

GÉNEROS DE MUJERES. TEORÍA SOBRE EL MELODRAMA Y EL CULEBRÓN

POR ANNETTE KUHN

Este artículo es la traducción de Annette Kuhn, "Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory" (*Screen*, vol. 25, nº1, 1984), pp. 18-28. La traducción es de Eva Parrondo Coppel.

ANNETTE KUHN es Catedrática de Estudios de Cine en la Universidad de Lancaster y forma parte del consejo editorial de la revista *Screen*. Cuenta con numerosas publicaciones sobre Historia del Cine, Teoría de la Cultura y Medios Audiovisuales feministas. Su último libro, *Remembering Fred and Ginger, and Other Stories: Cinema and Cultural Memory* se publicará en el verano de 2002.

1. En el original «female desire» y «female-point-of-view». He optado por traducir «female» como mujer para no incurrir en la indistinción entre 'mujer' y 'femenino'. El adjetivo femenino se utilizará cuando en el original diga «feminine». La propia autora insiste en la necesidad de mantener clara esta distinción más abajo. [Nota de la traductora].

2. Muriel G. Cantor y Suzanne Pingree, *The Soap Opera* (Beverly Hills, Sage Publications, 1983), p. 22. Aquí «culebrón» hace referencia a series matinales (EEUU) o a series que se emiten por la tarde (Gran Bretaña) y no a series emitidas en horas de mayor audiencia como *Dallas* o *Dinastía*.

El culebrón televisivo y el melodrama cinematográfico, formas narrativas populares dirigidas a una audiencia de mujeres, están adquiriendo en la actualidad una gran atención crítica y teórica. No debería sorprendernos que la mayor parte de los análisis de estos géneros 'ginecéntricos' se realicen pues desde diferentes corrientes de pensamiento feminista sobre la representación visual. Quizás resulte menos evidente el hecho de que este tipo de trabajos haya desencadenado una serie de preguntas en relación a la representación y a la producción cultural en un sentido más amplio y dinámico que lo que pueda llegar a sugerir su específico interés feminista. No sólo el melodrama cinematográfico (y más concretamente el subtipo de 'las películas de/para mujeres') y el culebrón se dirigen a una audiencia de mujeres sino que además millones de ellas los disfrutan. ¿Qué es lo que sitúa a estos géneros como una categoría aparte dentro de las representaciones que, sin estar dirigidas a una audiencia específica en términos de género sexual, ejercen una atracción masiva?

Una de las características genéricas que definen las películas de/para mujeres en tanto que constituyentes de un sistema textual es la construcción de relatos motivados por el deseo de una mujer y por la producción de procesos de identificación estructurados a partir del punto de vista de la mujer¹. El culebrón construye relatos e identificaciones centrados en la mujer aunque difiera a nivel textual de su versión cinematográfica en otros aspectos: los culebrones nunca terminan y sus principios en seguida se olvidan. Mientras que en las películas de mujeres el proceso narrativo sigue la estructura de enigma-complicación-resolución que caracteriza la narrativa clásica, los relatos de los culebrones proponen:

líneas argumentales que compiten entre sí y se entrecruzan según va avanzando la serie. Cada línea argumental [...] se desarrolla a un ritmo diferente, lo cual previene cualquier resolución del conflicto. El final de una historia generalmente conduce a otras y los argumentos que están en marcha a menudo incorporan partes de conflictos que se quedaron a medio resolver².

El trabajo más reciente sobre el culebrón o el melodrama se ha valido de teorías, métodos y perspectivas ya existentes dentro de los estudios dedicados al cine y a la televisión tales como los análisis narrativos de corte estructuralista, la semiótica y el psicoanálisis, la investigación sobre las audiencias y el análisis de la economía política de las instituciones culturales. A la vez, sin embargo, este tipo de trabajo ha puesto de relieve las limitaciones de estas aproximaciones y, como consecuencia, se ha visto obligado si no a abandonarlas totalmente al menos a destacar algunos de sus problemas. De hecho, podemos afirmar que los desarrollos más significativos en la teoría del cine y de la televisión en general se están produciendo en áreas de interés feminista como son el culebrón y el melodrama.

3. Véase Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" (*Film Quarterly*, vol. 28, nº 2, 1974-5), pp. 39-47 y Christian Metz, "The Imaginary Signifier" (*Screen*, verano de 1975, vol. 16, nº 2), pp. 14-76.

Tras haber examinado parte de este trabajo voy a ocuparme de tres áreas que cuestionan de forma pertinente las teorías sobre la representación y la producción cultural. Primero, el tema de la relación entre la espectadora y los textos. Segundo, el conflicto entre las conceptualizaciones universalistas e historicistas en relación a lo anterior. Y tercero, la relación entre los textos filmicos y televisivos y sus contextos sociales, históricos e institucionales. Cada uno de estos temas articula de forma específica lo que parece ser la cuestión fundamental aquí, a saber la cuestión de la audiencia o audiencias para ciertos tipos de representación cinematográfica o televisiva.

La apropiación que ha hecho la teoría del cine del psicoanálisis freudiano y postfreudiano ha colocado la cuestión de la relación entre texto y espectador/a en un lugar central. Mirando retrospectivamente, y dada la preocupación del psicoanálisis por la sexualidad y el género, era del todo inevitable que se produjese un cambio, de la conceptualización del espectador/a como un efecto de operaciones textuales homogéneas y andróginas³ hacia otra que concibiese al espectador/a como un sujeto cuyo género se constituye a través de la representación. Al mismo tiempo los intereses de la teoría feminista del cine y de la teoría del cine en general convergen en este punto al compartir una preocupación por el tema de la diferencia sexual. Los postulados psicoanalíticos sobre la formación de una subjetividad marcada por el género traen a colación la cuestión, aunque sólo sea indirectamente, de la representación y de la subjetividad femenina. Esto a su vez permite considerar al espectador/a como una posición subjetiva marcada por el género, masculino o femenino: el trabajo teórico sobre el culebrón y el cine de/para mujeres puede tomar esta consideración como punto de partida para sus consideraciones sobre las relaciones espectador/a-texto. Estas formas 'ginocéntricas', ¿se dirigen a, o construyen, una espectadora o un espectador femenino? Si lo hacen, ¿cómo lo hacen?



Duel in the Sun (*Duelo al Sol*, King Vidor, 1946).

4. Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" (*Framework*, números 15/16/17, 1981), pp. 12-15.

5. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (*Screen*, otoño de 1975, vol. 16, n° 3), pp. 6-18. Hay traducción al castellano debida a Santos Zunzunegui, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Eutopías (documentos de trabajo), n° 1, 1988).

6. Los estudios Gainsborough eran unos estudios ingleses que produjeron, con gran popularidad, melodramas durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Al respecto puede verse el artículo de Sue Harper, "Historical Pleasures. Gainsborough Costume Melodrama" en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 167-196. [Nota de la traductora].

7. Pam Cook, "Melodrama and the Women's Picture" en Sue Spinall y Robert Murphy (eds.), *Gainsborough Melodrama* (Londres, British Film Institute, 1983), p. 17.

8. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women* (Hamden City, Archon Books, 1982), p. 105. Véase también Tania Modleski, "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas" (*Film Quarterly*, vol 33, n°1, 1979), pp. 12-21.

En relación al melodrama cinematográfico Laura Mulvey, comentando *Duel in the Sun* (*Duelo al Sol*, 1946) de King Vidor,⁴ considera que cuando, como ocurre en esta película, una mujer ocupa el lugar central del relato, la cuestión del deseo de la mujer estructura la hermenéutica: '¿qué quiere ella?'. Esto, dice Mulvey, no garantiza la constitución de una posición espectral femenina ya que para la espectadora conlleva una 'fantasía de masculinización' contradictoria y en última instancia imposible. Este argumento continúa la sugerencia anterior de esta autora de que el cine conlleva un modo de identificación masculina para los espectadores de cualquier género⁵. Si el cine construye un sujeto masculino no puede haber una posición subjetiva femenina que no sea problemática para cualquier espectador. Por otro lado, Pam Cook al escribir sobre un grupo de melodramas producidos durante los años cuarenta en los estudios Gainsborough⁶ da muestras de un mayor optimismo acerca de la posibilidad de un sujeto femenino en el cine clásico, aunque reconoce que en una sociedad patriarcal hay una contradicción entre el deseo de la mujer y el punto de vista de la mujer, incluso a pesar de las posibilidades de subversión en los modos de relación espectador/a-texto culturalmente dominantes. Cook, por ejemplo, explica el 'exceso' característico del melodrama de mujeres en términos de la tendencia del género a «[presentar] problemas que apenas puede contener»⁷.

Las teóricas que trabajan sobre el culebrón televisivo suelen adoptar perspectivas sobre el género y la relación espectador/a-texto bastante diferentes de las perspectivas de las teóricas del cine. Tania Modleski, por ejemplo, argumenta que, debido a sus esquemas narrativos específicos (la importancia otorgada a las habilidades 'de las mujeres' para resolver crisis domésticas y personales) y también debido a la capacidad del formato y del horario de su transmisión para encajar dentro del ritmo del trabajo doméstico, todos los culebrones se dirigen a la espectadora. Es más, llega incluso a defender que los procesos textuales de los culebrones son similares en algunos aspectos a los de ciertos textos 'femeninos' que se dirigen a un sujeto descentrado y que, por tanto, «no están tan alejados de [...] una estética feminista»⁸. Según Modleski los culebrones no sólo se dirigen a la espectadora sino que al hacerlo además construyen posiciones subjetivas femeninas que trascienden los modos de subjetividad patriarcales.

A pesar de las diferencias existentes entre las perspectivas y las conclusiones de Mulvey, Cook y Modleski todas ellas están interesadas en el problema de la relación espectador/a-texto (*gendered spectatorship*). También es significativo el hecho de que esta preocupación teórica común esté basada en un interés compartido por evaluar el potencial progresista y transformador de los culebrones y melodramas en un momento en que estos dos géneros están atrayendo a una amplia audiencia de mujeres a la que se dirigen.

Pero, ¿qué significa exactamente decir que ciertas representaciones se dirigen a una audiencia de mujeres? Aún a pesar del buen nivel teórico, las actuales conceptualizaciones sobre la relación espectador/a-texto son incapaces de tratar esta cuestión. Esto se debe a que los conceptos de espectador/a y audiencia son distintos y no pueden —como se hace a menudo— reducirse uno al otro. Aunque consideraré con más detalle las consecuencias de esto más abajo, es importante apuntar este problema añadido con el que se encuentran las teorías del cine y de la televisión: la distinción entre espectador/a y audiencia. El trabajo crítico sobre el cine



Bank Holiday (El amor manda, Carol Reed, 1938), rodada en los estudios Gainsborough.

de mujeres y el culebrón ha sido necesario y productivo para destacar la cuestión de la relación espectador/a-texto. Al hacer esto, la teoría del cine principalmente ha retomado una conceptualización del espectador/a derivada de la explicación dada por el psicoanálisis sobre la formación de la subjetividad humana.

Estas explicaciones, sin embargo, han sido criticadas por su universalismo. Quizás el psicoanálisis, más allá de asociar ciertas variantes del complejo de Edipo con las formas familiares de una sociedad patriarcal y de ofrecer una teoría sobre la construcción de los géneros, ofrece pocas posibilidades de teorizar la subjetividad en su especificidad cultural o histórica. Aunque con respecto al tema concreto de la relación entre el espectador/a y la representación puede haber, como voy a defender, una salida, toda la teoría del cine y de la televisión –sus variantes feministas incluidas– está marcada por este dualismo entre universalismo y especificidad.

En ningún caso es esto más evidente que en la distancia que separa el análisis textual de las investigaciones que se ocupan de los contextos de recepción. Cada uno de estos trabajos se realiza según diferentes reglas y procedimientos, diferentes métodos

de investigación y diferentes perspectivas teóricas. Al traer a un primer plano la cuestión de las relaciones espectador/a-texto, las teorías derivadas del psicoanálisis pueden llegar a defender —en la medida en que el aparato cinematográfico pueda equipararse con la institución cinematográfica o televisiva— que se ocupan de la relación entre texto y contexto. Pero cuando se produce un intento de combinar el análisis textual con los análisis de las condiciones sociales, históricas e institucionales concretas en la producción y recepción de textos, se vuelve evidente que el contexto del espectador-a/sujeto de la teoría psicoanalítica difiere en gran medida del contexto de producción y recepción construido por los análisis coyunturales de las instituciones culturales.

La disparidad entre estos dos 'contextos' estructura el artículo de Pam Cook sobre el melodrama de Gainsborough ya que la autora trata de combinar un análisis de las operaciones textuales características del género y de sus modos de apelación con un examen de las condiciones históricas que hicieron posible una expresión particular de dicho género. El melodrama de Gainsborough, nos dice Cook, surge de un complejo de determinantes tales como ciertas características de la industria del cine británica de la década de los cuarenta, la naturaleza de la audiencia cinematográfica de mujeres en el periodo de postguerra y las características textuales del cine de mujeres⁹. A pesar de que Cook señala correctamente los diversos niveles de determinación, su prolongado argumento inicial sobre las relaciones espectador/a-texto y el cine de mujeres más bien desequilibra su consi-

guiente investigación del contexto social e industrial del melodrama de Gainsborough. También el hecho de que un análisis del cine de mujeres en términos de su interpelación a la espectadora/espectador femenino¹⁰ se sitúe simplemente junto a un análisis coyuntural tiende a corromper cualquier intento de reconciliar las dos aproximaciones y, por tanto, a tratar el tema más

amplio del universalismo *versus* la especificidad histórica. Con todo, aunque el problema inicial no se resuelve, el artículo de Cook constituye una importante intervención en este debate porque al hacer frente desde el principio a la división texto-contexto pone necesariamente de relieve una debilidad central de la teoría del cine contemporánea.

En los trabajos sobre culebrones televisivos por oposición a los melodramas cinematográficos, el dualismo entre texto y contexto se manifiesta de forma diferente aunque sólo sea porque, contrariamente a la teoría del cine, el trabajo teórico sobre la televisión ha mostrado una tendencia a enfatizar el carácter determinante del nivel contextual, en particular en lo que se refiere a la estructura y la organización de las instituciones televisivas. Como esto ha ido en detrimento de una atención a la operación de los textos televisivos, la teoría televisiva puede quizás considerarse innovadora en la medida en que intenta tratar de forma específica tanto los textos como con los contextos. El trabajo crítico de algunas feministas, de hecho, ya ha empezado a

9. Pam Cook, "Melodrama and the Women's Picture".



The Lady Vanishes
(*Alarma en el expreso*,
Alfred Hitchcock,
1938), producción de
Gainsborough Pictures
y rodada en sus
estudios Lime Grove.

10. En el original,
«female/feminine spectator»
[Nota de la traductora].

ocuparse de la cuestión de la televisión como texto, aunque siempre con un énfasis característico sobre el tema de la relación espectador/a-texto. Este énfasis constituye un interés común de trabajo tanto sobre los culebrones televisivos como sobre el cine de mujeres, aunque un punto de contacto entre texto y contexto en cualquier medio emerge sólo cuando se distingue entre el concepto de audiencia social y el de espectador/a.

Cada término -espectador/a y audiencia social- presupone un conjunto diferente de relaciones con las representaciones y los contextos en los que se reciben. Centrarse en los espectadores o en las audiencias exige metodologías y marcos teóricos diferentes, discursos distintos que construyen subjetividades y relaciones sociales distintas. El *espectador*, por ejemplo, es un sujeto constituido por el significante, interpelado por un texto filmico o televisivo. Esto no quiere decir, sin embargo, que el espectador/a sea un mero efecto del texto ya que los modos de subjetividad que también operan fuera de las relaciones espectador/a-texto del cine o de la televisión se activan en la relación que se establece entre los espectadores y los textos.

Este modelo de espectador/a/sujeto es útil para corregir modelos de comunicación más deterministas que pueden, por ejemplo, considerar al espectador/a no como un sujeto que activamente construye significados sino como un simple receptor o decodificador de 'mensajes' preconstituídos. A pesar de poner de relieve el conjunto de relaciones psíquicas que intervienen en la interacción entre espectador/a y texto este modelo se despreocupa de las implicaciones sociales más amplias que se derivan de las actividades de ir al cine o ver la televisión. Es el acto social de ir al cine, por ejemplo, lo que permite que un individuo forme parte de una audiencia. Ver la televisión puede involucrar relaciones sociales bastante diferentes de las involucradas en ir al cine pero, a su modo, la televisión depende de espectadores individuales formando parte de una audiencia, incluso aunque sus miembros nunca estén en un mismo lugar al mismo tiempo. Un grupo de gente se sienta en un auditorio para ver una película o están desperdigados en miles de casas mirando el mismo programa de televisión. En ambos casos se trata de una *audiencia social*. El concepto de audiencia social, en oposición al de espectador/a, pone de relieve el estatuto del cine y de la televisión como instituciones sociales y económicas.

Construida por prácticas discursivas como el cine y la televisión y las ciencias sociales, la audiencia social es un grupo de gente que compra entradas en una taquilla o que enciende sus televisores, gente que puede ser encuestada, contada y categorizada según edad, sexo y status socio-económico¹¹. El precio de una entrada de cine o de una licencia televisiva¹² o una disposición para tolerar interrupciones publicitarias les da a las audiencias el derecho de ver películas y programas televisivos y, por tanto, a ser espectadores. Las audiencias sociales devienen espectadores en el momento en que se involucran en los procesos y placeres de creación de sentido al ver una película o un programa televisivo. La anticipación de este placer es quizás una condición necesaria para la existencia de audiencias. Al tomar parte en el acto social de consumir representaciones, un grupo de espectadores se vuelve una audiencia social.

El consumidor de representaciones como miembro de una audiencia y como espectador/a se involucra en un tipo concreto de relación psíquica y social. En este punto

11. Una discusión sobre los métodos y hallazgos de las investigaciones de las ciencias sociales sobre la audiencia de los culebrones americanos, que se emiten durante el día, puede encontrarse en Muriel G. Cantor y Suzanne Pingree, *The Soap Opera*, capítulo 7.

12. En Gran Bretaña, como en otros países, el gobierno cobra una licencia para ver la televisión. Esto permite que la financiación de la televisión pública no dependa en tanta medida de los ingresos publicitarios. [Nota de la traductora].

una conceptualización del aparato cinematográfico o televisivo como un régimen de placer se entrecruza con una comprensión sociológica y económica del cine y la televisión como instituciones. Sin embargo, como cada término describe un conjunto de relaciones distintas es importante no confundir la audiencia con los espectadores. Al mismo tiempo, como cada uno depende del otro, es igual de importante tener en cuenta las líneas de continuidad entre los dos conjuntos de relaciones.

Estas conceptualizaciones de espectador/a y audiencia social tienen implicaciones concretas cuando entramos a considerar formas 'ginocéntricas' como el culebrón o el melodrama. De una forma quizás más evidente éstos se centran en el tema del género sexual, lo cual nos hace preguntarnos de nuevo, ¿qué significa dirigirse a una audiencia de mujeres? ¿qué es exactamente lo que se está indicando cuando se habla de una audiencia marcada por el género? ¿Hay que entender a las mujeres como un subgrupo de la audiencia social distinguible a partir de discursos que construyen *a priori* categorías de género? o ¿referirse a una audiencia de mujeres alude más bien a una relación espectador/a-texto marcada por el género, por la diferencia sexual tal y como se construye en las relaciones entre espectadores y textos? Lo más probable es que condense los dos significados. Sin embargo, examinar la distinción entre ellos no deja de ser revelador en referencia a cuestiones teóricas más amplias sobre los textos, los contextos, las audiencias sociales y los espectadores.

La noción de una audiencia social de mujeres, sobre todo cuando se construye a partir de las prácticas discursivas a través de las cuales se investiga, presupone un grupo de individuos ya formado como mujeres. Para el sociólogo/a interesado en semejantes cuestiones como el género o los estilos de vida, existe un grupo de gente que ya son mujeres antes de ver cine o televisión. Para los ejecutivos, interesados en vender productos, la publicidad de los programas televisivos y de las películas ya se diseña para atraer a las mujeres. Ambos están interesados en el mismo tipo de mujer. En un primer nivel de análisis, por tanto, los culebrones y los melodramas de mujeres se dirigen a una audiencia de mujeres. Pero a la vez puede considerarse que hablan a una espectadora o a un espectador femenino. Si los melodramas y los culebrones inscriben la feminidad en su forma de apelación, las mujeres –igual que se han constituido *por* estas representaciones– en cierta forma también se forman *a través de* ellas.

Al hacer esta aclaración, sin embargo, no es mi intención reducir la feminidad como género social (*femaleness*) a la feminidad como posición subjetiva (*femininity*) sino que por el contrario insistiría sobre esta distinción. Por ejemplo, es posible que una espectadora sea apelada 'en masculino' y lo contrario es también posible en teoría. Con todo, en una operación ideológica culturalmente generalizada, la feminidad se identifica con las mujeres y la masculinidad con los hombres. Así, por ejemplo, una apelación 'en femenino' puede considerarse en términos ideológicos como una forma que privilegia, por no decir que necesita, una identidad genérica de mujer tal y como es construida socialmente.

El carácter constitutivo tanto del cine de mujeres como del culebrón ha sido de hecho comentado por un gran número de feministas. Tania Modleski, por ejemplo, sugiere que las estructuras narrativas y las operaciones textuales características de los culebrones se dirigen a la espectadora como una 'madre ideal' –siempre comprensiva y tolerante con respecto a las debilidades y a las manías de los otros– así como definen los estados de expectación y pasividad como estados placenteros:

13. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance*, p. 88.

14. Charlotte Brundson, "Crossroads: Notes on Soap Opera" (Screen, vol. 22, n° 4, 1981), pp. 32-37.

15. Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture", p. 19.

16. John Ellis, *Visible Fictions* (Londres, Routledge y Kegan Paul, 1982).

El relato, al situar cada vez obstáculos más complicados entre el deseo y su satisfacción, provoca que la anticipación de un final sea un fin en sí mismo¹³.

En nuestra cultura, la tolerancia y la pasividad se consideran características femeninas y, como consecuencia, cualidades apropiadas para las mujeres pero no para los hombres.

Charlotte Brundson amplía la línea argumental de Modleski hacia el nivel extratextual: al concebir que las espectadoras dominan el marco ideológico y moral del matrimonio y de la vida familiar, el culebrón, señala la autora, se dirige tanto a un espectador femenino (*feminine spectator*) como a una audiencia de mujeres¹⁴. Al destacar el papel central que cumple la intuición y lo emocional en la construcción del punto de vista de la mujer, Pam Cook considera que la construcción de un espectador femenino es un proceso muy problemático y contradictorio y es, por ello, que en la construcción del punto de vista de la mujer llevada a cabo por el melodrama cinematográfico, se vuelve necesario cuestionar la validez de la feminidad como posición subjetiva¹⁵.

Esta divergencia dentro de la teoría feminista sobre la relación espectadora-texto es significativa. ¿Nos indica quizás que hay diferencias fundamentales entre el cine y la televisión con respecto a las relaciones que cada uno de ellos privilegia? ¿Los culebrones y los melodramas construyen realmente diferentes relaciones espectadora-texto, siendo el melodrama el que construye modos de identificación contradictorios que no se dan en los culebrones? ¿No será, más bien, que estas posiciones diferenciadas indican un desarrollo teórico desigual o -para ponerlo de una forma menos teleológica- reflejan las diferentes historias intelectuales y bases epistemológicas de la teoría del cine y de la teoría de la televisión?

Cualquier diferencia en las relaciones espectadora-texto en el culebrón y en el melodrama cinematográfico debe estar, de alguna manera, conectado a las disparidades más generales que se encuentran entre televisión y cine en lo referente a su modo de dirigirse a la espectadora. Así, puede decirse que el cine involucra el placer asociado a la mirada de un modo más evidente que la televisión. Mientras que el cine clásico requiere concertación y compromiso con las estructuras de la mirada, de identificación y de punto de vista propuestas, la televisión requiere una espectadora que se caracteriza por la distracción y el desvío de la atención¹⁶. Esto nos sugiere que cada medio construye la diferencia sexual a través de la relación espectador/a-texto de forma bastante diferente: el cine a través de la mirada y del espectáculo, y la televisión -quizás de una forma menos evidente- a través de una capacidad para insertar su fluir, sus formas características de apelar al espectador/a y sus diferentes operaciones textuales según los tipos de programas, en los ritmos y rutinas de las actividades domésticas y de las divisiones sexuales del trabajo en el hogar a las diferentes horas del día.

Sería un error, sin embargo, simplemente equiparar el pensamiento contemporáneo sobre las relaciones espectadora-texto en cada medio. No sólo porque el trabajo sobre la televisión, tal y como ha sido definido aquí, es más reciente y quizás menos desarrollado, sino también porque las conceptualizaciones sobre las relaciones espectadora-texto en teoría del cine y teoría de la televisión provienen de diferentes perspectivas. Cuando las autoras feministas que se ocupan del culebrón y del melodrama cinematográfico debaten sobre la relación espectadora-texto generalmente están hablando de

cosas diferentes. Esto tiene que ver en parte con las diferentes historias intelectuales y bases metodológicas del trabajo teórico en cine y televisión. Mientras que la mayor parte de la teoría televisiva que ha existido hasta hace bien poco estaba bajo la rúbrica de estudios sociológicos sobre los medios de comunicación, la teoría del cine en su mayoría se ha basado en la tradición crítica de los estudios sobre literatura. Como consecuencia, mientras la teoría televisiva tiende a privilegiar los contextos sobre los textos, la teoría del cine generalmente privilegia los textos sobre los contextos.

Con todo, un trabajo reciente sobre el culebrón, trabajo notablemente realizado en un contexto de estudios sobre la cultura (*cultural studies*), trata de llevar a cabo un acercamiento entre texto y contexto. Charlotte Brundson, cuando escribe sobre el culebrón británico *Crossroads*, establece una distinción entre las posiciones subjetivas que propone el texto y un 'sujeto social' que puede aceptar o no estas posiciones¹⁷. Al considerar la interacción entre el 'lector/a social y el texto social', Brundson trata de resolver los problemas ocasionados tanto por el universalismo del modelo psicoanalítico de espectador-a/sujeto como por el exceso descriptivo y el limitado alcance analítico de los estudios sobre instancias y coyunturas específicas. Al tomar como caso el culebrón, por tanto, uno de los objetivos más generales de Brundson es resolver el dualismo entre texto y contexto.

Una relación 'satisfactoria' con un culebrón como *Crossroads*, defiende la autora, requiere de un cierto capital cultural: familiaridad con los argumentos y los personajes de una serie en particular y familiaridad con el culebrón en tanto que género. También exige una mayor competencia cultural, especialmente en lo que se refiere a los códigos de conducta personal y vida familiar. Para Brundson, por tanto, la espectadora de culebrones se construye por la cultura más que por la propia representación. Esto, sin embargo, indicaría que semejante espectadora, un 'sujeto social', no es un sujeto en proceso de posicionarse en términos de género sino un sujeto que pertenece a una audiencia social ya dividida por el género.

El 'sujeto social' de este modelo cultural produce significados al decodificar mensajes, actividad que está siempre mediatizada de antemano¹⁸. Así es que aunque semejante modelo puede llegar a avanzar en la reconciliación entre texto y contexto, en el argumento de Brundson la balanza se sigue inclinando a favor del contexto: las relaciones espectadora-texto se conciben aparentemente como un efecto de los contextos socio-culturales. ¿Existe algún modo en que la espectadora/sujeto de los textos cinematográficos y televisivos pueda concebirse de una forma históricamente específica o, insisto, existe un modo en que la audiencia social pueda salvarse del determinismo socio-histórico?

Aunque ningún trabajo teórico sobre el culebrón o el melodrama de los aquí mencionados ha llegado a una solución a estos problemas, todos ellos en algún grado y con mayor o menor éxito han intentado resolver estos problemas. El trabajo de Brundson es probablemente el que más se ha acercado a una respuesta, paradójicamente porque en su mismo intento fallido de resolver el dualismo que ordena que los espectadores/as se construyen a través de los textos mientras que las audiencias encuentran su lugar en los contextos, comienza a apuntar un camino para resolver el problema. Aunque el 'sujeto social' es más un miembro de la audiencia social que una espectadora, este concepto híbrido sugiere que una incursión en las teorías sobre los discursos puede demostrar ser productiva.

17. Charlotte Brundson, "Crossroads: Notes on Soap Opera", p. 32.

18. Dorothy Hobson adopta un modelo similar en *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* (Londres, Methuen, 1982).

Tanto los espectadores como la audiencia social pueden, según este modelo, considerarse como construcciones discursivas. Las representaciones, los contextos, las audiencias y los espectadores serían entonces considerados como una serie de discursos sociales interconectados, poseyendo ciertos discursos una mayor autoridad constitutiva que otros en momentos específicos. Semejante modelo permite una autonomía relativa entre las operaciones de los textos, las de las lecturas y las de los contextos y también permite las contradicciones, las lecturas de corte oposicional y las variaciones en los grados de autoridad discursiva. Desde el momento en que el estado de la formación discursiva no es constante, sólo puede aprehenderse en casos o coyunturas específicas. Al tratar de manejar la división texto-contexto y al tratar de lidiar con la relación entre espectadores y audiencias sociales, por tanto, las teorías de la representación pueden que lleguen a reconciliar las formaciones discursivas de lo social, lo cultural y lo textual.

Uno de los impulsos generadores del trabajo crítico y teórico feminista sobre el culebrón y el cine de mujeres es el deseo de examinar los géneros que son populares; populares especialmente entre las mujeres. Se asume normalmente que dicha popularidad tiene que ver con la audiencia: los culebrones televisivos atraen a un gran número de telespectadores, la mayor parte mujeres y, como todo el mundo sabe, el cine de mujeres también atrajo a una audiencia masiva de mujeres. Sin embargo, cuando la naturaleza de esta atracción se busca en los textos o en las relaciones entre las espectadoras y los textos, el argumento se vuelve más complicado. ¿En qué modos específicos los culebrones y los melodramas se dirigen o construyen una espectadora o un espectador femenino?

En cierto sentido ofrecen al espectador/a una posición de control: esto es sin duda cierto en lo que se refiere a la hermenéutica de la narrativa del melodrama clásico, aunque quizás sea menos obvio en relación al proceso narrativo infinito de los culebrones. Al mismo tiempo, también sitúan al espectador/a en una posición masoquista a través de la identificación con la renuncia de la protagonista en el caso del cine de mujeres o a través de la interminable anticipación de una resolución que nunca llega en el caso de los culebrones. En términos culturales, esta combinación de control y masoquismo en la competencia de lectura construida por los culebrones y los melodramas sugiere una combinación dinámica entre posiciones subjetivas, masculinas y femeninas. Los códigos culturalmente dominantes inscriben lo masculino mientras que lo femenino indica un 'retorno de lo reprimido' en forma de códigos que pueden llegar a transgredir las posiciones subjetivas culturalmente dominantes, aunque sólo sea a expensas de proponer una posición de subyunción para la espectadora.

Al mismo tiempo, en algunas ocasiones se ha dicho a favor tanto del culebrón como del melodrama que, en una sociedad cuyas representaciones de sí misma están gobernadas por lo masculino, estos géneros al menos generan la posibilidad del deseo y del punto de vista de la mujer. Por ejemplo, Pam Cook sostiene esta idea en relación con el cine de mujeres¹⁹. Pero, ¿cómo podemos calibrar el potencial de oposición de esta visión? Tania Modleski sugiere que el culebrón está «en la vanguardia no ya del arte televisivo sino de todo el arte narrativo popular»²⁰. Sin embargo, semejante aseveración nos conduce a la siguiente pregunta: ¿bajo qué circunstancias puede considerarse que el arte narrativo popular es transgresor? Porque los textos no operan aislados de los contextos, cualquier respuesta a estas preguntas debe tener en

19. Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture". E. Ann Kaplan adopta una posición contraria en "Theories of Melodrama: a Feminist Perspective", en *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 1, n°1, 1983, pp. 40-8.

20. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance*, p. 87.

cuenta los modos en que se leen los relatos populares, las condiciones bajo las cuales se producen y se consumen, y los fines para los que se emplean. Como la mayor parte de lo escrito sobre el culebrón y el melodrama implica, existe un gran espacio en la articulación de estas instancias para la contradicción y para las batallas sobre el significado.

La popularidad del culebrón televisivo y del melodrama cinematográfico entre las mujeres provoca la pregunta de cómo esta gran audiencia de mujeres se relaciona con dichas representaciones y con las prácticas institucionales de las que forman parte. También nos conduce a considerar la continuidad entre la interpelación a las mujeres como espectadoras y su estatus como audiencia social. A su vez, la distinción entre audiencia y espectadora/sujeto, y los intentos de explorar las relaciones entre ambas, forman parte de una tarea de mayor envergadura teórica: tratar al mismo tiempo los textos y los contextos. La distinción entre la audiencia social y la espectadora debe también dar forma a los debates y a las prácticas que giran en torno a la producción cultural en los que las cuestiones de los contextos y de la recepción son siempre fundamentales. Para cualquier interesado/a en las políticas culturales feministas, semejantes consideraciones deberán tenerse en cuenta a la hora de evaluar el lugar y la utilidad política de los géneros populares dirigidos a, y consumidos por, audiencias masivas de mujeres.

ABSTRACT. This paper explores the problems of theorising gendered spectatorship in both film and television. The author argues for the distinction between spectator (a film theory notion that comes from a psychoanalytic and textual analysis tradition) and audience (a television theory notion that comes from a sociological and contextual analysis tradition). After discussing some feminist critical work that has attempted to combine both methods of investigation and theoretical perspectives, Kuhn concludes that the distinction between social audience and spectator is crucial as a starting point for a broader theoretical endeavour: to deal in tandem with texts and contexts when assessing the place and the political usefulness of popular genres aimed at, and consumed by, mass audiences of women. ■