

## **Reflexión feminista y abyección social desde la interpretación: el caso de Shelley Duvall y Sissy Spacek en *3 Women* (Altman, 1977)**

*Reflexió feminista i abjecció social a través  
de la interpretació: el cas de Shelley Duvall i Sissy Spacek  
a 3 Women (Altman, 1977)*

*Feminist reflection and social abjection through film  
acting: The case of Shelley Duvall and Sissy Spacek  
in 3 Women (Altman, 1977)*

**Nuria Cancela**

Investigadora predoctoral en formació.  
Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra.  
[nuria.cancela@upf.edu](mailto:nuria.cancela@upf.edu)

**Miriam Sánchez Manzano**

Estudiant del Màster Universitari en Estudis de Cinema i Audiovisual  
Contemporanis.  
Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra.  
[miriam.sanchez01@estudiant.upf.edu](mailto:miriam.sanchez01@estudiant.upf.edu)

## **Reflexión feminista y abyección social desde la interpretación: el caso de Shelley Duvall y Sissy Spacek en *3 Women* (Altman, 1977)**

*Reflexió feminista i abjecció social a través de la interpretació:  
el cas de Shelley Duvall i Sissy Spacek a 3 Women (Altman, 1977)*

*Feminist reflection and social abjection through film acting:  
The case of Shelley Duvall and Sissy Spacek in 3 Women (Altman, 1977)*

### **RESUMEN:**

Las actrices Shelley Duvall —como Millie— y Sissy Spacek —como Pinky— intervienen con su actuación en la reflexión feminista final del film *3 Women* (Robert Altman, 1977). Mediante la metodología de los *star studies*, este artículo analiza su interpretación para comprobar cómo construyen unos personajes que toman conciencia de su abyección social, con una crítica explícita a la sociedad patriarcal. Analizamos también cómo estos personajes concretos se ponen en relación con la *star image* y la *star persona* de las actrices. La abyección ligada al terror define sus carreras: Spacek lo encarna un año antes en *Carrie* (Brian de Palma, 1976), papel que la lleva a la fama y al reconocimiento internacional; Duvall lo desarrolla hasta su máximo esplendor en *El resplandor* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980), definiendo este concepto su imagen pública. Asimismo, estudiamos el distinto control y autonomía que ambas han experimentado sobre esta imagen creada en su obra y en los medios.

### **PALABRAS CLAVE:**

*3 Women*, *star studies*, Shelley Duvall, Sissy Spacek, abyección, reflexión feminista.



## **Reflexió feminista i abjecció social a través de la interpretació: el cas de Shelley Duvall i Sissy Spacek a *3 Women* (Altman, 1977)**

*Reflexión feminista y abyección social desde la interpretación:  
el caso de Shelley Duvall y Sissy Spacek en 3 Women (Altman, 1977)*

*Feminist reflection and social abjection through film acting:  
The case of Shelley Duvall and Sissy Spacek in 3 Women (Altman, 1977)*

### **RESUM:**

Les actrius Shelley Duvall —en el paper de Millie— i Sissy Spacek —en el paper de Pinky— intervenen amb la seva actuació en la reflexió feminista final del film *3 Women* (Robert Altman, 1977). Mitjançant la metodologia dels *star studies*, aquest article analitza la seva interpretació per comprovar com construeixen uns personatges que prenen consciència de la seva abjecció social, amb una crítica explícita a la societat patriarcal. Anàlitzem també com aquests personatges concrets es posen en relació amb la *star image* i la *star persona* de les actrius. L'abjecció lligada al terror defineix les seves carreres: Spacek ho encarna un any abans a *Carrie* (Brian de Palma, 1976), paper que la porta a la fama i al reconeixement internacional; Duvall ho desenvolupa al màxim a

*The shining* (Stanley Kubrick, 1980), de manera que aquest concepte defineix la seva imatge pública. Així mateix, estudiem el diferent control i autonomia que totes dues han experimentat sobre aquesta imatge creada en la seva obra i als mitjans.

**PARAULES CLAU:**

*3 Women*, *star studies*, Shelley Duvall, Sissy Spacek, abjecció, reflexió feminista.



**Feminist reflection and social abjection through film acting:  
The case of Shelley Duvall and Sissy Spacek in *3 Women* (Altman, 1977)**

*Reflexión feminista y abyección social desde la interpretación:  
el caso de Shelley Duvall y Sissy Spacek en 3 Women (Altman, 1977)*

*Reflexió feminista i abjecció social a través de la interpretació:  
el cas de Shelley Duvall i Sissy Spacek a 3 Women (Altman, 1977)*

**ABSTRACT:**

The actresses Shelley Duvall – as Millie – and Sissy Spacek – as Pinky – contribute with their acting to the concluding feminist reflection of the film *3 Women* (Robert Altman, 1977). Using the star studies' methodology, this paper analyzes the acting of these actresses to determine how they build characters who become aware of their social abjection, with an explicit criticism of patriarchal society. We also analyze how these specific characters relate to the star image and the *star persona* of these actresses. Abjection linked to terror defines their careers: Spacek embodied this a year earlier in *Carrie* (Brian De Palma, 1976), a film that would win her fame and international recognition, while Duvall would carry it to its highest level in *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), after which her public image came to be defined by this concept. Likewise, we study the different character of the control and autonomy that these two actresses have experienced with respect to this image created in their work and in the media.

**KEYWORDS:**

*3 Women*, *star studies*, Shelley Duvall, Sissy Spacek, abjection, feminist reflection.

## 1. Introducció

*3 Women*, film dirigit per Robert Altman en 1977, es interpretat per Shelley Duvall, Sissy Spacek y Janice Rule en los papeles de Millie, Pinky y Willie, respectivament. El film narra la vida de estas tres mujeres estadounidenses: Pinky empieza a trabajar con Millie en un centro de rehabilitación y Willie las conoce por vivir en el mismo bloque de apartamentos y por ser la dueña de Dodge City, la taberna a la que habitualmente van a beber. En el transcurso de la película, Pinky intenta parecerse cada vez más a Millie, suplantando casi su identidad, mientras Willie, de forma silente y ausente, realiza murales durante su embarazo. Ninguna de ellas parece encajar en la sociedad, siempre están sujetas al rechazo de los demás personajes. El film finaliza, tras el nacimiento del bebé —muerto— de Willie, con una escena de naturaleza onírica en la que las tres mujeres han formado una familia matriarcal tras haber asesinado a Edgar —el marido de Willie y padre del bebé.

Como estado de la cuestión, diversos autores y autoras han escrito sobre el film en general y sobre sus protagonistas en particular. Desde la puesta en escena siguiendo vías psicoanalíticas, McElhaney (2015) trata la naturaleza onírica del film, la estructura en pantalla del doble que se establece entre Millie y Pinky y el estilo cinematográfico de acuarela. Tratando la pintura en pantalla, Kinder (1977) teoriza sobre las estructuras del «yo» generadas al poner en juego la pintura, el sueño y la dificultosa interacción social de sus protagonistas. Gabbard (1980) relaciona precisamente toda la puesta en escena con ellas: considera que mediante elementos como los sueños y los fluidos, al final del film se genera una subversión de la estructura familiar convencional por su desenlace con una familia —y sociedad— matriarcal.

Esta subversión puede encarnar cierta reflexión feminista, ya que las tres mujeres deciden cooperar y subvertir la estructura familiar convencional y el binarismo social, ante el rechazo del mundo que las rodea —tanto por parte de otros personajes como de ciertas instituciones tradicionalmente patriarcales. Crean una pequeña sociedad en la que no son juzgadas. Tres personajes femeninos adoptan un rol activo, plantean una crítica social y rompen la estructura fílmica canónica de protagonista masculino. Esta escena final ha sido estudiada por diversos autores y autoras desde la perspectiva feminista. Hoffman-Han (2015) considera que el feminismo de este film se manifiesta tanto al establecer una familia matriarcal de tres mujeres que se ayudan entre ellas, como al narrar el proceso de socialización femenina bajo un régimen capitalista patriarcal y blanco que las rechaza. Silverman (1988) indica que las tres pasan a asumir el rol de abuela, madre e hija. Ciertas autoras relacionan la reflexión feminista con la naturaleza onírica de la escena final. Barnewall (2016) considera que la subversión de la narrativa clásica funciona como metáfora de la salida de esa sociedad patriarcal. Pero la cualidad tanto de realidad subliminal de la escena final (Self, 2002) como de *dream-film* (Kinder, 1977) trans-

mite la idea de que esta pequeña sociedad matriarcal en la que no son rechazadas es un sueño y, por consiguiente, completamente utópica dentro del contexto que les ha tocado vivir. «Their new existence is a dream come true» (Gabbard, 1980: 263).

Centrándonos en las autoras que tratan la construcción de las protagonistas, Langill (2014) habla de ellas como tres mujeres dentro del estereotipo de «locas» e «histéricas». Concuere da con Gabbard (1980) en que al final del film establecen su propia sociedad matriarcal, pero considera que para ello se explota el estereotipo e imagen tradicional femenina. Brunsdon y Clarke (1982), a diferencia de Langill (2014), consideran que las tres protagonistas encajan perfectamente en el arquetipo de mujer independiente de la época. Silverman (1988) se centra en la relación maternofilial establecida entre Millie y Pinky y la conecta con la función del lenguaje, siguiendo conceptos teóricos psicoanalíticos de Kristeva (1982). Barnewall (2016), estudiando estos personajes, expone el concepto de «Altman's feminism» para referirse al hecho de que este director es uno de los pocos «feministas» dentro del New Hollywood, al revertir los códigos clásicos y patriarcales y al otorgar gran espacio a las actrices para que puedan formar sus papeles desde la mirada femenina. En nuestro artículo seguimos esta idea teorizada por Barnewall (2016), pero nos centramos concretamente en el papel de las actrices como fuente de creación interpretativa.

Sobre las actrices, algunos autores y autoras desde los *star studies* analizan su corporalidad a lo largo de su carrera. Wyatt (2001) se centra en la obra y la vida de Duvall y Hoffman-Han (2015) en la de Spacek, hablando el primero de su corporalidad grotesca y la segunda de su corporalidad abyecta. Respecto a esto, Carnicke (2004) analiza la relación de Duvall con la diferente dirección de actores de Altman y Kubrick. Estos tres estudios son fundamentales para formular nuestro artículo, dado que compartimos su misma línea metodológica. No obstante, en nuestro caso, no únicamente tratamos la corporalidad de las actrices, sino su aportación interpretativa gestual en el propio film *3 Women* para después ponerlo en relación con el resto de su carrera e imagen pública.

En la contemporaneidad sigue vigente el análisis de un film tan frecuentemente estudiado, en virtud de la necesidad de poner en valor el trabajo de las actrices. Reivindicamos el análisis de sus carreras desde los estudios de interpretación y de las estrellas, para combatir su silenciamiento en la historia académica, línea metodológica que persigue Hollinger (2006). Asimismo, en la actualidad, la imagen pública de ambas intérpretes está dominada por su situación «en los márgenes» —especialmente en el caso de Duvall—, similar a la que encarnan en este film. Por tanto, desde una mirada contemporánea, es de interés comprobar cómo ellas mismas han podido modular esta imagen.

## 2. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este artículo es analizar el trabajo actoral de Duvall y Spacek en *3 Women*,<sup>1</sup> para comprobar su específica aportación al film y a la reflexión feminista en el desenlace del mismo. Como objetivos secundarios planteamos, en primer lugar, estudiar cómo se relacionan sus papeles en esta película con la imagen en conjunto de su carrera, asociada al terror. En segundo lugar, analizar qué autonomía han tenido estas actrices para controlar esta imagen.

Para todo esto, seguimos la metodología de los *star studies*. Para lograr nuestro objetivo principal tratamos a la actriz como autora. Seguimos a Dyer (2001), quien expone una serie de signos de personaje y de performance para analizar la actuación. Nos centramos concretamente en la gestualidad —y su relación con otros signos como la voz y el movimiento corporal—, aunque también tenemos en cuenta la apariencia, dado que habla tanto del personaje como de la actriz.<sup>2</sup> Para entender el grado de autoría de estas actrices, es importante conocer el estilo de dirección de actores de Altman. Concretamente bajo la dirección de Altman, los actores y las actrices se encuentran en el régimen de la teoría de la improvisación (Hollinger, 2006). Este cineasta deja verdadera libertad a sus actrices, tanto en sus gestos como en la creación de sus personajes y diálogos (Naremore, 1988). Altman es uno de «those directors who start with the camera but leave actors alone to do their creative work often view them as experts» (Carnicke, 2004: 44). Como indica Barnewall (2016), en ocasiones ha sido criticado por intentar crear films en los que se introduce en la mente femenina, pero, precisamente, esta crítica viene de no considerar la importancia del trabajo de las actrices en su obra.

Para conseguir nuestros objetivos secundarios, ponemos en relación el papel de Duvall y Spacek en este film con su imagen como actrices creada en el resto de sus obras (*star image*) y con su imagen difundida en los medios (*star persona*).<sup>3</sup> Seguimos así la perspectiva de Hollinger (2006), quien defiende estudiar conjuntamente la interpretación cinematográfica y la imagen de la actriz generada en materiales extracineamatográficos. Para ello, también tenemos en cuenta la idea de Ellis (2007: 95): «The performance produces the effect that, in its incidental rather than intended moments, it reveals something of the essence of the star's personality». De esta manera, ponemos en relación este film con su *star image*, concretamente con las películas más reconocidas de cada una —*Carrie* en el caso de Spacek y *El resplandor* en el caso de Duvall—, y con su *star persona* predominante en los medios. Analizamos así la coherencia de la imagen en conjunto de estas estrellas, siguiendo lo teorizado por Ellis (2007), y comprobamos la autonomía que han tenido en la creación de tal imagen. Para todo lo mencionado, es necesario situar el análisis de este film en la década de los setenta, dado que «ubicar a las estrellas históricamente en sus contextos culturales supone un intento de establecer qué formas de crear y conocer coexisten con la imagen de una estrella, para hacer esta imagen inteligible y representativa de las preocupaciones sociales de un período social» (McDonald, 2001: 222).

### 3. Resultados y discusión

#### 3.1. Reflexión feminista: la abyección social desde la interpretación

*3 Women*, en su escena final, plantea una reflexión feminista mediante la subversión activa de la estructura familiar convencional, la ruptura del binarismo y la cooperación femenina, tras toda una trama de marginación social de las protagonistas. Para toda esta reflexión es fundamental el término de abyección social. Arya (2014), partiendo del concepto del abyecto de Kristeva (1982),<sup>4</sup> habla de la abyección social en pantalla para referirse a aquellos personajes que en la diégesis viven una situación de exclusión. Esta situación de exclusión puede conllevar una crítica a la sociedad —patriarcal y falocéntrica— si se desvelan los mecanismos de poder que generan tal marginación. Por tanto, Arya (2014) parte de la relectura del término de Kristeva (1982) que realizan Young (2000) y Butler (2002) desde los estudios de género. Estas autoras añaden una perspectiva social al concepto del abyecto, para desenmascarar el sistema de poder que ocasiona la exclusión, en relación a variables como el sexo, el género, la raza, la clase o la sexualidad. Ambas, desde distintas perspectivas, ponen el foco en el cuerpo, que evidencia toda exclusión.<sup>5</sup> Arya (2014) aplica esta línea teórica a los personajes de ficción en pantalla, los cuales encarnan crítica social dentro de la diégesis. Por esta razón, el trabajo de las actrices en *3 Women*, tanto con su gestualidad como con su corporalidad, es imprescindible para interpretar personajes abyectos socialmente y para generar la crítica social —y feminista— que conlleva.

##### 3.1.1. La abyección social

La gestualidad y el movimiento corporal subrayan la abyección social de las protagonistas. Casi podríamos hablar de unos gestos y movimientos abyectos en sí, haciéndose patente la idea de abyección ligada al cuerpo que presentan tanto Young (2000) como Butler (2002). En primer lugar, mediante el trabajo actoral se muestra que no encajan en pantalla. En esta sociedad binaria en la que todos se mueven de manera doble, los cuerpos de Millie y Pinky parecen no encontrar su sitio. Caminan siempre detrás de parejas de personas que se forman en los pasillos del lugar donde trabajan, de las calles que recorren o del edificio donde viven. La imposibilidad de unión con los pares se refleja en gestos tan significativos como el de hablar a espaldas de las demás personas, quienes siempre ignoran lo que dicen y ni se giran para mirarlas (figura 1). De esta manera, encontramos en las protagonistas la idea de Young (2000: 209) sobre las personas abyectas: «descubren la categoría a la que pertenecen por medio de la conducta encarnada de otras personas: en sus gestos, en un cierto nerviosismo que se nota, en su rechazo al contacto con la mirada, la distancia que mantienen».

Sin embargo, Pinky y Millie no se percatan hasta el final del metraje de que pertenecen a esta categoría abyecta. Por lo que, en segundo lugar, la interpretación muestra los intentos forzados de las protagonistas por encajar en sociedad.



**Figura 1.** Cuerpos individuales que no encajan en los pares

*Fuente:* 3 Women (Altman, 1977).

Para ello, buscan un doble de forma obsesiva: Millie, una pareja masculina. Pinky, un referente materno. En el caso de Millie, ensaya previamente los gestos y las sonrisas en el espejo para generar buena impresión. Al ser incapaz de mantener en el tiempo sus sonrisas, se revela lo forzadas que estas son. Su lenguaje también aparece como síntoma abyecto, siguiendo la terminología de Kristeva (1982). Millie intenta ser el prototipo de «chica moderna», con una verborrea constante de temas intrascendentes sacados de revistas, que todos ignoran. Busca complicidad constante mirando de un lado a otro. Nunca permite mostrarse afectada, de modo que cuando los demás personajes no le contestan y se alejan de ella, comienza a gritar sin perder el hilo de su monólogo para que la escuchen. Empero, pese a todos sus intentos, solo recibe como respuesta la tos de Tom —uno de sus vecinos— o desplantes. Cuanto mayor es su intento de adaptarse en sociedad, mayor sensación de inadaptación genera en los espectadores. «Millie is not invisible. Instead, she seems to be fading away» (McElhaney, 2015: 156).

Pinky es uno de los pocos personajes que escucha a Millie y dialoga con ella. Es la única que se muestra interesada por esta mujer, en tanto no concibe su abyección.



**Figura 2.** Millie «enseña a caminar» a Pinky de forma simbólica

*Fuente:* 3 Women (Altman, 1977).

Tal es la admiración que siente por ella, que la fija como referente materno al que imitar y como doble con el que encajar en sociedad. De esta forma, la gestualidad de Pinky muestra su intento forzado por encajar, mediante la disociación entre su conducta corporal infantil y su edad adulta. Es una adulta que trabaja pero que se mueve y comporta como una niña. Silverman (1988) ya adelanta esta relación maternofamiliar forzada entre las dos protagonistas. Millie parece enseñar a Pinky a relacionarse con el entorno. Esto tiene su máxima expresión en un gesto inicial: cuando Millie está enseñando a trabajar a Pinky, la coge por detrás y parece que le «enseña a caminar» mientras se apoya en un tacatata (figura 2). Además, le explica y muestra procederes como cuánta propina se deja en un bar o cómo echar crema y nata en una galleta, ante la torpeza de las manos de Pinky. Durante su «aprendizaje», Pinky muestra gestos infantiles como caminar de manera patosa, ir dando pequeños saltitos mientras camina, hacer burbujas con una pajita por mera curiosidad o eructar tras su primera cerveza bebida de golpe, causándole una gran risa tal acto escatológico.

No obstante, Millie no es consciente de estar suponiendo un referente materno para Pinky, únicamente le preocupa encajar en sociedad para encontrar pareja. Un



**Figura 3.** Abrazo no correspondido

*Fuente:* 3 Women (Altman, 1977).

gesto conjunto plasma este hecho: Pinky se abalanza sobre Millie para abrazarla, con los ojos cerrados —con confianza ciega—, pero esta la rechaza. La primera realiza esta acción de agradecimiento y estima por toda la ayuda que le está brindando Millie en el trabajo, tomándola como una madre. La segunda, que no tiene consciencia de esto y que solo quiere causar buena impresión en sociedad, mira para los lados por si alguien la ve, saliendo rápidamente del abrazo para atusarse el pelo frente al espejo y controlar así su aspecto (figura 3).

Avanzado el metraje, se produce un cambio brusco en la interpretación de ambas actrices, tras el intento de suicidio de Pinky tirándose a la piscina y su posterior coma. Al no poder encontrar un referente materno —como su doble con el que aprender a encajar en sociedad— Pinky/Spacek transforma su gestualidad. Pasa de la imitación a la suplantación identitaria de Millie: como no le sirve de referente, directamente se convierte en ella. Aparece así el concepto de doble, un tema recurrente en la historia del cine, como indica Morin (1972). En esta suplantación de Millie, Pinky comienza a llamarse Mildred, a fumar como ella e incluso se acuesta con Edgar, como previamente había hecho el personaje de Duvall. Esto se relaciona



**Figura 4.** Contraposición miedo y familiaridad con la pistola

Fuente: *3 Women* (Altman, 1977).

metacinematográficamente con la *star image* de las actrices: parece como si Spaccek, además de imitar la gestualidad del personaje de Duvall en la ficción, quisiera adaptarse a la cinematografía de Altman buscando parecerse interpretativamente a su actriz más recurrente.

En su nueva forma de comportarse, Pinky deja su suave voz infantil para dar sus dos primeros —y únicos— gritos en toda la película. No sonríe, no mira a la cara a Millie cuando le habla y se echa para atrás el pelo suelto con firmeza. El dejar de asustarle repentinamente las armas es una metáfora de su despertar sexual forzado. Cada vez que disparan en el campo de tiro, no cierra los ojos como antes tras cada balazo y deja de dar pasos hacia atrás cuando se le acerca Edgar. Ahora es ella quien lo busca y se reclina hacia él, coge con sus dos manos la pistola y le pide que le dé de beber de una botella. Pinky ha pasado de repudiar el elemento fálico, a pedirlo y cogerlo con ambas manos (figura 4). Siguiendo nuevamente las teorizaciones de Silverman (1988), Pinky parece haber sufrido simbólicamente un paso forzado de la edad infantil a la edad adulta. Como si su adolescencia fuese obligada e hipertrofiada: su simbólica «primera menstruación» en pantalla se representa

como un bote de salsa de tomate que le cae encima y su primera «relación sexual» es una violación mientras está en coma.

Pinky, al suplantar la identidad de Millie, parece desplazarla, como si el propio nombre e identidad de este personaje estuviesen ausentes de significado. Esto se refleja en el cuerpo y la gestualidad de Millie/Duvall, que también cambian de forma brusca. Ante esta suplantación de identidad, Millie pasa a preocuparse únicamente por su amiga. Ya no se esfuerza a encajar en sociedad ensayando sus gestos, como evidencia la nueva gestualidad que adopta: la vemos llorar, alzar la voz, presentar un rostro serio y enfadado por la calle. Por primera vez rechaza a un hombre —el médico de Pinky— que muestra un evidente interés por ella. Presenta un gran nerviosismo y no le importa que los demás lo perciban. En contraposición a Pinky, que comienza a fumar en este momento del film, Millie apaga su primer cigarro con el pie en toda la película. El cambio interpretativo de las actrices se evidencia como antinatural y artificial. Pasan a actuar como otra persona, pero continúan siendo abyectas socialmente.

Sin entrar en un análisis en profundidad de la gestualidad de Willie, cabe destacar que también es reconocida como un personaje abyecto socialmente. Sin embargo, ella no se esfuerza en encajar: ya tiene marido, pero este es un doble —de acción— en sí mismo, de forma que su esperanza de adaptarse a la sociedad está perdida. Igual de perdida que sus bajas miradas. En un momento concreto, en *Dodge City*, fija los ojos en su marido, pero inmediatamente desciende su mirada, metáfora de la desesperanza de que él sea su doble. Su síntoma de abyección social más claro es su silencio. Siguiendo a Kristeva (1982), el lenguaje es el articulador de la función simbólica e interventor en la construcción del significado, siendo su falta un síntoma abyecto. Durante la mayor parte del film, Willie no habla. Únicamente emite dos gritos para pedir ayuda: en el intento de suicidio de Pinky y en su parto. Además, sus gestos característicos siempre se asocian al dolor, como tocarse la barriga y la cabeza o secarse el sudor.

La corporalidad, como signo del personaje de la apariencia teorizado por Dyer (2001), también influye en la percepción de estos personajes como abyectos. La reflexión sobre el cuerpo es relevante ya desde el trabajo de las protagonistas: se encargan de la rehabilitación del cuerpo de una serie de ancianos mediante ejercicios en el agua. La abyección está en los propios cuerpos de Pinky y Millie, por lo que sale de la diégesis para hablar de las propias actrices. A pesar de encajar ambas dentro del culto a la delgadez que establece el canon de la época,<sup>6</sup> como indica Wyatt (2001), desencajan en ciertas «normas de atractivo» establecidas por la propia sociedad. En el caso de Millie/Duvall, como este mismo autor indica, su cuerpo se presenta como grotesco —y, por ello, abyecto, dado que, siguiendo a Russo (1995), el cuerpo femenino grotesco es abyecto en tanto que es una categoría corporal que emerge de la desviación de la norma. Nuevamente citando a Wyatt (2001), Millie/Duvall muestra unas facciones fuera de las normas de atractivo, con sus grandes ojos y prominentes dientes.<sup>7</sup> Por ello, es expuesta a cierta humillación en el film.

Siguiendo a Self (2002) y Wyatt (2001), el representar un cuerpo que rompe normas de atractivo como deseante se muestra como extraño en el cine de la época.

En el caso de *Pinky/Spacek*, Hoffman-Han (2015) habla de su corporalidad también como abyecta. Esto se da no únicamente por romper ciertas normas de atractivo, sino por la contraposición marcada que se establece entre la apariencia infantil de la actriz con elementos teatrales y performativos encarnados en su cuerpo —como fluidos abyectos en sí, las técnicas interpretativas o el diseño de personaje. En el caso de *3 Women*, podemos encontrar esta contraposición como una disociación entre la apariencia infantil y el diseño del personaje adulto. Esto provoca la extrañeza de un personaje adulto con corporalidad infantil y con unas técnicas interpretativas que, con sus bruscas transformaciones gestuales, evidencian esta confusión de su edad. Precisamente la apariencia abyecta de las actrices parece «obligar» a los personajes que interpretan a encarnar tal abyección y a situarse en los márgenes simbólicos de una sociedad que excluye a individuos según sus normas de atractivo y sus cánones de belleza.

### 3.1.2. *La toma de conciencia y asunción de la abyección*

Un segundo cambio interpretativo ocurre en el film, concretamente, en la escena final, tan estudiada por su reflexión feminista. En esta escena, en términos de abyección social, se desenmascara finalmente el mecanismo de poder que juzga lo abyecto como tal. Las tres protagonistas, al formar su propia familia, se sitúan como corporalidades en los márgenes en términos de Butler (2002), al rechazar las normas e instituciones hegemónicas (figura 5). Se da, finalmente, la toma de conciencia y asunción de la cualidad de abyectas. De forma que, activa y conscientemente, se sitúan en los márgenes para no ser juzgadas y no tener que forzarse a encajar socialmente. Por consiguiente, en términos de Kristeva (1982), se podría decir que la abyección persiste como exclusión, pero la voluntariedad de la misma desvela todos estos mecanismos de poder. En lugar de rendirse en su exclusión, toman las riendas de sus vidas para establecer su pequeña familia —y sociedad— en los márgenes.

Se evidencia que es la mirada patriarcal la que considera los comportamientos y cuerpos de estos personajes como abyectos. Por ende, excluidos del orden hegemónico. Esto se produce, fundamentalmente, gracias a ese segundo cambio interpretativo brusco, en el que ahora sus gestos se perciben como naturales. Millie ya no fuerza sus sonrisas ni su habla. Su rostro amable y complaciente se sustituye por un semblante serio y su verborrea se reemplaza por frases cortas y secas, pronunciadas con una voz grave. Como ya no necesita forzar su entrada en sociedad, no precisa fingir sonrisas ni palabrería para agradar a los hombres, ni aparentar ser una «chica moderna». Pinky ya no muestra ni una gestualidad infantilizada ni un carácter forzosamente adulto ligado a la representación de su sexualidad. Ahora sus gestos son más identificables con su edad: lee revistas de forma tranquila y masca chicle en la barra del Dodge City, desde la que atiende a los repartidores y clientes. Ya no busca obsesivamente un referente materno, ahora se deja ayudar y aconsejar



**Figura 5. Nuevos roles**

*Fuente: 3 Women (Altman, 1977).*

por las otras mujeres de manera natural. De hecho, un gesto de esta escena contrasta con la rebeldía forzada de apartarse el cabello de sus hombros con anterioridad: cuando Millie le dice que se quite el pelo de la cara, Pinky, obedientemente, realiza este gesto (figura 6). Willie recupera totalmente su voz y se atreve a hablar de su interioridad, pronunciando unas de las últimas palabras del film: «I just had



**Figura 6.** Contraposición movimiento del cabello

*Fuente:* 3 Women (Altman, 1977).

a lovely dream. I wish I could remember it» —hecho que nos indica que todo el film puede ser un sueño. Se muestra tranquila y calmada en un cuerpo que ha cambiado: tiene lenta movilidad y el pelo canoso. Se abraza con tranquilidad a la misma manta que en escenas anteriores agarra con ansiedad.

Finalmente, al evidenciar la naturalidad de su gestualidad, se subraya toda la antinaturalidad anterior. Naremore (1988), siguiendo en cierto modo ideas brechtianas, argumenta que la naturalidad interpretativa a lo largo de la historia de la interpretación parece querer enmascarar la ideología que esta supone. Estas actrices, al marcar lo antinatural de sus gestos en un intento de encajar en una sociedad que las rechaza, y lo natural cuando ya no hay miradas que las juzguen, evidencian los mecanismos de su abyección social. Una sociedad que las fuerza a encajar, las rechaza, se ríe de ellas y las trata como «raras». La naturalidad final también acentúa lo teatrales y artificiales que eran sus gestos previos. En el caso de Millie, ensayando y practicando los gestos canónicos femeninos frente al espejo para causar buena impresión entre los hombres. En el caso de Pinky, tomando como referente mimético a Millie. Por ello, estos gestos evidencian, en términos de Butler (2002),

el género como una construcción performativa basada en una repetición estilizada de actos. Se revela la construcción de género como una forma de exclusión en sí de los cuerpos.

Al comprender que estos personajes pueden actuar de modo natural al margen de la sociedad, se puede percibir también que son los propios cánones de belleza y las normas de atractivo los que provocan la abyección de sus cuerpos. Encontramos así la idea que Wyatt (2001: 156) teoriza sobre Duvall en este film: «she [...] appears as simultaneously a paradigm for the counterculture and, through the humiliation of their characters, as a critique of the same». En el caso de Spacek, Hoffman-Han (2015) expone que en el cuerpo de la actriz reside el subtexto del feminismo de la Segunda Ola. Esta autora habla del cuerpo de Spacek en *3 Women* como abyecto transformativo, debido a las transformaciones que alteran tanto el «yo» interno como el externo, acompañados estos límites corporales de unos desequilibrios de poder, género y de relación social cambiantes. Esta autora introduce esta película concreta entre aquellas en las que, debido a su corporalidad, «Spacek's characters demolition and subsequent transformation of patriarchal authority set the stage for a productive, feminine, and perhaps even feminist power» (Hoffman-Han, 2015: 454).

Como indica Hollinger (2006: 55), a lo largo de la historia, «actresses are viewed merely as passive beauty icons who have risen to stardom due to their physical attractiveness». Por tanto, cuando llegan al estrellato dos mujeres con unos rasgos fuera de las normas de atractivo y con una corporalidad que se presenta como abyecta, se genera, a partir de su trabajo en pantalla, una reflexión sobre los cánones de la sociedad patriarcal. En términos de Young (2000), se manifiesta la dinámica interactiva y los estereotipos culturales que definen a ciertos grupos o a ciertos cuerpos fuera del «ideal de belleza» como el *otro* feo y la opresión —e incluso violencia— que esto conlleva. De este modo, concretamente en esta década, en el caso de las actrices del New Hollywood, «offscreen feminism could only manifest itself onscreen tangentially, and in rather curious, corporeal ways» (Hoffman-Han, 2015: 436).

### **3.2. Relación *star image* - *star persona*: control de la imagen de abyección por Duvall y Spacek**

«In *3 Women* Altman is again concerned with the influences and veneers that comprise the human personality, so his characters again incorporate aspects of his actors» (Yacowar, 1980: 26). Esto es un hecho claro desde la procedencia de las actrices: «Millie and Pinky are both from Texas (as were Duvall and Spacek, a kind of extra-cinematic doubling)» (McElhaney, 2015: 159).<sup>8</sup> De modo que existe intertextualidad entre este film y la *star image* y *star persona* de estas estrellas. De ahí que sean dos actrices que representan el abyecto en sus carreras —y cuerpos— las que protagonizan este film. Los personajes de Duvall y Spacek en *3 Women* forman parte de la imagen de coherencia de las carreras de estas estrellas, siguiendo la terminología de Ellis (2007). Especialmente si pensamos en el film más reco-



**Figura 7.** Diferentes reacciones ante la sangre

Fuente: *3 Women* (Altman, 1977).

nocido de cada una de ellas: *El resplandor* y *Carrie*, respectivamente.<sup>9</sup> En ambas obras presentan personajes abyectos ligados al terror, desde puntos de vista diferentes: Duvall como víctima del horror provocado por su marido, Spacek como personificación del concepto de monstruo femenino teorizado por Creed (1986).

La corporalidad abyecta de ambas actrices ha sido fundamental en la configuración de sus papeles durante toda su obra, como analizan Wyatt (2001) y Hoffman-Han (2015), pero su trabajo interpretativo y gestual también lo ha sido. En el caso de *El resplandor* y *Carrie*, las actrices marcan la abyección con unos gestos en ocasiones histriónicos y sobreactuados. Estos acentúan el pánico de Wendy Torrance y el poder telequinético de Carrie. Los fluidos que salen del cuerpo también determinan la imagen abyecta, en términos de Kristeva (1982) y Creed (1986). Estos son continuos en la obra de estas actrices. Las lágrimas y la sangre como elementos abyectos, de gran importancia en la escena del parto de *3 Women*, parecen correlacionar este film con *Carrie* y *El resplandor*: Millie, ensangrentada, llorando y aterrizada durante el parto de Willie, busca la ayuda de Pinky. Pero esta solo la mira de forma impávida. Spacek ya no vive el terror de la sangre (figura 7): esto ya lo ha

experimentado en *Carrie*, mientras que a Duvall le faltan aún tres años para vivirlo en *El resplandor*. Sangre y lágrimas como elementos fisiológicos abyectos que conectan la carrera de ambas actrices.

Desde la contemporaneidad, debido al conocimiento previo de estas estrellas por parte del público, parece esperable que los personajes que interpretan sean abyectos. La imagen abyecta provoca una cierta economía narrativa, dado que el espectador o espectadora asocia el trabajo e imagen de estas actrices con la abyección. Así pues, se refleja la idea que expone Ellis (2007: 95): «Stars are recognisable; stars are the centre of the action. So the narration need waste very little time and space in pointing out who the central characters are». Sin embargo, dentro de la coherencia interpretativa y economía narrativa, existen diferencias entre los personajes abyectos de *3 Women* y de *El resplandor* y *Carrie*. En el caso de *3 Women*, al darse una abyección social, se desenmascara la dinámica de exclusión gracias a la narrativa y al trabajo de las actrices, llegando a una reflexión y crítica feminista. No obstante, en el caso de *El resplandor* y *Carrie*, se da una imagen abyecta únicamente empleada para potenciar el terror del film, ya sea desde un personaje que es víctima del terror o desde uno que encarna el monstruo femenino. Por tanto, no se llega a tal lectura crítica.<sup>10</sup>

Tampoco es controlada de la misma forma la imagen abyecta por parte de ambas actrices. Es fundamental diferenciar el grado de autonomía que ellas han tenido para crear esta imagen. Para ello, seguimos la línea de estudio del grado de autoría de las actrices, expuesta por Dyer (2001) y otros autores, en la que se puede diferenciar entre estrellas semipasivas, manipuladas para satisfacer los designios del director; y estrellas como actrices-autoras que participan en la creación de su propia imagen ya sea construyendo su interpretación, influenciando en el diseño de sus películas o modelando su presentación pública.

Duvall encaja en la categoría semipasiva. Durante la mayor parte de su carrera participa en la construcción de sus papeles bajo la dirección de Altman, incluso escribe gran parte de los diálogos en *3 Women*.<sup>11</sup> También accede a la producción y a la dirección (Rodnitzky, 1999).<sup>12</sup> Sin embargo, ella misma alega que no quería ser actriz y que comenzó a actuar por una sugerencia del propio Altman. Este satisfacer los designios del director, en cierta forma contra la propia voluntad de la actriz, se eleva a sus máximas consecuencias en *El resplandor*. «In contrast to Nicholson's work, Shelley Duvall's with Robert Altman and Kubrick suggests the difficulties actors sometimes encounter as they move from one director to another» (Carnicke, 2004: 54). Kubrick es un director opuesto a Altman, ya que «sometimes become master puppeteers who limit actor's creative input» (Carnicke, 2004: 44-45). El trabajo con este cineasta le supuso un estrés absoluto a Duvall, por las numerosas repeticiones de escenas y por la obligación de llorar continuamente para encarnar una «mujer histérica». Además de no poder modelar su interpretación, reconoce que le pasó factura el hecho de que el rodaje de *El resplandor* se desarrollase durante trece meses, en comparación a las seis semanas que duró el de *3 Women* (Ebert, 1980).

Asimismo, su trabajo en *El resplandor* pasa a definir su *star persona*: es conocida como estrella por su rol de víctima de terror. Es justo el papel en el que no puede modelar su interpretación, el que marca su imagen pública. En medios es reconocida frecuentemente como «la actriz de *El resplandor*». Además, muchas de sus menciones mediáticas la reducen únicamente a su corporalidad abyecta, como indica Wyatt (2001). Como ejemplo, periodistas de la época preguntan a Altman cómo la audiencia podía identificarse con un personaje «kind of freaky and kind of spacey and kind of weirdo» (Macklin, 2000: 71). La guionista de *El resplandor* llega a afirmar que la apariencia física de Duvall era tan llamativa que influye más en la construcción de su personaje que el propio guion (McCaffery y Johnson, 1981). No obstante, es la última entrevista en medios de Duvall la que consagra su imagen abyecta en sociedad. En 2016, más de diez años después de su última aparición pública, asiste al programa televisivo del Dr. Phil y cuenta ciertas teorías como que el fallecido Robin Williams sigue vivo y cambió de forma. Tras esta entrevista, se la tacha de «mujer loca» y se genera todo un debate en redes sobre cómo podrían ayudarla. Debate en el que se involucra la hija de Kubrick y en el que Duvall no participa. Desde el título del propio episodio televisivo ya se incide en la abyección y el aislamiento social de la actriz: «From Hollywood Star to Near Isolation».

El caso de Spacek es completamente diferente. Esta encaja en la categoría de actriz-autora. Como recoge Hoffman-Han (2015), la misma Spacek reconoce haber tenido gran autonomía en la elección de sus papeles dentro de su *star image*. Incluso llega a decir que, pese a que los directores del New Hollywood creen que se aprovecharon de ella —debido a sus imágenes de desnudos en la primera parte de su carrera—, realmente fue ella la que se aprovechó de ellos para construir su carrera y ganar reconocimiento, eligiendo bien sus papeles para huir de la imagen de *country girl*. También, en su film de mayor éxito que pasa a definirla, muestra mayor libertad interpretativa de la que Duvall presentó en *El resplandor*. De Palma es un director cuya dirección de actores se sitúa en un punto medio entre Altman y Kubrick. Siendo conocedor del oficio actoral por haber recibido clases de interpretación (Hemphill, 2016), en *Carrie* decide reunir a los actores una semana antes de la filmación para ensayar y preparar todos sus papeles, y así en el rodaje fijarse únicamente en la cámara y puesta en escena. Esta preocupación principal por la imagen se refleja en el hecho de repetir treinta veces la escena de una bofetada (Bouzereau, 2001) —algo que recuerda a las numerosas repeticiones que Kubrick obligaba a Duvall. Sin embargo, Spacek se hace espacio para dejar su propia marca autoral. De hecho, como se indica en el documental de Bouzereau (2001), propone una pose corporal tan dramática y terrorífica, tras estudiar numerosos manuales de lenguaje corporal, que deja sin palabras al director. Incluso consiguió el papel, como ella misma indica en su biografía, por su gran esfuerzo realizado durante el *casting*, a pesar de que De Palma no la quisiese como protagonista (Spacek y Vollers, 2012).

Esta mayor autonomía se traslada también al control de su *star persona*. En medios pasa a ser reconocida por su papel de *Carrie*, y concretamente por la esce-

na final del cubo de sangre, pero ella misma ironiza sobre el tema. Satiriza sobre el hecho de que su mayor éxito sea ser recordada por su famosa escena ensangrentada y que sus propios fans se la tatúen. De hecho, en contraposición absoluta a Duvall, la última noticia de esta actriz desde la contemporaneidad es que vuelve a rodar una obra de Stephen King —escritor de *El resplandor* y *Carrie*—, por quien reconoce que siente una gran admiración (Egner, 2018). En palabras de Hoffman-Han (2015), en *Spacek* encontramos una icónica resistencia de la imagen abyecta.

#### 4. Conclusión

Centrarnos en el trabajo de las actrices en *3 Women* nos ha permitido entender cómo estas intervienen en la reflexión feminista final y establecer un recorrido a través de su carrera actoral e imagen pública. La gestualidad de Duvall y Spacek en este film, junto a su corporalidad, es imprescindible para entender la reflexión feminista y la crítica social que plantea la película. Pese a ser un tema ya abordado desde diversas perspectivas metodológicas, hasta este momento no se ha dado tanta relevancia a la aportación de las actrices, la cual es fundamental. Con la construcción de sus personajes Millie y Pinky, Duvall y Spacek subrayan el concepto de abyección social que este film plantea. Sus gestos muestran su imposibilidad de encajar en sociedad y sus intentos fallidos de lograrlo. Su apariencia corporal habla tanto de sus personajes en concreto, como de la imagen de estas actrices en relación al canon estético de la época. Debido a ciertas desviaciones de las normas de atractivo, su corporalidad deviene motivo para la abyección por parte de una sociedad que construye cánones de belleza. El final del film, con un establecimiento activo y voluntario en los márgenes de las protagonistas, donde ya no tienen que forzar su gestualidad ni su apariencia, desvela que es la propia sociedad patriarcal la que las juzgaba abyectas y forzaba a encajar.

La abyección también define el film más reconocido de cada una: *Carrie* en el caso de Spacek y *El resplandor* en el caso de Duvall. La abyección marca la imagen en conjunto de sus carreras, estableciendo una coherencia en su *star image* y *star persona*. Pero si bien en *3 Women* la abyección social de sus personajes permite reflexionar sobre su propia exclusión, en estos dos films la abyección únicamente refuerza los códigos del terror. Asimismo, ambas han tenido distinto grado de autonomía para construir sus papeles e imagen pública, encajando Duvall en la categoría de estrella semipasiva y Spacek en la de actriz-autora. De ahí que sus apariciones en medios hayan sido completamente distintas: Spacek ironiza, participa en la construcción y decide continuar su imagen abyecta; por el contrario, son los medios los que crean la imagen de «mujer loca» y «en los márgenes» de Duvall, ella no participa activamente en el establecimiento de esta idea.

Vemos así, en estas dos actrices y con matices diferentes, lo que Morin (1972: 13) ya trataba con el estrellato del Hollywood clásico: «La estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del filme contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes». Pero esta contaminación se da de forma diferente en ambas actrices. Parece que Spacek explota su abyección para sus propios fines, mientras que la abyección de Duvall transgrede la pantalla para situarla, literalmente, en los márgenes sociales. Mientras que una se inserta en el mecanismo de poder que la considera abyecta, la otra parece dominada por el mismo. Si bien el film plantea una reflexión feminista evidenciando la exclusión desde la abyección social y ambas actrices han planteado una reflexión al romper ciertos cánones de Hollywood, el hecho de naturalizar la imagen de Duvall como una mujer «loca» y en los márgenes<sup>13</sup> demuestra lo necesario que sigue siendo, aun desde la contemporaneidad, desvelar desde la ficción tales mecanismos de exclusión.

## 5. Financiación

La coautora Nuria Cancela recibe financiación del programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (FPU19/02441).

## Notas

- 11** A pesar de que exista un tercer personaje femenino interpretado por Janice Rule, en este estudio nos centramos en Pinky/Spacek y en Millie/Duvall debido a su mayor protagonismo en la trama.
- 12** Los otros signos de personaje son: el conocimiento previo del público, el nombre, los correlativos objetivos, el habla de los demás, la acción, la estructura y puesta en escena. Dentro de los signos de la performance, habla de: «la expresión facial, la voz, los gestos (sobre todo de manos y brazos, pero también de las extremidades, como el cuello, las piernas); la postura del cuerpo (de pie o sentado), el movimiento corporal (movimiento de todo el cuerpo, incluyendo la manera de levantarse o sentarse, la manera de andar, correr, etc.)» (Dyer, 2001: 172).
- 13** Cabe destacar que «in order to limit further confusion, it is important for star scholars to define the precise meanings of the terms they are using to describe star identity and to remain alert to inconsistent uses of terms such as image, persona and personality when conducting research into stars or stardom» (Shingler, 2012: 126). Los conceptos de *star image* y *star persona* se retroalimentan y han sido estudiados desde diferentes perspectivas, por ello nosotras nos centramos en la recientemente expuesta.
- 14** Kristeva (1982: 11) define el abyecto como todo «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. [...] Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas». La autora sitúa este término en la corriente semiótica y psicoanalítica del pensamiento, dejando un concepto amplio y ambiguo abierto a diversas interpretaciones. Posteriormente, múltiples autores y autoras han revisado el concepto siguiendo otras perspectivas teóricas, como las sociales o políticas.
- 15** Según Young (2000), el significado de lo abyecto pone el acento en una comprensión de la estética del cuerpo que sitúa a algunos como los «otros» y los «feos». Para ella, esto provoca ideas como el racismo, el sexismo, la discriminación por edad y discapacidad o la homofobia. Butler (2002), sin embargo, se centra más en la discriminación heterosexista y en aquella que se genera en el par sexo-género. Todo esto provoca el establecimiento de cuerpos que importan y otros que no, en tanto que abyectos.
- 16** Con todo, su delgadez, en ocasiones también ha sido tratada como negativa. Yacowar (1980: 17) indica que «in Duvall Altman exalts a body that is quite outside conventional Hollywood interest. [...] is not your usual romantic heroine. She's more like Famine».
- 17** Aun así, cabe destacar que ella misma reivindica sus facciones dado que dice que para su interpretación lo más importante es su expresión facial (Klemesrud, 1977); signo de actuación dentro del gesto de mayor importancia para Dyer (2001).
- 18** Incluso «the Sissy Spacek character's assumption of the Duvall character's personality is prepared for by the particular nature of Duvall's early monologues. Duvall wrote them herself as a pastiche of phrases and tones from women's pulp magazines. As such, they recall the pulp rhetoric that Spacek spoke in her earlier lead, in Terrence Malick's *Badlands*» (Yacowar, 1980: 26-27).
- 19** Sin olvidar que *El resplandor* es un año posterior a la realización de este film. Lo que indica que la imagen e interpretación que Duvall y Altman crearon conjuntamente ayudó en la elección de Kubrick de esta actriz.
- 110** Aunque cabe destacar que autoras como Hoffman-Han (2015) hablan de cierta importancia de *Carrie* desde el feminismo, por la venganza final de la protagonista, gracias a sus poderes telequinéticos. Sin embargo, la reflexión feminista a través de la abyección social no se explicita.
- 111** Llega a afirmar que «I'd also like to play a woman who is not victimized, a witty, articulate, charming character» (Klemesrud, 1977).
- 112** De hecho, realiza ciertas piezas para el público joven en las que trata el terror psicológico, alegando ella misma que este es el verdadero terror y no el sangriento (Nanwall, 1989). Casi como reacción a *El resplandor*.
- 113** Con posterioridad a la redacción de este artículo, Shelley Duvall ha reaparecido públicamente en una entrevista concedida al periódico *The Hollywood Reporter* (Abramovitch, 2021). Esta nota ha sido añadida en el proceso de edición del artículo, por lo que esta entrevista no se ha tenido en cuenta durante la investigación y redacción.

## Bibliografía

- ABRAMOVITCH, S. (2021). «Searching for Shelley Duvall: The reclusive icon on fleeing Hollywood and the scars of making 'The Shining'» [en línea]. *The Hollywood Reporter* [Los Ángeles] (11 febrero). <<https://www.hollywoodreporter.com/features/searching-for-shelley-duvall-the-reclusive-icon-on-leeinghollywood-and-the-scars-of-making-the-shining>> [Consulta: 27 febrero 2021].
- ARVA, R. (2014). *Abjection and representation: An exploration of abjection in the visual arts, film and literature*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BARNEWALL, M. (2016). *Robert Altman's feminism: The treatment of women in his 1970s films & '3 Women' (1977)*. Ohio: The Ohio State University.
- BRUNSDON, C.; CLARKE, J. (1982). «A subject for the seventies». *Screen* [Glasgow], 3-4 (23), pp. 20-29.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- CARNICKE, S. M. (2004). «Screen performance and directors' visions». En: BARON, C.; CARSON, D.; TOMASULO, F. P. (ed.). *More than a method. Trends and traditions in contemporary film performance*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 42-68.
- CREED, B. (1986). «Horror and the monstrous-feminine. An imaginary abjection». *Screen* [Glasgow], 1 (27), pp. 44-71. <<https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>> [Consulta: 23 diciembre 2020].
- DYER, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A.
- EBERT, R. (1980). «Interview with Shelley Duvall» [en línea]. *Roger Ebert*. <<https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-shelley-duvall>> [Consulta: 14 junio 2020].
- EGNER, J. (2018). «Sissy Spacek would rather you didn't get that 'Carrie' tattoo» [en línea]. *The New York Times* [Nueva York] (25 julio). <<https://www.nytimes.com/2018/07/25/arts/television/sissy-spacek-castle-rock.html>> [Consulta: 23 diciembre 2020].
- ELLIS, J. (2007). «Stars as a cinematic phenomenon». En: REDMOND, S.; HOLMES, S. (ed.). *Stardom and celebrity: A reader*. Londres: SAGE Publications, Ltd., pp. 90-97.
- GABBARD, K. (1980). «Altman's '3 Women': sanctuary in the dream world». *Literature/Film Quarterly* [Salisbury], 4 (8), pp. 258-264.
- HEMPHILL, J. (2016). «Brian De Palma on directing actors and the boardroom scene in scarface» [en línea]. *Filmmaker Magazine* [Brooklyn]. <<https://filmmakermagazine.com/98725-brian-de-palma-directing-actors-and-the-boardroom-scene-in-scarface/#.XuyatGgzZPY>> [Consulta: 19 junio 2020].
- HOFFMAN-HAN, A. (2015). «Blood, freckles and tears: Sissy Spacek's surface subversions and new Hollywood's abject femininism». En: BELL-METTEREAU, R.; GLENN, C. (ed.). *Star bodies and the erotics of suffering*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 431-457.
- HOLLINGER, K. (2006). *The actress: Hollywood acting and the female star*. Londres: Routledge.
- KINDER, M. (1977). «The art of dreaming in three women and providence: structures of the self». *Film Quarterly* [California], 1 (31), pp. 10-18.
- KLEMESRUD, J. (1977). «Shelley Duvall, an unlikely star» [en línea]. *The New York Times* [Nueva York], p. 75. <<https://www.nytimes.com/1977/03/23/archives/shelley-duvall-an-unlikely-star.html>> [Consulta: 14 junio 2020].
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. 2a ed. Nueva York: Columbia University Press.
- LANGILL, M. (2014). «'Mad women' in Robert Altman's '3 Women' and images» [en línea]. *Off Screen: The experience of cinema* [Ottawa], 18 (8). <<https://offscreen.com/view/mad-women-robert-altman>> [Consulta: 14 junio 2020].
- MACKLIN, A. F. (2000). «The artist and the multitude are natural enemies». En: STERRITT, D. (ed.). *Robert Altman: interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, pp. 64-83.
- MCCAFFERY, L.; JOHNSON, D. (1981). «Talking about 'The shining' with Diane Johnson». *Chicago Review* [Chicago], 1 (33), pp. 75-70.
- MCDONALD, P. (2001). «Volver a conceptualizar el estrellato». En: DYER, R. (ed.). *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., pp. 217-248.
- MCELHANEY, J. (2015). «'3 Women'. Floating above the awful abyss». En: DANKS, A. (ed.). *A companion to Robert Altman*. The Artrium: Wiley & Sons, Inc, pp. 146-165.

## NURIA CANCELA I MIRIAM SÁNCHEZ MANZANO

- MORIN, E. (1972). *Las stars: Servidumbres y mitos*. Barcelona: Éditions du Seuil.
- NANWALT, S. (1989). «Shelley Duvall tries scaring up a new audience» [en línea]. *The New York Times* (Nova York) (6 agosto). <<https://www.nytimes.com/1989/08/06/arts/television-shelley-duvall-tries-scaring-up-a-new-audience.html>> [Consulta: 14 junio 2020].
- NAREMORE, J. (1988). *Acting in the cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- RODNITZKY, J. L. (1999). *Feminist Phoenix: The rise and fall of a feminist counterculture*. Londres: Praeger Publishers.
- RUSSO, M. (1995). *The female grotesque: Risk, excess and modernity*. Nueva York; Londres: Routledge.
- SELF, R. T. (2002). *Robert Altman's subliminal reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SHINGLER, M. (2012). *Star studies: A critical guide*. Londres: Palgrave Macmillan.
- SILVERMAN, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Theories of Representation and Difference)
- SPACEK, S.; VOLLERS, M. (2012). *My extraordinary ordinary life*. Nueva York: Hachette Book.
- WYATT, J. (2001). «Weighing the transgressive star body of Shelley Duvall». En: MEEHAN, E. R. (ed.). *Sex and money: Feminism and political economy in the media*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- YACOWAR, M. (1980). «Actors as conventions in the films of Robert Altman». *Cinema Journal* [Pittsburgh], 1 (20), pp. 14-28.
- YOUNG, I. M. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra.

## Obras audiovisuales

- ALTMAN, R. (1977). *3 Women*. Estados Unidos: 20th Century Fox y Lion's Gate Films.
- BOUZEREAU, L. (2001). *Acting 'Carrie'*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- DE PALMA, B. (1976) *Carrie*. Estados Unidos: United Artists.
- KUBRICK, S. (1980). *El resplandor (The shining)*. Reino Unido: Warner Bros.
- PENNINGTON, C. (2016). «From Hollywood star to near isolation: helping 'The shining's' Shelley Duvall». *Dr. Phil*. Estados Unidos: CBS Corporation.