ver si las acciones derivadas de su rol derivan en su éxito o fracaso final.

“Casablanca” nos plantea un problema interesante. Por un lado es una película que con Laszlo y (principalmente) Rick nos presenta personajes heroicos caracterizados por su autonomía, racionalidad, y transformación deliberada del entorno. Estas características fueron presentadas como las necesarias para la solución de los conflictos, y que éstos se hayan solucionado en la dirección que deseaban los caracteriza como exitosos. Bajo las mismas consideraciones Ilsa también es exitosa, pero las características que la llevaron al éxito son opuestas a las de Laszlo y Rick: Ilsa no encamina los acontecimientos externos en la dirección deseada, no parece ser autónoma, y se distingue por el basamento emotivo de todas sus acciones.

Para respaldar esta idea las escenas fundamentales son la 7 y 8 de la secuencia seleccionada. Allí Rick es quien resuelve el dilema amoroso y con las mismas acciones encamina a los Aliados a ganar la II Guerra Mundial, al tiempo que Ilsa obedece paso a paso lo que él le encomienda. Así, Ilsa encuentra el éxito siguiendo la voluntad de otro en una comunidad que supone que ser moralmente determinado es una falencia. ¿Cómo puede decirse que Ilsa expresa una moralidad ejemplar y que a la vez está distinguida por características negativas sin caer en una contradicción?

La respuesta más simple (y por eso, la mejor) puede darse desde la perspectiva de género y el concepto de patriarcalismo: Ilsa es un personaje ejemplar pese a no poseer las características que hacen de Laszlo y Rick ejemplares porque los imperativos femeninos no son los mismos que los masculinos, y lo que es una falencia en la masculinidad es una virtud en la feminidad (y viceversa). De esta manera, la narración que presenta al individuo controlando al mundo calculable con una voluntad autónoma y racional guiada por un imperativo que trasciende su individualidad (el conflicto global) es inherentemente masculina y excluye al ser femenino. El ser femenino no forma parte de este tipo de virtud

²³ De esta forma, iremos más allá de la mera asociación, que como tal no constituiría sino una aproximación hipotética de que estarían operando representaciones de género, para en cambio hacer al menos el intento aproximarnos a una fundamentación real.

al excluirse de las capacidades necesarias

racional, Ilsa está caracterizada con basamentos puramente emotivos que (como veremos) son totalmente ineficaces al momento de provocar lo deseado en el entorno. Estos tipos de personajes son mutuamente dependientes: la voluntad heterónoma del ser femenino conlleva a finales felices por reproducir los efectos transformadores que Rick desata con su voluntad autónoma y racional, y a su vez veremos cómo era imprescindible que el sujeto femenino se auto-reconociera impotente ante él para que el sujeto masculino exhibiese su potencial.

Yendo a lo concreto, deberemos analizar los comportamientos de los personajes ante los conflictos y soluciones de la película. Recordemos que en “Casablanca” los conflictos son el de la Segunda Guerra Mundial y el amoroso. Vimos que en la película ambos están conectados y que mi distinción analítica tuvo por finalidad revelar su conexión como significativa. Ahora bien: esta conexión se efectúa en la película por la acción de Rick y Laszlo, que participan en ambos ámbitos, y no de Ilsa, que participa únicamente en lo privado. Hay señales constantes de la división de género en lo público y lo privado, pero comenzaré por una simple y elocuente:

Hacia el 01:12:16 Laszlo está tratando de convencer a Rick de que le dé las cartas de tránsito. En ese instante, en el salón plagado de franceses comienza a sonar lo que parece ser el himno alemán. En plena ocupación alemana de Francia esta sería una provocación. Las reacciones de cada personaje son diferentes: Laszlo se dirige a la banda del local y le ordena que interprete La Marsellesa (himno francés); los integrantes de la banda miran a Rick esperando permiso y Rick asiente. Laszlo comienza a cantar y las personas del salón le siguen. Pese a que Ilsa no canta, la cámara la transforma en una de las protagonistas de la escena, enfocándola en tres ocasiones realizando las siguientes acciones:

- Observando a Laszlo cuando él se dirige a los músicos para que interpreten el himno francés;
- Respirando agitadamente cuando el himno francés le gana protagonismo al alemán;
- Observando a Laszlo muy emocionada tras un encuadre que lo muestra cantando enfáticamente.

A continuación vemos cuatro cuadros consecutivos que muestran los dos últimos puntos.



(En orden de las agujas de un reloj, presentando una secuencia de cuadros de la película) 1. Ilsa respirando agitadamente cuando La Marsellesa supera al canto alemán 2. Laszlo, la voz líder, cantando enfáticamente 3. Ilsa observándolo con admiración. 4. La gente de Ricks cantando –menos Ilsa y los alemanes- con Laszlo como figura central²⁴.



Sería incorrecto suponer que aquí Ilsa es totalmente inactiva. Más bien su acción no se orienta a la búsqueda del dominio público sino al reconocimiento de la figura masculina que lo efectúa. Que la única que no canta aparte de los nazis sea Ilsa, no la sitúa como un ser despreciable, cobarde, o de moralidad dudosa (*a lo mejor era nazi*) porque su posicionamiento en el conflicto público no está pautado por su intervención directa en él, sino en la adhesión a la figura masculina que interviene²⁵.

La teoría de género no es únicamente útil para la comprensión de escenas aisladas, o aun para una tipología de personajes, sino que es el enclave fundamental de la dinámica de la trama.

Ilsa dirigirá a Rick el mismo tipo de comportamiento que dirige a Laszlo: no la veremos caracterizada por una voluntad independiente sino por su reproducción de la masculina, y esta actitud será la *necesaria* para el desenlace positivo de la película y el éxito de todos los personajes (salvo los nazis). Primero leeremos el diálogo entre Ilsa y

²⁴ Lo siguiente no será analizado, pero a alguien puede resultarle interesante analizar qué función cumple que todos los primeros planos de Ilsa reciban un tratamiento de imagen en el que se difumina su cara, se aclara su piel, y se le resalta el brillo de sus ojos.

²⁵ Lo siguiente debería fundamentarse más, pero creo que esto presenta una analogía en la categoría clásica de ciudadanía en tanto formalización del sujeto moral, reservada a los hombres como representantes de la unidad doméstica a la que se relegó (en ley y en práctica) a las mujeres. En el cine esto se presenta con “naturalidad”: Laszlo verdaderamente representa lo “mejor” de Ilsa.

Rick que mencioné en el numeral 7 de la secuencia de escenas, que ocurre poco después de la escena de los himnos. En este momento Laszlo e Ilsa saben que Rick tiene las dos cartas de tránsito, y además Rick sigue sintiendo rencor hacia Ilsa. En esta escena Ilsa aparece de improviso en el cuarto de Rick para convencerlo de que las ceda. Aquí podremos ver cómo en la única vez que ella toma la iniciativa de transformar su entorno se descubre totalmente impotente. La escena comienza en 01:19:47.

*Ver anexo, diálogo I*²⁶

Este diálogo desencadena la solución de los conflictos, solución fácilmente identificable por ser una consecuencia directa del plan ejecutado por Rick. Como dije varias veces, este plan deriva directamente de su voluntad, lo que hace que para comprender la trama de “Casablanca” debamos analizar qué genera la variabilidad en la voluntad de Rick.

La clave se encuentra en el cambio de posicionamiento de Ilsa a lo largo del diálogo, desde su búsqueda del interés consensuado (la importancia de la lucha de Laszlo, el amor que los unió en París), hasta la lucha explícita (el insulto y la amenaza de muerte). Este cambio se debe al incremento de su frustración por la resistencia de Rick. La lucha culmina con tres eventos: Ilsa abandona el intento de convencer a Rick; se auto-reconoce como un ser impotente ante él; y Rick la “recupera” de Laszlo, indicado en su abrazo y beso.

Rick se decidirá a solucionar los problemas en la siguiente escena. Allí lo veremos a él y a Ilsa conversando tranquilos tras unos minutos, aparentemente tras unos minutos. Ilsa le dará explicaciones de los motivos del desencuentro de París (cuando se enamoró de Rick era porque pensaba que Laszlo estaba muerto, y el día que iban a escapar se enteró de que en realidad estaba vivo)²⁷ y sitúa al conflicto amoroso como un malentendido. Una vez que queda claro que Ilsa “actuó bien” es excusada por Rick. Después de este intercambio, se dicen lo siguiente:

Rick – Bueno, aun parece ser una historia sin final. ¿Ahora qué?

Ilsa - ¿Ahora? No lo sé. Sé que nunca tendré la fuerza para dejarte de nuevo.

Rick - ¿Y Laszlo?

Ilsa – Lo ayudarás ahora, Richard, ¿Lo harás? Te encargarás de que escape. Entonces él tendrá su trabajo. Todo por lo que ha vivido.

Rick – Todo excepto una cosa [gira hacia ella] No te tendrá a ti

²⁶ Uso los anexos para diálogos cruciales que pese a que cubren pocos segundos de película, cubren una o más carillas de esta tesis.

²⁷ Homero Alsina Thevenet cuenta en “Historias de Películas” que durante la filmación de la película se modificó al guión para no sugerir que Ilsa cometió adulterio. (Thevenet, 2006, 142)

Ilsa – [apoya su cara en el hombro de Rick] ¡No puedo luchar más! Escapé de ti una vez, no puedo hacerlo nuevamente. ¡Oh! Ya no sé lo que es correcto. Tendrás que pensar por nosotros dos... por todos nosotros.

Rick – Está bien. Lo haré.

Ilsa – Desearía no amarte tanto [Se besan]²⁸.

A la escena siguiente Rick comienza su coartada que lo llevará, en unos minutos, a meter a Ilsa y Laszlo en un avión hacia EEUU, convencer a Ilsa de que ella debe ir con Laszlo, matar a Strasser (pero en defensa propia), y hacerse amigo del oficial francés (Louis).

El cambio de Rick está estrictamente asociado al cambio de Ilsa. Ya referimos a la complementariedad imaginaria de lo masculino con lo femenino. Lo que las escenas citadas presentan es que esta complementariedad no es una característica contingente que “de casualidad” funciona, sino que es una construcción relacional. Si bien esto es sabido por la teoría de género y de la dominación, lo que es llamativo es que en la escena veamos el proceso mediante el cual cada individuo adopta “su” posición: desde un inicio de intereses opuestos en una situación de equidad, hasta la adopción de cada personaje de intereses comunes en posiciones desiguales. Aparentemente Ilsa es, al momento de iniciar el diálogo, independiente de Rick: se metió en su cuarto sin permiso (recordemos que estamos en los 40s, es impropio), y trató de coaccionarlo para alcanzar sus propios fines. Estos fines en un principio parecen tan objetivamente válidos como aquellos que motivan a las figuras masculinas y se plantean en términos consensuales: Ilsa esgrime que Laszlo es fundamental para los Aliados y debe escapar de “Casablanca”, y cuando esto no surte efecto insinúa aclarar por qué dejó a Rick en París. Como leímos, Rick responde: “No te creería sin importar lo que dijeras. Ahora dirías cualquier cosa con tal de conseguir lo que querés”. Así, los argumentos de Ilsa son interpretados no como objetivos, sino como manipulativos. Esto es especialmente llamativo cuando vemos que en la siguiente escena Rick cambia su actitud y *si cree* todo lo que ella dice. La variación de la actitud de Rick se explica en que entre ambas escenas Ilsa se auto-reconoce como un ser impotente ante él. El cambio radical de Rick respecto a Ilsa, lejos de significar incoherencia, implica mantener la postura de no-reconocerla como una igual, sino como alguien que como mucho es

²⁸ Rick - Well, it's still a story without an ending. What about now?

Ilsa - Now? I don't know. I know that I'll never have the strength to leave you again.

Rick - And Laszlo?

Ilsa - You'll help him now, Richard, won't you? You'll see that he gets out. Then he'll have his work. All that he's been living for.

Rick - All except one. He won't have you.

Ilsa - I can't fight it anymore. I ran away from you once. I can't do it again. Oh! I don't know what's right any longer! You have to think for both of us... For all of us.

Rick - All right. I will.

Ilsa - I wish I didn't love you so much.

catalogable como honesta cuando abandona la pretensión de objetividad para situarse como impedida mentalmente.

Cuando vimos la aplicabilidad de “La ética protestante...” de Max Weber a “Casablanca”, caracterizamos a la relación entre sujeto y mundo como uno con un sujeto racional en un mundo mecanicista, de objetos conmensurables y transformables. Lo que nos otorga la teoría de género es que este sujeto es masculino, y que en su mundo el ser femenino se distingue como un objeto particularmente significativo: la falta de control sobre Ilsa causaba el retraimiento de Rick, y es tras su control que el sujeto realiza su masculinidad y hace manifiestos sus potenciales en el mundo externo, público, y material (como vimos, el mundo donde este individuo exhibe su moral). Si estaba en lo cierto cuando afirmé que en este universo es el control del entorno lo que denota la moral simultáneamente ideal y masculina, podemos agregar que el ser masculino solo es tal cuando controla lo femenino. Lo inverso ocurre con Ilsa, que para realizar su feminidad, y así alcanzar el éxito, se auto-reconoce como un ser que carece de una moral autónoma:

Ilsa: (...) ¡Oh! Ya no sé lo que es correcto. *Tendrás que pensar por nosotros dos...*
por todos nosotros.

Rick: Está bien. Lo haré.

Capítulo 2.

“Lo que el viento se llevó”. Formas de imaginar la esfera pública y privada; equivalencias y diferencias respecto a “Casablanca”; distinciones entre representaciones naturalizadas y representaciones críticas.

En el análisis de la sección anterior omití la palabra “esfera” para designar lo público y lo privado y prioricé lo más posible la terminología de “ámbitos” o lo “global” y “particular” (y sinónimos) porque aun no había argumentado que esta división correspondía al imaginario históricamente exclusivo de la modernidad de la esfera pública y privada. En esta sección señalaré cómo las películas presentan a cada una y la acompañaré con alguna referencia teórica. También quiero aclarar que manejo el término “sexo” y no “género” en cada instancia en la que presento una asociación pero no una fundamentación de su funcionamiento. Ahora, al igual que con el capítulo anterior, deberemos comenzar con describir un poco a “Lo que el viento se llevó”.

“Lo que el viento se llevó” (“Gone With the Wind”; 1939)

Por su duración (cerca de cuatro horas) la película se dividió en dos partes cuyo interludio daba unos minutos de descanso a los espectadores. La división también corresponde a un cambio de conflictos y escenarios. La protagonista es Scarlett, quien sufrirá cambios bastante radicales entre una parte y la otra.

El título “Lo que el viento se llevó” (“Gone with the wind”, algo así como “ido con el viento”) refiere al mundo del sur de los Estados Unidos previo a la Guerra de Secesión (1861-1865). Vemos el fin de este mundo por la guerra desde la perspectiva de Scarlett O’Hara (Vivien Leigh), representada como una bella joven de familia aristócrata del sur. Sus únicas preocupaciones son los bailes, la ropa, y ciertos problemas amorosos con dos hombres. Estos son Ashley (Leslie Howard), de quien está enamorada pese a que él está comprometido con otra mujer (Melanie, interpretada por Olivia de Havilland), y Rhett Butler (Clark Gable), decidido a cortejarla pese a su interés (el de Scarlett) por Ashley. Hacia el final de la primera parte el sur va a ser arrasado por la Unión y Scarlett se va a encontrar con varios de sus conocidos muertos y con su familia en la miseria.

La segunda parte comienza con Scarlett asumiendo la responsabilidad de ser el sostén económico de quienes la rodean. El mundo en el que se encuentra es el del crecimiento en importancia de las reglas del capitalismo. La principal motivación de

Scarlett será la de usar estas reglas para recuperar la prosperidad económica perdida. Para esto, entre otras cosas, retribuye el interés de Rhett (quien se mantuvo económicamente a flote) y se casa con él. De esta manera, logran lo que en la mayoría de las películas posibilita significa un final feliz: son ricos, están casados, y tienen una hija.

Sin embargo hay una hora más de película: entre Scarlett y Rhett comienza a surgir un vínculo cada vez más violento y la hija muere de una manera bastante tonta (se cae de un poni). La película termina con Rhett abandonando a Scarlett y con Scarlett convenciéndose de que tiene que volver a Tara, la tierra en la cual nació, se crió, y forjó su carácter. Algo así como el lugar al cual pertenece “realmente”.

Espero que el lector esté atento a la diferenciación constante que haré en dos secciones de la película, en tanto las relaciones de género son radicalmente diferentes en cada una:

1. Una que va desde el inicio hasta aproximadamente los 50 minutos de la primera parte. Aquí los hombres del sur (Confederados) están ansiosos por iniciar la Guerra y la única preocupación de Scarlett es la ropa, los bailes, y Ashley. Aquí describiré los roles de género como equivalentes a los de “Casablanca”, con el cuadro que vimos en la página 22. Hacia el final de la primera parte la Unión vence a los Confederados y esta forma de vida pasa a ser obsoleta.
2. Otra que abarca la segunda parte de la película. Aquí, tras el apocalipsis del sur (retratada en los últimos minutos de la primera parte) Scarlett mejora su situación económica de manera bastante independiente, y ya adaptada a las reglas del capitalismo se casa por plata dos veces. Aquí definiré a Scarlett como autónoma.

Capítulo 2, parte 1. Hombres y mujeres respecto a lo público y lo privado en “Lo que el viento se llevó” y “Casablanca”.

Tras esa descripción de la historia de la película, veremos ahora una serie de diálogos que nos posibilitarán exhibir indicadores de la división entre lo público y lo privado y la participación respectiva de hombres y mujeres en ellas. En el primer diálogo aparece Scarlett por primera vez. Está riendo y hablando con dos jóvenes.

Uno de los jóvenes - Guerra! ¿No es exitante, Scarlett? [Mira al otro bromeando]
¿Sabes que esos Yankees realmente quieren una guerra?
El otro - ¡Les mostraremos! [se mueve y por primera vez vemos la cara de Sclarett]

Scarlett – Fiddle-dee-dee! Guerra, guerra, guerra! Esta charla de guerra está arruinando toda la diversión de cada fiesta esta primavera. Me aburro tanto que podría gritar! Además [sonriendo, jugando con ellos] no va a haber ninguna guerra...
 Uno – [en tono de queja] No va a haber guerra? Por qué, cariño? ¡Claro que va a haber una guerra!
 Scarlett – Si cualquiera de ustedes dice “guerra” una vez más, me iré a casa y golpearé la puerta!²⁹

El diálogo termina cuando uno de los dos le cuenta algo aparentemente sin demasiada importancia: Ashley se va a casar con Melanie. Scarlett queda desolada y se retira de la conversación y a solas se dice a sí misma: “No puede ser verdad. ¡Ashley me ama!”.

La película termina de presentar a todos los personajes en una secuencia iniciada al 00:17:52. Ocurre en la mansión de Ashley, quien organiza una barbacoa (asado) al que asisten decenas de otros aristócratas. Al igual que en “Casablanca” veremos al campo de acción del personaje femenino limitado a lo individual y romántico, y al de los hombres actuando en los dos ámbitos: el “privado” o “particular”, respondiendo al cortejo de Scarlett; y en el “público” o “global”, discutiendo el advenimiento de la Guerra.

En los anexos están escritos unos diálogos que en los que se presenta, a grandes rasgos, la personalidad de cada personaje.

Ver en anexo diálogo 2

Y finalmente, antes de pasar al análisis veremos un par de apariciones de lo privado y el papel del personaje femenino y los masculinos en ellas. Al igual que la primera escena de “Lo que el viento se llevó” citada, en la siguiente veremos cuáles son las preocupaciones de Scarlett. Inmediatamente después de la conversación acerca de la guerra, Scarlett llama a Ashley desde una habitación. El diálogo transcurre entre ella y Ashley a puertas cerradas al 00:28:35.

Ver en anexo diálogo 3

Ya vimos que en “Casablanca” la participación diferencial de hombres y mujeres en los conflictos globales o particulares estaba asociada a una relación jerárquica de género

²⁹ Uno de los jóvenes - War! Isn't it exciting, Scarlett? [Mira al otro bromeando] Do you know those Yankees actually want a war?

El otro - We'll show 'em. [se mueve y por primera vez vemos la cara de Scarlett]

Scarlett - Fiddle-dee-dee! War, war, war! This war talk's spoiling all the fun at every party this spring. I get so bored I could scream! Besides, [sonriendo, jugando con ellos] there isn't going to be any war...

Uno -[en tono de queja] Not gonna be any war? Why, honey? Of course there's going to be a war!

Scarlett - If either of you says "war" just once again, I'll go in the house and slam the door!

exhibida como positiva. En la primera parte de “Lo que el viento se llevó” también existe un correlato entre el sexo de los personajes y su ámbito de participación, pero no forma parte de una reificación de género, sino de un retrato crítico de una época. Para explicar cómo observo esta variación abordaré primero las similitudes de lo “público” y lo “privado” en estas películas.

Tanto la primera parte de “Lo que el viento se llevó” como “Casablanca” presentan un conflicto universal (la guerra) que como tal trasciende la individualidad de cada personaje. Esta trascendencia respecto a la individualidad es manifiesta por los intereses que varios personajes explicitan. Que el conflicto sea de interés público posibilita la exhibición de una moral no egoísta en los personajes que actúan en él. A su vez, la consciencia que posee la comunidad del conflicto³⁰ hace que sus integrantes también sean conscientes del valor de quien favorezca su resolución, encontrándose la posibilidad latente de reconocimiento (como recompensa) a quién lo resuelva. Lo público también se manifiesta en la regularidad de los contextos en los que se practican las discusiones sobre el conflicto: en ambas películas la guerra se discute entre múltiples individuos en espacios abiertos e iluminados (una fiesta, un salón).

Por otra parte las dos películas presentan una historia (la amorosa) que afecta de manera directa únicamente a tres personajes y que es totalmente ignorada por el resto. Mientras que el interés común en el tema de la Guerra es la forma objetiva de un conflicto imaginado como trascendente, lo particular señala por definición la no-trascendencia subjetiva. Si bien es cierto que en “Casablanca” se valida la importancia de los problemas particulares mostrando su incidencia en los globales cuando Rick depende de solucionar lo amoroso para intervenir en la Guerra, esta importancia se justifica “demostrando” que lo particular está articulado a lo universal, es decir, a algo que sí es concebido como inherentemente importante. Y mientras que el conflicto universal se valida como importante por sus efectos objetivos (la destrucción del mundo sureño, la muerte de personas en “Casablanca”), el efecto de lo particular es manifiesto únicamente en los sentimientos de los individuos, o en otras palabras, mediante la exhibición de los personajes de conductas egocéntricas, siendo las asociadas al *amor* las predilectas^{31,32}. También es indicativo de lo privado que en ambas películas los diálogos correspondientes a lo emotivo se desarrollan en habitaciones donde solo hay dos personas, a puertas

³⁰ Esto es, el conflicto es claramente cognoscible, sus bandos están identificados, y las soluciones son unívocas

³¹ Cuando menciono “egocéntrico” no estoy usando su sentido peyorativo.

³² Podría decirse que no hay otra manera de manifestar lo amoroso que con lo emotivo y egocéntrico, pero debemos recordar que no busco ver cómo se manifiesta lo “amoroso”, sino cómo se manifiesta lo “privado”.

cerradas, y frecuentemente a oscuras (esto ocurre en el diálogo en el que Rick está borracho y discute con Ilsa; en el diálogo entre Laszlo e Ilsa cuando conversan sobre lo que ocurrió en París; en la reconciliación de Rick e Ilsa, y en una discusión violenta, que veremos más adelante, entre Scarlett y Rhett). Creo que estos indicadores dan cuenta de la representación de una esfera “privada”.

Al igual que en “Casablanca”, y como vimos en el cuadro de la página 22, cada esfera está también asociada al “sexo”. Los hombres se interesan y participan en ambas esferas, mientras que las mujeres se comportan únicamente en la privada. Este relegamiento de las mujeres a lo privado es mostrado como un auto-relegamiento deseado (recordemos a Scarlett afirmando que el tema de la guerra le “aburre tanto” que le da “ganas de gritar”). Podría objetarse que en realidad Ilsa (“Casablanca”) sí está verdaderamente interesada en la Segunda Guerra Mundial, pero sería perder de vista que este interés está totalmente mediado por su interés en Laszlo, es decir (y como vimos con la escena de himnos) Ilsa se vincula a lo público únicamente por su adhesión afectiva a las figuras masculinas, que sí están involucradas directamente. Esta adhesión también se ve en los primeros involucramientos de Scarlett con la guerra en “Lo que el viento se llevó”, motivados únicamente para averiguar si Ashley seguía vivo. Por su parte los hombres se involucran con problemas de interés general que, como tales, trascienden su particularidad.

Capítulo 2; parte 2. Lo masculino y lo femenino respecto a lo racional y lo emotivo.

Ahora me centraré en lo racional y lo emotivo como basamentos para la acción de los personajes, así como demarcadores de la participación de los conflictos en cada esfera. En esta parte, veremos cómo esta asociación se articula con lo masculino y lo femenino.

Lo que usé para distinguir a lo masculino como racional y a lo femenino como irracional fue un procedimiento algo intuitivo: buscar la explicación más directa para cada conducta. Así, como veremos no hay más necesidad que apelar a lo emotivo (frustración, enojo, “amor”, etc.) para explicar los fundamentos de las conductas de los personajes femeninos. A su vez, las películas muestran al basamento de las acciones masculinas como uno más complejo, pues por una parte realizan algunas acciones puramente egocéntricas, pero por la otra, demuestran en exclusividad algo que entenderé como “racionalidad”: la capacidad de aplicar una voluntad escindida de la emoción al momento de actuar; es decir, mostrar la capacidad de trascender lo egocéntrico a fin de aplicar una noción de bien.

Un problema interesante que no pude resolver para esta tesis es que esta acepción de racionalidad existe por *oposición* a la emotividad. Es decir, no por el señalamiento de elementos propios, sino por una delimitación de *lo que no es*. Cabe preguntarse si esta definición “negativa” es solo un error teórico mío, o si bien es un reflejo del objeto empírico en el que se revela la afirmación de la identidad masculina mediante la oposición a una femenina considerada originariamente como “emotiva”³³.

Otro problema en la definición del basamento de los personajes (este sí está resuelto) es que la racionalidad (así llamaré de ahora en más a esta mediación entre lo emotivo y la acción) no explica la totalidad de las acciones de los personajes masculinos. Esto no presenta una incoherencia con los planteos realizados hasta ahora, puesto que la coexistencia de múltiples basamentos posibles en los seres masculinos aumenta sus cursos posibles de acción, habilitando la revelación del mérito en la acción racional (si el ser no tuviese alternativa, no habría aplicación de bien). En “Casablanca” este mérito se revela en el momento crucial de la historia, en el que Rick orienta el conflicto global en la dirección deseada, y revela (al espectador, y a Ilsa) que “en realidad” no era egoísta. Esta concepción de género caracteriza a los hombres como los únicos seres con la posibilidad de adoptar varios cursos posibles de acción, contrariamente a las mujeres, totalizadas bajo el emotivismo y egocentrismo. En la tradición del pensamiento occidental en la que la existencia de alternativas de acción ha definido las concepciones éticas, y que a su vez ha definido la posibilidad de elección como la característica distintivamente humana, la “emotividad femenina” funciona como una naturalización de las mujeres en dos sentidos: como inherencia o esencia del individuo aplicada a la totalidad de los representantes de la especie y como proximidad a la naturaleza *literal* (alejamiento de la civilidad) en la que este ser, excluido de la sacralización humana, encuentra el motivo de todas sus acciones y de todos sus pensamientos.

Veamos unos ejemplos: Ilsa en un momento crucial de “Casablanca” sigue la voluntad de Rick porque está “enamorada” y “no puede evitarlo”; se retira de su primer diálogo con Rick a solas porque está ofendida; en otro lo insulta porque se siente enojada;

³³ Iris Marion Young en “Vida política y diferencia de grupo: Una crítica del ideal de ciudadanía universal” repasa posturas feministas que afirman, en el contexto de crítica a la preeminencia de la esfera pública, que esta estuvo construida por parámetros de comportamientos concretos e identitarios de la clase burguesa y masculina, como la racionalidad y austeridad dialógica en oposición a los rasgos más emotivos identificados con las mujeres. En palabras de la autora: “los hombres modernos expresaron su huida de la diferencia sexual, es decir, intentaron escapar del reconocimiento de otro tipo de existencia que ellos eran incapaces de comprender en su totalidad y, por ende, también de la corporeidad, dependencia de la naturaleza y moralidad que representaban las mujeres. Así, la oposición entre la universalidad del ámbito público de la ciudadanía y la particularidad del interés privado se relacionan con oposiciones entre razón y pasión, masculino y femenino.” (1996).

y en el diálogo de la reconciliación, pasa en unos pocos segundos de apuntarle con un revolver a besarlo. De manera equivalente, Scarlett se retira del primer diálogo con Rhett porque se siente ofendida; se aleja de la conversación de la primera escena de la película cuando escucha que Ashley va a casarse; y cuando lo ve le dice que lo ama, que nunca podría odiarlo, trata de besarlo, llora, lo insulta, dice que lo va a odiar hasta la muerte (cosa que no hace), y después le golpea; todo en dos minutos y treintaicinco segundos. Básicamente, en el ser femenino no hay mediación entre la pasión y la acción.

Por su parte los hombres presentan características opuestas. Ashley resiste sus ganas de besar a Scarlett pese a que la ama en pos del deber de fidelidad a Melanie, y en la conversación citada acerca de la guerra Rhett argumenta, pese a ser insultado, que el sur debe evitar la guerra mediante una comparación objetiva entre los dos ejércitos. En “Casablanca” es ejemplar la conversación entre Strasser (el nazi) y Laszlo (líder de la resistencia aliada) ya citada en el Capítulo 1, parte 2, en la que ambos discuten pacíficamente acerca de las consecuencias que podrían generar sus diversos cursos de acción. En el diálogo (en el que Ilsa permanece en absoluto silencio) vemos la postergación del basamento emotivo por parte de ambos personajes, especialmente curiosa por el contexto de urgencia. La calma de Strasser también nos revela que la racionalidad no es definida como una característica de “los buenos”, sino que es masculina. Hay algo en ese diálogo, que se extiende a “Casablanca” en general y que debe ser citado ahora. Homero Alsina Thevenet en “Historias de películas” escribió:

“Al aceptar la película con su carga de poesía y nostalgia, pocos repararon en absurdas incongruencias de la trama, comenzando por la artificial reunión de enemigos mortales en una misma habitación sin que se pelen demasiado, y continuando por esos permisos de viaje en blanco, que tanto preocupan a algunos personajes y que finalmente nadie exige en el aeropuerto. Son lo que Hitchcock llamó un “McGuffin”, un pretexto para desarrollar la trama” (Thevenet, 1996:137).

Con “la artificial reunión de enemigos mortales” el autor se refiere al encuentro citado entre Strasser y Laszlo. No pretendo criticar al Thevenet, en tanto el objetivo de ese libro no era sino presentar algunas anécdotas en la creación de películas para reflexionar sobre la crítica cinematográfica³⁴. Pero creo que vale la pena mencionar que esa incongruencia pasa desapercibida no por la carga emotiva de la película o por su funcionalidad a otros acontecimientos cuya importancia excede estas peripecias, sino a una manera de asumir lo que se ha imaginado como “esfera pública”.

³⁴ A quien le interese, critica la perspectiva del “cine de autor”, que le otorga un papel preponderante al director de la película en su creación (por ejemplo, en desmedro de los productores).

La esfera pública ha sido definida³⁵ como un espacio neutral en el que se toman decisiones colectivas acerca de temas de interés común, para lo que los individuos trascienden su egoísmo y particularidad haciendo uso de la racionalidad dialógica como técnica necesaria para comunicarse con desconocidos con intereses diferentes. Con los ejemplos citados, vimos que se concibe a los hombres con la capacidad distintiva de actuar por un principio rector diferente al de sus pasiones (en Ashley, por alguna noción de rectitud) o de regular sus expresiones en pos del entendimiento (Rhett, Laszlo, Strasser).

Pero si bien en “Lo que el viento se llevó” el egocentrismo sigue siendo exhibido por las mujeres, ya no es una característica exclusivamente femenina. Hay una serie de hombres que únicamente actúan por basamentos emotivos aun comportándose en ámbitos públicos, lo que hace que la racionalidad y emotividad deje de distinguir respectivamente a hombres y mujeres. Esto está estrictamente asociado a una diferente noción de lo público: en tanto los hombres son los únicos (en la primera parte) que participan en lo público, su irracionalidad (asociada a la “estupidez”³⁶) relativiza el mérito inherente de lo público como espacio de solución de problemas. En las discusiones públicas vimos la ansiedad del hombre sureño común por iniciar la guerra, el convencimiento de que vencerán, y el tratamiento del tema como un juego³⁷. Que nosotros (espectadores) sepamos el resultado (perdieron) es lo que le da a todas estas escenas un mayor nivel de profundidad del que podríamos explicar con la literalidad de la asociación entre “sexo” y “comportamiento”: no estamos observando solo discusiones, juegos, o problemas amorosos, sino que observamos a la ingenuidad, y con ella se retrata a esta sociedad. La irracionalidad no es la característica de las mujeres, sino de un mundo.

³⁵ Un texto paradigmático es el de Jürgen Habermas, “La transformación estructural de la esfera pública”, editado en 1962 (en la bibliografía de este estudio está por “Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública”, que es el título de la edición que manejé). Dos textos que repasan definiciones clásicas de esfera pública son: Taylor, Charles (1997) “Argumentos filosóficos: ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad”; y Sennet, Richard (1974) “The fall of public man”. En esta sección estoy usando una síntesis de sus definiciones. Los datos bibliográficos están al final.

³⁶ Más allá de lo inadecuado que pueda sonar “estupidez”, en realidad considero que es el término que transmite con más claridad y exactitud cómo estos personajes son retratados. También debo aclarar que no busqué un sinónimo de “irracionalidad”, sino una palabra que denote otra característica. Estos hombres son presentados como irracionales y además como estúpidos

³⁷ Recordemos los planteos explícitamente emotivos del vulgo: piden iniciar la guerra porque los “insultaron”, y reaccionan ofendidos a los argumentos (si racionales) de Rhett (“thats yankee treachery!”). A su vez manejan un diálogo que exhibe un ordenamiento subjetivo del mundo: la afirmación del valor intrínseco del “gentleman” (“caballero”) en “one southerner can lick wenty yankees” habla de la reafirmación de un contenido superior implícito de las categorías con las que se auto-definen, pero no de su correlato con elementos empíricos claros. Estos correlatos empíricos sí los maneja Rhett en su discurso cuando compara las características técnicas de cada ejército para evaluar la posición de cada contendiente en la guerra.

Capítulo 3

La particularidad emergiendo en un contexto de identidades. La pérdida de reificación identitaria y de parámetros claros de éxito. Comparación entre “Casablanca y “Lo que el viento se llevó”

Capítulo 3, parte 1. La autonomía de Scarlett; la femineidad no como naturaleza, sino como instrumento.

Comenzaremos viendo cómo se presenta a Scarlett como un individuo autónomo.

Una referencia clásica para el tema de la autonomía es Kant, pero usarlo requeriría, al igual que con el uso de toda referencia teórica, estar al tanto de algunas discusiones. Para evitar cosas que me excedan preferí abordar la acepción paradigmática del concepto. Así no usaré la bibliografía para generar argumentos sino para transmitir nociones.

La enciclopedia digital y gratuita de teoría social de la Universidad de Stanford³⁸ abre el artículo de “Personal Autonomy” así: “Ser autónomo es ser una ley para uno mismo; agentes autónomos son agentes que se auto-gobiernan”³⁹. Paralelamente, el artículo de “Autonomy in Moral and Political Philosophy” comienza de la siguiente manera: “La autonomía individual es una idea que generalmente se entiende que refiere a la capacidad de ser una persona propia, de una vida propia de acuerdo a razones y motivos que son tomados como los propios y no el producto de manipulaciones o alteraciones de fuerzas externas”⁴⁰. En este artículo poco después está escrito que “ser autónomo es (...) estar dirigido por consideraciones, deseos, condiciones, y características que no son simplemente impuestas externamente sobre uno, sino que son parte de lo que podría considerarse aún auténtico yo-mismo. Autonomía en este sentido parece ser un valor irrefutable, especialmente desde que su opuesto –ser guiado por fuerzas externas al yo-mismo y que no podemos auténticamente acoger- parece marcar el cenit de la opresión.”⁴¹

Veremos una serie de referencias empíricas que señalan la adquisición de autonomía de Scarlett: Primero, la auto-imposición de una promesa (superar su miseria económica). Segundo, que las acciones siguientes adquieren sentido por la promesa realizada, lo que

³⁸ <http://plato.stanford.edu/>

³⁹ “To be autonomous is to be a law to one self; autonomous agents are self-governing agents”.

⁴⁰ Individual autonomy is an idea that is generally understood to refer to the capacity to be one’s own person, to live one’s life according to reasons and motives that are taken as one’s own and not the product of manipulative or distorting external forces”

⁴¹ “to be autonomous is (...) to be directed by considerations, desires, conditions, and characteristics that are not simply imposed externally upon one, but are part of what can somehow be considered one’s authentic self. Autonomy in this sense seems an irrefutable value, especially since its opposite –being guided by forces external to the self and which one cannot authentically embrace- seems to mark the height of oppression”.

señala que Scarlett efectivamente tiene el poder de auto-determinarse. Tercero, la estabilidad (de sentido) en las acciones que muestra la capacidad de abstraer las contingencias y someterlas a una re-significación en función de fines conscientes⁴². Cuarto, que todos los demás personajes estén sorprendidos u ofendidos por este cambio de comportamiento señala que Scarlett está obrando con independencia de la voluntad concreta de los otros. Quinto, su distanciamiento de lo que sus viejos conocidos esperan denota el abandono del comportamiento copado por la identidad femenina preeminente en el Viejo Sur en pos de un proceso de individuación. Este proceso de autonomía ocurre a la par de la des-esencialización de lo femenino, haciendo que cuando Scarlett recurra a comportamientos “femeninos” sea como herramienta para seducir a los demás para conseguir sus fines. Es decir, la femineidad deja de cooptar la totalidad de su experiencia y se transforma en una conducta provisional carente de legitimidad en sí misma.

También trataré ocasionalmente tres comparaciones de personajes de “Casablanca”. Veremos a la racionalidad de Scarlett como equivalente a la de Rick en el aspecto en que ambos logran hacer de su entorno una manifestación de su voluntad. La diferencia estará en que en el mundo de “Lo que el viento se llevó” esto es efectivo solo en el ámbito económico y no en la “felicidad”. Segundo, compararemos a Scarlett con Ilsa para mostrar que el abandono de un típico rol femenino en pos de la autonomía es, en estas películas, paralelo a un proceso de individuación. Tercero, partiendo de que Rhett y Rick son personajes masculinos equivalentes, veremos cómo sus diferentes hacia el desenlace de cada película se debe a la variabilidad del ser femenino: Ilsa es moralmente heterónoma y Scarlett es moralmente autónoma, en el caso de Rick es la heteronomía femenina la que le permitió alcanzar su propia satisfacción, mientras que en el caso de Rhett es la autonomía del ser femenino la que le genera frustración e infelicidad. Los tres puntos están muy vinculados entre sí, lo que hará que haya cierta alternancia en su abordaje.

Lo primero que veremos será a Scarlett como autónoma. Contrariamente a los cambios de los personajes de “Casablanca” o a los cambios de Rhett (que exploraremos más adelante), su transformación no corresponde a su relación genérica con los otros: es la falta de médicos lo que la lleva a encargarse del parto de Melanie y es el hambre lo que la lleva a labrar la tierra. Estos cambios suponen la renuncia a la femineidad del Viejo Sur.

⁴² Esta actitud puede verse como radicalmente opuesta a las formas de naturalización que describí en el marco teórico. Precisamente en esta sección vemos a un personaje que abandona a la “naturaleza femenina”, aunque es especialmente problemático cómo asume una racionalidad instrumental sistemáticamente (hasta en sus relaciones afectivas) que terminará por provocar su miseria emocional. De todas formas hacia el final de la película “madura” inclusive respecto a esto último.

En el minuto 00:02:49 de la segunda parte vemos a Scarlett y sus hermanas labrando la tierra de Tara, su hogar. Una de las hermanas dice...

Ver en anexo diálogo 4

Las hermanas y Melanie ofrecen la perspectiva de la mujer sureña de la primera parte y sus intercambios con Scarlett sirven para comparar dos visiones diferentes del mundo. Una, la tradicional, en la que la ejecución de la identidad femenina era suficiente para resolver los conflictos de una mujer (en tanto esto provocaba la adhesión a lo masculino que, al igual que en el caso de Ilsa, es todo lo que podrían necesitar para ser exitosas)⁴³. En la otra lo central es evaluar a las acciones por su utilidad y no por referencia a la práctica de una identidad.

Esta forma de relacionarse con el mundo, odiosa para una hermana y sorprendente para Melanie, trae como consecuencia un éxito económico inmediato. En el minuto 00:22:00 de la segunda parte se inicia una secuencia en la que Scarlett, manteniendo esta conducta recupera su prosperidad y la de sus pares. La secuencia se desencadena cuando se entera que su hogar debe costear unos carísimos y novedosos impuestos. Scarlett hace un plan: arranca unas suntuosas cortinas de la casa y las transforma en un vestido. Así vestida viaja a Atlanta y visita a Rhett a la prisión (quien, por otra parte, está jugando a las cartas y bromeando con los carceleros). El diálogo entre ambos está citado a continuación. Veremos cómo Scarlett finge prosperidad y se comporta, también fingiendo, con mucha cortesía y alegría.

Ver en anexo el diálogo 5

No pretendo situar a Scarlett como la mujer desvalida que padece el dominio naturalizado "del hombre". No debemos perder de vista que aquí se está presentando un relacionamiento de género secular. La mujer no posee (o más bien, no *es*) una esencia femenina, y se vincula con los hombres en términos racionales y terriblemente igualitarios.

En la siguiente escena, a la salida de la cárcel (00:31:07) Scarlett sí consigue a un hombre manipulable, uno del Viejo Sur. Al ver que "Kennedy" instaló una empresa maderera que prospera, lo seduce y se casa con él. Unos minutos después (con Melanie recuperada y Ashley retornado vivo de la guerra) vemos que todos superaron la miseria

⁴³ Por supuesto, esto se mecha con la clase social o estamento. Las manos delicadas identifican a quienes no tienen necesidad de usarlas.

económica gracias a ella. Ahora leeremos un diálogo iniciado en el 00:35:04 entre Scarlett y Ashley. Lo elegí para presentar cómo Scarlett usa por tercera vez consecutiva una apariencia femenina para provocar los efectos deseados en los demás.

Ver anexos, diálogo 6

En las tres últimas escenas mencionadas (la de Rhett, Kennedy, y Ashley) vemos la adopción de Scarlett de conductas femeninas no como imperativo incuestionable que totaliza la experiencia del sujeto, sino como instrumento objetivado y reflexionado para adquirir fines auto-impuestos. Cuando arranca las suntuosas cortinas para hacerse un vestido dice: “Voy a Atlanta por esos 300 dólares y tengo que verme como una reina”⁴⁴. Ella sabe que verse como una “reina” no es la finalidad última, sino que es un medio.

Que Scarlett discerna a la feminidad como norma de comportamiento manipulable la define como un observador objetivo de su entorno; y el éxito económico inmediatamente alcanzado revela la efectividad empírica en el mundo social de esta nueva actitud. La capacidad transformativa que posee sobre sí misma y los otros es en *este* aspecto equivalente a Rick (“Casablanca”): ambos hacen del entorno una manifestación de su voluntad.

La adopción de la racionalidad por parte de Scarlett se presenta con crueldad en la siguiente escena citada, cuando vemos que comienza a explotar trabajadores para hacer prosperar su empresa. No la cito porque proponga que la autonomía se asocia a la instrumentalización de los demás, sino porque nos muestra la voluntad totalmente aplicada a conseguir lo deseado: superar la miseria económica y prosperar en el nuevo mundo, aun a costa de brutalizar a otros seres humanos. A su vez quisiera que se le preste atención a que Scarlett actúa así pese a que sus pares desaprueban su actitud. En la escena lo primero que vemos es una fila de hombres encadenados, y rápidamente notamos que Scarlett está negociando con un hombre. Inicia en el minuto 00:37:30 de la segunda parte:

Ver anexo, diálogo 7

⁴⁴ “I’m going to Atlanta for that 300 hundred dollars and I’ve got to go looking like a queen”.

Capítulo 3; parte 2. El individuo y la identidad.

Vimos que Scarlett asume una perspectiva instrumental para prosperar económicamente. Esta perspectiva supone la des-esencialización de la identidad femenina para usarla conscientemente como herramienta. A partir de este hecho hay una comparación con Ilsa que plantea, que involucra, creo, la diferencia crucial en las tramas de ambas películas. La formulo siguiendo algo que Stanley Cavell escribió acerca de los roles de los negros en el cine de Hollywood:

“Hasta recientemente [este libro se publicó en 1979], tipos de seres humanos negros no eran creados en las películas: las personas negras eran estereotipos –mammies⁴⁵, vagos, sirvientes, criados leales, animadores. No nos eran dados, y no estábamos en una posición en la que nos pudiesen ser dados, individualidades que proyectaran maneras de habitar un rol social; solo reconocíamos al rol” (Cavell, 1979, 33-34)^{46, 47}.

Esta observación la podemos extender al análisis de género para explicar diferencias entre Ilsa, representando netamente un rol femenino, y Scarlett, emergiendo como particularidad en un contexto de identidades estables.

Ilsa está totalizada por el rol femenino tradicional: ya hablamos de su reproducción de la voluntad masculina, que toda su intervención sobre lo público o global era posible por su adhesión a los hombres, que no es capaz de decidir cómo actuar, y además, vimos que “esto estaba bien”. El rol femenino también es observable en la manera en la que la película nos hace *conocer* al personaje. Pese a que Ilsa aparece numerosas veces, nunca se nos otorga un indicio que nos anticipe su disposición a cambiar súbitamente de conducta como lo hace hacia el final de la película. No hay una preparación que indique cómo aquel

⁴⁵ No encontré una traducción clara de “Mammie”. Refiere a un tipo de “sirvienta”, “frecuentemente esclavizada” en el sur de EEUU que servía a una familia blanca, usualmente con el cuidado de los niños. En “Lo que el viento se llevó” uno de los personajes centrales es precisamente una “mammy”, a la cual se puede aplicar a la perfección la cita de Stanley Cavell. http://en.wikipedia.org/wiki/Mammy_archetype

⁴⁶ “Until recently [este libro se publicó en 1979], types of black human beings were not created in film: black people were stereotypes –mammies, shiftless, servants, loyalretainers, entertainers. We were not given, and were not in a position to be given, individualities that projected particular ways of inhabiting a social role; we recognized only the role” (Cavell, 1979, 33-34)

⁴⁷ La anulación total de la individuación de los personajes negros también serviría para entender al personaje de Sam (el pianista negro del salón de *Ricks* en “Casablanca”), pero la etnia no corresponde a este estudio. Alguien sensible a los problemas étnicos y que tenga presente a “Casablanca” y a “Lo que el viento se llevó” habrá notado que dejó de lado el análisis de los personajes negros. No porque no sea consciente de su existencia o de que en ambas películas funciona como una discriminación más brutal que la de género, sino porque las propias películas los anulan como seres que posean historias que merezcan ser contadas: sus acciones no transformarán los cursos de la trama y ni siquiera variarán de conducta o motivaciones. Los blancos interactuarán con ellos, pero no son presentados como otros significativos. Una de las escenas más recordadas de la historia del cine es Ilsa escuchando cómo Sam interpreta en el piano “As time goes by”, pero podría haber escuchado un megáfono y la estructura de la trama hubiese sido idéntica. Los sentimientos de Sam no afectan nunca la trama de “Casablanca”, y en sus apariciones solo cumple el rol de cantante o el clásico rol racista de “negro simpático porque es leal”.

ser pacífico que no interviene en las conversaciones de Laszlo ni alza la voz en el conflicto de himnos (en realidad *nunca* alza la voz), podría comportarse con las fluctuaciones de la escena de la reconciliación con Rick, cuando lo insulta, amenaza, y finalmente abraza y besa. Si no se nos mostró indicios es porque no se consideró necesario. Este tipo de comportamiento ya está supuesto en el rol femenino, y el rol femenino afectado tradicionalmente por la emotividad y la incapacidad de generar mediación alguna entre la pasión y la conducta es por definición inestable; o mejor dicho, *constante* en que anticipamos que variará “naturalmente” según (únicamente) el estado de ánimo del sujeto.

¿Por qué mostrar u omitir indicios que auguren conductas es importante? Se trata de si es necesario o no otorgar las herramientas al espectador para decodificar las acciones futuras de los personajes. La omisión nos indica que para que un espectador entienda el espectro de acciones que Ilsa es capaz de ejecutar, no es necesario más que haber sido socializado en una comunidad en la que esta representación sobre las mujeres es la normal. Paralelamente, hubiese sido imposible concebir las acciones de Scarlett en la segunda parte de “Lo que el viento se llevó” sin la explicitación constante que ella hace sobre sus experiencias. Sencillamente hubiese sido inverosímil. Lo que nos permite comprender su asunción de autonomía e individualismo es haber visto las necesidades básicas que atravesó, la inoperancia de quienes estaban alrededor para solventarlas, y la interpretación consciente que ella hace de estos hechos. Leamos su monólogo en la última escena de la primera parte. Ocurre al amanecer y tras el caos de la invasión. Scarlett sale al campo de la casa. Hambrienta, ve raíces, las come, y se pone a llorar. Se para, y contra el sol naciente grita:

“¡Como Dios de testigo, no van a vencerme! Voy a vivir a través de esto, y cuando todo termine, nunca tendré hambre de nuevo. ¡No! ¡ni nadie de mi gente! Si tengo que mentir, robar, engañar, o matar. Como Dios de testigo, ¡nunca tendré hambre de nuevo!”⁴⁸

El mantenimiento de la promesa es lo que le dará sentido a sus acciones en la segunda parte. El uso de las cortinas de su casa para diseñarse un vestido que aumente sus posibilidades de adquirir dinero, la explotación de trabajadores, y su casamiento por plata con Kennedy y Rhett, dan cuenta de un comportamiento en el que se aplica una norma estable. Más importante que lo anterior es que esa norma es *consciente*. Esto también lo

⁴⁸ “As God is my witness, they're not going to lick me! I'm going to live through this, and when it's all over, I'll never be hungry again. No! nor any of my folks! If I have to lie, steal, cheat or kill. As God is my witness, I'll never be hungry again!”

vemos en el diálogo con Ashley ya citado, cuando él trata de convencerla de que no explote a los trabajadores. Un fragmento era:

“Ashley - But we're not the only Southerners who have suffered. Look at all our friends. They're keeping their honor and their kindness, too.

Scarlett - And they're starving. I've got no use for fools who won't help themselves. I know what they're saying about me, and I don't care. I'll make friends with the Yankee carpetbaggers. And I'll beat them at their own game, and you'll beat them with me.”

Otro indicio de la diferencia entre un sujeto totalizado por una identidad genérica y de otro como individuo escindido de la misma aparece en las reacciones de los demás personajes. Cuando en “Casablanca” Rick señala las motivaciones de Ilsa como egoístas, y a sus argumentos como disfraces manipulativos, vemos en retrospectiva que *tenía razón*: Ilsa reconoce que no puede evitar amarlo, que no sabe qué es correcto, y la película nos muestra que esto *está bien*: Ilsa asume que “en realidad” la afectividad es la única rectora de sus acciones y gracias a actuar en consecuencia es que supera los peligros de Casablanca. Al igual que Rick, es exitosa por reconocer y seguir su “verdadera” identidad, por seguir su verdadera naturaleza.

Por su parte, las diferentes reacciones de los hombres ante Scarlett son elocuentes. Con los sureños (Kennedy y Ashley) ella es capaz de usar la femineidad como herramienta de manipulación, ya que ellos simplemente no conciben que esa forma pueda ser fingida. Por su parte, Rhett, el personaje racional, auto-marginado del sur, y siempre exitoso en las reglas económicas del norte, percibe la femineidad como *acto*, y al considerar seriamente su oferta de prostitución, vemos que se le asemeja por asignarle valor únicamente por su uso.

Capítulo 3, parte 3. Comparación de la dinámica de la trama de “Lo que el viento se llevó” y “Casablanca”.

En el primer capítulo vimos que el mundo de “Casablanca” posibilita que las acciones calculadoras y controladoras de Rick determinen positiva y simultáneamente al rumbo de la II Guerra Mundial, la felicidad de sus pares, y la satisfacción personal. También vimos que fue necesaria la reconciliación con Ilsa, que para efectuarse dependió de un reordenamiento de la relación jerárquica de género en la que el ser femenino pasa a ser totalmente controlado por el masculino. Podemos simplificar esto diciendo que la asunción de una identidad masculina o femenina es determinante en el éxito de los individuos, o paralelamente, el conflicto se genera por un desorden de las relaciones tradicionales de género y la solución por su re-ordenamiento.

Rhett (“Lo que el viento...”) posee una identidad equivalente a la de Rick, pero contrariamente a éste, la efectúa en un contexto de ineficacia de las identidades tradicionales para relacionarse con otros. Veremos que la búsqueda de practicar “la” masculinidad no es suficiente para construir un vínculo positivo con Scarlett. La única diferencia de Rhett respecto a Rick, es que la resistencia de su objeto de deseo (*Scarlett*) es inquebrantable.

La siguiente escena muestra su sensación de fracaso por no haber conseguido que Scarlett lo ame, y en contraposición, su mayor entendimiento con Melanie, un personaje femenino típicamente tradicional. El diálogo comienza en el 01:38:44, tras un forcejeo entre Rhett y Scarlett que provoca (inicialmente pareció que accidentalmente) que ella caiga por las escaleras y pierda un embarazo. Aquí Rhett está especialmente mortificado y Melanie trata de consolarlo.

“Rhett – No, no entiendes. Ella nunca quiso este bebé.

Melanie - ¿No querer un bebé? Por favor! [Why!]”⁴⁹, toda mujer quiere un bebé!

Rhett – Sí, tú quieres niños, pero ella no. No mis niños. Ella me dijo que no quería más niños y yo quise lastimarla porque me lastimó. Lo quería y lo hice (...)

Melanie – Pero no lo querías. Yo sé que no lo querías.

Rhett – Oh, pero sí lo quise. Estaba loco de celos. A ella nunca le importé. Pensé que podía importarle, pero no pude.

Melanie – Estás tan equivocado. Scarlett te ama mucho. Mucho más de lo que ella sabe.

Rhett – Si tan solo eso fuese verdad yo podría esperar para siempre. Si ella tan solo me perdonara, olvidara que esto siquiera ocurrió.

Melanie – Lo hará. Debes ser paciente.”⁵⁰

La pérdida del viejo mundo del sur está aparejada por la pérdida de conexiones necesarias o espontáneas entre la práctica de identidades tradicionales, y la supuesta felicidad que devendría de ésta. Esta pérdida no es acompañada por los personajes con un cambio de deseos o conductas. El único personaje que sufre un cambio radical es Scarlett, adoptando un comportamiento que le permite adaptarse mejor al nuevo mundo económico, pero este

⁴⁹ “Why” no siempre parece significar “por qué”. También parece ser una muletilla muy usada que expresa sorpresa o incredulidad.

⁵⁰ “Rhett - No, you don't understand. She never wanted this baby.

Melanie - Not want a baby? Why! every woman wants a baby!

Rhett - Yes, you want children, but she doesn't. Not my children. She told me she didn't want any more children and I wanted to hurt her because she'd hurt me. I wanted to and I did (...)

Melanie - But you didn't mean it. I know you didn't mean it.

Rhett - Oh, but I did mean it. I was crazy with jealousy. She's never cared for me. I thought I could make her care, but I couldn't.

Melanie - You're so wrong. Scarlett loves you a great deal, much more than she knows.

Rhett - If that were only true I could wait forever. If she'd only forgive me, forget this ever happened.

Melanie - She will. You must be patient.”

éxito (el objetivo vital que se propone, tal como vimos con su promesa a sí misma), no le asegura felicidad.

Para explicar la infelicidad de Scarlett se me ocurren dos posibilidades: Primero, el abandono de los viejos parámetros del sur no implicó el abandono de su enamoramiento (literalmente) romántico e infundamentado por Ashley, un deseo incapaz de ser efectuado, y que funciona como resabio de su vieja identidad, a la que supera demasiado tarde, orientándose a Rhett cuando él ya decidió abandonarla. Segundo, si bien abandonó la femineidad para prosperar en el nuevo mundo, es infeliz por no ser capaz de dejar de emplear su racionalidad instrumental en los vínculos personales, lo que le imposibilita dejar a Rhett, con el que se casó por plata y con quien alcanzó una prosperidad económica inusitada. Articulada a esta segunda posibilidad, se encuentra el hecho de que hay una separación ontológica en el mundo de la película entre los sistemas de acción racional-instrumentales (el capitalista) y los afectivos o amorosos. Esta diferencia no creo que corresponda a una representación “ideológica” (por llamarle de alguna manera) sino a un discernimiento crítico por parte de los creadores, en la que se identifica las normas racionales como convenciones sociales (de la misma manera que se caracterizó a la “galantería” en la primera parte como *ingenuidad*), y no como normas que regulan la totalidad de formas concebibles del mundo. Esta es una particularidad interesante respecto a “Casablanca”, en donde la totalidad de los eventos (incluido los del conflicto amoroso, como ya vimos) tienen un funcionamiento previsible y mecanicista.

En todo caso, lo que caracterizará a los personajes de “Lo que el viento...” hasta el final de la obra será el incremento de la falta de comprensión del mundo, de la capacidad de generar las consecuencias deseadas en él, y como corolario de ambas, el incremento de su angustia. En la siguiente escena leeremos cómo Rhett busca, ante la falta de concepción de alternativas, afirmar su masculinidad controladora.

Ver anexo, diálogo 8

Debe decirse que en la siguiente escena Scarlett se despierta cantando y sonriendo. Más allá de eso y volviendo a la “pérdida de sentido”: que los personajes no realicen un ajuste de deseos sobre un entorno que se demuestra resistente a las formas habituales de comportamiento, conlleva a que no haya una capacidad transformativa real por parte de los personajes: Rhett se frustra por su falta de dominio sobre Scarlett, procura realizar el mismo objetivo repitiendo la misma conducta, fracasa, y se repite con menos éxito. Scarlett

por su parte sí logra cumplir el propósito de prosperar económicamente, pero el aumento de su riqueza no deriva en el aumento de su felicidad, lo que no le hace abandonar para todos los vínculos a los tipos de acción que le posibilitaron lo primero. Esta dinámica forma parte de la tesis explícita de la película: en la “obertura” aparecen las siguientes frases (los puntos suspensivos, las mayúsculas, y la distribución por líneas, son de la película):

“Hubo un tiempo de caballeros y Campos de Algodón llamado el Viejo Sur...
Aquí en este lindo mundo la galantería recibió su último golpe...
Aquí estuvo lo último en ser visto de Caballeros y sus Hermosas [“fair”; también justas] Damas, de Amo y de Esclavo...
Búscalo solo en libros, pues no es más que un sueño rememorado.
Una Civilización ida con el viento.⁵¹”

La segunda parte de la película se centra en la experiencia de los personajes del Viejo Sur en un contexto de reglas diferentes, en donde ninguna vía de acción se demuestra indefectiblemente exitosa. Desde la tradicional y femenina Melanie, que elocuentemente muere en un gesto de altruismo⁵², hasta los personajes racionales (Rhett, Scarlett), exitosos en los ámbitos públicos y económicos pero no en su vida afectiva.

La conexión entre la obstinación en cursos invariables y tradicionales de acción, y la hostilidad sistemática del entorno frente a éstos, funciona como crítica realizada desde la misma película a las nociones espontáneas o a-problemáticas de felicidad. En “Casablanca”, la interpretación de los personajes sobre su propio entorno se superponía totalmente con la cualidad objetiva del tópico problemático, posible por la sencillez con la que la película planteaba el conflicto público (una guerra, dos bandos, uno con seres caricaturescamente malvados, y otros de seres sensibles que escuchan canciones de amor). El término “superposición” lo utilizo porque en la película la interpretación del sujeto y la cualidad del objeto no son diferenciables, sino que se diferencian únicamente si el observador externo hace uso de las herramientas analíticas necesarias. A su vez, la ejecución de identidades monolíticas y tradicionales se ajusta totalmente a los cursos de acción necesarios para alcanzar el éxito (éxito a su vez fácilmente identificable porque lo

⁵¹ “There was a land of cavaliers and Cotton Fields called the Old South...
Here in this pretty world Gallantry took its last bow...
Here was the last ever to be seen of Knights and their Ladies Fair of Master and of Slave...
Look for it only in books, for it is no more than a dream remembered.
A Civilization gone with the wind...”

⁵² Su muerte nunca es explicada, precisamente porque cumple una función puramente metafórica. Tras la muerte de la hija de Rhett y Scarlett, Rhett pasa encerrado con el cadáver un par de días. Ella entra a la habitación, y cuando sale informa que Rhett se siente mejor. Allí se desmaya. Morirá en su lecho ante la presencia de los demás personajes.

problemático y sus causas era espontáneamente discernible). De esta forma, había un problema claro a solucionar, unas acciones (e identidades) “en sí mismas” correctas, y de su conexión, consecuencias indefectiblemente exitosas. En “Lo que el viento se llevó” hay una ruptura de cada uno de estos puntos. La Guerra de Secesión parece un problema fácilmente identificable, aunque la lectura que los sureños hacen de ella es ingenua y se exhibe como suicida⁵³. Tras el fin de la guerra, hay un par de horas de película más, en donde se plantean problemas en vínculos interpersonales que los personajes no saben cómo diagnosticar, y menos aun cómo resolver. A su vez, ninguno de los cursos de acción adoptados por los personajes resulta en su éxito, es decir, la totalidad de acciones termina en la locura, la depresión, el abandono, o la muerte. De esta forma, en “Lo que el viento...”, la hostilidad del entorno no es identificable en alguna cualidad intrínsecamente negativa de los objetos que lo componen (no solo porque este tipo de objetos -como vimos en el marco teórico- no existen, sino porque inclusive la película *plantea* que no existen), siendo producto de las interpretaciones y las acciones de los personajes.

La obertura que recién leímos, no señalaba solo el fin de los “caballeros”, sino también de “un sueño”: de un sistema entero y no problemático de decodificación de los eventos del entorno y de su coincidencia con las conductas esperables de uno mismo y de los demás⁵⁴.

Ya vimos que en la primera parte de “Lo que el viento se llevó” se caracteriza con la *ingenuidad* a un mundo que podemos identificar como equivalente al de “Casablanca” ¿Qué desenlace puede deparar a una película que descree en el ajuste entre identidades naturales y consecuencias positivas? ¿Cómo se resuelven los problemas? En el caso de “Lo que el viento se llevó”, los conflictos no concluyen por su superación, sino por el fin de las cosas: Rhett deja de sentirse frustrado renunciando a su intento de dominio sobre Scarlett, pero no forjando una relación nueva, sino abandonándola; el vínculo entre Ashley y Melanie termina con la muerte de Melanie; y aquel viejo conflicto global de la primera parte culmina con el exterminio de los Confederados y de un mundo entero. Sobre el final Scarlett se plantea volver a Tara, pero no sabremos si esto la hará feliz. La presencia de un final abierto es coherente con la infinitud de la historia que la película nos presenta, en donde ningún acontecimiento genera un estadio definitivo.

⁵³ Pese a que históricamente fue mucho más pareja que lo que la película retrata.

⁵⁴ Es decir, se abandonó la una situación “ideal” de ajuste de representaciones y comportamientos descripta en el marco teórico.

5. Conclusiones y reflexiones finales

Todo análisis que busque comprender cómo una colectividad se representa a sí misma debe observar cómo ésta representa el contexto en el que se sitúa a sí misma.

Con el “contexto” me refiero a dos cosas. Primero, podemos observar si estos individuos se encuentran en situaciones consideradas problemáticas, felices, resolutivas, etc. Como vimos, los personajes de “Casablanca” actúan en estas situaciones de manera opuesta y dicotómica en función de su sexo. Orientados por la teoría de género, vimos que cada sexo se asociaba intrínsecamente a elementos considerados “tradicionales” por esta teoría: los hombres se comportaban en el mundo público, de manera racional, con una moral autónoma, y con una voluntad transformadora del entorno. Mientras tanto, Ilsa, el personaje femenino principal, actuaba únicamente en lo privado, de manera irracional, con una moral heterónoma, y una voluntad reproductiva. Esta clasificación, lejos de implicar una perspectiva teórica en la que resignifico los elementos de la película para que se enmarquen en un esquema de “pares”, exhibe cómo la película manifiesta un mundo ordenado dicotómicamente.

Como vimos, hombres y mujeres presentan invariablemente esas características, y más importante aún, practicarlas constituye el paso previo y necesario para solucionar sus conflictos: es recién cuando Ilsa se auto-reconoce impotente ante Rick que este último salva a Laszlo y derrota a los nazis. De esta manera, Ilsa actúa como “debe” en vistas a los resultados obtenidos. Esto nos planteó una pregunta interesante: ¿Cómo puede el “deber” consistir en prácticas heterónomas en una sociedad que considera a la autonomía como una virtud? Esto lo respondimos desde la teoría de género en las páginas 23 y 24 de esta monografía: *Ilsa es un personaje ejemplar pese a no poseer las características que hacen de Laszlo y Rick ejemplares porque los imperativos femeninos no son los mismos que los masculinos, y lo que es una falencia en la masculinidad es una virtud en la feminidad (...) La narración que presenta al individuo controlando al mundo calculable con una voluntad autónoma y racional guiada por un imperativo que trasciende su individualidad (el conflicto global) es inherentemente masculina y excluye al ser femenino. El ser femenino no forma parte de este tipo de virtud al excluirse de las capacidades necesarias para ejecutarla: en el mundo calculable y racional, Ilsa está caracterizada con basamentos puramente emotivos que (...) son totalmente ineficaces al momento de provocar lo deseado en el entorno. Estos tipos de personajes son mutuamente dependientes: la voluntad heterónoma del ser femenino conlleva a finales felices por*

reproducir los efectos transformadores que Rick desata con su voluntad autónoma y racional, y a su vez (...) era imprescindible que el sujeto femenino se auto-reconociera impotente ante él para que el sujeto masculino exhibiese su potencial.

Antes de pasar a las conclusiones derivadas de la comparación con “Lo que el viento se llevó”, pasaré a la segunda forma de contextualización de los personajes, que refiere (por llamarle de alguna manera) al “funcionamiento ontológico” del mundo en donde la colectividad se imagina a sí misma.

El mundo de “Casablanca” es típicamente moderno (como vimos a partir de aportes teóricos de Max Weber): es imaginado como mecanicista y conmensurable. Sin esta observación no podríamos percibir a las cualidades del cálculo y la racionalidad como virtudes, y por esto mismo, no podríamos percibir que Rick se comporta “como debe” al practicarlas. A su vez no podríamos observar que la práctica de estas virtudes constituye *en sí misma* una acción “correcta” (el deber masculino): una acción ajustada a las exigencias del mundo y “por lo tanto” con consecuencias netamente positivas. Esta comprensión es esencial para la comprensión del género en aquel mundo, pues nos señala cómo el sujeto masculino observa al femenino y se relaciona con él: como un objeto negativo al cual se *debe* controlar de la misma forma que a los demás objetos, haciendo de este una extensión de la propia voluntad. Hacia el final de “Casablanca”, Ilsa pierde todos los rastros de su individualidad; todo rastro de elección (simplemente no puede resistirse a “amar” a Rick) y vimos que esto (mientras millones de espectadores lloraron conmovidos) “estaba bien”.

En “Lo que el viento se llevó” vimos que había un funcionamiento individual y una ontología del mundo radicalmente diferente: 1) Hombres y mujeres adoptan diversos cursos de acción por igual, y 2) ningún curso de acción se presenta como indefectiblemente exitoso.

Sobre lo primero, esto nos indica que no hay concepciones naturalizadas de lo femenino y lo masculino. En la primera parte de la película todas las mujeres son indefectiblemente “emotivas” y tradicionales, pero los varones, quienes son los únicos que intervienen directamente en la Guerra (al igual que “Casablanca”) también lo son. De esta manera, se caracteriza a la irracionalidad como a una característica ya no sexual, sino que queda relativizado como un tipo de ordenamiento social (el del Viejo Sur); y a su vez, en vistas de que el norte arrasó con el sur, relativiza el mérito de este ordenamiento. Hacia la segunda parte de la película Scarlett adopta un comportamiento autónomo, auto-imponiéndose una promesa y efectuando las acciones siguientes en base a la misma, aun con la censura de sus viejos conocidos.

La segunda particularidad que deseo destacar respecto a “Lo que el viento se llevó” es cómo ningún tipo de rol es concebido como necesariamente adecuado para alcanzar la felicidad individual. En la página 46 y 47 señalé: *La conexión entre la obstinación en cursos invariables y tradicionales de acción, y la hostilidad sistemática del entorno frente a éstos, funciona como crítica realizada desde la misma película a las nociones espontáneas o a-problemáticas de felicidad. En “Casablanca”, la interpretación de los personajes sobre su propio entorno se superponía totalmente con la cualidad objetiva del tópico problemático, posible por la sencillez con la que la película planteaba el conflicto público (...). De esta forma, había un problema claro a solucionar, unas acciones (e identidades) “en sí mismas” correctas, y de su conexión, consecuencias indefectiblemente exitosas. En “Lo que el viento se llevó” hay una ruptura de cada uno de estos puntos. La Guerra de Secesión parece un problema fácilmente identificable, aunque la lectura que los sureños hacen de ella es ingenua y se exhibe como suicida. Tras el fin de la guerra, hay un par de horas de película más, en donde se plantean problemas en vínculos interpersonales que los personajes no saben cómo diagnosticar, y menos aun cómo resolver. A su vez, ninguno de los cursos de acción adoptados por los personajes resulta en su éxito, es decir, la totalidad de acciones termina en la locura, la depresión, el abandono, o la muerte. De esta forma, en “Lo que el viento...”, la hostilidad del entorno no es identificable en alguna cualidad intrínsecamente negativa de los objetos que lo componen (no solo porque este tipo de objetos (...) no existen, sino porque inclusive la película plantea que no existen), siendo producto de las interpretaciones y las acciones de los personajes.*

Como marqué en la introducción y en la sección metodológica, este estudio no fue uno estadístico. “Lo que el viento se llevó” y “Casablanca” no representan a otras películas. Lo que traté de presentar en esta monografía, es formas de comprender las representaciones que potencialmente toda película presenta, para que eventualmente sean usadas por otro investigador en sus análisis. A su vez exhibí cómo mediante el análisis cinematográfico podemos alcanzar una buena comprensión de cómo las colectividades se imaginan a hombres y mujeres. Una auto-crítica que puede ser respondida con otras investigaciones fuera del estudio de cine es cómo interpretar las diferencias entre películas contemporáneas como “Casablanca” (1942) y “Lo que el viento se llevó” (1939). ¿Se estaba en aquel entonces en plena transformación de las representaciones preeminentes de género, posibilitando así un campo interpretativo que comprendía diversas posibilidades de concebir las relaciones sociales? ¿O bien los espectadores siempre conciben una mayor variabilidad de estereotipos de los que usualmente se reconocen?

6. Anexos

Bibliografía

Aguirre, Rosario (1998) "Sociología y género: las relaciones entre hombres y mujeres bajo sospecha". Doble Click Soluciones Editoriales. Montevideo, Uruguay.

Alonso, José Enrique (1998) "La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa". Editorial Fundamentos. España.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas (2001) "La construcción social de la realidad". Amorrortu editores. Buenos Aires, Argentina.

Bock, Gisela & Duden, Bárbara (1985) "Trabajo por amor; amor como trabajo. Sobre la génesis del trabajo doméstico en Occidente". Edición desconocida. Versión de la fotocopadora de Servicios CECSO; Facultad de Ciencias Sociales; Universidad de la República. Montevideo, Uruguay

Buss, Sarah, "Personal Autonomy", en The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/personal-autonomy/>. Página web visitada el 24 de junio del 2013.

Cavell, Stanley (1979). "The world viewed". Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

Christman, John, "Autonomy in Moral and Political Philosophy", en The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/autonomy-moral/>. Página web visitada el 24 de junio del 2013.

Coller, Xavier (2000) "Estudio de casos" en "Colección Cuadernos Metodológicos Número 30". EFCA, S.A. Madrid, España

Durkheim, Emile (2001) "Las reglas del método sociológico". Fondo de cultura económica. México.

Giddens, Anthony (1987) "Las nuevas reglas del método sociológico". Amorrortu editores. Buenos Aires, Argentina.

Habermas, Jürgen (2006) "Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública". Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España.

Navarro, Pablo & Díaz, Capitolina (1995) "Análisis de contenido", en "Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales" (autores varios). Coordinadores: Manuel Delgado, Juan & Gutiérrez, Juan. Madrid, España. Editorial Síntesis S.A..

Marrero, Adriana (2011) "Nuevas formas y mensajes viejos: el papel del cine infantil en la reproducción de las relaciones de género". Soporte digital en CD "I Congreso Uruguayo de Sociología". Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.

Marx, Karl & Engels, Friedrich (1968) "La ideología alemana". Ediciones pueblos unidos. Montevideo, Uruguay.

Mead, George. H (1982) "Espíritu, persona y sociedad". Barcelona: Paidós

Riesman, David (1971) *La Muchedumbre Solitaria* (original 1945). Buenos Aires, Argentina: Paidós

Sennet, Richard (1974) "The fall of public man". Faber and Faber. Londres, Inglaterra.

Taylor, Charles (1997) "Argumentos filosóficos: ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad". Paidós. Barcelona, España.

Taylor, Charles (2001) "Sources of the self: The making of the modern identity. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

Taylor, Charles (2004) "Modern Social Imaginaries". Duke University Press. Londres, Inglaterra.

Thevenet, Homero Alsina (2006). "Historias de películas". Editorial El cuento de plata. Buenos Aires, Argentina.

Weber, Max (1972) "La ciencia como vocación" en "Ensayos de sociología contemporánea I". Editorial Planeta. España.

Weber, Max (2004) "La ética protestante y el espíritu del capitalismo". Ediciones Libertador. Buenos Aires, Argentina.

Young, Iris Marion (1996). "Vida política y diferencia de grupo: Una crítica del ideal de ciudadanía universal". En Carme Castells (comp.), "Perspectivas feministas en teoría política". Paidós, pp. 99-126. Barcelona, España.