

# Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento

## Lois Weber: the female thinking in movement

---

Núria Bou

### RESUMEN

Lois Weber, como actriz y directora, retrató en sus películas la tensión que, a inicios del siglo XX, experimentaron las mujeres que quisieron mantener algunas de las tradiciones victorianas, mientras escuchaban los discursos reivindicativos de la *New Woman*. Lois Weber supo documentar el surgimiento de una nueva psicología femenina, a partir de visualizar de manera compleja y contradictoria la dificultad de *hacerse mujer* en la era del progreso. El artículo, a partir del análisis de la gestualidad corporal de algunos de sus personajes femeninos, revela como la directora dio forma a la pantalla al pensamiento interior de sus protagonistas, reivindicando la relevancia de la mirada (moral) femenina, explorando con realismo –y una incipiente modernidad–, la construcción de una subjetividad femenina que era puro pensamiento en movimiento.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, pensamiento en imágenes, actriz, mujer cineasta, subjetividad femenina, cine mudo, modernidad.

### ABSTRACT

Lois Weber, as an actress and filmmaker, portrayed in her films the tension that, in the beginning of the 20th century, women who wanted to maintain some of the Victorian traditions while listening to the *New Woman* empowering speeches experimented. Lois Weber was able to illustrate the appearance of a new female psychology by visualizing in a complex and conflicting way the difficulty of *becoming a woman* in the era of progress. The article, based on the analysis of some of her female characters' body language, reveals the way in which the filmmaker gave form to the inner thinking of her characters on screen, defending the importance of the (moral) female gaze, realistically—and with an emerging modernity—exploring the construction of a female subjectivity that was pure thinking in movement.

### KEYWORDS

Body, thinking in images, actress, woman filmmaker, female subjectivity, silent film, modernity.

Lois Weber, en el papel de madre de una criatura de pocos meses, está a punto de llamar a su marido, que está trabajando en la ciudad, en el momento en que descubre que la criada ha hecho las maletas para irse de casa, porque, como le escribe en una nota, no está dispuesta a vivir en *un lugar tan solitario*. La protagonista, justo después de leer las líneas de despedida de la sirvienta, se deja llevar por su propio cuerpo que, de manera visceral, se dirige hacia el teléfono. Weber refleja, mirando inquieta a su alrededor, el miedo que le provoca estar sola, pero poco a poco reduce su desazón: Weber, con rostro reflexivo, deja el teléfono y acompaña su decisión con el gesto de encogerse de hombros, suspirando, como si intentase quitar importancia a su primer temor; con una ligera sonrisa expresa que no molestará a su marido. Pero se adivina también una cierta satisfacción interior, el orgullo de saber que puede estar sola, de sentirse autosuficiente. La protagonista del corto *Suspense* (Lois Weber y Phillips Smalley, 1913) representa una *buena esposa* de apariencia victoriana, a la vez que se manifiesta con la seguridad resolutiva que caracterizaba a las mujeres emancipadas del nuevo siglo veinte. En efecto: en sus personajes femeninos lo que podía suponer para una mujer, que había recibido una educación victoriana, integrar los nuevos discursos reivindicativos de la *New Woman*. Lois Weber, como mujer y cineasta, fue sensible a estos movimientos internos femeninos y necesitó escenificar, en los cuerpos de sus personajes, esta problemática: supo documentar el surgimiento de una nueva psicología femenina, a partir de visualizar de manera compleja y contradictoria la dificultad de *hacerse mujer* en la era de la modernidad.

### 1. El cuerpo pensamiento de una actriz/cineasta

*Suspense*, cortometraje de diez minutos de duración, es una extraordinaria cinta de vanguardia en la que la acción se da a veces en acciones paralelas, a veces utilizando la *split screen*, un único plano segmentado –en este caso en tres triángulos– que enmarca escenas diferentes. En esta pequeña proeza de suspense, se adivina el placer de la experimentación con el lenguaje cinematográfico, se nota que, en todo momento, hay una investigación meticulosa del encuadre y la planificación<sup>1</sup>. Pese a que la cinta está firmada también por su marido Phillips Smalley, se comienza a delinear la escritura de una cineasta que, posteriormente, y en solitario, siguió demostrando que la precisión era fundamental para relatar con intensidad lo que

acontecía en la pantalla. *Suspense* es un corto absolutamente controlado, una proeza de racionalismo en el uso del montaje analítico que visualiza el estilo conciso de Lois Weber. No es, pues, extraño que ella misma hubiese escrito el guion, de la misma manera que fue la guionista de casi todos los films que «a real director should be absolute» (WEBER EN SLIDE, 1996: 57). Por eso, hizo también de actriz principal en sus primeras obras, encarnando normalmente a la mujer de casa, de raíces decimonónicas. La investigadora Louise Heck-Rabi (1984:56) asegura que, en 1914, Lois Weber era más popular como actriz que como directora; y el historiador Anthony Slide (SLIDE: 59) recoge que en el año 1913, un crítico de la revista *The Moving Picture World* elogiaba la interpretación de Weber como joven matrona, sentenciando que su cuerpo *irradiaba domesticidad*. La directora había comenzado a interpretar, en el año 1911, este papel en tramas maritales y siguió encarnándolo hasta el año 1917. Cuando dejó de hacer de actriz atendió a escoger figuras parecidas a ella: es el caso de d'Anita Stewart o de Claire Windsor, dos actrices que ella descubrió y lanzó al estrellato<sup>2</sup>, y sobre los cuerpos de los que siguió explorando la complejidad de la feminidad doméstica a inicios de siglo.

Quién sabe si la identificación por parte del público de Weber como matriarca del hogar es lo que hizo decidir a la directora no interpretar *How men propose* (1913), un corto en el que el personaje femenino no quiere saber nada de la vida doméstica: la protagonista simula estar interesada por tres galanes que, uno por uno, le declaran su amor; después, ella les promete, por separado, matrimonio e, incluso, les acepta un anillo de compromiso (que intercambia cada vez por su propio retrato). Al final, les envía una nota dándoles las gracias por su ayuda: ahora podrá escribir un artículo explicando cómo se declaran los hombres. La cinta es una broma realmente bien construida donde el espectador va viendo las reacciones bastante parecidas de los galanes –primero de nerviosismo, después de felicidad–, mientras la gestualidad de ella va aumentando en teatralidad y sentido del humor. Lois Weber, a pesar de utilizar un tono de comedia, no ridiculiza la figura femenina ni hace una parodia. El equilibrio con el que consigue dignificar el entuerto de la protagonista tiene que ver precisamente con su apariencia rigurosa, de mujer doméstica, que esconde la espabilada chica emancipada. Podríamos leer el corto como una advertencia: una mujer no es nunca únicamente lo que aparenta.

1. Pienso en el marido cuando conduce a toda velocidad hasta la casa y la policía lo sigue: esta persecución se resuelve en un mismo plano, a partir de visualizar el coche de los perseguidores a través del espejo retrovisor. Está claro que Lois Weber estaba explorando de qué maneras diferentes se podían presentar las acciones paralelas. Otro ejemplo de proeza sintética se detecta en la utilización que Lois Weber hace del picado: primero, vemos, en plano

picado, cómo la criada deja la llave bajo la alfombra de la puerta de la entrada y, después, vemos entrar al ladrón en la casa que, visto desde el mismo punto de vista picado, descubre la llave bajo la estera, justo donde la criada la ha dejado.

2. Otras actrices que descubrió: Mary MacLaren, Mildred Harris, Esther Ralston, entre otras, y promocionó la carrera de guionista de Frances Marion.

En efecto: Lois Weber, viviendo a caballo entre dos eras, se abocó como actriz –y sobre todo como directora– a explicar la ambivalencia que reside en una figura femenina. En este sentido, no es extraño que interpretase *The Spider and her Web* (1914, codirigida con Phillips Smalley), un corto donde encarna a una vampiresa, llamada Madame DuBarr, que destruye el corazón –y los ahorros– de los hombres que ella atrae malignamente; un día, un científico, que quiere acabar con el poder nefasto de la mujer, le hace tomar una poción para hacerle creer que tiene una enfermedad. Madame DuBarr, con el intento de enderezar su vida, adopta un niño de un orfanato, pero, después, descubre el engaño del científico, hecho que la lleva a querer retornar a ser la vampiresa del pasado; pero, al final, se da cuenta de que no puede abandonar a la criatura con quien ha establecido un profundo vínculo familiar. Más que moralizar sobre los bienes maternos, Lois Weber explora cómo los hábitos se conservan: primero, muestra cómo al personaje le cuesta cambiar las costumbres de vampiresa y, más tarde, cómo le es difícil abandonar los sentimientos maternos. Este diálogo –y tensión– entre dos maneras de ser mujer subraya la integración de contrarios que admite un cuerpo femenino. Nancy F. Cott (1987) explica, desde el contexto histórico de la década de los diez, que el cambio de siglo opuso a dos generaciones –la más grande con hábitos decimonónicos y la más joven con nuevos pregones modernos. Pero como matiza Karen Ward Mahar (2006: 91) algunas mujeres, dentro y fuera de la pantalla, retuvieron costumbres del pasado, toda vez que abrazaban las libertades de la *New Woman*. Lois Weber es un buen ejemplo de ello: en la pantalla irradiaba domesticidad, mientras era, indiscutiblemente, una mujer moderna que triunfaba como actriz y directora. En la vida real, revelaba que creía en el matrimonio: «There is no doubt that marriage is the most important event in our lives and the least studied or understood» (WEBER en SLIDE, 1996: 16). Según el historiador Anthony Slide, la relación de Lois Weber con su marido Phillips Smalley había comenzado estableciéndose de manera muy victoriana: durante los dos primeros años de casados, ella no trabajó y se quedó en casa, mientras el marido viajaba como productor teatral. Después Weber rehízo su vida como actriz, escribió guiones y comenzó a hacer películas con Smalley, pero este acabó teniendo celos de los triunfos de su mujer: Slide detalla que los cronistas en el año 1914 escribían sobre la relevancia creativa de Weber en los films que firmaban juntos (SLIDE, 1996: 30). Y, con todo, Lois Weber continuaba preocupada por seguir siendo una buena esposa, tal y como se detecta en sus posteriores declaraciones y en las películas que hizo, donde las protagonistas, como comentaré más adelante, se debatían entre una vida doméstica y una vida más autónoma. Este interés por evocar en sus films cuestiones que tenían que ver con su vida personal se revela de manera más abierta en *The Marriage Clause* (1926), «a semi-

autobiographical examination» (SLIDE: 29) del inicio de su matrimonio que realizó cuatro años después de su divorcio con Smalley. Raso y corto: Lois Weber fue una mujer que, desde su moralismo victoriano, siguió algunos de los recientes estandartes de la modernidad, pero hizo visible la tensión que suponía hacer convivir estas dos maneras de pensar; utilizó la cámara para captar lo que estaba experimentando y, a través de sus personajes femeninos, pudo fijar su pensamiento en movimiento.

## 2. La Verdad moral de un cuerpo femenino

*Sincerely, Lois Weber*, firmaba la directora sobre un retrato fotográfico de su figura al inicio de la película *Hypocrites* (1915), film que dirigió ella sola y que se consideró su hito artístico. Se trata de una patraña moral en la que Lois Weber hace una crítica a la hipocresía de los políticos, negociantes y amantes del nuevo siglo, a través de una visión de un predicador situada en la Edad Media, donde un monje fracasa en el intento de hacer conocer a su comunidad *La Verdad desnuda*, una figura simbólica que todo el mundo malinterpreta porque aparece totalmente desnuda. Este atrevimiento de Lois Weber de hacer salir una mujer desnuda –que incluso mostraba el cuerpo frontalmente– removió la censura. *Hypocrites* fue un escándalo por todas partes donde se proyectó (el alcalde de Boston pidió vestir el símbolo de la Verdad, solicitando que se pintaran los fotogramas donde salía el personaje desnudo), pero, finalmente, fue un éxito de público y de crítica. Lois Weber no interpretó *The Naked True*. Seguramente, no osó presentarse desnudada, pero lo cierto es que en alguna revista se escribió que Lois Weber se había atrevido a interpretar en la película al símbolo desnudo de la Verdad (HECK-RABI: 56). Y, de hecho, no iban tan errados: *Hypocrites* se puede entender como un manifiesto personal de cómo quería tratar el cuerpo femenino en la pantalla: lejos de quererle dar un sentido sexual –pero utilizando el poder erótico de un desnudo femenino– tradujo la sensualidad de un cuerpo en un concepto moral, en un espacio de reflexión.

Lois Weber había trabajado como activista social en las calles en nombre de la iglesia Evangélica; conocía, pues, la importancia de llegar a la gente e intentó que su cine fuera un trozo de realidad, un medio para sacudir al público, para educar moralmente a los espectadores. En la década de los diez y, sobre todo, durante los años de la Primera Guerra Mundial, Weber, como afirma Richard Koszarski (KOSZARSKI: 140), «consiguió un éxito enorme combinando un astuto sentido comercial con una rara visión del cine como instrumento moral». De hecho, cuando Hollywood quiso legitimar el espectáculo cinematográfico, entre la burguesía, tuvo que demostrar que las ficciones podían ser algo más que persecuciones o historias de amor: los valores morales emergieron en las producciones más prestigiosas de

David Wark Griffith y Cecil B. DeMille, dos directores que en 1915 competían con las producciones de Lois Weber<sup>3</sup>. También las actrices más populares de la época como Mary Pickford o Mabel Normand intervinieron ideológicamente en las películas que protagonizaron y, fuera de la pantalla, se pronunciaron a favor del intervencionismo del presidente Wilson, en discursos patrióticos o en la venta de bonos para el estado: dentro y fuera de la pantalla, estas actrices dictaron una moral clara de conducta de cómo tenía que actuar el ciudadano norteamericano. La investigadora Veronica Pravadelli (PRAVADELLI: 2014, 107) defiende que en la década de los diez

«le donne erano ritenute più adatte degli uomini a promuovere la reputazione del cinema, grazie alla loro supposta superiorità morale. [...] Le donne potevano mantenere la moralità della nazione attraverso una conduzione spirituale della sfera privata, della casa e della famiglia. Questa superiorità morale ha favorito l'impegno delle donne al di fuori dello spazio domestico per combattere problemi sociali quali la povertà, la prostituzione, la schiavitù, l'alcolismo, ecc. È in questa tradizione che le donne vengono percepite come fondamentali nel miglioramento morale del cinema (e della nazione)»<sup>4</sup>.

Lo que me interesa subrayar de las palabras de la historiadora italiana es que *la superioridad* moral de la mujer abrazaba el registro de aquello real; por eso, desde la posición del estrellato –caso de Mary Pickford– o desde la creación cinematográfica, en Hollywood, las mujeres de principios de siglo se hacían escuchar. No puede ser casual que, en la película, las dos únicas figuras que entienden la figura simbólica de la Verdad sean de sexo femenino: una mujer –enamorada del predicador– y una niña. Lois Weber evocaba, así, la relevancia de la mirada (moral) femenina; del mismo modo que reivindicaba que el cuerpo femenino estaba más allá de ser objeto para la mirada masculina, inició un trayecto reflexivo sobre la subjetividad femenina.

### 3. El cuerpo/cine como espacio de reflexión

Un año después, Lois Weber dirigió *Where are my Children?* (1916), una película, de sesenta y dos minutos de duración, firmada con Phillips Smalley, que trata el aborto y el control de natalidad, desde la mirada de diferentes personajes femeninos. Pero Lois Weber se centra en el movimiento del pensamiento

de la señora Walton (Helen Riaume), una mujer rica, casada con un abogado adinerado, que expresa los sentimientos que la atormentan, no tanto por haber abortado<sup>5</sup>, como, sobre todo, por no haberlo comunicado a su marido. Lois Weber visualiza los movimientos reflexivos de este personaje, junto a un marido que arde en deseos de tener hijos, que juega con los niños de sus vecinos o mira embobado las criaturas que lo rodean. En cambio, la señora Walton no demuestra ni un gesto maternal hacia los niños. Es destacable la escena donde el matrimonio recibe en casa a la hermana del marido, que acaba de tener una criatura, y, mientras el señor Walton se deshace en miradas y caricias hacia el neonato, la protagonista no demuestra ninguna emoción. Lois Weber no ridiculiza el talante de la señora Walton (como tampoco lo elogia): la directora construye un personaje femenino que, de forma en principio natural, no tiene vocación maternal.

Pero el deseo del marido de tener hijos hace que la protagonista se replantee su vocación. Es aquí donde Lois Weber vuelve a poner toda su atención para expresarlo cinematográficamente. Para revelar en imágenes el pensamiento de la mujer que se mueve entre la firmeza y la duda, la directora muestra la señora Walton yendo arriba y abajo de su aposento; a continuación, baja la cabeza, reflexiona moviendo levemente el rostro; después, lo levanta con firmeza, como si estuviera emprendiendo una nueva decisión y, al final, se sienta y sonríe con la mirada perdida, convenciéndose de que es capaz de complacer al marido. La gestualidad no es tan diferente a la que he comentado al inicio del artículo, a propósito del cortometraje *Suspense*. Y la idea es similar, porque se trata, en ambos casos, de escenificar el debate íntimo que la mujer experimenta cuando emergen, para sus adentros, dos lógicas, en principio, opuestas: la que forma parte del mundo decimonónico y la que responde al siglo de la emancipación de la mujer. Lois Weber se aboca a intentar captar cinematográficamente la dificultad de fusionarlos. Así, el pensamiento en movimiento de sus personajes visualiza el intento –a veces el fracaso– de sintetizar estos dos imaginarios, convirtiendo el cuerpo femenino en un espacio de reflexión.

Contra una resolución convencional, Lois Weber no hace que la protagonista de *Where are my Children?* acceda finalmente a ser madre, sino que inserta un giro narrativo en el que el

3. En el año 1915 era la directora más importante de la Universal, tan conocida como D.W. Griffith o Cecil B. DeMille, y en el 1917 levantó su propia productora: la Lois Weber Productions. Ver Annette Kuhn y Susannah Radstone (ed).

4. Para la cuestión de la superioridad moral femenina, ver el estudio revelador de Karen Ward Mahar (2006).

5. Muchas son las lecturas únicamente moralistas de esta película por parte de historiadores. Anthony Slide (SLIDE: 15) ya apunta que la obra de Lois Weber ha estado poco estudiada, incluso por feministas que no han sabido valorar el talento cinematográfico de la directora, rechazando el moralismo o el retrato poco radical que hizo figuración femenina. El libro citado de Veronica Pravadelli es una excepción: ver pp. 108-114 sobre el film *Where are my Children?*

matrimonio ya no puede replantearse nada familiarmente: el marido descubre que la mujer le ha escondido el aborto y no puede perdonarla. El film se cierra con una escena en la que la pareja está sentada ante una chimenea, en dos butacas separadas, sin mirarse, haciendo sentir la incomunicación que ha reinado entre los dos a lo largo de los años. Lois Weber sobrepone tres criaturas que juegan alrededor de la pareja; un fundido en negro nos transporta, veinte años después, al mismo encuadre, con los dos protagonistas envejecidos, tragados por la soledad de su silencio; los niños de antes ahora son tres chicos adultos que, sobrepresionados, rodean amorosamente al matrimonio. Lois Weber, en este final donde capta la inmovilidad del pensamiento, la densidad nefasta del paso del tiempo, catapultada la película a una modernidad cinematográfica sin precedentes: me refiero a la modernidad de las *imágenes-tiempo* con que Deleuze designa las imágenes que contienen pensamiento, aquellas donde la acción deja de ser protagonista, para que emerja la temporalidad. Lois Weber había encontrado la modernidad porque había explorado los sentimientos desde el más estricto realismo.

Cinco años después, cuando su cine empezó a perder el favor del público, los críticos subrayaron de una película como *Two Wise Wives* (1921) que no tenía situaciones dramáticas, no había acción, las heroínas no eran perfectas, pero, precisamente por estos motivos, «seemed true and, more than that, quite likely» (SLIDE: 117). A contracorriente de lo que estaba ofreciendo la fábrica de sueños, Lois Weber inicia el film como si se tratara del final de una película clásica para cuestionar abiertamente la clausura convencional de las narraciones hollywoodienses: *Two Wise Wives* se abre con un letrado que reza: «Most stories end: “And they lived happily ever after”» y, a continuación, muestra una pareja de novios que anda hacia un mirador, mientras el sol se pone. La misma Lois Weber había afirmado: «I was tired of unrealistic happy endings» (MAHAR: 141). A partir de reproducir este convencional final feliz en el comienzo de su obra, la directora se propone lo que el Hollywood clásico había escondido siempre: visualizar lo que podía pasar después del *Happy End*.

*Two Wise Wives* presenta la historia de un matrimonio en el que la mujer (Marie Graham, interpretada por Claire Windsor) está celosamente pendiente del orden de la casa y de complacer a su marido, hasta que una mujer más moderna (Sara Daly, encarnada por la actriz Mona Lisa), también casada, pero nada abocada a su hombre, intenta seducir al esposo de la primera.

Lois Weber hace el retrato de estas dos feminidades, como si no pudieran formar parte de un mismo cuerpo, pero, en cambio, muestra los puentes de reencuentro, de unión entre las dos. Y con todo, en ambos casos, hay una crítica de la mujer, tanto de la doméstica como de la moderna. Precisamente por eso no es clara la tesis final de Lois Weber: es imposible saber con certeza por qué modelo de mujer finalmente apuesta (y aquí es importante recordar que el título designa por igual las dos esposas: *Two Wise Wives*). De hecho, entiendo que la directora deliberadamente no quería decantarse por ninguna de las mujeres sabias, porque lo que le interesaba era la transición que se produce entre las dos. Anthony Slide (SLIDE: 114) señala que, al final de la película, las protagonistas habrán aprendido una de la otra: Sara será mejor con su marido y Marie no estará únicamente pendiente de su esposo. Nuevamente, Lois Weber acontece una cineasta extraordinaria documentando los sentimientos de las protagonistas que, con sus diferencias, conforman los dos mundos de la realidad femenina de inicios de siglo. La dualidad positivo-negativo, activo-pasivo o mujer del hogar-mujer emancipada, en el cine de Lois Weber, se intenta transgredir, porque, en sus películas, hay una visible investigación de síntesis, de hacer dialogar –sin oponerlas– la nueva mujer moderna del nuevo siglo con la feminidad doméstica de raíces victorianas. Y esta es finalmente su moral: una moral que obliga al espectador a matizar, a reflexionar, más allá de la estructuración cartesiana de un pensamiento binario. Y está claro que no todos los espectadores estaban dispuestos a hacer este esfuerzo: como demuestra Karen Ward Mahar, las comedias matrimoniales de Cecil B. DeMille estaban teniendo un gran éxito en aquel mismo momento, porque eran «puro entretenimiento», mientras que Lois Weber empezaba a ser duramente criticada para intentar «vender una moral» (MAHAR: 148). Una moral, sin embargo, abierta, no sujeta a un pensamiento maniqueo, sino al movimiento contráctil de la reflexión.

#### 4. La subjetividad sintética de la feminidad/de Lois Weber

*The Blot* (1921) tampoco gustó al gran público, pero la crítica del momento la defendió: el talento cinematográfico de Lois Weber se hace tan visible que todavía hoy es considerada su obra maestra<sup>6</sup>. La actriz Claire Windsor encarnó el papel protagonista de Amelia Griggs, una chica que trabaja de bibliotecaria y pertenece a una familia con graves problemas económicos. El retrato conciso que Lois Weber hace de la pobreza, en

6. Una consideración que parte de las pocas obras que ahora se pueden ver. Slide cuenta que Lois Weber hizo muy bien cuarenta largometrajes, aparte de innumerables cortos (unos 100 según IMDB), y que solo se han podido conservar una docena de largometrajes. (SLIDE: 15) Además, la mayoría

se encuentran en archivos o bibliotecas y no todos se pueden ver enteros: a algunos les faltan bobinas.



escenarios reales, con algunos actores no profesionales es de una concisión extrema (en este sentido, los planos detalle sirven siempre para revelar los objetos desgastados, rotos o agujereados, generando, en todo momento, una percepción muy física de la pobreza). El personaje de Amelia es captado, desde el inicio, como un cuerpo que escapa de la inmovilidad: presentada de manera fija a través de un dibujo hecho a lápiz, la protagonista toma vida, haciendo desaparecer el dibujo que había sobre su rostro. Amelia se pone en movimiento despacio, como si Lois Weber nos quisiera recordar que, en su cine, la acción femenina se resuelve con pequeños gestos que provienen de la interioridad de los pensamientos. A pesar de dirigir dos películas, *A Midnight Romance* (1919) y *Mary Regan* (1919), donde los personajes femeninos encarnaron gestas heroicas en la línea de las populares reinas de los seriales (MAHAR: 143), Lois Weber, después del fracaso de público de *Mary Regan*, volvió a las películas matrimoniales y domésticas, manteniendo su estudio esmerado de la interioridad reflexiva femenina. Hay que recordar que, mientras la directora hacía ese tipo de retratos, el cine de Hollywood, en la década de los diez, para representar la *nueva mujer* del siglo del progreso, construyó diferentes figuraciones femeninas –ingenuas perseguidas, heroínas melodramáticas, protagonistas de seriales de aventuras o comediantes agobiadas–, todas ellas de movimiento externo imparable; y a inicios de la década de los veinte, se había apoderado de la pantalla la nueva *flapper*, la joven dinámica, trabajadora y bailarina. Lois Weber no pudo imponerse con su arte reflexivo a la voracidad con que la audiencia pedía films de acción y entretenimiento: su ritmo no podía ser escuchado y, despacio, perdió el favor de todos los públicos<sup>7</sup>.

Es fascinante, teniendo en cuenta que *Two Wise Wives* tampoco había funcionado en la taquilla, que Lois Weber en *The Blot* volviera a mantenerse en sus ritmos lentos –realistas– y construyera un personaje femenino como el de Amelia Griggs, una mujer de gesto bien poco dinámico (que pasa largas escenas estirada en un sofá, reponiéndose de una locura que la ha dejado débil, sin energías). Amelia, sin embargo, es una mujer trabajadora, culta y refinada que incluso con su enfermedad tiene una densa actividad mental, preocupada por la pobreza

familiar. Paralelamente, el film relata el amor que un predicador pobre y un hombre rico le profesan. El apunte de la madre que intenta que su hija elija al hombre con posibilidades económicas es sintomático para distinguir, nuevamente, dentro de la esfera de la feminidad, la tradición decimonónica –que solo piensa en un buen casamiento– y la mirada de la protagonista que recibe los dos hombres con simpatía, pero sin orientar de manera visualmente clara su deseo. En ningún momento se ridiculiza o se vulgariza la figura del hombre rico: al contrario, se trata de un joven honesto, sensible, abierto, que incluso hace amistad con el predicador. Al final de la película, Amelia se promete con el hombre rico; pero, poco más tarde, en el porche, en la última escena del film, da a conocer sus sentimientos de manera abierta, con una gestualidad mínima, pero haciendo saber de forma clara y concisa el movimiento de su pensamiento. Amelia mira cómo se aleja el predicador que acaba de despedir con ternura y atención; el hombre pobre anda por un sendero y se gira hacia la casa que acaba de abandonar; la protagonista no parece darse cuenta de la mirada lejana masculina y, en primer plano, se pliega hacia dentro, se sonríe, como si estuviera haciendo volar alguna fantasía y, finalmente, mira a las alturas haciendo visualizar que está poniendo en marcha su deseo<sup>8</sup>. El suspiro de la protagonista enlaza con un contraplano del predicador que también suspira mirando en dirección a la chica. Pero ninguno de los dos sabe de la mirada del otro. En uno de los finales abiertos<sup>9</sup> más modernos de la historia del cine, sin explicitar qué pasará a continuación, transgrediendo el *Happy End* convencional del cine clásico de Hollywood, Lois Weber inserta el deseo desaforado de una mujer que concibe su felicidad en una dimensión mental, seguramente nada corporal, pero que ofrece libremente a partir de un movimiento íntimo hacia afuera. Con este gesto, Amelia sintetiza la manera de escribir(se) de Lois Weber, da forma a una subjetividad femenina de principios de siglo que retiene corporalmente, pero que permite ser leída interiormente; Amelia sintetiza, desde el cuerpo del pensamiento, los hábitos femeninos de la tradición decimonónica con los gritos liberados del deseo de la *New Woman*. •

7. A partir de esta película, Lois Weber dirigió solo siete films. El último sonoro: *White Heat*, 1934, en que se trataba el tema del amor interracial. Tuvo tantos problemas con la censura del Código Hays que la película no fue ni distribuida.

8. Para entender a qué gestualidad del deseo me refiero: BOU en SEGARRA:71.

9. La clausura abierta (y moderna) en films de exploración realista la encontraremos, de manera ampliamente comentada, en films posteriores como *Avaricia* (*Greed*, 1924) de Stroheim o *Tabú* (1931) de Murnau. Y, obviamente, en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) de Chaplin, obra, no olvidemos, que finaliza también con un plano contraplano.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOU, Núria (2007). *Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine*. SEGARRA, Marta, *Políticas del deseo, Literatura y cine, Barcelona (71-94)*. Barcelona: Icaria.

COTT, Nancy F. (1987). *The grounding of modern feminism*. New Haven Conn. Yale University Press.

HECK-RABI, Louise (1984). *Women Filmmakers: A Critical Reception*. Metchen, New Jersey. The Scarecrow Press.

KOSZARSKI, Richard (1975). *The Years Have Not Been Kind to Lois Weber*. *Village Voice*, noviembre 10, 140.

KUHN, Annette y RADSTONE, Susannah (ed) (1990). *Women in Film. An international Guide*. New York. Fawcett Columbine.

MAHAR, Karen Ward (2006). *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.

PRAVADELLI, Veronica (2014). *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma. Laterza.

SLIDE, Anthony (1996). *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Westport, Connecticut. Greenwood Press.

## NÚRIA BOU

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora titular del Departamento de Comunicación Universitat Pompeu Fabra y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (UPF). Es autora de los libros *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). Sus líneas de investigación son la *Star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino (*Les dives: mites i*

*celebritats* [2007], *Políticas del deseo* [2007], *Las metamorfosis del deseo* [2010], *La modernidad desde el clasicismo: El cuerpo de Dietrich en las películas de von Sternberg* [2015], entre otros capítulos de libros o artículos). En la actualidad es la investigadora principal del proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*.