

GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS Y CULTURAS
ROMÁNICAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO



La donna angelicata, de creación literaria a construcción social:
importancia de la literatura en el imaginario colectivo

Estefanía Quesada de Haro

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Javier Sánchez Zapatero', with a large, stylized flourish at the end.

TUTOR: Javier Sánchez Zapatero

2021

LA DONNA ANGELICATA, DE CREACIÓN LITERARIA A CONSTRUCCIÓN SOCIAL:
IMPORTANCIA DE LA LITERATURA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

RESUMEN

Se pretende analizar en este trabajo la importancia del mito y su validez como fuente de análisis para lo social, así como el relevante papel que literatura y cine ejercen en la transmisión de este en la sociedad, donde pasa a ser instaurado en el imaginario colectivo. Se ha utilizado, para ello, la figura literaria de la mujer ángel, a través de la que se muestra el desarrollo del mito hasta convertirse en una construcción social, un estereotipo. La mutua influencia que literatura y sociedad mantienen, remarcada a lo largo de todo el trabajo, hace posible que esta figura pase a formar parte del imaginario femenino y que su representación sea, finalmente, acatada como norma durante siglos. Posteriormente, este papel es desempeñado también por el cine que, junto otros medios de expresión, difunde y reproduce esta imagen, continuando con la creación de ciertos patrones de comportamiento, tipificaciones y modelos a seguir. En definitiva, se intenta poner de manifiesto que el mito resulta una parte inseparable de la historia de la mujer y su representación.

Palabras clave: Imaginario colectivo, mito, literatura, cine, representación femenina, mujer ángel.

RESUME

L'objectif de ce travail est d'analyser l'importance du mythe et sa validité comme source d'analyse pour le social, ainsi que le rôle important que la littérature et le cinéma exercent dans la transmission de ce mythe dans la société, où il s'insère dans l'imaginaire collectif. On a utilisé pour cela la figure littéraire de la femme ange, qui montre le développement du mythe en une construction sociale, un stéréotype. L'influence réciproque de la littérature et de la société, mise en évidence tout au long de l'œuvre, permet à cette figure de faire partie de l'imaginaire féminin et de faire de sa représentation la norme pendant des siècles. Par la suite, ce rôle est également joué par le cinéma qui, avec d'autres moyens d'expression, diffuse et reproduit cette image, en continuant à créer certains modèles de comportement, typologies et modèles à suivre. En fin de compte, il s'agit de montrer que le mythe fait partie intégrante de l'histoire des femmes et de leur représentation.

Mots-clés: Imaginaire collectif, mythe, littérature, cinéma, représentation féminine, femme ange.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. LITERATURA Y SOCIEDAD.....	6
1.1 MITO Y LITERATURA	9
2. EL TÓPICO DE LA <i>DONNA ANGELICATA</i> : CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO	13
2.1 ORIGEN Y PRECEDENTES	14
2.2 UN ANTES Y UN DESPUÉS.....	18
3. DE IMAGEN LITERARIA A CONSTRUCCIÓN SOCIAL: PERVIVENCIA DE LA MUJER ÁNGEL	22
3.1 ILUSTRACIÓN Y PIONERAS: DECONSTRUYENDO EL MITO	26
4. EL CINE: UN NUEVO MEDIO DE REPRESENTACIÓN.....	29
4.1 ADAPTACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE LA MUJER ÁNGEL EN LA COMEDIA ROMÁNTICA DEL CINE CLÁSICO AMERICANO.....	33
4.1.1 <i>LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBLAS</i> : EL PASO HACIA LA SUPERFICIALIDAD.....	37
4.1.2 <i>FALDAS DE ACERO</i> : LA «NUEVA MUJER».....	40
4.1.3 <i>EL MUNDO ES DE LAS MUJERES</i> : UN NUEVO MODELO DE MATRIMONIO.....	43
4.2 EL CINE Y SU INFLUENCIA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO	47
5. CONCLUSIÓN	50
6. BIBLIOGRAFÍA	53
7. ANEXOS.....	59

INTRODUCCIÓN

Se pretende analizar en este trabajo el valor del mito como fuente de conocimiento para lo social, a través de su expresión en los medios artísticos, en específico del cine y la literatura, y la relación de mutua influencia que estos mantienen con la sociedad. La relevancia y repercusión del mito será mostrada mediante el origen y evolución de la figura literaria de la «mujer ángel», aceptada como modelo universal de la representación femenina durante siglos. Para ello se dedica un primer apartado a la explicación de la relación que literatura y sociedad mantienen, en el que quedará expuesta la conformación de la obra literaria durante su historia como medio de representación para la realidad social, revelando el conjunto de creencias y valores que componen a las determinadas sociedades y proponiendo, a su vez, nuevos patrones e ideales que esta aún no ha generado. Asimismo, se expone el papel de la literatura como fuente histórica y sociocultural que toma como punto de partida y llegada a la sociedad, es decir, se nutre de los elementos sociales necesarios para realizar una representación fiel de la misma, pero, también, consigue la modificación o generación de otros nuevos, instituyéndolos en los imaginarios sociales y dotando a estos de cierta materialidad que los hace tangibles en los documentos realizados por las sociedades. La obra literaria pasa a ser concebida, de esta forma, como un objeto válido de análisis y como recurso para la comprensión de los esquemas representativos de la sociedad y los patrones interpretativos de los diferentes grupos sociales.

Esta influencia entre literatura y sociedad se irá desarrollando con el seguimiento de la figura ya mencionada, su progreso y modificaciones, según las distintas épocas, haciendo más fácil la explicación de los factores que han influido en su propagación, perpetuación y aceptación por la sociedad. Se presta especial atención a la elaboración de esta imagen y el valor simbólico que la conforma, y al proceso mediante el que pasa a ser establecida como construcción social, como un estereotipo base a seguir, marcando la historia de la representación femenina, que no puede ser concebida sin el mito y la descodificación de esas imágenes y su valor simbólico, pues son los encargados de construir el imaginario colectivo, en este caso, femenino. También se procura manifestar el proceso mediante el que el mito se va estableciendo como algo normativo que debe ser venerado, dando lugar a través de los relatos culturales a modelos y tipificaciones que ofrecen posibilidades de identificación y de proyección, difundiendo valores y significaciones que forman parte de la construcción de identidades y su reproducción. El mito como una forma de narración de los arquetipos y

producto de los imaginarios colectivos, que desempeña un papel fundamental en las configuraciones y creencias relativas a una determinada época.

Veremos cómo primero la literatura y después el cine, tendrán un papel fundamental igualmente en la desmitificación del mito, pues intervienen en su reescritura, así como en el proceso de descontextualización y recontextualización para actualizar sus posibles interpretaciones. Para ello se utilizará el análisis de los diferentes filmes seleccionados, que exponen a la perfección la evolución y modificación de esta figura mítica según las nuevas necesidades de la sociedad y época donde está inmersa. Expresan, de igual modo, el carácter universal del mito, pues esta representación femenina es reconocida en las diferentes sociedades y sus expresiones culturales. La figura de la mujer ángel y la representación del «eterno femenino» definen durante siglos la imagen aceptada como válida y prototípica para la mujer, su construcción e identidad social gira en torno a estas concepciones que, si bien hoy día pueden parecer desfasadas por el valor que otorgamos al mito como algo que solo forma parte del universo ficcional, fueron durante mucho tiempo aceptadas como legítimas para las sociedades, para las que establecían una serie de principios inevitables. Por ello, estudiar y analizar el mito significa investigar la tradición de la representación femenina, ya que durante mucho tiempo esta imagen simbólica y su valor supuso la única forma de concebirla. En este trabajo, acercarse al mito supone hacerlo también a la historia de la mujer y su papel en la sociedad.

1. LITERATURA Y SOCIEDAD

Una de las grandes virtudes de las obras literarias reside en acercarnos al pensamiento del momento histórico en que se produjeron. Esta idea es filtrada a través de la interpretación personal del autor, lo que muestra la relación entre el ser humano y la sociedad de su época; la literatura es utilizada como la herramienta que contribuye a explicarla (Cantero, 2011). El conjunto de creencias y valores de la sociedad de su tiempo actúan como estímulo para el escritor, quien decide si aceptarlos o rechazarlos dependiendo de sus ideales; por otro lado, se realiza el proceso inverso, es decir, el escritor expone una serie de problemáticas y soluciones, y, a su vez, propone nuevos comportamientos e ideales que, según su punto de vista, la sociedad no ha generado. De esta forma, se pone de manifiesto la dimensión social de la obra y, por otra parte, la relación de mutua influencia que literatura y sociedad mantienen.

Lo anterior nos remite a la idea de que toda obra es producto de su tiempo y reflejo de la sociedad en la que surge, sostenida por muchos de los teóricos de la literatura. Atendiendo a esto, la obra literaria solo puede ser comprendida en su totalidad dentro de un contexto. La literatura tiene, por tanto, validez como fuente histórica y sociocultural, ya que se establece una relación entre la obra, el autor y el público, donde el entorno sociocultural actúa como eje transversal. Estas relaciones entre literatura y sociedad pueden enfocarse, según Castellet (1976: 157-158), pionero en la crítica sociológica de nuestro país, desde dos perspectivas: la primera, tomando a la sociedad como punto de partida; la segunda, tomándola como punto de llegada. La primera tiene que ver con los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria. La segunda, hace referencia a los efectos de la obra sobre la sociedad (Sánchez, 1996: 22-23). De esta última perspectiva se encarga la disciplina de la Sociología de la Literatura, estableciendo conclusiones que parten de la consideración de la literatura como realidad, fenómeno o institución social, en tanto que relaciona las obras literarias y sus creadores, la sociedad y el momento histórico en que nacen y la orientación política que las inspira (Chuaqui, 2002: 15). Además, Sánchez Trigueros (1996) afirma que al considerar la literatura como una institución social hay que reconocer los usos y propósitos que han justificado su papel en distintas coyunturas: como instrumento de legitimación nacional, como forma de adquirir prestigio y como medio para transmitir patrones morales e ideológicos, o como modelos sociales de comportamiento. La Sociología de la Literatura nos propone aceptar a esta como una opción de conocer mejor al hombre y su cultura. Es decir, la obra literaria será vista como una fuente de información y descripción de la realidad social que le es contemporánea. Lukács (1966) defiende la idea de que la literatura no

solamente es un documento para la Sociología, sino que se convierte en sociológica desde el momento que supone una reflexión sobre la sociedad, sobre la situación que rodea al hombre en la sociedad, o sobre su propia condición en ella.

Esta línea de pensamiento nos conduce al enfoque de la literatura como medio de comunicación capaz de acercarnos a la realidad o, al menos, a la representación que se hace de ella. Una forma de expresión que nos permite reproducir, narrar y esparcir patrones de conducta, identidades y representaciones válidas, así como el imaginario de quienes escriben y la época a la que pertenecen sus obras. En este punto hay que resaltar dos conceptos: la narración, que supone, como bien afirman Fernando Cabo y María do Cebreiro (2006: 176), una forma de modelización cultural, una manera de crear un modelo de la realidad efectivo en un determinado ámbito sociohistórico; y, por otro lado, la representación como herramienta clave en la perspectiva sociológica, pues permite comprender los imaginarios sociales, concepto del que nos ocuparemos más tarde, y su dimensión. Sabemos que, a lo largo de la historia, las diferentes sociedades se han dedicado a la creación y narración de sus propias representaciones, algo que les permitía definir su identidad o construir modelos formadores para sus integrantes. El concepto de representación nos remonta a la relación de lenguaje/mundo y, por tanto, hasta la noción de mimesis, raíz histórica de este. Esta noción tenía que ver con la representación que los mimos (actores) realizaban de algo y que estaba fundada bajo la premisa de ser intencionada, es decir, se imitaba intencionadamente ciertos comportamientos, problemáticas y cuestiones humanas con la intención de representar¹ esas realidades.

Los primeros en realizar reflexiones acerca de este concepto fueron Platón y Aristóteles. Para el primero, la mimesis era definida como la *presencia* o *participación* incompleta a la hora de representar una idea o esencia inmutable (1988: 472). Esto suponía aceptar que estamos condenados a no conocer la realidad, pues el mundo es una representación mimética incompleta de las ideas o esencias que lo forman (*presencia*) o participan en él (*participación*). Así, los virtuosos solo eran capaces de producir apariencias, pero nunca la esencia misma y, en consecuencia, el conocimiento y el arte pasaban a ser concebidos como una mera representación de la representación. Esta reflexión planteaba una idea de conocimiento insuficiente algo que, muchos siglos después, fue rebatido por autores como Cook (1986), alegando que ciertas representaciones actuales como las que realizan el cine o la fotografía son capaces de reproducir la realidad tal cual es y, por tanto, permitían tener una copia

¹ Se entenderá el término en su sentido etimológico: re-presentar, volver a presentar algo que ya es, que existe.

perfecta de esta. Sin embargo, fue Aristóteles el primero en discrepar de la teoría de Platón (Alsina, 1986), pues para él la representación mimética era una fase del conocimiento, es decir, para representar primero tenemos que someternos a un desarrollo cognoscitivo que hace que seamos capaces de reproducir la realidad y, a la vez, logremos comprenderla.

Aceptando este planteamiento, situaríamos a la literatura como un proceso de conocimiento que nos permite realizar una representación fiable de la realidad, algo que se situó como objeto de estudio a lo largo de la historia. Autores como Erich Auerbach en *Mímesis* (1942) y Said en *El mundo, el texto y el crítico* (2006), analizan los textos como fuente de representación de la realidad y, también, se encargan de abordar el significado de este concepto y sus formas. El primero la definió como una actividad para representar una realidad, siendo esta la naturaleza humana pronunciada a lo largo de la historia y producida por la acción de los humanos, única forma de conocerla. En su libro hay una gran reflexión acerca de las configuraciones en que la experiencia humana ha sido re-presentada y cómo ha ido mutando a lo largo de la historia. Para el autor cada época tiene su propia figuración² de la experiencia, es decir, la representación va variando a conveniencia de la sociedad, pues debe ser reajustada conforme las nuevas necesidades.

Las interpretaciones no quedan obsoletas por la pérdida de sentido, simplemente se efectúan reinterpretaciones más acordes. Estas mantendrán la esencia primigenia, pero irán evolucionando y adaptándose al igual que la naturaleza humana. Es esto lo que ha permitido, por ejemplo, que la forma de representar la realidad haya cambiado en la literatura conforme lo ha hecho la época, mostrándose de una forma más límpida cada vez. Mientras que en la antigüedad nos encontrábamos con límites a la hora de representar ciertos acontecimientos, clases o a la sociedad como institución, el realismo literario moderno no los presenta (Auerbach, 2002: 38). Autores como Balzac demuestran que son capaces de reflejar perfectamente toda la historia francesa, desde la Revolución hasta la Restauración, en su obra *Eugénie Grandet* (1833). Pero no solo eso, sino que, además, el autor representó todos los tipos sociales y las interrelaciones que entre ellos se producen, retratando la realidad de su época de una forma completa y otorgando una fuente enorme de información sociológica en su obra *La Comedia Humana* (1830).

² El término hace referencia a la interpretación figural, concepto que el mismo autor aclara en su artículo *Figura* (1998: 75-76): «La interpretación figural establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no solo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquel o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo».

Este pensamiento sobre el cambio en las interpretaciones e ideas y su continuo movimiento es respaldado también por Said en lo que llama «Teoría Ambulante». Para el autor, la vida cultural e intelectual normalmente se alimenta y se mantiene gracias a esta circulación de ideas que, tanto si adopta la forma de influencia reconocida como inconsciente, supone su desplazamiento de un sitio a otro y se presenta al mismo tiempo como una realidad de la vida y un instrumental de la actividad intelectual (2006: 303). Este movimiento lleva consigo nuevos procesos de representación y de institucionalización, que constan con una serie de fases: la de origen, conjunto de circunstancias bajo las que nació la idea; la distancia atravesada, es decir, el paso a través de los diferentes contextos a medida que esta se traslada de un momento y lugar a otro donde alcanza una mayor relevancia; el conjunto de condiciones, que harán que la idea sea aceptada o no; y, por último, la idea adaptada por completo (o parcialmente) que se verá transformada por sus nuevos usos y posición en un nuevo tiempo y lugar (Said, 2006: 304). Con esto volvemos al planteamiento anterior: las ideas (interpretaciones para Auerbach) se adaptan según las condiciones del medio donde se encuentren, pero nunca pierden su sentido inicial, sino que son representadas en función de las nuevas necesidades y mentalidades. La representación es entendida, por tanto, como el mecanismo que lo permite, el filtro a través del cual la idea llega a su destino, que puede cambiar al igual que lo hacen las condiciones, el momento y el lugar sin que esto conlleve una pérdida de sentido o fiabilidad. Recordemos que la literatura es un hecho social y que tiene características esencialmente miméticas, morales y humanistas, lo que implica puntos de abordaje y representaciones diversas, pero no por ello menos válidas.

1.1 MITO Y LITERATURA

Otra de las premisas de la que partimos y que está íntimamente ligada con la anterior, es la que sitúa a la literatura no solo como representación de una colectividad y época, sino como productora de comportamientos e identidades. Es decir, la literatura como forma de expresión cultural que contribuye a instaurar imaginarios y determinar percepciones sensibles de la realidad a través de sus representaciones, para las que se sirve de imágenes mentales, psíquicas y poéticas. Como ya mencionamos, esto es una pieza clave para la perspectiva sociológica, pues es fundamental contar con las diferentes representaciones que los grupos de la sociedad hacen de ella. Estas representaciones sociales, también llamadas por algunos autores memoria colectiva o ideología, son denominadas imaginarios sociales y están encarnadas en las instituciones donde son utilizadas para crear una conciencia colectiva. Según Pintos (2001: 10), estos tienen que ver con «las diferentes visiones del mundo, con los

metarrelatos, mitologías y cosmologías, pero no se configuran como arquetipo³ fundante, sino como forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de reproducción social que tiene que ver también con los estereotipos (en cuanto que generan efectos de identificación colectiva)».

Los imaginarios se apoyan en el simbolismo y las imágenes arquetípicas, construidas por los hombres en la sociedad y que provienen de un pasado o nacen de la necesidad de un presente histórico y, en consecuencia, obedecen a las herencias y creaciones. Estas imágenes son posibles porque las generaciones van transmitiendo los imaginarios en su día a día (Agudelo, 2011: 7). Cornelius Castoriadis (2002) conceptualizó estas significaciones en las que se apoyan y sostuvo que la historia no existe sino en y por el lenguaje, y que cuando se trata de la sociedad, ante la posibilidad de penetrar en el laberinto de la simbolización de lo imaginario, llegamos a trascendencias que son como las articulaciones últimas que la sociedad en cuestión impuso al mundo, condición de representabilidad de todo lo que en ella pueda darse. Es en este contexto donde, según Goicochea (2008: 7), podemos utilizar a la literatura como fuente para examinar los diferentes modos colectivos de imaginar lo social, siempre con un anclaje en la historia, y, también, como fundamento para la producción de significaciones sociales. Llegados a este punto y debido a su importancia sería oportuno integrar el mito, una forma de narración de los arquetipos y producto de los imaginarios sociales que, además, desempeña un papel fundamental en las configuraciones y creencias relativas a una determinada época. Tal como señala Castoriadis (1986: 7), «el mito es esencialmente el modo por el que la sociedad caracteriza con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, un mundo y una vida que, de otro modo, estarían privados de sentido».

Por otra parte, Josep Campbell confirma que la mitología lleva con nosotros toda la vida y que sin ella estaríamos solos para poder entender las cosas que nos rodean y que forman parte de nuestra historia. Esto hace que entendamos al mito como un vehículo para comprender mejor al mundo del que formamos parte, historias que nos ayudan a establecer una búsqueda de la verdad, en palabras de Campbell, sería la «experiencia de la vida» (1991:28). Los mitos representan los modelos de comportamiento de una sociedad y, como tales, van cambiando para adaptarse a las necesidades del momento. Esto es, lo que se conoce como desmitificación del mito, es decir, su reescritura está ligada a su intertextualidad y se partiría de la descontextualización y recontextualización del arquetipo para actualizar sus

³ Se entiende arquetipo como idea elemental o idea base.

posibles lecturas. Estos procedimientos son clave en su reconstrucción a lo largo de la historia, al igual que la literatura, pues forma parte de ellos y sirve como medio para transmitirlo e integrarlo en el imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo.

Según Luis Martínez (2013: 489), autores como Gumbrecht distinguen entre una desmitificación no intencional, producida por un proceso histórico en el que la transmisión de contenidos culturales trasfiere mitos a un contexto social distinto y, por otra parte, una desmitificación intencional, en ella se pretende eliminar los mitos en aras de un mayor desarrollo. Además, esta teoría es ampliada por Martínez (*Ibidem*) que establece tres grados de desmitificación, siendo interesante para el desarrollo de este trabajo el primero. En él, el autor hace referencia a la descontextualización que supuso la llegada del cristianismo, con el que el mito clásico se moralizó para servir como vehículo doctrinal al mismo nivel que la literatura. Los autores cristianos estudiaron los arquetipos míticos junto a los arquetipos literarios, realizando siempre una lectura moral. De esta forma, estos autores fueron añadiendo una nueva función social a los elementos tomados de la tradición clásica, en la que la fusión de ambos tipos de mito a partir de su narratividad permitió la creación de nuevos modelos a imitación de los anteriores. Intentaron encarnar un rasgo humano esencial o reflejar una cuestión que, aparte de convertirlos en símbolos complejos, los situó como nuevos patrones de enseñanza a seguir. La literatura utiliza la transformación de ciertos elementos convencionales, entre los que se encuentran los arquetipos literarios, entendidos como motivos susceptibles a tematizarse tal como sucede con los tópicos literarios.

El mito aparece constantemente en la literatura que lo maneja de las más diversas formas: como actante de tipo comparativo (mediante la amplificación o reinterpretación de un mitema, elemento constante del mito), a través de la lectura sentimental del mito o, también, como un elemento convencional más de la obra literaria que sirve al escritor como referente creativo (Martínez, 2013: 488). La memoria textual será la que desempeñe el papel fundamental, pues es la encargada de introducir elementos intertextuales a las nuevas obras, evocando, de esta forma, el trasfondo original del mito que, aunque reformulado, sigue teniendo sentido, pues es adaptado a la nueva visión de la naturaleza humana. Esto quiere decir que las obras literarias se nutren de ciertos arquetipos, modificándolos a conveniencia, para realizar nuevas configuraciones del mito que se vayan adaptando a las nuevas sociedades y el sistema de creencias en las que estén inmersas, como vimos con las representaciones. También contaremos con constantes históricas universales, es decir, experiencias que no necesitarán reformulaciones. Es esto lo que, sin duda, hace que el mito perdure a lo largo de

la historia, la capacidad de los artistas⁴ para adaptarlo en función de sus necesidades y conseguir que el colectivo del que forman parte se refleje en ellos. Es la función sociológica del mito la que da respuesta a lo anterior, pues es la encargada de fundamentar y validar un cierto orden social. Aquí es donde podremos observar, según Campbell (1991), que los mitos varían enormemente de un lugar a otro, sin embargo, cualquiera de ellos puede ser válido, solo dependerá de dónde nos encontremos. El mito es el encargado de devolvernos a nuestros orígenes, a la misma vez que se encarga de configurar el imaginario colectivo.

⁴ Se escoge este término utilizado por Campbell, para designar a los encargados de mantener al mito con vida, porque permite la integración de las diferentes disciplinas artísticas, algo conveniente si tenemos en cuenta que en este trabajo tendrán cabida no solo la literatura, sino, también, otras artes como, por ejemplo, el cine.

2. EL TÓPICO DE LA *DONNA ANGELICATA*: CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO

Los conceptos anteriores son el punto de partida para analizar a la figura central de este trabajo, así como su evolución. Para ello, se utilizará un enfoque literario a la par que sociológico, pues no solo se tendrá en cuenta su progreso como personaje sino, también, su repercusión en la sociedad. La literatura como creadora de identidades establece la premisa para entender cómo algo que en un principio se concibió como creación literaria ha ido transmitiéndose a lo largo del tiempo, arraigándose a la memoria textual y al imaginario colectivo, hasta asentarse como una construcción social. Este trabajo tratará de analizar cómo ha pasado de imagen ficticia a conformar el arquetipo fundante, la idea base o imagen original, bajo la que se instaurarán las diferentes representaciones que veremos de ella según la época y mentalidad de su sociedad, tanto en el plano literario como en el cinematográfico o el social. Asimismo, se pretende mostrar la continua retroalimentación que existe entre esta figura literaria y la sociedad, algo que evidencia la relación de mutua influencia que ambas mantienen y que constituye un factor clave en su evolución. La *donna angelicata*, se establece como un tópico marcado por el contexto cultural y, además, transmite esquemas de pensamiento heredados. Es decir, pasa a ser un patrón de conducta que condiciona nuestra manera de procesar la imagen que representa y su percepción; un símbolo recurrente de todas las culturas que, aun exponiéndose de diferentes formas, pertenece a esa parte del inconsciente colectivo que Jung (1970) considera común para todos.

En esta figura se hace patente la idea que se ha desarrollado desde el comienzo y que concibe a la literatura como hecho social, en tanto que nos encontramos ante un fenómeno que, como definió Durkheim según cita Juan Pablo Gutiérrez (2012: 332), ejerce una coerción exterior sobre el individuo; que es general en todo el ámbito de una sociedad dada y que, al mismo tiempo, tiene una existencia propia, independiente de sus manifestaciones individuales. La imagen que simboliza la mujer ángel tiene un matiz universal, reconocido por las distintas sociedades en sus expresiones culturales y sus diferentes representaciones. Forma parte de la literatura, del arte, el cine, el lenguaje y el comportamiento de la comunidad, definiendo durante siglos el concepto de ideal de mujer y complementándolo con las nuevas pautas que la sociedad establece para componerlo. La *donna angelicata* transfiere la literatura para establecerse como precepto en diferentes ámbitos: un canon respecto al físico, un modelo de comportamiento y objeto de deseo. En definitiva, un prototipo social que, como veremos, será el cimiento para ir creando otros con particularidades específicas atribuidas según las necesidades de la época y sus nuevas creencias.

2.1 ORIGEN Y PRECEDENTES

La creación de la *donna angelicata* se asocia a la escuela italiana conocida como *Il Dolce stil novo*, acuñada así por Dante en el canto XXIV del Purgatorio en la *Divina Comedia* (1304-1321). La poética *stilnovista* surge en el siglo XIII de la mano de autores como Guido Guinizelli o Cavalcanti y se centra en la lírica amorosa. Sus poetas teorizaban sobre el amor, concepto que estaba fuertemente influenciado por el neoplatonismo que, también, afectaba a la visión de la dama. Las referencias físicas de esta figura no eran algo novedoso, sino que se adaptaban a lo ya conocido como el tópico tradicional en la antigüedad grecolatina y estaban marcadas por tratados poéticos como la *Ars Versificatoria* (1175) de Mathieu de Vendôme, o la *Poetria Nova* (1208-13) de Geoffrey de Vinsauf. En ellos se indicaba cómo realizar una prosopografía adecuada, fijando las reglas con respecto a la forma y el contenido, además de los modelos para la representación de la hermosura. Se comenzaba con una enumeración de las partes anatómicas, primero se presentaba la parte superior, donde se encontraba los miembros más nobles, y para su descripción se utilizaban metáforas bastante fijas: flores, astros, piedras preciosas, etc; mientras que se reservaban para la parte inferior el nombre, el adjetivo y la perífrasis eufemística (Manero, 2005: 249). El prototipo de belleza ideal se correspondía con mujeres de cabellos rubios y largos, frente blanca, ojos brillantes y claros, tez rosada, nariz recta, boca pequeña y cuello largo y blanco, características que ya podíamos observar en personajes femeninos mitológicos como la Diosa Afrodita, considerada el epítome de la belleza, o Helena de Troya que destacó por su asombrosa hermosura.

El concepto de belleza del mundo griego tenía ciertas distinciones: por una parte, se entendía como una cualidad ligada a la bondad o rectitud moral, es decir, estaba vinculada a la virtud, en este caso se utilizaba el término *καλός*; por otro lado, la palabra *κάλλος* hacía referencia a un campo semántico más restringido de la belleza, aquel que tenía que ver con la gracia física y era capaz de inspirar pasión (Konstan, 2012: 142). Estas diferenciaciones no eran excluyentes, sino que se complementaban, de hecho, se insistía en la idea de que la hermosura física estaba ligada a la bondad moral. En el tratado *Pseudo Aristóteles Fisiognomía* (1999: 11), se habla sobre la existencia de Zópiro, un fisionomista que aseguraba poder conocer la condición moral y más íntima de las personas a través del examen de su físico y, muy especialmente, a través de los ojos, espejo del corazón, y el rostro. Asimismo, Aristóteles, al que se le atribuye la génesis de este manual, afirmó que «todas las afecciones naturales -por ejemplo, los impulsos y deseos- transformaban simultáneamente el cuerpo y el alma» (*Ibidem*: 20); por tanto, se consideraba el físico como un reflejo del interior. Esta

idea se mantuvo en la Edad Media, donde la relación entre belleza física y moral fue de gran importancia. Sin embargo, veremos que se producen ciertos cambios debido al contexto social. La dama medieval, a pesar de ser bella, no resaltaba por la gracia de sus atributos físicos, vistos como algo peligroso. El cuerpo de la mujer se concebía como el portador del pecado debido a sus formas y, por ello, debía de ocultarse bajo indumentarias recatadas. La belleza física de la que se hacen eco los escritores de la Edad Media tiene que ver con una dimensión más espiritual, muy influenciada por el neoplatonismo, y que se limita a la descripción del rostro que, como ya hemos visto en los tratados mencionados, es la parte que resalta en las descripciones por ser considerada como la más noble.

La belleza de la dama es abstracta y se basa en la pura contemplación; el amante debe de ver en ella la representación del Amor en potencia⁵, la fuente que hace que la dama se imprime de esa cualidad por la que los amantes se fijan en ella. Esta entrará por los ojos pasando primero por la mente, sede del alma intelectual, para descender luego al corazón, sede del alma sensitiva y lugar donde se produce el deseo (Blanco, 1996: 86). La idea de que la belleza entra por los ojos, es decir, de que la percibimos a través de los sentidos, deriva como ya se ha comentado del neoplatonismo. Filósofos como Plotino (Igal, 1992), consideraban que la belleza casi siempre era percibida por la vista y que a esta le precedía una superior que se encontraba en los hábitos, las acciones y las virtudes. Este pensador creía en un arquetipo de lo bello, algo que solo podría conocerse a través del alma que, atraída por él, nos eleva a la idea de Belleza original, es decir, lo divino. Este pensamiento establece un paralelismo directo con el concepto del amor y de dama que veremos en el *dolce stil novo*, pero que, sin embargo, aparecerá algo distorsionado debido al filtro del cristianismo que, a su vez, establece la principal diferencia y, por tanto, novedad, de la *donna angelicata* respecto a sus precedentes.

En la poesía *stilnovista* es la dama la que conduce a Dios, es decir, gracias al amor que se le profesa el amante puede elevarse hacia la divinidad. Esta idea, hace que se conciba a esta como un ser divino, de ahí que se establezca la analogía entre mujer y ángel que da lugar al nombre de la figura. El Amor será entendido como la virtud que ennoblece un corazón, amor como gentileza y gentileza como virtud, esta última entendida según la teoría filosófica aristotélica como la guía que conducía siempre a la perfección (Blanco, 1996: 28). El Amor se daba exclusivamente en un corazón gentil, de manera que el primero no podía existir sin

⁵ El concepto se refiere a la idea original del amor, concebido como una fuerza metafísica que nos eleva y acerca a Dios, y que se aleja bastante del trovadoresco, concebido como un sentimiento pasional.

el segundo, es decir, el hombre que tiene un corazón noble está predispuesto para amar y el Amor solo podrá germinar en aquel corazón que se distinga por su nobleza. En este sentido, la dama tenía un papel fundamental: era la encargada de que el amante conociera este sentimiento, visto como una instrucción cognoscitiva más. Esto quiere decir que la mujer era amada por el ideal que representaba para el amante y no por lo que era en sí. La *donna angelicata*, existe solo porque el poeta debe conocer al Amor y el acto de amar solo puede realizarse a través de ella. Lo anterior determina la concepción de la dama medieval, contemplada solo como conexión con el Amor y que, de lo contrario, no existiría.

Otras de las novedades que se introducen en esta figura de la mujer angelical es la que la representa como *Madonna*, encarnación del Amor y abstracción de la belleza. La *Madonna*, es contemplada como una figura estática, colocada por el propio Amor ante el amante, de ella emergen los atributos de la gentileza, la cortesía, la grandeza y la belleza, cualidades que actuarán como imanes para este. De nuevo, vemos como la idea de belleza se vincula tanto a un aspecto moral como físico, condición inapelable para que se produzca la atracción. La dama lleva el Amor reflejado en sus ojos y esto la dota de una luz esplendorosa, una especie de aureola luminosa, que le proporciona una belleza incomparable. Esta idea está íntimamente ligada a la imagen religiosa de la Virgen María y asigna a la figura ciertas características muy específicas del contexto social donde se integra. Al recibir una simbología religiosa, la dama, es despojada de todo atributo erótico, es decir, pierde esa distinción de belleza que existía en el mundo griego y era generadora de la pasión. La hermosura de la *donna angelicata* se definirá como algo puro, dotado de una luz que resplandece como en el ser supremo. Es la poseedora de una belleza más grande que la de cualquier otro, pues le es otorgada por Dios al concebirla como una criatura angelical cercana a él; esto pone de relevancia que la concepción de belleza está totalmente condicionada por los ideales cristianos. Asimismo, el simbolismo religioso se reflejó también en la estética de la luz, que se corresponde con la corriente metafísica que imperó durante todo el siglo XIII. La claridad se sitúa como fuente suprema de la belleza, puesto que constituye la esencia misma de las cosas. Debemos de tener en cuenta que Dios, en este sentido, era considerado la luz en estado puro (Seguró, 2008: 141).

Otras de las particularidades que definirá la concepción del amor en el *stilnovismo* y, por tanto, la visión de la *donna angelicata*, es la que sitúa al amante como siervo de la dama. La correspondencia amorosa se establecía como una relación de vasallaje, el amante quedaba al servicio de la dama que, como reflejo del Amor en la tierra, imponía la señoría. Como afirma Carmen Blanco (1996:130), enamorarse supone entrar directamente al servicio del Amor, y

el sentir amor hacia *Madonna* es sinónimo de obediencia absoluta hacia ella. Al servir a la dama el amante está sirviendo al Amor y, por tanto, es premiado con los efectos que derivan de ello: la purificación y gentileza. Esta idea está muy asociada a la del amor cortés, característico de los poetas provenzales, donde la relación amorosa era similar a la de servicio entre siervo y señor. El caballero servía a la dama, generalmente de una condición más alta y casada, hecho que hacía que el amor se diera siempre fuera del matrimonio y, por lo tanto, fuera inalcanzable. El amor cortés era una forma más de educación para el caballero, es decir, una forma de perfeccionarse y acrecentar su valor. Se establecía bajo el código de la caballería y, según autores como Chicote (2009: 349), era algo absolutamente funcional al sistema feudal, ya que, enseñaba a servir y contribuía al desarrollo de prácticas sedentarias alrededor de las cortes, controlando a los jóvenes violentos. El código que establecía la sociedad feudal del siglo XI es cambiado por el del cristianismo en los poetas *stilnovistas*, pero se mantienen los valores de la sumisión y la espera para el beneficio, pues resultan igual de útiles para la iglesia y el pensamiento que divulga.

La *donna angelicata* es, sin duda, una creación de su momento histórico. El contexto social de la Italia del siglo XIII marca a esta figura, sus características serán específicas y supondrán un antes y un después respecto a sus precedentes. La imagen de la dama se verá condicionada por un nuevo marco social donde debe encajar. Por tanto, aun sirviéndose de ciertos elementos tópicos, como ya hemos visto, introduce una serie de premisas novedosas que permiten su adaptación y evolución en relación con su época, y la alejan de las anteriores. La aparición de un nuevo mundo con nuevas formas e instituciones, así como la centralidad que obtuvo el Papado, convirtiéndose en el eje de la nueva Europa, son algunas de las cuestiones que tendrán relevancia en este contexto. Pero, sobre todo, lo fundamental para entender la creación literaria de este momento histórico es el filtro del cristianismo, pues la religión era un aspecto vital de la vida humana y ejercía una gran influencia en todos los ámbitos. También se ha de tener en cuenta que en esta época se acentúa el fervor intelectual y filosófico, los autores buscaban una nueva aristocracia de espíritu, cuestión que se reflejaba en sus obras. En cuanto a la figura de la dama, constituye una exaltación de lo que debería ser la mujer perfecta en esta sociedad, concebida a semejanza de la Virgen cristiana y, por tanto, dotada de las mismas virtudes. Esta imagen de la mujer tendrá una relevancia sin parangón e influenciará toda la literatura posterior.

2.2 UN ANTES Y UN DESPUÉS

Con el Renacimiento se produce una renovación de la antigua cultura grecorromana; se pretendía rescatar y recrear los grandes modelos artísticos y literarios de la Antigüedad clásica. Ahora bien, no hay que entender esta época solamente como una vuelta a la Antigüedad, pues la Edad Media también había cultivado a su modo la sabiduría clásica. Lo que resalta del Renacimiento es que por primera vez surge un interés por el pasado histórico y esto supone una verdadera novedad, un acercamiento a la época entendiendo su contexto social (Capelli, 2007: 26). Se pretendía continuar con el pensamiento filosófico antiguo en oposición al del momento, lo que supuso grandes cambios como, por ejemplo, una mayor importancia del hombre situado ahora como centro del universo. Se ampliará la visión del mundo y se abrirán nuevos horizontes culturales, por lo que la filosofía escolástica, la lógica y la teología, aun estando muy presentes, pasan a compartir plano con otras materias. Este movimiento surge en Italia, situada como el referente cultural que ejerció una gran influencia en toda Europa a finales del siglo XIV e impregnó toda su literatura, cultura y arte. El máximo exponente será Petrarca, cuya relación con los círculos culturales europeos, al igual que su capacidad para implicar a los poderosos en su discurso renovador, tuvieron una importancia decisiva en la afirmación de la nueva cultura (Capelli, 2007: 46).

El Humanismo contribuyó a la formación de nuevos cánones de comportamiento, de conductas y aspiraciones, realidad que se vería reflejada en la literatura, instrumento que fue muy significativo en la época para construir y transformar las nuevas identidades y relaciones (Hernández, 2017: 7). La educación pasa a ser fundamental y abre nuevas puertas para algunas mujeres, aquellas pertenecientes a las altas esferas, mujeres independientes y letradas que se introdujeron en el mundo de la cultura. Estas representan un desafío para la sociedad que, hasta entonces, las había relegado al ámbito del matrimonio y el hogar. Se establece, de esta forma, una nueva realidad que es representada en el mundo literario y artístico bajo el binomio Virgen María/ Eva, es decir, virtud frente pecado (Burke *et al.*, 1990: 262), en él se combinan una serie de mitos, entre ellos el del paraíso o el pecado original, para crear nuevos estereotipos y representar las dos vertientes de mujer que se concebían.

Por una parte, tendremos a lo que los moralistas reconocían como mujer ideal, delicada, tierna y gentil, es decir, de nuevo la figura de la *donna angelicata* que permanece muy arraigada ya al imaginario colectivo de estas sociedades. Sin embargo, se introducen nuevos rasgos, reflejo del cambio que se está produciendo. En esta imagen de mujer idealizada y símbolo de la Virgen en la tierra, se empieza a tener en consideración nuevas facetas que, si

bien antes eran obviadas por la gran influencia que generaba la corriente metafísica, ahora están muy presentes y generan una serie de responsabilidades ineludibles. El gran papel de la mujer es el de esposa, en el que se invierte la relación de vasallaje que veíamos anteriormente y, que según autores como Morant (2003: 359), solo era posible por darse ciertas condiciones sociales muy específicas: mujeres de rango elevado, muy superior al de los caballeros que les rendían servicio, dotaban de algunos beneficios a estos hombres si se consideraban bien servidas. Fuera de esas circunstancias la relación de sumisión de un hombre a una mujer era totalmente imposible. La mujer siempre estaba en una posición de inferioridad, algo patente en la relación de sumisión dentro del matrimonio, ámbito unido al de la maternidad considerada como el fin único. Estas facetas de la mujer serán las que se representen mayoritariamente en la literatura de instrucción o los manuales. Entre ellos destaca el capítulo dedicado a la perfecta dama en *Il Cortegiano* (1528), donde Castiglione describe cómo debe ser el ideal de la *Gentildonna*, modelo de comportamiento para las mujeres que, entre otras, deberán de poseer las cualidades naturales de esposa y madre. En él también se hace referencia al binomio mencionado anteriormente, que Castiglione utiliza para hacer una reflexión acerca de las dos vertientes que designan al sexo femenino, diciendo que «el yerro que fue hecho por una mujer así fue corregido por otra [...] Y montó mucho más el provecho que esta nos truxo, que el daño que aquella nos hizo» (1873: 314), es decir, la imagen de la Virgen prevalece y es más valerosa que la de Eva, pues borró todo su mal, y es la mujer que mayoritariamente encontraremos representada. En la línea de este manual estarán otros igual de célebres como, por ejemplo, *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives, o *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León, en los que el objetivo era enseñar a la mujer a ser esposa y, a su vez, crear un modelo ideal a seguir.

Frente a esta literatura educativa existe otra más artística que continúa representando a la mujer en su otro matiz, un ser divinamente bello, pero que, también, introduce nuevas premisas. Se tiene en cuenta, ahora sí, la hermosura y gracia de los atributos femeninos en un sentido más estético y se vuelve a dar importancia a las descripciones físicas, realizadas siempre bajo el *topos* de la belleza. En este sentido el patrón a seguir lo marca la lírica petrarquista que reintroduce las pautas del mundo clásico y reafirma el prototipo de belleza femenina ideal. Otra innovación es que la mujer aparece integrada en el paisaje, pues se retoma la idea de que la observación de la naturaleza es muy importante para el entendimiento de la belleza, algo que no se tenía en cuenta en la Edad Media (Trillini, 2017: 273). Este tipo de descripción se impondrá en la mayoría de los autores posteriores, fijando la imagen de la *donna angelicata* y su canon de belleza en la literatura del Renacimiento. El

prototipo de mujer ángel también llegará al mundo del arte, representada en los cuadros de grandes artistas como Botticelli, cuya pintura más famosa es el *Nacimiento de Venus* (aprox. 1482).

La segunda vertiente de mujer que tiene raíz en el mito que se ha mencionado es la que fue designada como cortesana, nombre que, según Burchard autor citado por Beltrán (1924: 17), se daba a las «meretrices honestas» que vivían suntuosamente y, además, contaban no solo con una gran belleza que las ayudaba en el juego de la seducción, sino que, también, eran letradas y muy inteligentes, encanto que era utilizado para captar a los grandes señores que las frecuentaban. Estas mujeres eran consideradas peligrosas por su inteligencia y su poder, vistas como la encarnación del pecado en la tierra, es decir, la imagen a semejanza de Eva. Eran independientes y muy cultas, mujeres formadas en letras, canto y música entre otras artes, que tenían un gran círculo social y acogían en sus salones a grandes literatos. Algunas también fueron escritoras, sin embargo, no serán conocidas por ello, sino por encarnar la faceta más repudiada de la mujer. La cortesana es representada como la antítesis de la *donna angelicata*, cargada de símbolos contrarios a esta y fundamentales para crear su significado como, por ejemplo, su desnudez. El cuerpo desnudo simbolizaba el pecado porque, como se mencionó, era el portador de la lujuria y debía de ser ocultado. Además, la interpretación que se hace del relato bíblico que pone de manifiesto el desacato cometido por Eva, la erige como transmisora de una moral totalmente contraria a la que se intenta implantar con la figura de la mujer angelical y, por tanto, castigada. La imagen de Eva, considerada como la tentadora que provoca la pérdida de la gracia de la humanidad, sirve como base para muchos autores como prueba del apoyo divino a la subordinación de la mujer frente al hombre (Cacciola, 2019: 17).

Esta dicotomía en la representación de la mujer se mantendrá presente en la literatura posterior, en la que se produce una desmitificación del mito clásico, es decir, una reescritura de este mecanismo que fue explicado en el primer apartado y que posibilita su actualización para ser adaptado a los valores de las nuevas sociedades. Esto permite que la contraposición existente entre ambas figuras sea recreada de diferentes formas, codificadas bajo nuevos símbolos más acordes con la época, como veremos a lo largo de este trabajo. Sin embargo, mantendrán su esencia, la de virtud y pecado, edificando los modelos de imagen y comportamiento de mujer a seguir o, por el contrario, sancionar. La representación de la figura de la *donna angelicata* prevalecerá y será el arquetipo por antonomasia, pero introducirá nuevas premisas que, como con el Renacimiento, vendrán impuestas por el cambio de pensamiento y posibilitarán su evolución. Asimismo, el uso de la *imitatio*, norma estética

mediante la que se emulaba a los autores más reconocidos, o la memoria textual, que como mencionamos se encarga de introducir los elementos intertextuales en las nuevas obras, resultarán ser claves para que este modelo de mujer permanezca en el imaginario colectivo, pues formará parte de la herencia que se transmitirá de una generación a otra.

3. DE IMAGEN LITERARIA A CONSTRUCCIÓN SOCIAL: PERVIVENCIA DE LA MUJER ÁNGEL

Hasta el siglo XVII, la religión sigue estado muy presente, ocupando casi por completo la mente de hombres y mujeres y, por tanto, condicionando el modo de vida de su sociedad. Sin embargo, esto empieza a cambiar gracias a la revolución científica y, posteriormente, a la Ilustración y su defensa entre la separación de la doctrina del Estado, la política y lo público; y, por otro lado, la doctrina religiosa, es decir, lo privado. La filosofía y el pensamiento se popularizan y empiezan a llegar a un público muy amplio. El estilo literario dominante cambia con esta evolución y los primeros ilustrados reinterpretan la historia, radicalizando la interpretación humanista de Grecia y Roma y de la Edad Media. Los planteamientos esotéricos, simbólicos, mágicos e, incluso, mitológicos que tanto habían estado presentes en el Renacimiento son suprimidos (Mayos, 2007: 26). La imagen ilustrada crea la visión de una Grecia apolínea, marcada por la libre acción política de los ciudadanos y totalmente racionalista, pensamientos que son tomados como guía, junto con los de una Roma ilustrada que había llegado a su plenitud en la virtud de su ciudadanía, y que suponen un mito muy importante en la Revolución Francesa (*Ibidem*).

En lo referente a la cultura destaca un nuevo intelectual conocido como el librepensador, aquellos que constituyen su opinión sin dejarse influir por una ideología (entendida esta como la conformación mental de una sociedad) y son dueños de sus propias decisiones. Estos intelectuales empiezan a desvincularse de los mecenazgos, academias y universidades y entran en el ámbito del «capitalismo de imprenta», hecho que permitió que la opinión pública fuera aumentando. El conocimiento en esta época ya no es un lujo reservado solo para algunos, sino que empieza a verse como algo necesario para el enriquecimiento intelectual y humano del individuo. El espíritu exige estos conocimientos a un ciudadano que empieza a pertenecer a una sociedad «democrática» y que, por tanto, asumirá una serie de derechos y deberes que requieren de cierta capacidad de decisión, adquirida a través de una formación cultural e intelectual.

Son los filósofos quienes elaboran las primeras propuestas sobre la educación. Entre ellos, destaca la obra de Rousseau, que cambia la perspectiva sobre el modelo educativo en el siglo XVIII y supone una gran influencia en la pedagogía posterior. El prototipo educativo que propone está íntimamente ligado a sus ideas políticas y tiene por objetivo mostrar cómo el individuo puede ser libre en sociedad. Mientras que la naturaleza del hombre nos enseña que este lo es todo para sí, las instituciones sociales lo desnaturalizan, le quitan su esencia

para remplazarla por otra y para llevarlo dentro de la unidad común (Rousseau, 2017: 9). Estas encadenan al hombre durante toda su vida, ya que, se encargan de que su sabiduría consista en preocupaciones serviles. Por eso, la educación del joven debe centrarse en su formación como ser activo, un joven pensador y un hombre capaz de discernir en cómo debe actuar consigo mismo y cómo debe hacerlo en sociedad. Aprender la noción de humanidad, sociedad y de hombre es poder reflexionar sobre ellas como producto de las obras y de las acciones que se registran a través de la historia. En definitiva, como afirma Marta Montero, el hombre según Rousseau debe de ser instruido para lograr la libertad de su alma, pensamiento y acción; someter al hombre a un ideal social es formarlo en contra de lo que es y hacerlo un esclavo sin capacidad para pensar y elegir (2009: 108).

Ahora bien, el modelo propuesto por Rousseau no es igual para hombres y mujeres, sino que establece diferencias considerables, aun siendo regentado por el mismo principio: la mujer, al igual que el hombre, debe de ser formada siguiendo las directrices de la naturaleza. El autor afirma que la diferencia en la educación entre los sexos reside precisamente en él, es decir, en relación con lo que no es el sexo somos iguales, pero en relación con este no. Esta diferencia ejerce influencia en lo moral y pone de manifiesto la vanidad de las disputas acerca de la igualdad de los sexos (Rousseau, 2017: 390). Bajo esta premisa, Rousseau decreta cómo debe de ser educada la mujer, teniendo en cuenta que es en la unión de los sexos donde surge la primera diferencia notable entre las relaciones morales de uno y otro. En ellas, uno debe de ser activo y fuerte; el otro, pasivo y débil.

Para Rousseau, el papel de la mujer es el de ser madre, pues ahí reside su naturaleza y si violara este deber disolvería la familia y todos los vínculos de la naturaleza. Este es el delito más grave que puede cometer una mujer, pues «aunque no esté embarazada su destino es estarlo y de ahí residen sus obligaciones» (Rousseau, 2017: 395). Sin embargo, la mujer no debe ser fiel solo a este principio, sino que, además, debe de ser modesta, recatada, atenta y tener la capacidad de conseguir que los extraños den cuenta de su virtud. De estos principios derivan los nuevos motivos de obligación y decoro que exigen a las damas velar por su conducta y maneras. Por tanto, para el autor, educar en igualdad es un error, pues cultivar a las mujeres en las cualidades del hombre descuidando las que le son propias es trabajar en detrimento suyo.

Además, Rousseau incide en el hecho de que, por ley natural, la mujer, tanto por sí misma como por sus hijos, está a merced del hombre y, por ello, además de ser apreciables es indispensable que sean amadas (2017: 398). Esto hace que deban de instruirse en las

cualidades que hagan de ella, aparte de un ser hermoso, una mujer agradable y honesta. Algo que debe de ser demostrado, pues la mujer, al contrario que el hombre que solo depende de sí mismo, se hace fuerte en su reputación. Mientras que el modelo educativo del hombre no debe de basarse en la opinión, que supondría su sepulcro, en el caso de la mujer conforma su trono. Asimismo, su triunfo depende de su sujeción al bien parecer, algo imprescindible en su sexo. Por lo que, según Rousseau, es preciso acostumbrarlas a esta sujeción cuanto antes, con el fin de que nunca les sea violenta (2017: 404).

A priori, al leer las palabras de Rousseau puede parecer que esté reafirmando la imagen de mujer perpetuada a semejanza de los manuales que ya vimos como, por ejemplo, *La perfecta casada*, de Fray Luis de León. Sin embargo, gracias a Rousseau y su representación de Sofía⁶ se introduce una importante novedad: la mujer toma partido como sujeto activo en su formación, sirviéndose de ella para alcanzar la virtud. Es decir, ahora ya no es concebida como un sujeto pasivo que debe obedecer porque así está sentenciado, sino que, es ella la que decide formarse, aceptando su destino, para conseguir sus objetivos. Aunque la mujer sigue estando relegada al ámbito privado, donde se instruye, además de en lo ya mencionado, en ciertas disciplinas artísticas, ahora es presentada como la dueña de esta esfera y dentro de ella demuestra sus buenas cualidades; la mujer, de esta forma, es entronizada como la *reina del hogar*, un ámbito de la sociedad que solo le pertenece a ella.

Asimismo, este modelo de educación supone un gran avance para el hombre, que como individuo libre y pensador comienza a tener una comprensión más amplia de la realidad donde vive, lo que le permite tomar posesión de un lugar dentro de la sociedad donde se encuentra y, por otra parte, posesión de sí mismo sin llegar a ser esclavo de las instituciones que la conforman. Al ser educado como pensador, el hombre puede disponer de la imaginación, considerada como una función o potencia del alma que nos permite transformar «masas y energías» en cualidades y hacer surgir nuevas formas de representaciones, donde el sujeto puede dar apariencia a aquello que no la tiene y, de esta forma, puede ser parte activa de la sociedad (Acosta *et. Garibello*, 2018: 9). Por el contrario, la mujer no interviene en su propia representación y continúa siendo personificada en el imaginario según su función para con la sociedad y el hombre. La sujeción de la que habla Rousseau, así como la importancia de su reputación, dictamina la subordinación de esta a la imagen establecida para ella. Se mantiene, de esta forma, el prototipo de mujer y el imaginario que lo conforma, homologando esta representación, manera de pensar y modalidad relacional como la propia.

⁶ Sofía configura el ideal del modelo educativo femenino que propone el autor y es creada por el mismo Rousseau para mostrar la evolución de la mujer siguiendo las pautas e instrucciones adecuadas.

Se introducen, eso sí, ciertos cambios propios a la época y que, como hemos visto, atañen sobre todo al papel activo que la mujer empieza a desarrollar.

Mientras que el prototipo de mujer anterior, *donna angelicata*, era visto, en esencia, como objeto de belleza y contemplación, la *reina del hogar* asume su rol y lo lleva a cabo de la mejor manera posible, luchando por alcanzar una virtud que ahora no se le atribuye sin más, sino que debe alcanzar con trabajo y dedicación. Por ello, es formada para adquirir una serie de cualidades que antes se le presuponían, entre las que siguen primando la pureza, castidad y dulzura, pero a las que, además, se añaden las mencionadas en el modelo de Rousseau. Esto contribuye a la evolución del prototipo de *donna angelicata* al conocido como ángel del hogar, considerado como el nuevo ideal femenino, por ofrecer un modelo de domesticidad y mantener la idea de que la mujer no estaba dotada de una razón similar a la del hombre (Belmontes, 2017: 19). Esta evolución también afecta al prototipo contrapuesto, modificando el binomio María/Eva. La imagen de Eva y lo que encarna es sustituida por lo que Rousseau denomina como: «mujeres que no son bien instruidas y, por ello, capaces de subordinar a los hombres haciendo uso de las mayores facilidades que le han sido otorgadas por la naturaleza para excitar el deseo de estos» (2017: 394). Así, la imagen de «mala mujer» continúa siendo la de fuente de la que brota el pecado, al utilizar sus atributos para seducir y engañar a los hombres. No obstante, esta imagen también introduce una novedad: su rol es igualmente activo, son conscientes de sus cualidades y utilizan su habilidad y astucia para explotarlas al máximo y sacar provecho de ellas. De este modo, se va configurando la imagen de lo que más tarde se conocerá como *femme fatale*.

Estos cambios añaden sutiles novedades a la representación de los estereotipos femeninos, como hemos mencionado. Con anterioridad la mujer era representada como un personaje en el género de lo mitológico, alegórico o religioso, sin embargo, ahora es retratada como individuo que desempeña un rol, ya sea dentro del ámbito familiar o del matrimonio. En la literatura empiezan a desarrollar el papel protagonista y comenzamos a ver, como indica Miriam López, a mujeres «demonio», morenas, pícaras, vanidosas y ardientes, símbolo de la pasión (2017: 7). A parte de las mujeres de ensueño veneradas y reverenciadas por su existencia, surgen aquellas que no se sienten a gusto en el papel que le es impuesto por la sociedad y que viven de una forma desdichada por ello, como ocurre, por ejemplo, con el personaje de Emma Bovary.

3.1 ILUSTRACIÓN Y PIONERAS: DECONSTRUYENDO EL MITO

Como se ha visto anteriormente, la Ilustración sitúa la razón como eje central en la búsqueda de la verdad y evolución de los individuos. Se abandonan los prejuicios alimentados por la tradición y la religión es puesta en tela de juicio como instrumento de conocimiento. Se pretendían eliminar los privilegios de las clases sociales altas, rechazando el orden estamental y conseguir la igualdad de los seres humanos. Sin embargo, la igualdad entre géneros quedaba excluida, hecho que es considerado, por Lucía Criado, como el detonante de un incipiente pensamiento feminista que se desarrollaría más adelante con la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, escrita por Olympe Gouges en 1791, como respuesta al manifiesto *Derechos del Hombre y el Ciudadano*, redactado tras la Revolución Francesa (s.f.: 6).

En oposición al modelo educativo propuesto por Rousseau surge la obra de Mary Wollstonecraft, que en 1787 publica *Reflexiones sobre la educación de las niñas*, donde reclama una pedagogía no discriminatoria. Posteriormente, en *Analytical Review* la autora escribe un artículo titulado *Cartas sobre la educación*, en el que se centra en dos aspectos: primero, en una orientación moral que solo dirige a las mujeres hacia el matrimonio; y, segundo, en la poca estima de la pedagogía en las facultades intelectuales. Su obra más importante es *Vindicación de los derechos de la mujer* (1791), en el que defiende la unidad de la especie y, como consecuencia, la igualdad entre los géneros, y exige una educación igual para niños y niñas. Para esta defensa se centra en la propuesta de Rousseau a través de la creación de Sofía, a la que la autora clasifica como un modelo de mujer recurrente por habitar en el imaginario, pero que, sin embargo, carece de realidad histórica. «Sofía no es como las mujeres ni las mujeres son como Sofía», enfatiza Rosa Cobo citando a la autora (1989: 216). La crítica de Wollstonecraft es realizada desde dentro del propio pensamiento rousseauiano, utilizando sus mismas nociones para mostrar sus contradicciones. A juicio de la autora el error de Rousseau radica en pensar que las cualidades que expone de las mujeres son rasgos innatos, sin darse cuenta de que esos gustos están socialmente dirigidos (*Ibidem*).

Esta construcción cultural que articula la diferenciación de género, considerada como una de las claves para la configuración sociocultural de la sociedad y construcción en el imaginario de este concepto, empieza a ser deconstruida a lo largo del siglo XIX y XX. Autoras como Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), utilizan esta idea para demostrar que la concepción existente de mujer es constituida en base a mitos elaborados por la cultura y que, de igual forma, puede ser desmitificada. Esta autora enfatiza en el hecho de que se prescinde de una categoría que no sea el mito para definir a una mujer, su pasado histórico

está determinado por la cultura y las representaciones femeninas, es decir, no se tiene en cuenta la visión social. No se analiza a la mujer, sino a su representación. Las mujeres aparecen definidas y representadas por el hombre de acuerdo con una determinada naturaleza gracias al mito del «eterno femenino», careciendo a lo largo de todo este tiempo de una visión femenina. Naturaleza que, además, ha sido utilizada para definir al hombre y su cuerpo con un sentido en sí mismo, a diferencia de la mujer que no se concibe sin el hombre (Beauvoir, 2005: 50).

Este pensamiento nos sitúa en la idea de alteridad⁷ y de la mujer como el absolutamente Otro, también íntimamente ligada a las mitologías donde siempre hay una dualidad que es la de lo Mismo y lo Otro (*Ibidem*). Ahora bien, dentro de la alteridad hay diversas representaciones, imágenes colectivas, que se definen generalmente por pares de términos opuestos, la ambivalencia, dice Simone, parece una propiedad intrínseca del «eterno femenino» (2005: 352). Así, la madre ejemplar tiene como correlato a la cruel madrastra, y la joven angelical a la mujer perversa, como hemos ido viendo con el binomio que representa a la «buena» y «mala» mujer. En cada época, sociedad e individuo deciden de acuerdo con sus necesidades y proyectan en el mito adoptado las instituciones y los valores que reivindican. Como se mencionó al principio de este trabajo, el mito se explica en gran medida por el uso que hace el hombre de él. A través de estos, se imponen a los individuos leyes y costumbres y hacen que el imperativo colectivo se insinúe en la conciencia de una sociedad de forma mítica. Los mitos, afirma Beauvoir, «penetran hasta las existencias más duramente sometidas a las realidades materiales a través de las religiones, las tradiciones, el lenguaje, los cuentos, canciones o el cine» (2005: 358). En definitiva, el mito supone la sustitución de una experiencia vivida y la libre opinión que exige por una ideología estereotipada.

La explicación de Beauvoir sobre los mitos y su función enlaza con la idea de que dentro del terreno de lo simbólico siempre hay imaginarios que consiguen sobreponerse a otros, conocidos, según Pierre Bourdieu citado por Baeza, como imaginarios dominantes y hegemónicos que acaban naturalizando ciertas actuaciones que son incorporadas a un *habitus específico* (2011: 35). Cuando es el estado el que produce estos imaginarios su configuración ideológica puede modificar las formas de vivir de los individuos y, por tanto, condicionar los pensamientos y creencias frente al papel de las personas en la sociedad (Acosta *et. Garibello*,

⁷ Esta idea hace referencia a la afirmación del hombre como Sujeto absoluto, capaz de definirse y trascender a sí mismo en relación con las mujeres. Al afirmarse a sí mismo como sujeto, ha afirmado su individualidad. La mujer, sin embargo, siempre ha ocupado la posición de objeto, de ahí que sea definida no por sí misma, sino tal cual el hombre la define. Así, se le asigna una «naturaleza», en este caso la de lo otro del hombre, y es definida según esta.

2018: 12). Los imaginarios, además, constituyen el hilo conductor entre pasado, presente y futuro, y se sirven de la memoria colectiva. Asimismo, utilizan un modelo de base arquetípico que ha pasado de generación en generación para llenarlos de sentido en el tiempo presente, algo que ya se mencionó en este trabajo. Esta condición hace posible que los estereotipos, en este caso el femenino, se sigan manteniendo en el tiempo y puedan ser reformulados de diversas formas. Siendo sus características las que hacen posible que el modelo de mujer concebido en literatura con la *donna angelicata* siglos antes, siga estando presente y que, como veremos, continúe estándolo más adelante. También es uno de los medios que se utiliza para vincular la imagen de mujer a un mito que, al final, ha ido elaborando una construcción social e ideología en torno a la concepción de lo femenino.

4. EL CINE: UN NUEVO MEDIO DE REPRESENTACIÓN

A finales del siglo XIX comienza una revolución de larga duración que transforma por completo la función social del arte dentro de las sociedades contemporáneas. Esto se debe, fundamentalmente, al desarrollo del capitalismo y la constitución de una sociedad de masas, donde el arte, que hasta ahora estaba reservado solo para una minoritaria élite, pasa a ser un producto de consumo para las multitudes. La literatura sufre modificaciones a raíz del desarrollo y popularización del periódico; por otro lado, la pintura y su paso hacia la fotografía provoca que el objeto que era consumido por unos pocos se convierta en un producto masivo al ser expuesto en los museos, y lo mismo sucede con el teatro o la danza que, ahora, pasan a ser producidos en grandes salas. Con el desarrollo de la nueva sociedad y el cambio que produce en la función del arte es modificada también la situación del artista que, según Benjamin Walter citado por Aguirre, tiende cada vez más a convertirse en un creador colectivo. La frontera entre autor y receptor, cuyos límites se establecían de una forma clara hasta entonces, pasa a ser imprecisa, pues los nuevos medios permiten una interacción mayor entre el artista y su público (2012: 144).

Las transformaciones mencionadas desembocan en la creación del cine que, debido a su desarrollo durante el siglo XX, solo puede ser concebido como un arte para masas, llegándose a convertir en poco tiempo en el agente más poderoso en este tránsito de la obra de arte, contemplado como una suerte de síntesis de todas las artes anteriores (Aguirre, 2012: 146). Sin embargo, durante sus inicios fue objeto de severas resistencias por ser considerado un sistema mecánico de reproducción y, además, fue tomado por algunos sectores intelectuales como una imprenta de la escena teatral o, en ocasiones, una pintura venida a menos. En una cultura organizada en torno a la palabra, la imagen era considerada como un método de comunicación primitivo, un código de representación débil y una herramienta cognitiva de escasa valía (Baltodano, 2009: 17). Estas circunstancias dan lugar a la búsqueda de prestigio que comienzan los cineastas y que, finalmente, acaba acercándolos a las manifestaciones artísticas consagradas, en particular a la literaria, que se establece como punto de apoyo esencial para este. Existirá, por tanto, una incuestionable relación entre ellos, a pesar de que, como afirma Antonio Crespo, la literatura sea la expresión por medio de la palabra y el cine un modo expresivo a base, fundamentalmente, de imágenes (1969: 12).

Las películas que, en un principio, solo se basaban en la reproducción de imágenes en movimiento, comienzan a desarrollar sus tramas, adquiriendo un carácter narrativo cuyo objetivo se centra, ahora, en contar un suceso donde imagen y narración se unen para

transmitir una historia. En ella, la representación icónica es la encargada de mostrar el objeto que remite a una realidad concreta y estimula la red de valores y simbolismos depositados en este por la sociedad. Así, las representaciones e imágenes reflejan las concepciones de la realidad que asume cualquier colectivo. Sin embargo, el relato es algo más que, como indica Baltodano (2009: 19), incluye a los personajes, los acontecimientos enlazados, los espacios y la temporalidad; y, por otro lado, la narración, el enunciador, el destinatario y los mecanismos. La narración implica un mundo representado y unos medios para representarlo, ahora bien, este puede ser transmitido mediante diferentes instrumentos, así, mientras lo literario parte de la palabra para anunciar aquello que acontece, en el caso del cine estos medios, fundamentalmente, son las imágenes que, dispuestas una tras otra, muestran aquello que va ocurriendo.

La afección del cine por contar historias lo lleva a nutrirse de elementos procedentes de todas las manifestaciones más o menos próximas, entre las que destaca su similitud con la literatura, como ya se ha mencionado. El ámbito literario proporciona al nuevo arte sus recursos, como, por ejemplo, contenidos o mecanismos expresivos que contribuyen a los procesos estéticos que se pretende conseguir, y, también, su prestigio. Las obras literarias suponen para el cine una especie de enciclopedia o caja de herramientas⁸ donde acudir en busca de figuras, tópicos e incluso argumentos (Baltodano, 2009: 21). Destaca, entre estos, la novela realista decimonónica o el melodrama, citados reiteradamente por todos los estudios, y, junto a ellos, el papel que desempeñó la producción folletinesca de los epígonos del Romanticismo. El folletín pasa al cine con mucha más facilidad que la literatura artística o la literatura de creación de palabra, algo que se debe a su lenguaje puramente instrumental, el interés por mantener la intriga o la gracia de sus títulos para agudizar la venta, características que podremos ver posteriormente en el serial cinematográfico (Marco *et. al.*, 1984).

Las relaciones entre las diferentes disciplinas hacen obligatoria la mención del fenómeno de la intertextualidad, pues es a través de este como, según Pérez Bowie, el cine fue configurándose como un arte independiente y afianzando sus propios medios expresivos (2008: 152). La noción de intertextualidad fue acuñada por Julia Kristeva sobre la noción bajtiniana de *dialogismo*⁹, enfatizando con ella la idea de que cada texto forma una intersección

⁸ Término utilizado por Foucault para hablar del posible acercamiento práctico a la obra literaria: «yo quisiera que mis libros fueran una especie de caja de herramientas donde otros puedan rebuscar para encontrar aquello que pueda ser de beneficio y lo utilicen como quieran en su propia área» (1974: 523).

⁹ Este concepto hace referencia al lenguaje no como un set de estructuras abstractas, sino como un flujo de acciones discursivas entrelazadas e interdependientes. El lenguaje emerge como interacción, apareciendo la noción de diálogo. Esta idea que surge en las primeras obras del autor y se basa en que toda enunciación se dirige a otro, orientándose a su comprensión y a su respuesta, a su consenso o disenso, contempla el lenguaje

de superficies textuales; todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos (1967). Sin embargo, este concepto no centra su atención solo en las series literarias, sino que apuesta por una diseminación más difusa de ideas que tiene que ver con todas las series, literarias y no literarias, generadas por lo que, según Bajtín citado por Pérez, es denominado como «las poderosas corrientes profundas de la cultura» (2008: 152). Por ello, el fenómeno de la intertextualidad en el cine se extiende a la consideración de todos los posibles textos fílmicos y no fílmicos que confluyan en un determinado filme. El texto fílmico se considera, por tanto, un espacio formado por una serie de claves que ponen en evidencia la existencia de discursos anteriores, entendidos como los diferentes intertextos que hacen visible los influjos culturales a los que se encuentra sometido el espacio textual objeto de análisis.

La intertextualidad literaria en la pantalla hace referencia, sobre todo, a la adaptación, por ser el campo donde se manifiesta de modo más evidente, sin embargo, no será el único. La literatura también aparece en el cine de modo más indirecto a través de la recuperación de viejos temas o mitos pertenecientes al acervo cultural. Autores como Jordi Balló y Xavier Pérez, afirman que los esquemas narrativos anteriores pueden ser actualizados mediante una puesta en escena nueva, provocando que una vieja historia pueda parecer recién inventada y surja, así, una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado (1995: 7). Utilizando esta técnica los autores amplían el campo de la adaptación demostrando la pervivencia de un conjunto de temas y mitos de la cultura universal. Esto supone, según Pérez Bowie, que el cine ha asumido las prácticas intertextuales que han caracterizado a la literatura, recurriendo al igual que ella a la relectura, la reelaboración y la reinención de los textos precedentes (2008: 155).

Además de la intertextualidad hay que tener en cuenta en el estudio de la obra fílmica la referencialidad a través de la imagen que, como se ha mencionado, constituye el medio fundamental para componer el relato y, por ello, debe ser entendida como un vehículo para representar y transmitir ideas, sentimientos y percepciones cuya trascendencia es, a veces, mayor que la del objeto al que encarnan (Rosales, 2009: 6). Es decir, la función de la imagen es comunicar un mensaje que puede ser entendido gracias a nuestros conocimientos previos,

como una compleja situación social en la que cada enunciado se inserta de un modo singular en un mundo en que ya se ha hablado, plagado de significados, a los que se conecta inevitablemente (Sisto, 2015: 10- 12). Esta noción concibe al texto como un lugar donde se produce un diálogo entre una multitud de creadores no contemporáneos, donde la mejor forma de interpretación es aquella que permite comprender los otros textos que, fruto de la tradición, llegan a confluír en uno determinado.

siendo estos, la mayoría de las veces, esenciales para llegar a comprender la totalidad del significado que se pretende expresar. Esto determina la importancia de una búsqueda de propuestas integradoras de múltiples disciplinas que permitan analizar el fenómeno del cine en su totalidad. Autores como Panofsky, artífice del método iconológico, conectan la significación de las artes visuales a las características de cada época y el conocimiento de todas las manifestaciones culturales que rodean la gestación de la obra (García, 2017: 69).

A menudo, se ha aplicado el método Panofsky y sus tres niveles a la hora de desentrañar el significado de la obra de arte en el campo cinematográfico. En ellos se hace referencia, entre otras, al valor simbólico que hay detrás de los personajes o argumentos tipo en el texto fílmico y lo necesario de su interpretación como valores simbólicos de un universo cultural determinado, síntomas de una época y mentalidad específicas (García, 2017: 69). Iconología que, según García Jiménez citado por García Ochoa, también se encuentra entre las funciones del género cinematográfico, que subraya el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada. También estaría dotado con una función ideológica por ser un constructo cultural que tiene una doble dimensión: histórica y antropológica (2017: 71). Definir los temas, estructuras y prototipos del filme, permitía establecer una relación entre el concepto de género y el de mito, pues aportaba ventajas de todo tipo, entre ellas, la de un principio organizador en el estudio de los géneros como una categoría culturalmente funcional (Uribe, 2016: 107). Asimismo, el hecho de que ciertos filmes compartieran características similares permitía la utilización de imágenes, sonidos y situaciones que los hacían reconocibles en su categoría y los dotaban con una función ideológica importante en su sociedad.

El desarrollo cultural que se produjo durante el siglo XX hizo que el cine tuviera una fuerte tendencia popular. Por ello, como apunta Cécereu, es preciso considerar que su orientación está determinada por todo un subconsciente colectivo que lo modifica, asume y transforma (1984: 83). El séptimo arte se configura poco a poco como un reflejo fiel de los valores vigentes en la sociedad, mediante los que consigue una mayor aceptación y se convierte en fuente inagotable de acercamiento a una época. Autores como Ferró (1975) y Busquets (1977) reivindican que el filme es un producto que revela las mentalidades y la estructura de la sociedad que lo genera y puede ser considerado como agente de conocimiento social, pues actúa como transmisor de las creencias y los estereotipos más usuales. Su valor se concibe desde una perspectiva doble, pues sirve como vía de representación sociocultural y como generador de modelos de valores, mitos sociales y comportamientos y, por tanto, tienen un papel en la construcción del imaginario de los

individuos (Martins, 2011: 7). Es decir, el cine, al igual que la literatura con la palabra, comienza a utilizar las imágenes para transmitir ideologías que conforman tanto las identidades individuales como las nacionales, lo que lo convierte en un nuevo vehículo cultural y un medio de representación social. De esta forma, el cine contribuye mediante la representación de la figura femenina, para la que adopta el estereotipo tradicional transmitido hasta ahora por la literatura, a perpetuar la imagen contemplada como modelo a seguir respecto a la mujer. Como veremos, no solo mantendrá el mito de la mujer ángel, sino que contribuirá a su desarrollo y creará nuevos estereotipos acorde con la época.

4.1 ADAPTACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE LA MUJER ÁNGEL EN LA COMEDIA ROMÁNTICA DEL CINE CLÁSICO AMERICANO

La comedia romántica como género cuenta con una historia muy dilatada en el teatro, que se remonta desde sus orígenes griegos hasta la comedia de Shakespeare, tradición que influye directamente en su paso a la gran pantalla, donde se ha de tener en cuenta la presencia de la cultura popular estadounidense. En los relatos audiovisuales del cine clásico americano tienen una gran importancia aparte del teatro, la novela y los cuentos, que aportan argumentos y pautas de construcción narrativa, fenómeno que ha hecho posible la adaptación de comedias a partir de obras de Broadway o cuentos publicados en revistas populares (Echart, 2005: 45). Las fuentes de la cultura popular coetánea también son evidentes y representan una parte muy importante del legado que recibe la comedia romántica. La tradición cómica cinematográfica, incipiente por aquel entonces, inspira aspectos específicos de este género, en concreto, el cambio que se produce en el humor y la concepción de los personajes.

En lo que se refiere a la influencia teatral y su historia, hay que mencionar las dos grandes tradiciones del teatro cómico griego: la Comedia Antigua, representada en Atenas en el siglo V a.C., y la Comedia Nueva, cultivada por Menandro (IV-III a.C.) y difundida por Plauto (siglos III-II a.C.). La primera se distinguía por estar concebida con propósitos persuasivos y un afán moralizador referido con frecuencia a temas sociales, por ello, los personajes carecían de complejidad psicológica. Desde Meandro la sátira política desaparece y la concentración recae sobre los defectos individuales de índole moral, lo que provoca una mayor profundidad psicológica de los personajes. En cuanto a los argumentos, el espectro de la probabilidad se restringe del ámbito de lo posible y el espectador los percibe con mayor seriedad. De esta forma, se evoluciona a una comedia de costumbres, más apacible y ligera, en la que abundan los altercados familiares y amorosos, y en la que la concepción del héroe se modifica (Flórez, 2006: 202-207). En la Comedia Nueva de Plauto y Terencio, por

ejemplo, el héroe pasa a ser «uno más», es decir, no es un ser superior ni al resto de los hombres ni al medio ambiente.

Este modo de ficción es, según Frye citado por David Amezcua, adoptado por la comedia e invención realista que se ha creado desde entonces y conforma la estructura base de la mayor parte de su historia: un joven quiere a una joven que se resiste a su deseo, pero que, a punto de terminar la obra, cambia de opinión a través de un giro de la trama y permite al héroe cumplir su voluntad (2011: 279). Existen ciertos elementos comunes en esta estructura de la comedia heredada por Plauto y Terencio: la cristalización de una nueva sociedad al término de relato; la *anagnórisis* o reconocimiento cómico que sucede en el desenlace y que permite que sea interpretado como lo deseable tanto por el espectador como por el protagonista; la presencia de una fiesta o rito que simboliza el acceso a una nueva sociedad; y la tendencia de la sociedad cómica a incluir en ella al mayor número de personajes (Amezcua, 2011: 280). Frye afirma que es en esta tradición donde hunde sus raíces la comedia de Shakespeare, como se cita en Amezcua (2011: 279), pero con una particularidad: la acción tiende a salir del mundo cotidiano de la experiencia y a entrar en el mundo ideal de la inocencia y el romance. Asimismo, el autor pone de relevancia los vínculos existentes entre estas tradiciones teatrales y la comedia romántica cinematográfica, relación que ha sido advertida también por otros autores y que es manifestada de una forma clara en las características del género cinematográfico.

No hay que olvidar, sin embargo, la influencia que este género recibe del contexto histórico y sociológico y de las tradiciones, así como de una serie de fenómenos que se insertan en el ámbito de la industria cinematográfica de Hollywood. La comedia supuso un hallazgo metafórico sobresaliente para un país que trataba de superar la crisis económica y el desencanto social provocado por la Depresión. Los cambios sociales, culturales y económicos se hicieron patentes en el período de entreguerras y aunque se tiende a pensar que los «felices años veinte» fueron tiempos de prosperidad, frivolidad y relajación moral, lo cierto es que solo fue así para un sector minoritario de la población (Echart, 2005: 25). La prosperidad económica que trae el capitalismo y el culto al individualismo se imponen en la urbe como las únicas formas para ocultar un desencanto desconocido antes de la Gran Guerra y la mayoría de los estadounidenses se aferran a viejos valores y tradiciones asociados con la familia y la iglesia. No obstante, el cine de Hollywood, junto a la radio, dispara los niveles de consumo presentándose como escaparate para la moda y otros accesorios, y poco a poco la nueva moralidad se va estableciendo en este entorno más urbano. Se producen cambios en los usos y los valores, algo que empieza a evidenciarse en la forma en la que las

novelas, las películas y las revistas contribuyen a la socialización de la promiscuidad, el consumo de alcohol y el uso de un lenguaje descuidado (Echart, 2005: 27).

La gran década de expansión del cine está marcada por la prosperidad económica, por la implantación de nuevos valores y normas sociales, y por la transformación de las relaciones interpersonales y el nuevo lugar que la mujer empieza a desempeñar en la sociedad. El final de la guerra y la aprobación de la Decimonovena Enmienda en 1919, según la cual se rechaza la discriminación de la mujer a participar en la vida política, trae consigo la modificación de los hábitos y las costumbres de las mujeres estadounidenses. Este hito anuncia, según Pablo Echart, la cristalización de una nueva imagen de mujer y una revisión cultural de la femineidad que se opera desde distintos medios de comunicación (2005: 28). La emancipación de la mujer mantiene relación con hechos como la modificación de las conductas sexuales o la salida del hogar para acceder a los ámbitos del trabajo y de las artes, además, se constituyeron iconos fundamentales de inspiración para ella en el plano simbólico. Esto supuso la demolición de la imagen sentimental y victoriana en favor de lo que se conocía como la «nueva mujer», prototipo encarnado por la *flapper*, la joven que protagoniza una revolución en la moda y en las costumbres, y cuyo modelo primigenio es concebido por Scott Fitzgerald en la novela *This Side of Paradise* (1920) (Echart, 2005: 32). Este nuevo prototipo abrazaba los comportamientos resultantes de la nueva moral que invitaban a la diversión y que orientaba hacia el consumo, lo importante era el cuidado que se prestaba a la apariencia física y la incorporación a lugares públicos de entretenimiento. Las características de la «nueva mujer» pasarán a ser heredados por las protagonistas de las comedias románticas, con las que compartirán la vitalidad, la espontaneidad y la libertad para ciertas conductas asociadas hasta entonces a los hombres (*Ibidem*).

La nueva moralidad establecida en esta época afectaba, también, a la consideración de lo que debía ser el matrimonio y de aquello que significaba la felicidad en su seno, la meta de este y su nuevo ideal nada tenía que ver con las viejas concepciones donde el hombre se hacía cargo de la esfera pública, mientras que la mujer tenía la misión de preservar y transmitir las virtudes morales en el reducto familiar. La nueva concepción del matrimonio subrayaba el compañerismo y el sexo, hasta entonces censurado y que ahora pasaba a ser concebido como una satisfacción romántica más dentro del amor entre «compañeros» (Peris *et. al.*, 2017: 153). La imagen que resultaba de estos cambios apostaba por valores como la complementariedad y el reconocimiento del otro, al tiempo que las mismas películas permitían una reflexión sobre estas novedades y su aceptación en la sociedad (Echart, 2005: 33).

Sin embargo, desde los años cuarenta en adelante, Estados Unidos sufrió un desvío de su política y sociedad hacia posturas más conservadoras, interpretada por algunos autores como una reacción a la política del *New Deal* (Friedan, 2009: 70). Estas ideas moderadas se intensificaron en la década de los cincuenta y el pensamiento conservador se comienza a plasmar en una serie de líneas ideológicas entre las que resalta el *New Conservatism*. Dentro de las medidas que se toman, la ideología conservadora empieza a desarrollar campañas en contra de la autonomía de la mujer, en las que se reclama el retorno a los viejos códigos morales de comportamiento. Las revistas se encargan de crear un nuevo referente femenino, en el que la mujer es representada de una forma frívola y muy femenina, casi infantil, que de nuevo vuelve a estar limitada al ámbito del hogar, pero que, además, incrementa su interés por el culto al cuerpo y la belleza, entendidos como las nuevas virtudes para seducir al hombre (Friedan, 2009: 74)¹⁰. Estas revistas se encargaban, según Betty Friedan, de recordar al ángel del hogar que durante la Edad Media la imagen de María había sido la encarnación de la máxima virtud y eso se debía a su concepción como madre de Jesús y encargada de crear hogar, una constante recreadora de la cultura, la civilización y la moralidad y que, por tanto, la ocupación de estas labores debía ser concebida como una gran satisfacción (2009: 80).

De este modo se empezó a difundir el fenómeno conocido como la mística de la femineidad, que reafirmaba que el valor de la mujer residía precisamente en la realización de su propia femineidad. Este pensamiento situaba de nuevo al ángel del hogar como referente para las mujeres, imagen que se erige como protagonista en todas las revistas femeninas de 1950, dejando atrás la representación de la «nueva mujer». Revistas como *Look*, citada por Friedan, defendían esta postura afirmando que la mujer estadounidense estaba ganando la batalla de los sexos gracias a su retirada del mundo de los varones y, además, ahora no solo era mucho más femenina que en la década de 1920, sino que, también, tenía un mejor comportamiento al aceptar cuál era su lugar, lo que la hacía merecedora de mayores alabanzas que nunca (2009: 97). Un pensamiento que recuerda al ideal de mujer propuesto siglos antes por Rousseau con la creación de Sofía, pero al que se añaden nuevos valores derivados de la época, como el de contribuir a que su marido descubra los intereses que darán sentido a sus quehaceres diarios o inspirar en sus hogares una visión del significado de vida y de la libertad (Friedan, 2009: 98). Este cambio lleva a una mayor contención de la mujer en el cine que, a

¹⁰ Ver en anexos imágenes 1, 2 y 3 como ejemplo de publicidad en las revistas de los años cincuenta.

menudo, se da en el nivel del argumento de las protagonistas femeninas o la representación que se hace de ellas confinadas en el ámbito del hogar.

Las diferencias en la concepción del referente femenino a lo largo de esta época son reflejadas en la comedia romántica que, a pesar de introducir ciertas novedades, mantiene la imagen tipo anterior. El proceso arquetípico, que posee una dimensión dinámica, se produce a través de las nuevas elaboraciones culturales, por las que se evoca a una imagen actualizada, perceptible, que ha entrado en el campo de la conciencia y que se presenta de una forma cognoscible. La ideología imperante en este siglo se encarga de reformular nuevamente ciertas características, a la vez que perpetua otras sirviéndose para ello del imaginario colectivo. Ahora, la figura de la mujer ángel se enriquece, se vuelve más compleja y se diversifica, no obstante, su unidad sigue siendo reconocida gracias a los símbolos que la componen, claramente definidos, identificables y reproducibles. Veremos que la representación de lo que, en principio, se aunaba en una única figura, será simbolizado a partir de ahora a través de una gran diversidad de estereotipos y agrupará una multiplicidad de realidades que cobrarán sentido en la trama discursiva. Los filmes *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*), de Howard Hawks en 1953, basada en la novela homónima de Anita Loos y el musical de Broadway de la misma autora y Joseph Fields; *Faldas de acero* (*The Iron Petticoat*), dirigida por Ralph Thomas en 1956; y *El mundo es de las mujeres* (*Woman's World*), por Jean Negulesco en 1954, nos permiten analizar las diferentes concepciones que adquiere el arquetipo de mujer ángel gracias a sus diversas vertientes que, también, engloban los nuevos estereotipos de la época.

4.1.1 LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS: EL PASO HACIA LA SUPERFICIALIDAD

Según Casetti, la trama de un filme es narrada siempre como trama «de alguien», acciones relativas a quien tiene un nombre, una importancia y goza de una atención particular, es decir, los protagonistas (1991: 177). El personaje es entendido como una unidad psicológica y de acción que debe ser analizada como una categoría narrativa, resultado de la suma de rasgos (características físicas, psicológicas, morales o sociológicas) que lo convierten en algo real. Un personaje debe de ser asumido, ante todo, como «persona», un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una gama propia de comportamientos, gestos y reacciones. Forman parte de la narración, considerada como una categoría mayor y entendida como una concatenación de situaciones en las que tienen lugar los acontecimientos y en la que operan personajes específicos (1991: 171). El movimiento narrativo comenzará con la presentación de un deseo, estableciendo, de esta forma, una meta donde el desarrollo presentará el proceso para alcanzarla.

«Aprendí mucho en Little Rock y he aquí algunos consejos que me gustaría compartir: encontrad un caballero que sea tímido o audaz, alto o bajo, joven o viejo, eso da igual mientras este sea millonario», de esta forma se abre la película *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*) que, siguiendo lo anterior en cuanto a la estructura del movimiento narrativo, se encarga de exponer en apenas dos frases el núcleo principal de la trama. La canción es interpretada por las protagonistas, Lorelei y Dorothy, personajes que asumen la organización jerárquica del relato *hawkiano*, donde la configuración de roles protagonistas recae en la pareja y en la que la parte dominante en el desarrollo de los acontecimientos suele ser representada por el componente masculino (Pérez, 2011: 3). Esta coyuntura se presenta de forma similar en el filme analizado, donde la pareja pasa a estar conformada por las artistas y en la que el rol masculino recaería sobre Dorothy, frente a la parte más femenina representada en Lorelei. Se puede observar que los roles desempeñados por este dúo son los propios del modelo de distribución de funciones en la comedia clásica: un personaje masculino caracterizado como miembro responsable y coherente, y uno femenino que actúa como causante de los obstáculos y contratiempos que sufren (*Ibidem*).

Nos encontramos ante personajes planos, contruidos en torno a una única idea y cuya naturaleza queda sintetizada desde un inicio, lo que marca la imposibilidad de una existencia fuera de ella. Su conducta es previsible y los rasgos que los definen se presentan de una forma nítida, aportando uniformidad a la construcción del sujeto. La cimentación de este tipo de personajes mediante el uso de unos pocos rasgos comunes de carácter tópico y elemental hace que sean asociados al tipo o estereotipo, ya que, actúan bajo un esquema repetitivo que los torna fácilmente identificables (Pérez, 2011: 4). Lorelei es un producto de los años cincuenta, una representación de la imagen femenina que, como se mencionó, se creaba y difundía a través de la propaganda de las revistas femeninas de mayor difusión y que ensalzaban la imagen de mujer frívola, pueril y alegre, limitada a cuidar su apariencia para seducir a los hombres (Friedan, 2009: 96).

La protagonista anhela el matrimonio, sin embargo, su interés por el dinero se manifiesta de una forma aún mayor; con ella el amor queda supeditado al interés económico, rasgo que, hasta ahora, no había tenido gran relevancia en el romance. Esta faceta del personaje tiene un carácter desmesurado en el filme, llegando a establecerse como la de mayor y única relevancia junto con la de sus atributos físicos, algo que queda reflejado a lo largo de la historia con frases como «nunca son lo suficientemente grandes» para referirse a las joyas, el interés que manifiesta por el dinero en cada conversación que mantiene, o con el número final donde Lorelei deja claro que «los diamantes son los mejores amigos de una

chica». Expresiones que son enfatizadas a través de una iconología que se encarga de aportar los motivos figurativos que comprenden la relación entre el personaje y los códigos utilizados en las secuencias donde aparece¹¹.

Dorothy, representa los roles masculinizantes aportando elocuencia y seguridad. En contraposición a su compañera no tiene ningún tipo de interés en el aspecto económico y a la hora de buscar una relación solo se centra en el sentimiento amoroso. Sus intervenciones se dan siempre en contextos asociados al hombre, en los que la postura del personaje acaba convirtiéndose en una parodia del rol masculino, reflejada, por ejemplo, a través del trato que da a los gimnastas con los que comparte travesía y de los que solo le interesa su físico¹². También es representada bebiendo, fumando y manteniendo conversaciones amistosas con hombres, en ellas llega a participar en el alago a las cualidades físicas de su amiga y en la burla de las intelectuales. Encarna las características tipo del rol del protagonista masculino: inteligencia, sagacidad, discurso elaborado y capacidad para hacer que la historia avance y los sucesos ocurran resolviéndose de la mejor forma para su coprotagonista, a la que salva continuamente de las consecuencias de sus malas decisiones.

Respecto a las características físicas de Lorelei, concebidas según se ha mencionado como uno de los aspectos más importante del personaje, se debe tener en cuenta que son vinculadas a su carácter superficial, pues sin ellas no podría alcanzar sus objetivos. Se recurre al tipo de la mujer seductora construida bajo el canon de belleza femenina que establece la tradición arquetípica de la *donna angelicata*: mujer con cabello dorado, ojos azules, tez rosada y rasgos angelicales¹³. Sin embargo, se evidencian cambios en el modo de contemplación de esta belleza, debidos a la ideología contemporánea. Si bien antes esta era concebida bajo el halo de pureza que la relacionaba con una entidad casi sobrenatural donde no había cabida para la connotación sexual, ahora el interés por el cuerpo se manifiesta de forma muy clara. Según Russel citado por Uribe, las imágenes que representan a las mujeres se centran en la exhibición femenina con el propósito de producir un objeto exótico que alimenta el placer de mirar; el cine se encarga de resaltar la fascinación masculina por la belleza femenina utilizando la narrativa para hacer que las actividades más cotidianas se convirtieran en un espectáculo¹⁴ (2016: 80).

¹¹ Ver anexos para visualizar algunas de las imágenes utilizadas a la hora realzar la pasión de la protagonista por las joyas.

¹² Imágenes 7, 8 y 9 en anexos.

¹³ Véase en anexos la comparación entre las facciones de la figura de mujer ángel representada en la pintura *El nacimiento de Venus* de Botticelli y las de la protagonista.

¹⁴ Imágenes de Lorelei y Dorothy en anexos.

Se conservan también algunas de las características que vimos con el prototipo de la *flapper*, que tienen que ver con el vestuario y una moral que abrazaba la diversión y el consumo y que, como se mencionó, son heredadas por las protagonistas de estas comedias. Lorelei representa un paso más en la superficialidad de la mujer en una época de derroche, dejando atrás los valores de formación y autonomía que se habían propagado durante la década anterior con la representación de las mujeres conocidas como «heroínas de carrera». Su imagen ensalza el prototipo de mujer que considera al matrimonio y sus alicientes, entre los que destaca el capital económico del pretendiente, como un paso más en su realización personal. Retoma los principios que se atribuían a la concepción femenina siglos antes, entendida como objeto de contemplación y amor, cuya virtud principal era la belleza y establece un nuevo tipo de interés en el enlace conyugal.

4.1.2 FALDAS DE ACERO: LA «NUEVA MUJER»

La Guerra Fría ofreció numerosos argumentos para las producciones de Hollywood, que supieron explotar y reflejar en los filmes la tensión generada entre Europa occidental (capitalista) y Europa oriental (comunista), separadas por la frontera política e ideológica conocida como el «telón de acero». Este contexto de confrontación política ambienta la trama de la comedia *Faldas de acero* (*The Iron Petticoat*) que, al igual que en el caso anterior, se sirve de la configuración de la pareja para representar los roles protagonistas, a través de los que se manifiesta el enfrentamiento político. Vinka Konvelenko y Chuck Lockwood son los personajes en torno a los que gira la historia introducida por el conflicto, que se encarga de provocar la aversión existente entre ellos y traba la estructura narrativa para que el romance no sea contemplado como la acción principal de la trama. Según Echart, este recurso es utilizado con frecuencia en la narración de la comedia romántica y permite establecer una disputa entre las concepciones vitales de los protagonistas que, en un principio, son totalmente opuestas y quedan reforzadas por los incompatibles fines que persiguen cada uno de ellos (2005: 227). En el caso del filme, además de la oposición ideológica, se añade a la trama otros obstáculos como el compromiso del personaje masculino con otra mujer o la condena de Vinka por traición, premisas narrativas utilizadas por el director para afirmar la compatibilidad de la pareja una vez superados todos los obstáculos en el desenlace.

Los personajes están caracterizados por un perfil psicológico más desarrollado que en el caso de Lorelei y Dorothy, en el que la expresión de los contrastes aporta una mayor verosimilitud al relato. Mediante los elementos contradictorios, el creador, es capaz de representar la naturaleza humana, ilógica e imprevisible, e introduce el debate y la duda. En el caso de la comedia este tipo de caracterización se complica, pues es el propio género el

que estipula la función de estimulación del humor en el espectador y condiciona la configuración de todos los componentes narrativos y discursivos. La mayoría de las veces, la figura del personaje queda subordinada a esta construcción genérica que determina la frecuente utilización de estereotipos y roles planos (Pérez, 2017: 6). Sin embargo, en este caso nos encontramos con un personaje que aporta ciertos matices novedosos a la representación del referente femenino estereotipado. Vinka es capitana del ejército Soviético y la tercera mujer piloto de su país, alguien que decide desertar por considerarse discriminada al ser mujer. El personaje femenino deja a un lado la caracterización de atributos que se fundamentan en la sensualidad y feminidad y asume un carácter intrépido que, la mayoría de las veces, supera el valor de su compañero y cuyas características principales son la valentía, independencia y determinación.

El rol femenino representado por este personaje hace referencia a las conocidas «mujeres de carrera», heroínas que aparecían en un contexto donde lo importante era su situación frente al trabajo o desarrollo personal, particularidades que modifican su papel en la construcción del romance. Vinka no muestra ningún tipo de interés por el asunto amoroso durante el inicio, su meta es la de poder ascender al puesto que se merece, pero que, sin embargo, ha sido asignado a un compañero que no cumple con los requisitos. Es representada con las tipologías asignadas al carácter masculino, como vimos con Dorothy, y, por tanto, en situaciones que permiten enfatizar estos rasgos: conversaciones en las que expone sus logros en el ejército e intereses políticos, manteniendo siempre un tono de camaradería con los demás, vestimenta y lenguaje corporal masculino y escenarios de acción¹⁵. Asimismo, estas características son realizadas por los demás personajes a la hora de describirla, utilizando frases como «es un 98% rusa y un 2% mujer» en el caso de Chuck para tranquilizar a su futura mujer por la presencia de una compañera femenina. Estos roles están marcados, según Friedan, por el concepto que se tenía de que el único referente para la mujer que quería destacar o escoger un camino distinto al hogar era el masculino. Hasta entonces solo los varones contaban con la educación y libertad necesarias para desarrollar plenamente todas sus capacidades y, por tanto, se visualizaba a aquellas mujeres que querían gozar de las mismas libertades como varones (2009: 121). De ahí la representación paródica que se hace de ellas, que asumen características masculinizantes para poder destacar en un ámbito que estaba dominado totalmente por los hombres.

¹⁵ Imágenes 16, 17 y 18 en anexos.

A pesar de no contemplarla como una mujer en aspectos como el físico, sí que hacen al concebir los asuntos que la atañen. Asocian, desde el principio, su situación de descontento a una cuestión de carácter romántico y asumen como estrategia la seducción para hacerla cambiar de opinión respecto al comunismo. Táctica que es utilizada también por sus compañeros rusos, quienes mandan a un antiguo amante de Vinka para combatir contra los americanos. La conquista se presenta como un recurso que tiene el poder de transformar a la mujer, cuyo último fin sigue estando vinculado al amor y el matrimonio. Este discurso es utilizado en la mayoría de las comedias románticas como condición para corregir ciertas visiones que un determinado integrante de la pareja tiene del mundo o de sí mismo, ayuda que se refleja no como una traición a la identidad de los personajes, sino como algo que saca a relucir sus potencialidades (Echart, 2005: 291). En el caso de Vinka, estas potencialidades están asociadas a la feminidad, el personaje va adquiriendo a lo largo de la trama intereses y preocupaciones que no se manifestaron en un principio, como su físico, y que surgen del deseo por agradar a Chuck.

Una vez que la trama amorosa toma el protagonismo el rol femenino va transformándose poco a poco bajo las concepciones establecidas en el género romántico y empieza a formar parte del juego de la seducción. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando Vinka acaba por comprar el vestido de encaje para cautivar a Chuck, a pesar de que un principio este atuendo es descrito por ella como una «cadena para el cuerpo». En esta parte del filme la protagonista deja de verse como una camarada y pasa a ser considerada como una mujer femenina y bella, capaz de provocar la excitación y admiración de todos sus compañeros, que se muestran maravillados ante la transformación de la capitana¹⁶. Este cambio en la concepción del personaje es producido por el giro que toma la trama, ahora no es necesario representar a Vinka bajo la tipología masculina porque ese mundo queda atrás con el romance, donde la protagonista tiene que asumir las características femeninas. Estas comedias ilustran a su vez el lugar central que la relación romántica ocupa en la estructura narrativa y lo liviano de las tramas principales y las subtramas, que son completamente permeables.

Igualmente, responde a la moral de la época, que determinaba que la mujer no debía de perder a un buen hombre si se presentaba algún tipo de conflicto entre este y el trabajo, pues el amor era lo más importante. Se debe de tener en cuenta, también, que esta representación no estaba pensada para las «mujeres de carrera», sino para las amas de casa,

¹⁶ Imágenes de Vinka al llegar a la cena con sus compañeros en anexos.

ya que, se pretendía reafirmar la idea de que el matrimonio constituía, en última instancia, la meta deseada por todas (Friedan, 2009: 77). Los cambios en el comportamiento de Vinka responden a la formación de la mujer en los principios y virtudes establecidos en el modelo de educación que siglos antes quedaba instituido por Rousseau y que, como se mencionó, pretendía ser retomado por la ideología más conservadora para aferrar la imagen de mujer en el «eterno femenino». De esta forma, las novedades que la caracterización de este personaje introducía a la representación femenina en un principio, quedan supeditadas posteriormente a la conocida «transformación por amor», que coloca el sentimiento amoroso como una especie de revelación que conduce a la máxima felicidad y restablece los roles típicos de los personajes del romance (Echart, 2005: 296).

5.1.3 *EL MUNDO ES DE LAS MUJERES*: UN NUEVO MODELO DE MATRIMONIO

Las comedias románticas de la época siguieron desarrollando ciertas nociones de los años veinte, como vimos con ciertas características de las *flappers* en el primer filme, entre las que destacó la concepción de matrimonio y su representación. Las tramas de estas películas se centran en la unión de la pareja en las diferentes esferas (pública y privada), mediante la superación del enfrentamiento al que se somete a los protagonistas. Mostraban una nueva imagen de la unión que apostaba por valores como la complementariedad, la igualdad, el compañerismo y el reconocimiento al otro, premisas que ya mencionamos y que conducen a los filmes a meditar sobre la validez de la institución al buscar los pilares de su autenticidad y legitimidad (Echart, 2005: 41). Esta exploración en la naturaleza del matrimonio obedecía, en parte, al incremento de divorcios experimentados en Estados Unidos y Europa, situación de la que la industria cinematográfica se sirvió para conformar el eje de la narrativa de numerosas películas, trasladando la separación a la pantalla no como un mal que erosionaba el tejido social, sino como una fuerza positiva que liberaba al hombre de relaciones muertas e hipocresías sociales (*Ibidem*).

El mundo es de las mujeres (*Woman's World*) representa el patrón estructural de las comedias de enredo matrimonial, añadiendo a la trama tres tipologías diferentes de parejas que personifican a la perfección las estructuras narrativas, conflictos y convenciones dramáticas habituales en este tipo de filme, que se interesa por introducir las preocupaciones sociales de la época. El discurso narrativo centra su mirada en un esquema de patrones ideológico cuya trama principal gira en torno al compromiso, las pretensiones profesionales y el encuentro romántico; es una comedia que enfatiza el valor del matrimonio cuando la pareja es capaz de sacrificarse y uno de los miembros acaba por renunciar a sus aspiraciones para mantener la relación. También se insertan en su trama la reafirmación como

recuperación del equilibrio perdido, es decir, de aquellos valores a los que una vez se comprometieron sin éxito, y la separación como liberación del hombre. Esto es reflejado a través de las tres parejas protagonistas: los Baxter como representación de la nueva concepción de matrimonio; los Bums como la dicha de la reconciliación; y los Talbot como ejemplo de matrimonio erróneo.

Como vimos en *Faldas de acero* (*The Iron Petticoat*), el encargado de generar la acción es el conflicto, que permite construir el perfil psicológico de las parejas y proporciona el argumento principal de la trama. Para ascender al puesto de director en una gran empresa de automóviles los protagonistas tendrán que pasar por un análisis exhaustivo que llevará a cabo el dueño de la fábrica y en el que no solo se valoraran sus cualidades, sino que, también, se tendrán en cuenta la de sus esposas, que llegan a desempeñar un papel más importante que estos. Es bajo este pretexto como se inserta la representación de roles femeninos en el ámbito del romance matrimonial, estableciendo a lo largo del filme las tipologías que comprenden el modelo referente para una buena esposa, así como la contraposición a este. Se vuelve a recurrir para ello al binomio de la «buena» y «mala» mujer que, como vimos, se basa en la oposición entre una serie de características que son asociadas a la virtud y la maldad.

Así, Elizabeth y Katie encarnan, cada una a su manera, el ideal femenino comprometido con su papel como madre y esposa; por el contrario, Carol representa la imagen de una mujer ambiciosa y mentirosa cuyo verdadero interés es el dinero, por el que es capaz de dejar a un lado las necesidades de su marido y recurrir a lo que, como se mencionó con Rousseau, se conciben como las habilidades naturales de una «mala» mujer para subordinar a los hombres a través de la excitación y provocación. Algo que hace con maestría e inteligencia gracias a la manipulación y una serie de estrategias premeditadas, que le otorgan una psicología totalmente diferente a la de Lorelei a pesar de mostrar un interés parecido por el dinero, pues esta es caracterizada con dulzura, sinceridad e ingenuidad para generar una mayor empatía en el espectador. El personaje de Carol es incorporado en escenas donde la mayor parte del tiempo recurre a su belleza para llamar la atención de hombres importantes que pueden abrir el camino del éxito para su marido y, por tanto, para ella¹⁷. Además, no duda en engañarlo si es necesario para escalar socialmente, algo que termina por destruir su matrimonio y liberar a Talbot, quien consigue el puesto al ser alejado de aquello que, según el dueño de la empresa, suponía su mayor obstáculo. Esta configuración de la pareja responde a la trama de tensión amorosa provocada por la cuestión económica y el

¹⁷ Imágenes de la entrada de Carol a la fiesta de bienvenida para los candidatos y sus numerosos acercamientos al jefe de la compañía en anexos.

engaño, y cuya mejor encarnación se realiza a través de personajes tipo, como, por ejemplo, las ricas herederas. En este caso, Carol representa a la mujer desarmada, incapaz de amar, lo que la lleva a un desenlace donde suele ser castigada con la privación de los bienes y cualquier relación (Echart, 2005: 242).

Como contraposición a lo anterior se construye el personaje de Katie, cuya mayor preocupación son sus hijos. Se muestra reacia ante la posibilidad de una nueva vida en la gran ciudad de Nueva York y expone su descontento ante la idea mudarse allí si su marido es ascendido. Katie es una ama de casa que dedica su vida al cuidado del hogar y los niños y así lo muestra en numerosas ocasiones durante el transcurso de la trama: no sale del hotel porque se siente más segura en espacios interiores, debe de recibir las indicaciones de su marido para adoptar un comportamiento adecuado en las reuniones con los compañeros y ejecutivos de la empresa, pues nunca ha estado en situaciones de esta índole, y prefiere gastar el dinero que le ha sido asignado para ropa en una cocina eléctrica. Es el personaje más cómico, refleja espontaneidad y sencillez, y ejemplifica a una esposa totalmente entregada a su marido. Su caracterización física es mucho más conservadora, lleva una vestimenta clásica y es representada en escenas donde, a menudo, sobresale por una personalidad que la conduce a situaciones realmente embarazosas y que permiten enfatizar su dulzura, bondad y naturalidad¹⁸.

Katie acaba por aceptar la posibilidad de trasladar a su familia a Nueva York y convertirse en una esposa perfecta para un marido con éxito; por su parte Bill renuncia al puesto, ya que, este supone aceptar una serie de convenciones que sitúan el ámbito laboral por encima del matrimonial y que son aunadas en la condición que el señor Gifford, jefe de la fábrica, establece como la principal: « la esposa no deberá competir nunca con el trabajo y en caso de conflicto se elegirá siempre lo laboral». Como se puede observar, el patrón a seguir en caso de confrontación entre la relación romántica y laboral es totalmente contrario al que se establecía para las «mujeres de carrera», que debían de optar por el amor. Esto se debe, según Friedan, a que las metas establecidas para hombres y mujeres eran totalmente distintas, mientras que para ellas, como ya se vio, la realización principal era el matrimonio y la vida en el hogar, los hombres alcanzaban su mayor desarrollo el ámbito público y, por tanto, la esposa nunca debía de suponer un obstáculo para la consecución de sus logros, pues estaría privando al marido de su principal cometido (2009: 165).

¹⁸ Ver en anexos imágenes de Katie.

Los Baxter simbolizan un matrimonio entre compañeros, conformado por una pareja dispuesta a sacrificarse el uno por el otro para conseguir una unión sin fisuras, donde la intimidad doméstica se considera el bien más preciado y es constatado mediante la representación de las rutinas y las alusiones familiares, que se convierten en su mejor salvaguardia. Su matrimonio constituye un espacio apto para la diversión y la comprensión, en el que se rechaza la idea de anteponer la posición social o el poder económico a la felicidad genuina que ofrece el amor. Las manifestaciones de complicidad conyugal alcanzan su expresión más obvia en esta pareja, donde la intimidad matrimonial sale a relucir con las continuas muestras de cariño, atención y reconocimiento mutuo, con los que también se revela una voluntad de mantener vivo su compromiso¹⁹. Se realzan con ellos las escenas domésticas, donde la aparente banalidad es, sin embargo, enormemente irresistible y se encarga de dotar a la pareja de las características que conforman un referente a seguir, enfatizado en el filme por las numerosas alabanzas que el resto de los matrimonios le dedican.

La función narrativa de la reconquista se lleva a cabo a través de la pareja de los Burns, quienes se presentan en escena como un matrimonio roto debido al fracaso de Sid como marido. El conflicto recae, de nuevo, entre la aparente imposibilidad de la conciliación entre el mundo laboral y el personal, donde el hombre acaba por descuidar el segundo para conseguir sus éxitos. Sin embargo, el personaje de Sid rompe con lo establecido como moralmente aceptado en la época y manifiesta un acercamiento a los nuevos ideales de la noción de matrimonio, en la que el rol masculino deja de configurarse únicamente como sustento económico de la familia y pasa a tener, también, ciertas obligaciones para conseguir una vida doméstica feliz y equilibrada. Sid introduce una novedad importante: en un matrimonio entre compañeros el hombre también puede ser el causante de la desdicha. Su personaje ha fracasado como marido y se muestra frustrado por ello, lo que lo lleva a iniciar el proceso de transformación y, con él, la reconquista. Elizabeth por su parte, asume una caracterización fría, distante, en la que se mantiene siempre al margen y en la que, a veces, adopta el rol masculinizante. Esta situación cambia cuando Sid decide sacrificar el ascenso para recuperar su matrimonio, comportamiento que lleva a Elizabeth a confiar de nuevo en él y perdonarlo, manifestándose con la nueva actitud del matrimonio un reajuste en los roles de los personajes, que empiezan a asumir las características que le son consideradas como propias²⁰. La metamorfosis de Sid establece la reafirmación de los valores conyugales y del

¹⁹ Imágenes 36, 37 y 38 en anexos.

²⁰ Ver imágenes de la evolución de esta pareja en anexos.

amor romántico como fuerza de transformación y conduce a un desenlace satisfactorio para ambos.

Las comedias románticas se distinguen fundamentalmente, según Arthur Knight citado por Echart, por tener un modo peculiar a la hora de concebir el mundo y resolver sus problemas, expresado mediante una actitud optimista en la afirmación que hacen de las capacidades humanas y en su falta de crueldad y cinismo al describir las faltas individuales o de la comunidad (2005: 249). Son benévolas y tolerantes con los errores y los defectos, y confían firmemente en las posibilidades de regeneración de las personas gracias a la acción purificadora y vivificante del amor, instrumento de crecimiento y cambio positivo. Hay que resaltar que una de las cualidades de estos filmes radica en la capacidad de los personajes de cambiar a mejor, de humanizarse, un proceso que les permite ser conscientes de su crecimiento personal y que, a su vez, supone el goce del espectador que sabe que al término del enfrentamiento espera una reconciliación que colma las aspiraciones de felicidad de los personajes (*Ibidem*). Esta convención narrativa se aprecia, como hemos visto, con mayor fuerza en las comedias que utilizan la reconquista matrimonial, donde el perdón es una condición necesaria para que haya un reconocimiento del otro y un nuevo comienzo para la pareja. Con ellas se subrayan las dificultades del amor y, por eso, la reconciliación se manifiesta próxima al desenlace, cuando el perdón certifica la superación de todos los obstáculos y se completan los procesos de reconocimiento del otro y de metamorfosis personal.

4.2 EL CINE Y SU INFLUENCIA EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

Gracias a la simbiosis que se produce entre lo que la sociedad necesita y lo que la industria cinematográfica aporta, el cine satisface ciertos anhelos sociales elementales de la persona y del ciudadano y comienza a contribuir decisivamente en la formación del inconsciente colectivo de la nueva generación al ofrecer una serie de valores, ideales, comportamientos y esquemas de vida, que lo llevan a establecerse como un instrumento de poder educativo de enorme influencia. Esto fue aprovechado por algunos de los grandes cineastas y productores de la época, que empezaron a estar más seguros de su poder y de la responsabilidad que ostentaban, un hecho especialmente significativo en un tiempo de crisis como son los años posteriores a la Depresión, con la que habían caído algunos de los mitos tradicionales de la sociedad que se pretendían recuperar a través de los filmes (Echart, 2005: 37). Las películas eran concebidas, según Garth Jowett y James Linton citados por Alejandro Parido, como un medio de comunicación social que producía mensajes generados dentro de un sistema de comunicación fílmica y que, por tanto, necesitaban un enfoque que abordara

el cine como medio de comunicación para que su naturaleza, funciones y efectos fueran entendidos a fondo (1998: 61). A partir de este supuesto, estos autores se encargaron de estudiar el fenómeno cinematográfico en sus dimensiones económica, sociológica, psicológica y cultural, ofreciendo un marco de referencia más amplio y evidenciando su influencia, subrayando que el poder del filme radicaba en su apelación emotivo-sensorial y en sus funciones de socialización y legitimación (Parido, 1998: 62). El cine pasa a ser considerado como reflector y moldeador de mentalidades y comportamientos, un agente social que desempeña un papel importante en el modo en que se percibe el mundo que nos rodea y que es capaz de ejercer una influencia directa y decisiva sobre el individuo y la sociedad (*Ibidem*).

Según Puttnam citado por Parido, se produce a partir de lo anterior una recurrencia popular al cine como fuente de educación primaria, algo que para el autor ha sido una constante en el proceso cultural de la sociedad moderna a través del doble efecto que explicaría la eficacia fílmica como generadora de cultura: por una lado, la universalización o multiplicación de contenidos dramáticos, es decir, la capacidad de contar una misma historia para todo el mundo; y, por otro, la homogeneización de un público heterogéneo que comparte una misma reacción ante esos contenidos (1998: 73). Dentro de este proceso de socialización y culturización se produce, también, una interacción entre la realidad social y la fílmica que conlleva una influencia bidireccional entre esta y el cine, así los medios audiovisuales contribuyen a que la sociedad se enriquezca o se degrade y, a su vez, se ven afectados por ella (*Ibidem*). Se puede establecer, por tanto, que todas las obras que hemos analizado quedan definidas por la presunción compartida de que existe una relación entre la representación cinematográfica que hacen y el mundo real, sirviendo como forma para registrar o reflejar la realidad de una manera directa o mediatizada y como vehículo para transmitir significaciones ya constituidas, y que, en este caso, hacen referencia a la representación mitificada de la imagen femenina.

El cine se encarga de recoger la dicotomía cultural y social que sigue representado a la mujer bajo una serie de características que conforman el binomio de buena o mala, adoptando el modelo arquetípico que ha ido transmitiéndose de generación en generación gracias al imaginario colectivo, como vimos con la literatura. Como ella, se sirve del mito para poner en marcha diversos procesos simbólicos, a través de los que evoca a una conciencia colectiva común que le permite continuar elaborando nuevas construcciones sociales ancladas a ideologías e imágenes anteriores. La imagen pasa a ser concebida como un elemento fundamental para construir una relación que permita la identificación con lo anterior, pues está dotada de una mayor significación que lo alegórico, que remite a

abstracciones y cualidades espirituales o morales que son más difíciles de representar, mientras que el signo común remite a un significado que puede estar presente o ser verificado con mayor facilidad, es decir, la imagen reemplaza con economía una larga definición conceptual (Bech, 1999: 67).

La representación, como vimos con Auerbach al inicio de este trabajo, va mutando a lo largo de la historia a conveniencia de la sociedad, pues debe ser reajustada a sus nuevas necesidades. Sin embargo, las imágenes anteriores no quedan obsoletas por la pérdida de sentido, simplemente se efectúan reinterpretaciones más acordes de ellas. Como hemos visto, la mujer ángel o *donna angelicata* sigue siendo la esencia primigenia, el símbolo arquetípico de mayor constancia y eficacia a la hora de representar el «eterno femenino», pues supone el sistema de imágenes y emociones guía que, con el tiempo, va evolucionando y adaptándose al igual que la naturaleza humana. El cine asume que las ideas más poderosas en la historia se remiten a los arquetipos y que el mito establece la forma de conocimiento más adecuada para estos, ya que pueden sobrevivir bajo nuevas convenciones conservando su estructura y alcance a través de su reescritura, ligada a la intertextualidad. Igualmente, la recontextualización del arquetipo permite actualizar sus posibles interpretaciones renovando el imaginario de una comunidad. Algo que es posible gracias a la memoria textual que, como vimos, desempeña un papel fundamental al evocar al trasfondo original del mito mediante los elementos intertextuales. Literatura y cine consiguen que algunos esquemas de comportamiento social aún sobrevivan en las nuevas sociedades a través de las estructuras míticas, perpetuándose por medio de la gran influencia que generan en el imaginario colectivo y sistema de creencias (Bech, 1999: 75).

5. CONCLUSIÓN

Según Castoriadis, todo lo que se nos presenta en el mundo social-histórico está firmemente tejido con lo simbólico y, por tanto, su papel debe de ser reconocido en la vida social (2007: 187). La afirmación del filósofo hace obligatoria una reflexión acerca del valor del mito en la actualidad, donde solo algunas veces se admite su importancia, ya que, en la gran mayoría, tiende a ser limitada y rechazada como fuente de conocimiento científicamente aceptable. El predominio de la razón ha confinado la significación de lo simbólico al mundo de la imaginación, lo que conlleva una asociación, de manera general, de este con lo fantástico o inverosímil. El mito ha pasado a ser contemplado, casi mayoritariamente, como parte del mundo ficcional que conforman ciertos medios de expresión artística como la literatura o el cine. Sin embargo, se recurre a él para la transmisión y explicación de ciertos conocimientos y prácticas colectivas arraigadas al pasado de las diferentes sociedades, una muestra del pensamiento, psicología e historia de estas, lo que acaba por manifestar la relación existente entre lo simbólico y lo social. El simbolismo forma parte de lo natural y lo histórico y, por ello, termina por intervenir también en lo racional; lo simbólico hace surgir ciertas relaciones de significantes y significados que se instituyen en las sociedades confiriendo sentido a aquello que carece de carácter mediato a la hora de entender la realidad. Es decir, hay parte de lo simbólico en todo aquello que requiere de la interpretación, y mediante la creación de estas relaciones de significado logra establecerse como intermediario entre lo representativo y lo real.

Este destierro del mito a una esfera ficticia carente de valor epistemológico hoy en día tiende a olvidar, con frecuencia, que durante mucho tiempo fue aceptado como agente de cultura y creador de imaginarios, noción que adquiere una gran importancia durante el siglo XX en el ámbito de las ciencias sociales y del que ya hicimos mención al principio de este trabajo. Su trascendencia se debe a su carácter social, el mito es considerado como una de las más antiguas fuerzas de la civilización humana, ligado al resto de acciones del hombre: hay mito en lenguaje, en la poesía, cultura y el arte. Por ello, resulta inseparable del pensamiento histórico, pues conforma un discurso de conocimiento colectivo y unificador; el mito ha sido el encargado de brindar una explicación al mundo mediante una construcción colectiva que ha permitido sostener la cohesión social gracias a su carácter universal. Las narraciones míticas acaban por propagarse como construcciones comunicativas y representaciones socialmente compartidas que, debido a su relevancia, se convierten en modelo o prototipo a seguir y pasan a formar parte de la historia del mundo. De esta forma, se van creando imágenes con una gran carga de contenido significativo que acaban por

enlazarse con las estructuras simbólicas de la sociedad y conformando su imaginario, y es así como el mito se convierte en algo normativo que debe ser respetado y termina por naturalizarse.

Mediante la repetición de estas imágenes a lo largo de las generaciones se va constituyendo de una forma sólida las significaciones sociales que aseguran la continuidad de la sociedad, proceso en el que se enmarca la reproducción del capital simbólico. Estas formas ofrecen posibilidades de identificación y de proyección, difunden valores, concepciones del mundo y relacionan órdenes de significación. Pero, también, crean una dominación simbólica a través de la comunicación y transmisión del conocimiento, dominio que se da, sobre todo, en la cultura, en la producción, circulación y recepción de representaciones mediante los medios de masas e industrias culturales. El mito establece, de esta forma, un sistema de comunicación, un mensaje que transmite, entre otras, estereotipos aceptados socialmente como válidos, que, también, acaban ejerciendo una dominación simbólica al determinar significados y mostrar como natural aquello que no puede ser probado. El mito debe ser considerado como objeto de conocimiento para lo social por su papel en la transmisión de estos patrones e imágenes que conforman la historia de lo imaginario, y que, tratados a través de los documentos literarios o artísticos realizados por las diferentes sociedades, han terminado por erigirse como principios universales. Como hemos visto, la historia de la mujer ha sido determinada por la historia de su representación, por los mitos y las imágenes que han ido creando su imaginario colectivo y toda la estructura social que los ha aceptado, conformado y reproducido. La representación femenina, construida en torno a la imagen mítica del «eterno femenino», constituye una herramienta social para estudiar las características y factores que han permitido su repetición una y otra vez, así como para iniciar una desmitificación y modificar el imaginario dominante que ha conseguido sobreponerse a lo largo de la historia. Analizar el papel de los mitos en la construcción de la identidad femenina hace posible la construcción de nuevas identidades mediante la subversión de estos, decodificando el imaginario simbólico para crear nuevos modelos de feminidad.

Para ello es imprescindible el papel de los medios de expresión y transmisión de cultura, donde literatura y cine siguen ejerciendo un papel fundamental junto con otros medios de masas. La expresión realizada por las sociedades a través de estos permite reformular los patrones de representación, considerados de total fiabilidad para facilitar la comprensión de los esquemas interpretativos de los grupos sociales. La memoria cultural es fundamental en este proceso de transmisión de conocimiento, pues permite la comunicación entre los distintos medios artísticos, permitiendo el acceso a los conocimientos colectivos del

pasado. Asimismo, estos participan en la construcción de una memoria colectiva y se deben entender como prácticas sociales articuladas a procesos de edificación, producción e interpretación social, ya que mediante ellos se genera cierto conocimiento capaz de transformar a los individuos. Por tanto, el símbolo social que generan supone una categorización sólida que nos conduce, como se ha visto a lo largo de este trabajo, a un reconocimiento de la sociedad en las representaciones que de ella se hacen e intervienen en el desarrollo y creación de una determinada imagen social, contribuyendo a la compleja síntesis cultural de una realidad concreta (Núñez, 2009: 439).

Literatura y cine son instrumentos de autoconciencia de una sociedad y, por ello, están siempre vinculados a una serie de ideas y valores que pretenden transmitir una manera determinada de ver el mundo, sirviéndose en numerosas ocasiones de las estructuras míticas insertadas en la conciencia colectiva. Son fuentes para examinar los diferentes modos colectivos de imaginar lo social, siempre con un anclaje en la historia, y permiten no solo entender la producción de significaciones de una determinada época, sino, también, transmitir las de generación en generación. La posibilidad de estos medios para crear ciertas identidades se debe a la gran influencia que ejercen en la sociedad con la que mantiene una continua relación de retroalimentación que permite, a su vez, asumir la realidad en la representación de determinados elementos. Es justamente esta presunción la que hace factible que el arquetipo mítico se vaya asentado en el imaginario, transmitiendo los esquemas de pensamiento heredados y condicionando los patrones de conducta. Así, la creación literaria ha conseguido traspasar a la realidad y viceversa en numerosas ocasiones, algo que se ha mostrado en el desarrollo de este trabajo a través de la figura de la *donna angelicata*, bajo la que se ha encarnado durante siglos el arquetipo base para un ideal literario, pero que, además, ha conformado el modelo referente para la sociedad, que se ha encargado de adaptarlo a sus diferentes necesidades. El ideal de mujer angelical ha sido posible a lo largo de la historia gracias al sistema de comunicación que conforma el mito. Igualmente, su carácter universal y el vínculo inquebrantable que los medios de expresión, lo simbólico y la sociedad mantienen suponen una fuente de conocimiento totalmente válida para examinar lo social.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Abric, Jean Claude (2001): *Prácticas y Representaciones sociales*. Francia, Ediciones Coyoacán S. A.
- Acosta, Pimentel; Garibello Luis (2018): *Análisis de imaginarios en el campo de la educación*. Documento recuperado en: https://ciencia.lasalle.edu.co/lic_lenguas/525.
- Agudelo, Pedro Antonio (2011): *(Des)bilvanar el sentido/los juegos de Penélope: una revisión del concepto de imaginario y sus implicaciones sociales*. Uni-Pluri/Versidad, Vol. 11, N.º 3. Págs. 1-18.
- Aguirre, Carlos (2012): *Walter benjamin, el cine y el futuro del arte*. Izquierdas, Págs. 143-162.
- Alsina, José (1986): *Aristóteles, Poética*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Amezcuá, David (2011): *La teoría literaria de Northop Frye*. Documento recuperado en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/9765/50433_TESIS%20DAVID%20AMEZCUA%20.pdf?seque.
- Anónimo (1999): *Pseudo Aristóteles, Fisiognomía*. Introducciones, traducciones y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán. Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- Arruda, Angela; de Alba, Martha (2007): *Espacios imaginarios y representaciones sociales*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Auerbach, Erich (2002): *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Baeza, Miguel: (2011). *Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales*. Documento recuperado en: <http://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/449/1/Nuevas%20posibilidades%20de%20los%20imaginarios%20sociales.pdf>.
- Ballo, Jordi; Pérez, Xavier (1995): *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*. Editor Digital: titivill us.
- Beauvoir, Simone (2005): *El segundo sexo*. Madrid, Ediciones Cátedra (grupo Anaya, S. A.)
- Bech, Julio Amador, (1999): «Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de la formación de la identidad colectiva e individual». *Revista mejicana de Ciencias Políticas y sociales*. Págs. 61-99.
- Belmontes, Paloma (2017): *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria*. Tesis en acceso abierto en:

<http://dspace.umh.es/bitstream/11000/4548/6/Tesis%20Paloma%20Belmonte%20Rives%20.pdf>.

- Blanco, Carmen (1996): *El amor en el dulce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*. Universidad de Santiago de Compostela. Edita servicio de publicaciones e intercambio científico Campus Universitario.
- Cabo, Fernando; Do Cebreiro, María (2006): *Manual de teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Castalia.
- Cacciola, Anna (2019): «La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra». *Amaltea, Revista de mitocrítica*, Vol. 11. Págs. 11-25.
- Campbell, Joseph (1991): *El poder del mito*. Barcelona, Emecé Editores.
- Cantero Rosales, M.^a Ángeles (2011): «El ángel del hogar y la feminidad en la literatura de Emilia Pardo Bazán». *Revista electrónica de estudios filológicos*, N.º 21. Documento recuperado en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>.
- Capelli, Guido (2007): *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid, Alianza Editorial S. A.
- Casetti, Francesco; de Chio, Federico (1991): *Cómo Analizar un Film*. Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Castellet, Josep María (1976): *Literatura, ideología y política*. Barcelona, Editorial Anagrama S.A.
- Castiglione, Baltasar (1873): *Los cuatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el conde Baltasar Castillon y agora nuevamente traducido en lenguas castellanas por Boscan*. Madrid, Editorial Librería de los Bibliófilos.
- Castoriadis, Cornelius (1986) : *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe*. Paris, Editions du Seuil.
- Castoriadis, Cornelius (2007): *La institución imaginaria de lo social*. Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Cécereu, Luis (1984): *Mito y cine*. *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones*, Vol. 17. Págs. 82-90.
- Cegarra, José (2012): «Fundamentos Teórico-Epistemológicos de los Imaginarios Sociales». *Revista Cinta Moebio*, Vol. 43. Págs. 3-13.

- Chicote, Gloria (2009): *El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval*. III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 12 al 14 de septiembre de 2007, La Plata, Argentina. Diálogos culturales, en: Lía Galán y Gloria B. Chicote, eds. Actas. La Plata: EDULP: UNLP. FAHCE. IdIHCS. Centro de Estudios Latinos: UNLP. FAHCE. IdIHCS. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.310/pm.310.pdf>.
- Chuaqui Numan, Laura (2002): «Literatura de la Sociología o sociología de la novela». *Revista electrónica Diálogos Educativos*, año 2, N.º 3. Págs. 14-20.
- Cobo, Rosa (1989): «Mary Wollstonecraft, un caso de feminismo ilustrado». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 48. Págs. 213-217.
- Crespo, Antonio (1969): «Literatura y cine». *Monteagudo, Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y teoría de la literatura*, N.º 51. Págs. 12-20.
- Criado, Lucía (s.f.): *El papel de la mujer como ciudadana en el siglo XIII: La educación y lo privado*. Documento en línea: <http://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/MUJER%20COMO%20CIUDADANA%20EN%20EL%20SIGLO%20XVIII.%20LA%20EDUCACION%20Y%20LO%20PRIVADO.pdf>.
- De Miguel, Ana (2011): «Los feminismos a través de la Historia». *Mujeres en Red, El periódico feminista*.
- Echart, Pablo (2005): *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid, Ediciones Catedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Flórez, Jorge Alejandro (2006): «La comedia de Menandro, una comedia ética». *Discusiones Filosóficas*, Vol. 7, N.º. 10. Págs. 199-214.
- Foucault, Michael (1974) : *Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir*. En dits et écrits. París, Gallimard.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Friedan, Betty (2009): *La mística de la feminidad*. Madrid, Ediciones Catedra (Grupo Anaya, S.A.).

- Gabriel Baltodano Román, (2009): «La literatura y el cine: una historia de relaciones». *Letras*, N.º 46. Págs. 11-27.
- García, Francisco (2015): *Saloniéres, mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX*. VII congreso virtual sobre la historia de las mujeres.
- García, Santiago (2017): «Iconología y análisis filmico. Una relación controvertida». *Trama de la comunicación*, Vol. 21. N.º 1. Págs. 65- 83.
- García, Santiago; Chamoso, Manuel (2016): «Análisis iconológico de los géneros cinematográficos de duel (el diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1972)». *Latente*, Vol. 14. Págs. 117-138.
- Goicochea, Adriana Lía (2008): *La inscripción social de lo literario y la referencia productiva de lo ficcional. Mito e imaginario social en relatos sobre la Patagonia*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Gutiérrez, Juan Pablo (2012): «La concepción del hecho social en Durkheim. De la realidad material al mundo de las representaciones colectivas». *Política y sociedad*, Vol. 49, N.º 2. Págs. 331-351.
- Hernández, Cristina (2017): *Educación femenina en el siglo XVIII: proyecto de exposición*. (Documento de Trabajo U.C.M) Biblioteca Histórica.
- Kaplan, Ann (1998): *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- Konstan, David (2012): «El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en occidente». *Nova Tellus*, Vol. 30, N.º 1. Págs. 133-148.
- Kristeva, Julia (1967) : « Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman ». *Critique*, N°239 Págs. 438- 465.
- Kristeva, Julia (1984): *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.
- Kunh, Annete (1991): *Cine de mujeres, feminismo y cine*. Madrid, Ediciones Catedra, S. A.
- López, Miriam (2017): *La representación de la mujer en la literatura española contemporánea escrita por mujeres*. WLC 400: Major Capstone. Documento recuperado en: <https://mlopezspanishportfolio.weebly.com/uploads/2/9/3/6/29368403/mlopezhernandezcapstonepaper.pdf>.

- Lukács Gyorgy, (1966): *Teoría de la Novela*. Argentina, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX.
- Manero, Pilar (2005): «Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento». *Cuadernos de Filología Italiana* 247, Número Extraordinario. Págs. 247- 260.
- Marco, Joaquín; Vargas, Mario (1984): «*El folletín por entregas y el seriab*». Mesa Redonda. *Dossier Análisis*, N.º 19. Págs. 143-166.
- Marqués de Villa-Urrutia (1924): *Cortesanías italianas del renacimiento*. Madrid, Editorial Francisco Beltrán.
- Martínez Falero, Luis (2013): «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad y reescritura» *Revista Signa*, N.º 22. Págs. 481-496.
- Mayos, Gonsal (2007): *La Ilustración*. Barcelona, Editorial UOC.
- Montero, Martha (2009): «El Emilio: niño y educación». *Magistro*, Vol. 3, N.º 5. Págs. 59- 73.
- Morant, Isabel (2003): «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones y relaciones». *Revista Pedralbes*, Vol. 23. Págs. 347-470.
- Núñez, Trinidad (2009): «La imagen de las mujeres en la era de la comunicación». *Revista Científica de Información y Comunicación*, Vol. 6. Págs. 427-462
- Otálora, Leonardo (2011): «El mito, el rito y la educación: puntos de encuentro, riesgos». *Revista Complutense de Educación*, Vol. 22, N.º 2. Págs. 249-268
- Parido, Alejandro (1998): «Cine y sociedad en David Puttnam». *Comunicación y sociedad*, Vol. 11. N.º 2. Págs. 53-90.
- Pérez, José Antonio (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez, José Patricio (2011): «Narrativa cinematográfica clásica y mujer en la comedia clásica de Howard Hawks». *Espéculo, Revista de estudios literarios*, N.º 48.
- Pérez, José Patricio (2017): «El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos». *Revista Admira*, N.º 5. Págs. 1-33.
- Pérez, Pilar; Mó, Esperanza (2005): «Las mujeres en los espacios ilustrados». *Signos Históricos*, N.º 13. Págs. 43-69.

- Peris, José Alfredo; Sanmartín, José (2017): «El concepto de matrimonio en Gregory La Cava». *Revista Fides et Ratio*, Vol. 2. Págs. 149- 165.
- Pintos, José Luis (2001): «Construyendo realidad(es): los Imaginarios Sociales». *Revista del Cono Sur de Psicología Social y Política*, N.º 1. Págs.7-24.
- Platón (1988): *La República*. Madrid, Aguilar (Traducción de José Antonio Miguéz), Libro XX.
- Plotonio, (1992): *Eneada I*. Traducción y notas de Jesús Igal. Documento recuperado en: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/enc3a9ada-i.pdf>.
- Rosales, Espinosa (2009): «Aplicación de niveles de iconicidad y técnicas de comunicación visual para la construcción de imágenes digitales mixtas». *Iconos*, Vol. 8. Págs. 3-105.
- Rousseau, Jean (2017): *Emilio o De la Educación*. Textos.info. Biblioteca digital abierta. Editor. Edu Robsy.
- Said, Edward (2006): *El mundo, el texto y el crítico*. Madrid, Editorial Debate.
- Sánchez Trigueros, Antonio (1996): *Sociología de la literatura*. Madrid, Síntesis S.A.
- Seguró, Miguel (2008): «Trazos de estética medieval». *Revista española de filosofía medieval*, N.º 15. Págs. 137- 148.
- Trillini, Matteo (2017): «La descriptio puellae en el pretarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de Conti y Garcilaso de la Vega». *Revista de Filología Románica*, Vol 34. N.º 2. Págs. 267-280.
- Uribe, Margarita (2016): *El exceso de melodrama del cine narrativo de Hollywood*. Tesis en abierto en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=lsDKrsfLbfU%3D>.
- Vicente Sisto, Vicente (2015): «Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica». *Athenea Digital*, Vol. 15, N. º1. Págs. 3-29.

7. ANEXOS



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.

Publicidad típica de los años cincuenta, los eslóganes hacen referencia al retorno de la mujer al ámbito del hogar y su preocupación por el aspecto físico. Las imágenes están extraídas de la página web de la revista *Diners*: https://revistadiners.com.co/multimedia/53117_galeria-la-publicidad-de-los-anos-50-con-los-roles-al-reves/.



Imágenes 4, 5 y 6. Algunas de las escenas donde se muestra el interés de Lorelei por los diamantes. Las fotografías han sido recuperadas en: <http://cinestonia.blogspot.com/2012/06/los-caballeros-las-prefieren-rubias.html>.



Imágenes 7, 8 y 9. Parodia de Dorothy y su interés por los miembros del equipo olímpico (*Ibidem*).



Imágenes 10 y 11. *El nacimiento de Venus* de Botticelli, pintura del Renacimiento que representa a la mujer bajo los patrones físicos de la *Ars Versificatoria*, y la similitud con el canon de belleza vigente en el siglo XX. La primera imagen ha sido extraída de <https://historia-arte.com/obras/el-nacimiento-de-venus>, en la segunda se mantiene la fuente que venimos mencionando con anterioridad.



Imagen 12.



Imagen 13.



Imagen 14.



Imagen 15.

Escenas donde se observa las reacciones que provocan las artistas entre los hombres del barco. Fotogramas extraídos de la película.



Imágenes 16, 17 y 18. Escenas en las que Vinka aparece mimetizada totalmente con sus compañeros.
Las fotografías han sido extraídas en: <http://www.c1n3.org/t/thomas01r/Images/72.html>.



Imagen 19. Llegada de Vinka al restaurante. Fotograma extraído del filme.



Imagen 20. Chuck recibiendo a Vinka (*Ibidem*).



Imagen 21. Vinka le muestra el vestido de encaje a Chuck (*Ibidem*).



Imagen 22. Primer acercamiento entre Vinka y Chuck (*Ibidem*).



Imágenes 23, 24, 25, 26 y 27. Carol en las diversas escenas donde pretende llamar la atención del señor Gifford. Fotogramas extraídos del filme.



Imágenes 28, 29 y 30. Escena en la que Katie tira el té, aprovechándose de la imagen algo torpe que ha dado durante la estancia, para conseguir una conversación a solas con la querida amiga del señor Gifford (*Ibidem*).



Imágenes 31, 32 y 33. Katie intentado salir del baño por la ventana al quedarse encerrada (*Ibidem*).



Imagen 34. Katie mirando en el escaparate la cocina eléctrica que siempre había deseado (Ibidem).



Imagen 35. Katie imagina lo feliz que serían ella y su familia si comprara la cocina (Ibidem).



Imágenes 36, 37 y 38. Algunas de las escenas donde el matrimonio hace muestra de su complicidad (*Ibidem*).



Imágenes 39 y 40. Escena donde los Talbot mantienen una de las discusiones que se representan a lo largo del filme (*Ibidem*).



Imagen 41. Escena en la que el matrimonio recuerda la celebración de su enlace en ese mismo restaurante (*Ibidem*).



Imagen 42. Primer acercamiento de Elizabeth a su marido (*Ibidem*).



Imagen 43. Reconciliación de la pareja al enterarse de que el puesto no es para él (*Ibidem*).