

Desjardins, Mary (2004). "A increíble estrela psicanalítica: Todd Haynes e a historia de Karen Carpenter". *Camera obscura*, 57 (Volume 19, número 3), 2004, pp. 22-55.

As recentes biografías de estrelas experimentais en cine e vídeo son produtos de prácticas mediáticas e de biógrafos cun acceso desigual ás imaxes e sons de figuras públicas porque estas prácticas e os seus apoios ideolóxicos non foron respaldados polo capital ou pola lexitimidade implícita do capital simbólico. Por esa razón, a pregunta de quen é un explotador imperialista e quen é a vítima que garda os recursos do significado queda sen resposta (...). Por exemplo, Mark Rappaport, director de *Rock Hudson's Home Movies* vería as institucións de Hollywood como os imperialistas: "A miña excusa nun xulgado [por ter usado clips de filmes producidos en Hollywood] sería que esas imaxes nos corromperon e é o noso turno para golpear de volta". Joan Braderman, guionista, directora e actriz de *Joan sees stars*, que tamén emprega clips de filmes de Hollywood e suscribe teorías de produción cultural nas que o espectador produce a través do exercicio de adscribir significado aos signos culturais, pregúntase na voz en off do seu vídeo, "Como pode posuír MGM algo que e parte de min?". *The Karen Carpenter Story* [o filme para televisión dirixido por Richard Carpenter e Joseph Sargent en 1989] produciuse en colaboración con membros da familia Carpenter e unha canle de televisión –unindo dereitos de imaxe e son co capital económico e cultural– mentres que *Superstar* é un produto froito de prácticas industrial e culturalmente marxinais que se alían coa arte performática, a teoría crítica e as institucións académicas, e as tradicións e apoio económico asociadas a unha produción cultural alternativa e mesmo subversiva. Este tipo de marxinalidade económica fixo imposible que Haynes puidera loitar cando A & M Records e a familia Carpenter lle impediron distribuír *Superstar*, que empregaba clips de audio das actuacións de Karen Carpenter. O filme de Haynes e Schneider pon en primeiro plano o tema da representación do corpo da estrela ou dunha figura similar e obtén a comprensión a través de asumir parcialmente o coñecemento extratextual do espectador sobre a estrela e os contextos de produción da biografía. Ao confiar no coñecemento da audiencia, aléntase un contexto de recepción no que se cuestionan non só a propiedade das

imaxes e dos corpos das estrelas, senón tamén a identificación do espectador coa narrativa destas imaxes e corpos.

(...)

As narrativas do estrelato e da inanición auto-infrinxida son parecidas –falan da construción dunha imaxe como un ideal fantástico; implican unha loita coa vontade e o control; e implican a disciplina do suxeito, especialmente unha disciplina para que o corpo consiga a imaxe ideal. Ambas as dúas, estrelato e anorexia, empréganse con frecuencia para falar de trunfos políticos ou simbólicos (entrada significativa na educación superior, leis sobre discriminación sexual no lugar de traballo, maior control produtivo) ou de perdas (os legados continuos de soldos desiguais e a definición do éxito feminino en termos de conquista de certas imaxes corporais idealizadas) para as mulleres desde o inicio do movemento polas mulleres. O interese contemporáneo por estrelas como Marilyn Monroe, Judy Garland, Rita Hayworth e Frances Farmer, por exemplo, ten que ver coa súa aparente falta de vontade, a súa vitimización no sistema de estudos e a posterior represión dos seus desexos femininos rebeldes. As feministas –sexa escribindo para medios xeralistas ou no ámbito académico– usan como rutina as mulleres estrelas ou imaxes de videoclips, filmes, televisión ou revistas como exemplos de como o imaxinario do patriarcado constrúe a todas as mulleres. As críticas culturais feministas, o mesmo ca investigadores clínicos, psiquiatras e psicólogos, fan énfase na evidencia da anorexia coma unha enfermidade feminina (o 90% das que a sofren son mulleres). A pesar das discrepancias sobre o significado dos factores determinantes, tenden a concluír que as mulleres anoréxicas experimentan sentimentos de impotencia e impoñen un rexime de disciplina nos seus corpos no que a elección entre comer e non comer supón un xeito de control dunha cuestión esencial nas súas vidas.

Así, a historia de Karen Carpenter convírtese decididamente nunha historia da feminidade na contemporaneidade e da cultura do movemento posfeminista ao combinar narrativas de estrelato e inanición auto-infrinxida. O xeito particular no que *The Karen Carpenter Story*, da CBS, e *Superstar*, de Todd Haynes, expresan interese na feminidade pode analizarse, en parte, en relación cos seus contextos de produción. Os críticos e traballadores da industria xeralmente asumen que o típico formato "feito para televisión" está orientado a unha audiencia feminina definida pola industria coma unha consumidora valiosa, de entre 18 e 49 anos, nun mercado feito para mulleres. Se ás mulleres lles gusta ver historias sobre outras mulleres, tal e como defenden os directivos de televisión, *The Karen Carpenter Story*, centrada na vida dunha muller nova, na súa carreira, sufrimento e morte, encaixa nese perfil. O retrato da anorexia do filme reflicte os usos da industria de temas tópicos e da xente "común" que asegura o interese da audiencia por un xénero que ofrece ás mulleres

# A increíble estrela psicanalítica: Todd Haynes e a historia de Karen Carpenter

Mary Desjardins

a posibilidade de ver historias, normalmente traumáticas (por veces triunfantes) doutras mulleres. As interpretacións críticas do estatus do filme feito para televisión varían desde reclamar que baten nos medos da dereita ante o colapso da familia nuclear até designalo como unha forma televisiva que ofrece unha mirada empática ao fluxo de roles de xénero.

*Superstar* emprega o filme feito para televisión como un patrón para a súa propia narrativa. Imita o enfoque do xénero no trauma individual e na crise da familia, mostrando como todos os logros e problemas de Karen como estrela inflúen e se reflicten nos pais e no irmán. Semella compartir con *The Karen Carpenter Story* o que Elayne Rapping entende como a asunción no filme televisivo do “relacional” como definitorio da feminidade. Porén, o filme tamén evidencia unha relación co cinema experimental e independente. Ao empregar un modo de produción artesanal, con obxectos e útiles “atopados” e manufacturados, o filme xoga coas convencións do documental, do biopic e dos filmes para mulleres e combina a acción de “persoas reais” co que parece ser animación de bonecos (na realidade, os bonecos son manexados por persoal fóra de pantalla, non están animados no sentido tradicional). Como moitos filmes experimentais desde a entrada do feminismo nos estudos, *Superstar* cita outros filmes e xéneros para expoñer até que punto as estratexias do cinema narrativo dependen da representación do corpo feminino. Este contexto de produción suxire que a loita polo significado do corpo feminino ten lugar a través de modos cinematográficos e de comunidades lectoras, mesmo cando a relación entre as fontes autorais e o discurso feminista podan variar.

(...)

O uso das bonecas Barbie e dos seus clons para representar os personaxes é a estratexia máis obvia –e máis infame– do filme para contextualizar o dilema de Carpenter na representación da feminidade máis inmediatamente recoñecible e abertamente accesible na cultura americana de posguerra. Noutras palabras, Barbie incorpora a súa propia bagaxe intertextual ao filme –unha prehistoria que inclúe unha das meirandes historias de éxito dun produto das corporacións americanas de posguerra, o logro máis significativo que supuxo incorporar unha noción de ideal,

do corpo feminizado sexualido en mercadorías de roupas, accesorios e casas soñadas, ás narrativas de fantasía de madurez exitosa das nenas.

Barbie, modelada a partir dunha boneca alemana altamente sexualizada chamada Lili (unha caste de Lili Marlene ou Lola, a cantante de cabaret/prostituta), ten características da estrela. Como indican Jacqueline Urla e Alan Swedlund, a súa “resiliencia, atractivo e rendibilidade derivan do feito de que a súa identidade está construída primariamente a través da fantasía e está consecuentemente aberta a cambios e reinterpretacións”<sup>1</sup>. Nos anos posteriores á década de 1960, do movemento da muller, da revolución sexual e da contracultura, Barbie –coma Karen Carpenter, que foi ridiculizada por representar valores reaccionarios– convírtese non “obxecto negativo” para os adultos educados de clase media, que rexeitan aspectos do patriarcado e da cultura das corporacións. Lynn Spigel sostén que Barbie “foi un vehículo prioritario a través do que as relacións contidas entre distintos puntos de vista do feminismo saen á superficie na nosa cultura”<sup>2</sup>. Spigel revela que mulleres adultas coleccionistas de Barbies, algunhas delas se identifican como feministas, entenden que mostra unha imaxe empoderada, por esa resiliencia, esa apertura aos cambios e ás posibilidades de múltiples fantasías femininas. En contraste, outros grupos de mulleres que se identifican como feministas tamén definen os ideais que Barbie parece representar, especialmente os da imaxe corporal, como altamente problemáticos. Spigel menciona como a prensa xeralista adoita enfrontar uns grupos contra outros nun debate predicible de cultura de masas contra alta cultura. Nas entrevistas, Haynes nunca articula unha condena total de Barbie pero está claro que o seu filme fala de xeito que Barbie se entende como un fetiche mercantil negativo ou parte da falsa conciencia da cultura.

<sup>1</sup> Jacqueline Urla and Alan C. Swedlund, “The Anthropometry of Barbie: Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture,” in *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, ed. Jennifer Terry and Urla (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 285.

<sup>2</sup> Lynn Spigel, *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs* (Durham, NC: Duke University Press, 2001), 315.



## CINECLUBE DE COMPOSTELA

OUT  
2014

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
 cineclubedecompostela.blogaliza.org  
 facebook.com/cineclubedecompostela  
 cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

29 DE OUTUBRO | 21:30

*Eu, un home*  
 (I, a Man, Andy Warhol, EUA, 1967, 93' / VO)  
 Presentación de *A mirada inqueda: as películas de Andy Warhol* (2a parte).  
 Coa presenza de **Alberte Pagán**.